

Hrvatski filmski

50 kn, 12 €

LJETOPIS

55/2008

ANIMACIJSKE STUDIJE

CODEN.HFLJFV

UDK 791.43/45

Hrvat.film.ljeto.

god. 14. (2008.) br. 55

str.1-166

ISSN 1330-7665

Hrvatski filmski LJETOPIS 55/2008.

CODEN HFLJFV

Sadržaj / Contents

UVODNIK 3

IN MEMORIAM: TOMISLAV PINTER (Krešimir Mikić) 4

ANIMACIJSKE STUDIJE

Hrvoje Turković: Je li animirani film uopće — film? 6

Clare Kitson: Misionarski polet — animacijski program britanskog Channel Foura 19

Silvestar Mileta: Crtani filmovi Warner Brothersa kao ogledalo Hollywooda 28

Jurica Starešinčić: Tri motiva Pavla Štaltera: smijeh, bajka, smrt 44

Filmografija Pavla Štaltera 55

STUDIJE

Rikard Puh: Gorko suze i ljubavni odnosi u poslijeratnoj Njemačkoj: o motivima i temama u filmovima Rainera Wernera Fassbinder 57

Goran Dević: Werner Herzog — poetika izgubljenih svjetova 69

Irena Paulus: Nove glazbene smjernice: Kubrick nakon 2001: *odiseje u svemiru* (II) — Barry Lyndon 78

OGLEDI I OSVRTI

Zoran Jovančević: U težnji za drukčijim svjetovima (o filmovima nesklada) 85

Marijan Krivak: Mračnije od mračnog (Ciklus suvremenog mađarskog filma, Filmski programi, Zagreb, 9-14. lipnja 2008) 90

FESTIVALI I REVIJE

Jurica Starešinčić: Punoljetan i pomlađen Animafest (Animafest 2008) 93

Igor Bezinović: O supermarketima i tri filma (Motovun 2008) 101

Krešimir Košutić: Novo kino i stara bludenja (Pula 2008) 106

NOVI FILMOVI

Kino: *Dnevnik živih mrtvaca* (Mario Kozina), *Dok vrag ne sazna da si mrtav* (Josip Grozdanić), *Klopka* (Marijan Krivak), *Lars ima curu* (Juraj Kučko), *Orao protiv morskog psa* (Iva Žurić), *Samo bez brige* (Mima Simić), *WALL-E* (Boško Picula) 111

DVD: *Devet života* (Diana Nenadić), *Razotkriveno* (Dragan Rubeša), *Staze slave* (Josip Grozdanić) 130

NOVE KNJIGE

Damir Radić: Entuzijastični i artikulirani erudit — i kada griješi (Živorad Tomić, *Užitak gledanja: zapisi o svjetskom filmu*, 2007) 138

Josip Grozdanić: Velika sestra te gleda (Hrvoje Turković, *Narav televizije*, 2008) 143

Asaf Džanić: Panoramski pogled na animaciju (Midhat Ajanović, *Karikatura i pokret: devet ogleda o crtanom filmu*, 2008) 147

LJETOPISOV LJETOPIS

Filmografija kinorepertoara (Krešimir Košutić) 150

Kronika (Juraj Kučko) 155

Premинуli: Tomislav Pinter 157

SAŽECI 158

O SURADNICIMA 164

EDITORIAL 3

IN MEMORIAM: TOMISLAV PINTER (Krešimir Mikić) 4

ANIMATION STUDIES

Hrvoje Turković: Is animated film — a film at all? 6

Clare Kitson: Missionary zeal — Channel Four animation schemes 19

Silvestar Mileta: The Warner Brothers animated films as the mirror of Hollywood 28

Jurica Starešinčić: The three motives of Pavao Štalter: laughter, fairy tale, death 44

Pavao Štalter's Filmography 55

STUDIES

Rikard Puh: Bitter tears and romantic affairs in post-war Germany: on the motives and subject-matter in Rainer Werner Fassbinder's works 57

Goran Dević: Werner Herzog — the poetics of lost worlds 69

Irena Paulus: New musical guidelines: Kubrick after 2001: *A Space Odyssey* (II) — Barry Lyndon 78

ESSAYS

Zoran Jovančević: Aspiring to different worlds (on films of discord) 85

Marijan Krivak: Darker than the dark (Contemporary Hungarian Films, Film Programmes, Zagreb, 9-14 June 2008) 90

FESTIVALS

Jurica Starešinčić: Animafest come of age and rejuvenated (Animafest 2008) 93

Igor Bezinović: On supermarkets and three films (Motovun 2008) 101

Krešimir Košutić: New cinema and old delusions (Pula 2008) 106

NEW FILMS

Cinema: *Diary of the Dead* (Mario Kozina), *Before the Devil Knows You're Dead* (Josip Grozdanić), *Klopka* (Marijan Krivak), *Lars and the Real Girl* (Juraj Kučko), *Eagle vs. Shark* (Iva Žurić), *Happy-Go-Lucky* (Mima Simić), *WALL-E* (Boško Picula) 111

DVDs: *Nine Lives* (Diana Nenadić), *Redacted* (Dragan Rubeša), *Paths of Glory* (Josip Grozdanić) 130

NEW BOOKS

Damir Radić: Enthusiastic and articulate erudite — even when mistaken (Živorad Tomić, *Užitak gledanja*, 2007) 138

Josip Grozdanić: Big Sister is watching you (Hrvoje Turković, *Narav televizije*, 2008) 143

Asaf Džanić: Panoramic view of animation (Midhat Ajanović, *Karikatura i pokret*, 2008) 147

THE CHRONICLE'S CHRONICLE

Repertoire cinema — filmography (Krešimir Košutić) 150

Chronicle (Juraj Kučko) 155

Deceased: Tomislav Pinter 157

SUMMARIES 158

CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE 164

Hrvatski filmski LJETOPIS 55/2008.

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIŠ

ISSN 1330-7665

UDK 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., god. 14. (2008), br. 55
Zagreb, listopad 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, Belgija
Naslovnica: *Posljednja stanica* (Pavao Štalter, 1988), pripremio
Jurica Starešinić**THE CROATIAN CINEMA CHRONICLE**

ISSN 1330-7665

UDC 791.43/.45

Hrvat.film.ljeto., Vol 14 (2008), No 55
Zagreb, October 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: *The Last Stop*, Pavao Štalter, 1988.

UVODNIK

Filmska tribina

Premda *Hrvatski filmski ljetopis* izlazi četiri puta godišnje, katkad izgleda da se od broja do broja malo toga mijenja, ili barem da za cveće promjene treba neki dulji period. Od ljetnoga do ovoga jesenskoga, 55. broja našega časopisa hrvatska kinematografija otprilike je ondje gdje je bila i prije ljeta. Iza nas je nacionalni festival u Puli, koji je predstavio sedam hrvatskih filmova koji će obilježiti prikazivačku sezonu 2008/2009, a koji — ako ništa drugo — barem pokazuju da je kvalitativna razina produkcijskog standarda, uspostavljena u proteklih pola desetljeća, postala normativom, kao i, uostalom, suradnja redatelja s domaćim piscima (čak pet filmova povezano je s uglednijim književnim imenima). Iza nas je i standardno ugledni Motovun, koji je, kao i Pula, protekao bez većih konceptijskih iznenađenja. O oba festivala, kao i o Animafestu, u ovome broju možemo čitati u osvrtima trojice kritičara mlade generacije, redom kritički nastrojenih, ali i za film istinski zainteresiranih, što svakako opravdava njihovu dobrodošlu gorljivost.

Opsežnom osvrtu na Animafest priključuje se i naš temat u 55. broju, Animacijske studije, kao i recenzija najnovije knjige o animaciji iz radionice našeg vjernog suradnika Midhata Ajanovića, čime je 55. broj *Hrvatskoga filmskog ljetopisa* svakako animacijski broj. Stoga je animacija zaslužila i naslovnicu, a ona nikako nije mogla zaobići Pavla Šaltera, velikana animacije i autora takvih remek-djela kao što su *Maska crvene smrti*, *Kuća br. 42* i *Posljednja stanica*. Temat, naime, donosi i studiju o njegovu opusu, pokušaj da se Šalteru napokon — povodom nagrade hrvatske ASIFA-e dodijeljene Šalteru na Danu hrvatske animacije, 3. studenog 2007. — pripiše mjesto koje mu pripada, ali se nekako zaboravlja: negdje između Vukotića, Mimice i Kristla, u najvećim filmskim dosezima hrvatske kulture.

U međuvremenu, stigla je jesen, a s njome i »sezona« u metropoli. Filmski programi u Kinu Tuškanac Hrvatskoga film-

skog saveza u punome su pogonu, kao i Kino Europa; za 25fps-om slijedi udarni zagrebački filmski »event« (da ostavimo vjerni novokomponiranom kulturmenadžerskom slengu) — Zagreb film festival, zatim četvrti One Take Film Festival i druge Filmske mutacije, a neki se pak raduju programima francuskoga filma 60-ih i poljskih književnih adaptacija u Filmskim programima... Dakle, vrijedni film i dalje živimo na festivalima i revijama, katkad svratimo i do multipleksa, a najčešće doma vrtimo DIVX-e i iščitavamo *Povijest filma* Ante Peterlića; od televizije smo se i odvikli, jer ona je odavno prestala biti prozor u filmski svijet, a fiks-ideja već godinama zvana »jesenska shema« dokinula je cjeloljetno uživanje u nebrojenim reprizama starih domaćih filmova i serija. Uostalom, Hrvatska televizija — navodno »javna« — loša je mačeha hrvatskom filmu, pa tako, po našim starim običajima, do zadnjega dana određenog zakonom nije ispunila svoje obveze prema Hrvatskom audiovizualnom centru. Zar je stoga čudno da već godinama ondje nema ozbiljne filmske emisije sa stavom, umjesto izvještaja o uspjehu na američkom *box-officeu* i kratkog sadržaja, na što se tzv. filmska kritika sve više svodi. No, kriza filmske kritike ne trese samo Hrvatsku, nego i cijeli svijet, prouzročena internetom, kako se raspravlja u listopadskom broju časopisa *Sight & Sound*. Stoga *Hrvatski filmski ljetopis*, nakon kratkog lutanja za novom koncepcijom, konačno ima ustaljenu repertoarnu rubriku — cilj je pratiti relevantne filmove i filmske trendove u većim, razrađenijim esejima s kritičkim stavom, pri čemu, naravno, svaki autor očituje svoje afinitete, svoj senzibilitet i svoj stil, što *Hrvatski filmski ljetopis* podržava. Kako ukazuju nova imena koja se stalno pojavljuju, naša rubrika Repertoar poligon je i za najmlađe snage, ali i — čini nam se — trenutno jedina tribina za kritičarsko promišljanje novih filmova u nas.

(T. Š.)

IN MEMORIAM

Tomislav Pinter

(Zagreb, 16. lipnja 1926. — Zagreb, 15. kolovoza 2008)



Orson Welles i Tomislav Pinter

Kada se mladi čovjek odluči za profesiju snimatelja, za studij snimanja, i kada mu želimo približiti tu struku odabirući filmske primjere koji će iz hrvatske kinematografije najbolje poslužiti kao ilustracija, neizostavno su to filmovi koje je snimio Tomislav Pinter. Kad govorimo o ulozi snimatelja u filmskoj ekipi, o odnosu tehnike i umijeća pri filmskom snimanju, ponovo je odabrana osoba Tomislav Pinter. Tražimo li među hrvatskim filmskim stvarateljima u svijetu najpoznatije ime, to je opet svakako Tomislav Pinter.

Pinter je najznačajniji hrvatski snimatelj, kako po umjetničkim dosezima, tako i po brojnosti snimljenih filmova a i dobivenim nagradama za svoj snimateljski rad (tu možemo istaknuti osam Zlatnih Arena, dvije nagrade Vladimir Nazor, kao i Oktavijana za životno djelo Hrvatskog društva filmskih kritičara). Samostalni snimatelj bio je još od 1948. kada je počeo snimati priloge za mjesečne filmske novosti. Prvi dokumentarni film snimio je 1951. godine (*Radi onoga jutra* u režiji R. Ostojića), a prvi igrani četiri godine kasnije.

Bila je to *Mala Jole* Nikše Fulgosija, koji nikada nije dovršen, pa se tako smatra da je ipak prvi igrani film koji je snimio Kota 905 Mate Relje iz 1960. godine.

Pinter je uvijek težio, a i postizao vrhunske profesionalne kriterije u filmskoj fotografiji i u tehničkom i estetskom smislu (u izgradnji svjetla, odabiru objektiva, kompoziciji kadra, izražavanju bojom, pokretima kamere...), kao majstor širokog raspona, od visoke likovne stilizacije do realističnijih faktura, ne zazirući pritom ni od eksperimenata (kao u filmovima Vatroslava Mimice ili Gorana Rušinovića).

Iz njegova iznimno velika opusa koji čini oko 90 igranih filmova, stotinjak kratkometražnih, oko 10 televizijskih serija, od čega je u hrvatskoj kinematografiji snimio 28 igranih filmova, surađujući s najistaknutijim redateljima, teško je izdvojiti najznačajnije. Nemoguće je ukratko navesti sve značajke Pinterova opusa, no ipak neizostavnim se čini naglasiti da je primjerice u Mimičinu *Prometeju s otoka Viševice* (1964) rabio tonski negativ osjetljivosti 10 ASA, čime je postigao iznimnu dokumentarističku fotografsku strukturu a što je nedvojbeno pridonijelo i sugestiji vremenskog skoka u radnji, ili njegovu uporabu usmjerenoga difuznog svjetla i funkcionalne kompozicije kadra u *Rondu* Zvonimira Berkovića (1966) ili pak rad u *Brezi* Ante Babaje (1967), u kojemu je likovnu nadgradnju kadra postigao osmišljenom uporabom objektiva, snimanjem pri oblačnom vremenu uz zasićene boje, približavajući filmsku sliku platnima hrvatskih slikara naivaca. Snimajući izvan Hrvatske, u drugim republikama bivše Jugoslavije, nezaobilazni su mu filmovi *Vdovstvo Karoline Žašler* i *Iskanja* Matjaža Klopčiča, te Petrovićevi filmovi *Tri* i *Skupljači perja*.

Kao pravi profesionalac, Pinter se s jednakim umijećem snalazio i u filmovima skromnijih produkcijskih uvjeta, ali i u velikim spektaklima poput *Bitke na Neretvi* Veljka Bulajića (1969), gdje je maksimalno vjerovao u moć izražajnosti film-

ske slike, zazirući od specijalnih efekata, osim nužnih pirotehničkih.

Pinter je svoj snimateljski stil uvijek prilagođavao potrebama filma, u suglasju s pričom i redateljskim postupcima, a ulažući maksimum snimateljskog umijeća. Iako je, da ponovim, sada zaista nemoguće, pa i apartno, nabrajati sve njegove filmove, možemo se ipak prisjetiti još nekih antologijskih naslova: *Abecede straha* (Fadil Hadžić, 1961), *Dvostrukog obruča* (Nikola Tanhofer, 1963), *Pravog stanja stvari* (Vladan Slijepčević, 1964), *Ponedjeljka ili utorka* (Vatroslav Mimica, 1966), *Putu u raj* (Mario Fanelli, 1970), *Timona* (Tomislav Radić, 1973), *Mećave* (Antun Vrdoljak, 1977), *Samo jednom se ljubi* (Rajko Grlić, 1981), *Kiklopa* (A. Vrdoljak, 1982), *Đavoljeg raja* (Rajko Grlić, 1989), *Svaki put kad se rastajemo* (Lukas Nola, 1994), *Svjetskog čudovišta* (Goran Rušinović, 2003)...

Iako se Tomislav Pinter nije bavio predavačkim radom, edukacijom budućih snimatelja, što je velika šteta, njegovi su filmovi nepresušna filmska literatura i nadahnuće za nove naraštaje filmskih snimatelja. Uvijek je bio spreman pomoći svakome, a posebice mladim ljudima, pa je njegova nazočnost u filmskoj ekipi često pomagala i filmskim redateljima, posebice onima s manje iskustva.

Svakome tko ga je poznavao bio je izuzetan doživljaj promatrati ga kako radi, slušati ga kako govori o svom poslu, vidjeti rješenja koja pronalazi i u ponekad, na prvi pogled, bezizlaznim situacijama.

Osobno, uvjeren sam da Pićina kamera nije stala, ona »ide« i sada snima koliko ga poštujemo, koliko cijenimo njegov rad i koliko ga volimo. Želio bih se stoga oprostiti s našim Pićom njegovim riječima: »Zahvaljujemo na suradnji, na nezaboravnim kadrovima i jednom divnom prijateljstvu.«

Krešimir Mikić

Tekst je prilagođen inačica govora održanog na pogrebu Tomislava Pintera 21. kolovoza 2008.

H r v o j e T u r k o v i ć

Je li animirani film uopće — film?

Prevladavajući status animiranog filma — animacija kao filmski rod

Odmah po čitanju naslova ove rasprave čitatelj će imati itekakva razloga za čuđenje: ta kakvo je to uopće pitanje — Je li animirani film uopće — film? Pa sam naziv »animirani film« kaže da je riječ o filmu. Očigledno je da je taj naziv — u nas, a i u svijetu — skovan i prihvaćen u duboku uvjerenju da animirani film doista *jest* film. Zato i nema alternativnog naziva, pa da se natječe za prvenstvo s postojećim. Postoji tek povremeno korištena metonimijska kratica — *animacija* — koju se može koristiti »neutralno«, bez izričitog spominjanja »filma«, ali svejedno s podrazumijevanjem da je puni, ili »rječnički pravi«, standardni naziv baš *animirani film*.¹

Animacija je ne samo rječnički, nego i operativno i institucijski uključena u kinematografiju. Svoje proizvodno formiranje i prikazivački zamah dobila je primjenom *filmsko-snimateljske* tehnologije i prikazivanjem u *kinima* — zato je i nazvana *filmom* (»crtanim filmom«, »lutka-filmom«...). Animirani su film u nas, u Hrvatskoj, od najranijega razdoblja njegove proizvodnje izradivala *filmska* poduzeća (Maar-ton-filmska reklama 1931-36; Duga film, 1951-52; Nastavni film odnosno Zora film, 1947-63; Studio crtano film Zagreb filma od 1956...). Svako dosadašnje državno i institucijsko financiranje animiranih filmova bilo je u sklopu financiranja *filmske proizvodnje*: primjerice u sklopu subvencionirane *filmske djelatnosti* Škole narodnog zdravlja (usp. Majcen, 1995; Škrabalo, 1998), državni novac za proizvodnju animiranih filmova davan je prvo *filmskim* poduzećima (od 1946), a kad je državno financiranje preseljeno u posebnu instituciju (npr. u Fond za unapređivanje kulture, 1963, pa RSIZ kulture, a danas u Hrvatski audiovizualni centar, 2008), ili kooptirano u Ministarstvo kulture (1991-2007), projekte animiranih filmova stalno se sufinanciralo u sklopu

poticaja za *filmsku* proizvodnju. Ljudi koji rade na animiranom filmu računali su se u »*filmske* radnike« (1945-91), odnosno »*filmske* djelatnike« (od 1991) i uključivali se u njihove stručne (*filmske*) udruge. Animacijska djela prikazuju se uglavnom u *kinima* i *filmskim* dvoranama u sklopu *filmskih* programa, na *filmskim* festivalima (poslije i na festivalima animiranog filma), recenziraju ih i interpretiraju prema samorazumljivom običaju gotovo isključivo *filmski* kritičari, obrađuju i određuju *filmski* povjesničari i teoretičari, registriraju se u *filmografijama*,² natuknicom su u *filmskim* enciklopedijama i leksikonima,³ pohranjuju u *kinotekama*...

Infrastruktura animiranog filma, dakle, uglavnom je *kine-matografska*, animirani se film drži običajno tek jednim od *filmskih* rodova, jednom *filmskom disciplinom*.

No, je li baš nužno da bude tako? I, je li baš posve tako?

Može se, naime, s jedne strane opravdano tvrditi da animacija nije uopće nužno vezana uz *film*, nego se povijesno vezala uz filmsku tehnologiju tek prigodnim i prolaznim »brakom iz interesa« — povijesno slučenom tehnološkom pogodnošću koju je animaciji pružila filmska tehnika i filmsko-prikazivačke mogućnosti, a koja je danas — razvojem kompjutorskih programa — dokazana kao posve *ne-nužna*, s čestim očiglednim »razvodom« animiranih djela od filmske tehnologije, filmske vrpce i kinoprikazivaštva.

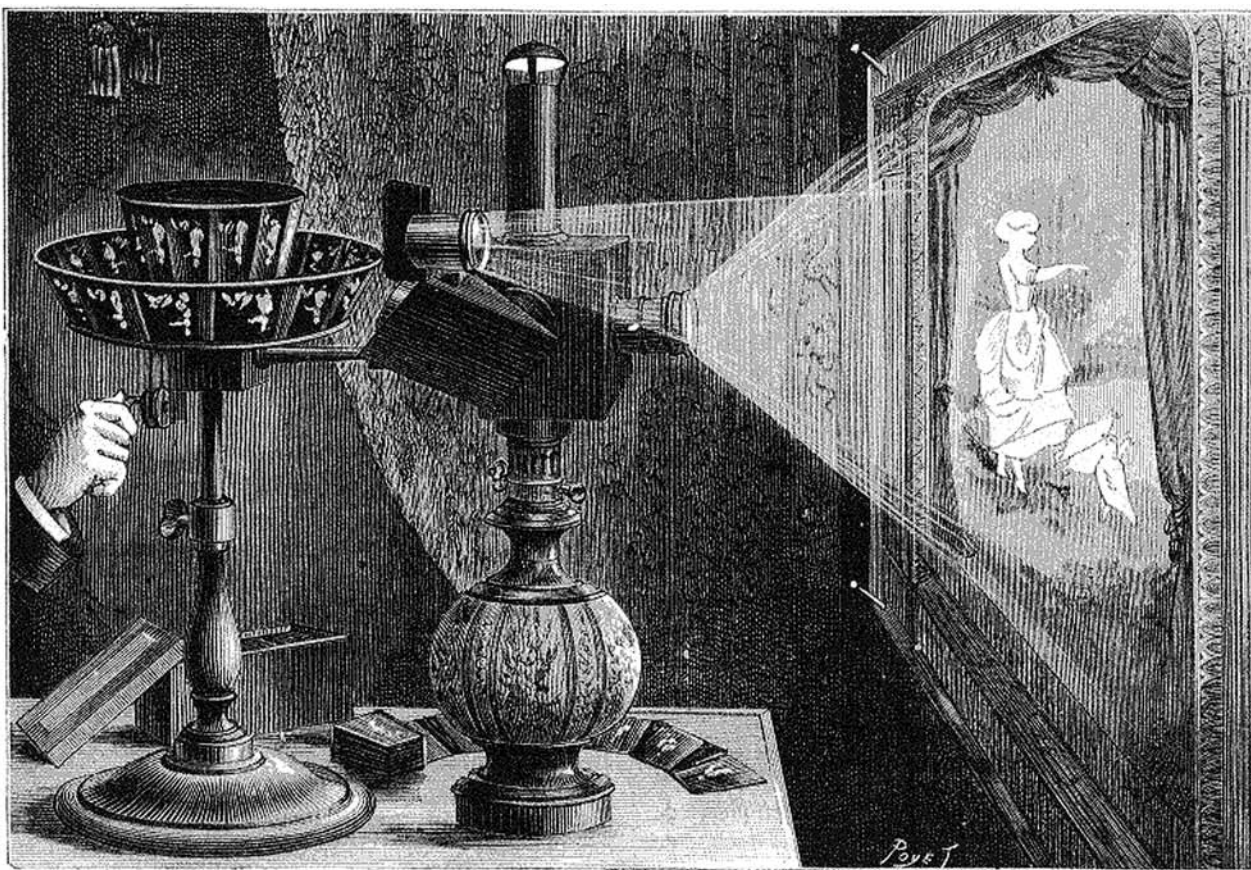
A temelj za ovu tvrdnju može se pronaći u drugom, općetorijskom, shvaćanju. Naime, može se prilično uvjerljivo argumentirati da je animacija nešto generički posve drugo od ukupnog filma, da pripada nekoj posve drugoj umjetničkoj i/ili komunikacijskoj vrsti, odnosno posve drugom »mediju«, »medijskom području«, i da bi se animaciju trebalo proučavati drugdje, a ne u filmskoj teoriji, tj. da je se ne bi trebalo proučavati kao *filmsku pojavu*.⁴

¹ No, kad već imamo takvu kraticu, u ovome ću tekstu rabiti *animaciju* kao tehnološki neutralan termin — za svako djelo u kojemu se dojam kretanja postiže na umjetan način, tako da se iscrtavaju ili programiraju faze kretanja, i to bez obzira kojom se to tehnologijom ostvarivalo, predfilmskom, filmskom, elektronskom, odnosno kompjutorskom... Inače se u nas pod »animacijom« još podrazumijeva sam proces animiranja — pridavanja pokreta nekoj pojavi, npr. »animacija lika«, »animacija usta«, »animacija pozadine«...

² Usp. npr. naše filmografije: Majcen, 2001, »Filmografija obrazovnih filmova« u Majcen, 2001; Majcen, 2003, *Filmovi u Hrvatskoj kinoteci pri Hrvatskom državnom arhivu (1904.-1940.)*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka; Majcen, »Filmografija hrvatskog filma 1991.-2002.«, u Turković i Majcen, 2003, *Hrvatska kinematografija*, Zagreb: Ministarstvo kulture i Hrvatski filmski savez.

³ Usp. našu *Filmsku enciklopediju 1-2* (Peterlić, gl. ur., 1986-90) i *Filmski leksikon* (Kragić, Gilić, ur., 2003).

⁴ Vjerojatno najranije izrijekom iskazano mišljenje da animirani film ne spada u filmsko područje — u onda zajedničkom području Jugoslavije — bilo je ono Dušana Stojanovića (1969). U najnovije vrijeme takvu je tvrdnju branio Nikica Gilić u svojoj disertaciji (Gilić, 2005). Doduše, u potom objavljenom knjizi iste tematike (*Filmske vrste i rodovi*, 2007), izostavio je iz izričita razmatranja pitanje klasifikacijskog statusa animiranog filma, ali time što u toj knjizi opredijeljeno (i izričito spomenuto, str. 21) *ne uzima u obzir* animirani film kao predmet obrade filmske genologije indicira da je zadržao isti stav, da ne smatra da bi morao animirani film uzeti kao *filmsku vrstu* (Gilić, 2007).



Praxinoscope M. Reynauda (grafika Louisa Poyeta, 1882)

Animirani »film« bez filma

Prvo gledašte — o povijesnoj slučajnosti spoja animacije i filma — iskazao je rani povjesničar animiranog filma Ralph Stephenson:

»Animirani filmovi obično se smatraju granom 'živog' filma. Ali veza između njih prije je stvar povijesne slučajnosti nego bilo kakve strukturne istovjetnosti.« (Stephenson, 1967: 7).

Povijesni razlozi za ovu tvrdnju prilično su jaki. Sve povijesti filma koje dodiruju i »pretpovijest« filma, a i sve povijesti animacije — prate niz izuma koji su prethodili filmu, a temeljili se upravo na animaciji.⁵ Takvima je bio Plateaouov *phenakistiscope* iz 1832; *zoetrope* iz 1834, takvima su bile *knjige za listanje* (*flip-books*, koju je 1868. patentirao John Barnes Linnet kao *kineograph*), a takvim je bio i Reynaudov *praxinoscope* 1877, koji je on 1888. prilagodio za projekciju na platno za širu publiku imenujući ga *théâtre optique*; takvima je bio i niz Muybridgeovih naprava, među njima *zoopraxiscopes* iz 1879... Crteži za te naprave crtani su u nizu na valjčanoj papirnoj traci, ili u krug na disku, u pravilu pove-

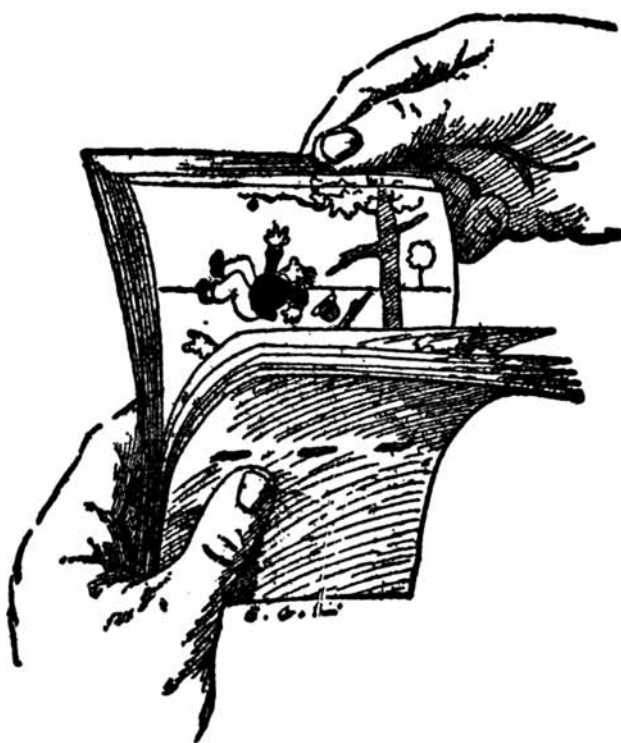
zani u petlju (u krug s ponavljanjem stalno iste serije pokreta), ili u seriju listova uvezanih u knjigu, promatrali su se ili izravno u smjeni, ili kroz proreze, ili kao projekcija (*praxinoscope*, odnosno *théâtre optique*). Sve su to bila animacijska djela urađena prije izuma filma i korištena kao igračka još i neko vrijeme usporedno s filmom.

Dakle, crtano-animirani prizori raniji su od filmsko-fotografskih prizora, postojali su u tehnologiji različitoj od filmske, a čak se i sam film može držati tek posebnim odvojkom istog temeljnog nastojanja prvo artikulirana animacijom.

Naime, pojmovni razlog za retrospektivno povjesničarsko povezivanje ovih različitih tehnologija animacije u evolutivnu liniju koja dovodi do izuma filma (pa i *animiranog filma*) ležao je u činjenici što su svi ti izumi, uključujući i filmski izum, nastojali na različite načine postići isti perceptivno-iluzijski učinak: tzv. učinak *prividnog kretanja*. Naime, rano je ustanovljeno da niz statičnih slika istog lika (čovjeka ili životinje, ili oboje zajedno) ako su predložene dostatno brzo uzastopnošću, a s uočljivim uzastopnim prostorno-faznim pomacima, mogu dati privid *pravog kretanja* tog lika unutar jedne te iste slike.⁶

⁵ Usp. npr. Bendazzi, 1994; Ceram, 1965; Thompson i Bordwell, 1994.

⁶ Analitičnije o pojavi *prividnog kretanja* usp. Turković, 2000. Treba ovdje naglasiti važnu činjenicu da kod filma nemamo samo iluziju kretanja, nego i iluziju da gledamo isti prizor (istu »sliku« unutar koje se kreću likovi) — iako je po srijedi niz slika, a ne jedna.



Kineograph (ilustracija Johna Barnes Linneta, 1888.)

E sad, kako se vidi iz nabiranja različitih animacijskih izuma, dojam prividnog kretanja mogao se riješiti vrlo različitim tehnikama — samo ako je konačan perceptivni učinak tih tehnika bio u postizanju privida pravog prizornog kretanja. Film je bio samo jedan u nizu takvih tehničkih izuma.⁷

Važna prednost u izazivanju prividnog kretanja filmskom kamerom i projektorom bila je u tome što se filmom moglo snimiti duže radnje, odnosno cijele dinamične situacije, a potom i razvoj jednih situacija u druge.

Naime, rana nefilmska animacija bila je vrlo ograničene dužine, svedena na pokazivanje ograničenog pokreta ili kratke radnje — jednog animacijskog ciklusa — jednog plesnog okreta, jednog magarčeva ritanja, jednog skoka, jednog bacanja diska, jednog galopa konja i sl. Kako je spomenuto, u nefilmskim tehnikama animacije crteži su prevladavajuće bili nanizani u krug, ili u valjak — riječ je bila o *petlji* (vrpci, odnosno nizu crteža čiji je kraj povezan s početkom). Iako je Reynaud u svojem *théâtre optique* konstruirao projekcijsku napravu s dužom iscrtanom vrpcom koja nije bila vezana u petlju, izvedba je bila vrlo komplicirana, ovisna o posebno vještom operatoru (uglavnom samom Reynaudu; usp. Bendazzi, 1994: 5), i nije baš imala izgleda za djelatno širenje društvom. Film je donio sustav namotaja koji je imao izgleda na produžavanje trajanja prikazivanja pokretne prizorne situacije. Pa iako je isprva bio ograničen na male namotaje filmske vrpce u trajanju 3-4 minute, postupno su se techno-

loški produljivali namotaji, a uvođenjem montaže — lijepljenja vrpce na vrpcu — otvorila se mogućnost velikih prikazivačkih dužina, i onih po nekoliko sati. Film, dakle, nije bio ograničen na prikazivanje malih uzoraka pokreta, nego je odmah mogao pratiti složenije i duže zbivanje, a potom, uvođenjem montaže, i vrlo složena i dugotrajna zbivanja. Predočavalačke mogućnosti filma bile su neizmjerljivo veće od onih koje su imale predfilmske naprave.

Druga prednost filma, ona koja je, zapravo, omogućila izravno »preotimanje animacije« predfilmskim napravama, sastojala se u tome što se filmom moglo fotografski snimiti crteže, pa i fazne crteže za animaciju — film je omogućavao vjerno čuvanje izvornih crteža. Crtežna animacija jednostavno je dobila novu tehnologiju za svoju izvedbu i umnožavanje danog djela.

Naravno, u filmskom »preuzimanju« animacije važnu je ulogu imala i popularnost filma. Brzo širenje filma po svijetu otvorilo je i posve drugo i drugačije »tržište« za animaciju kad je ova ostvarivana filmski — omogućilo je da animacija dopre do široke publike, a ne samo one, krajnje ograničene, koja si je mogla priuštiti dotadašnje animacijske igrčke, ili je imala pristup njima.

Dakle: transfer animacije na filmsku tehnologiju i u kinematografsku sredinu osigurao je animaciji *filmsku publiku*, a izvedbeno je otvorio animaciji one razvojne mogućnosti u prikazivanju zbivanja koje je imao i istodobni živi film. Filmska se tehnologija, dakle, pokazala kao daleko moćnija osnovica za animaciju — i izvedbeno, i prikazivački i socijalizacijski — od dotadašnjih naprava i stoga se i moglo dogoditi da je film, a onda i animirani film, ubrzo gotovo posve istisnuo predfilmske animacijske igrčke.

No, je li to animaciju učinilo efektivno podvrstom *filma*?

Efektivno možda, ali ontološki *ne*, barem po shvaćanju protivnika svođenja animacije na film.

Animacija je i onda kad se preselila na film — može se tvrditi — ostala istom vrstom kao i onda kod se izrađivala za predfilmske naprave. Veće tehničke mogućnosti razrade animacije koje je donio film nisu ništa mijenjale na osobitosti animacije u odnosu na »živi film«. Film je bio samo jedna u slijedu *prikazivačkih tehnologija* za crtežnu animaciju. Kao što su se i predfilmske naprave međusobno prilično razlikovale po izvedbi i po tehnici prezentacije, pa i u mogućnostima animacijske razrade, ali su, svejedno, služile istom animacijskom dojmu, tako se od njih prilično razlikovala i filmska tehnologija kao nosilac animacije, ali svejedno ponovno služeći istom animacijskom dojmu. Ne bi se reklo da je tehnologija išta načelno mijenjala u *prirodi* djela kojem se težilo — dobivanju dojma prividnog kretanja, a na temelju serijski *iscrtanih* prizora.

U načelu — protučinjenično zamišljajući — moguće je pretpostaviti da bi televizija, da je izumljena prije filma, »preuzela« animaciju od predfilmskih naprava, i tada nitko ne bi

⁷ Taj je niz izuma nastavljen i nakon etabliranja filma. Izum i uhodavanje televizije (videa) drugačija je tehnologija za izazivanje prividnog kretanja od filmske, a takvom je i kompjutorska tehnologija.

bio u napasti da animaciju svrstava u *filmske vrste*.⁸ Spoj animacije i filma, može se doista tvrditi, bio je tek povijesno slučajni spoj, animacija se s jedne tehnologije preselila na drugu i pri tome nije postala »nešto drugo«, nije se mogla svesti na ono što se na drugoj, »živoj«, strani radilo s filmom — nije postala *filmom*, niti nekom *filmskom vrstom*. Može se tvrditi da je animacija ostala i nadalje autonomnom vrstom u odnosu na izvorni *živi film*, bez obzira što se sada animacija radi za filmsku izvedbu.

Dakle, tehnološki argument ne mora biti odlučujući — odlučujući je *ontološki* argument, onaj kojim se pokušava utvrditi ključna *ontološka* razlika između filma i animacije, tj. razlika u ključnoj vrsti, odnosno u osobitom stvaralačkom području kojemu svako od njih pripada, u pretpostavkama na kojima se svako od njih temelji.

Animacija kao grana likovnih (vizualnih) umjetnosti

Može se, naime, uvjerljivo tvrditi, da ono što animaciju čini osobitom u odnosu na film nije tek izazivanje učinka prividnog kretanja, nego činjenica da je animacija *likovno temeljena*, i da se dojam prividnog kretanja *planira* postupnom *likovnom izvedbom*, što nikako nije slučaj sa živim filmom.

Naime, živi film nije donio tek novu tehnologiju starim nastojanjima za izazivanje privida pravog kretanja, nego je izazivanje takva privida iskoristio za nešto posve novo — otvorio je mogućnost da se *zatečeni*, »prirodni«, »stvarni«, »živi« prizori analiziraju *fotografsko-automatski* na statične faze i da se reproduciraju s dojmom pravoga kretanja, s dojmom da se zatečena zbivanja iz života očevitački prate u njihovu živom, izvornom odvijanju. Glavni cilj filmskog izumijevanja i glavna fascinacija publike suočene s filmskom projekcijom bila je u ovom potonjem, u stvaranju privida da se gledaju zabilježeni sami zatečeni »živi prizori«, a ne tek u činjenici da se umjetno »reproducira pokret« u dotada »statičkom mediju« (fotografiji).

Nasuprot tome, motivacija animacije je, može se tvrditi, u nečem posve drugome. Animacija se po predlošku za »animacijsku sintezu« ključno razlikuje od živoga filma i onda kad se izvodi filmsko-tehnološki. Kad je animacija u pitanju, ono što se fotografsko-filmski snima pri animaciji jesu već prethodno crtežno analizirane faze pokreta u iscrtanome prizoru, snimaju se iscrtani analitički fazni predlošci, koji su morali biti prije snimanja zamišljeni i crtački izvedeni. Sni-

ma se *likovni* predložak. Tek se potom, »tehničkim« snimanjem na filmsku vrpcu i potom u filmskoj projekciji stvarao dojam prividna kretanja. Glavna motivacija animacije bila je upravo u postizanju dojma *planski nadzirane rukotvorne likovne stvorenosti* predločenih likova i zbivanja, za razliku od živog filma kojemu je motivacijom bilo dojam svjedočenja živom zatečenom prizornom zbivanju. Živom filmskom snimanju *pokret je zadan*, a za animaciju — pa i onu filmski snimanu — *pokret se tek stvara*, planirano analitički iscrtava.

Predlošci za animirani film i predlošci za živi film, dakle, ontološki su različiti: predložak za animirani film jest statički *likovni artefakt*, slikarija, crtež, dok je predložak za živi film *živi prizor*. Iz te se činjenice izvodi shvaćanje da ove dvije prikazivačke varijante jesu i po posljedicama (ontološkim posljedicama, a, naravno, i po doživljajnim, gnoseološkim posljedicama) različite vrste, da u toj polaznoj ontološkoj razlici leži i ontološka razlika između *umjetnosti animacije* i *umjetnosti filma*. Ili kraće rečeno: film i animacija, tvrdi se, dvije su *različite umjetnosti* — bez obzira što se prezentiraju u istoj tehnologiji — s time da animacija ontološki pripada *likovnim umjetnostima*, a film — novoj vrsti umjetnosti, *filmskoj umjetnosti* (»sedmoj umjetnosti«).

Na ovim je činjenicama Dušan Stojanović, pokojni jugoslavenski (srpski) filmski teoretičar, u svojoj prvoj knjizi eseja, temeljio svoje uvjerenje da animirani film spada u »grafičke umjetnosti u pokretu« (Stojanović, 1969: 97). A u najnovije vrijeme animacijski teoretičar Paul Wells animirani film također određuje kao *likovnu vrstu*.⁹

Crtani film (a taj je bio povijesno početnom *prividno pokretnom* animacijom)¹⁰ može se doista mjerodavno shvatiti kao vrsta *likovno-kinetičke umjetnosti* — podvrste moderne *likovne* (odnosno *vizualne*) *umjetnosti* koja stvara i istražuje likovne obrasce u pokretu i doista ju se mora — zaključuju filmski »medijski« čistunci — procjenjivati i proučavati u sklopu likovne, vizualno-umjetničke tradicije, a ne u sklopu filmske i filmskoteorijske tradicije.

Film se tu, da ponovno naglasimo, pokazuje kao tek jedno od mogućih registracijsko-reprodukcijских sredstava. Može se tvrditi da kao što fotografija nekog crteža ne čini to djelo *fotografskim djelom*, nego i fotografija crteža ostaje *likovno djelo* koje se tek *fotografski reproducira* — tj. postaje »reprodukcijom crteža«, tako se i filmski snimljena crtežna serija pripremljena za animaciju i nadalje drži *likovnim djelom*, tek sad kao — *filmsku reprodukciju animacije*.¹¹

⁸ Ima jedan važan problem s ovakvim izvodom. Naime, na isti se način može tvrditi da i film — kao *filmsko djelo* — nije nužno povezan s filmskom tehnologijom, i da smo mogli dobiti istovrsno stvaralačko područje da je televizija, odnosno video (pa i onaj digitalno-kompjutorski temeljen) izumljen prije filma. Imali bismo ono što se danas sve češće — rodno — naziva *pokretnom slikom*, tj. djelom temeljenom na pokretnoj slici, a ostvarivano u povijesno raznodobno ili istodobno u vrlo različitim tehnologijama. O tome da tehnologija (»medij«) ne mora odlučivati o ontološkom statusu dane vrste djela (filma), usp. Carroll, 2000.

⁹ Na engleskom: *pictorial form* (Wells, 2002: 1). Doduše, u svojoj ranijoj knjizi — *Razumijevanje animacije* — Wells izričito animaciju svrstava u *film*, kaže kako je animacija »film što je urađen rukom, sličica po sličicu, dajući iluziju pokreta koji nije bio izravno snimljen u konvencionalnom fotografskome smislu« (Wells, 1998: 10). Ali i u toj knjizi proglašava da se animirani film »posve razlikuje« od živog filma i da mu je cilj da to pokaže u knjizi (Wells, 1998: 6).

¹⁰ Naglašavam »prividno-pokretno« zato jer se i pokretanje marioneta u lutkarskom kazalištu imenuje *animacijom* — u smislu »udahnjivanja života« u nežive lutke. Treba ipak razlikovati između te dvije »animacije« — jedne koja se odvija uz stvarno, živo pokretanje (u slučaju marionetske animacije) od naše, koja se temelji na izazivanju učinka prividna kretanja pomoću smjene statičnih faza statična crteža.

¹¹ Slična logika važi i za druga korištenja filma u *reprodukcijске svrhe*. Kako je film jednostavno *zapisna* — snimateljsko-prikazivačka, reprodukcijiska — tehnologija, ona može reproducirati sve što je optički (i akustički) snimljivo. Kao što kazališna predstava ostaje *kazališnom predstavom* i kad ju se dokumentacijski zabilježi na film, tako se može tvrditi da i crtežno animacijsko djelo ostaje *likovnim djelom* i kad se filmski bilježe crtežni predlošci.

Međutim, ovo shvaćanje animacije kao likovno-tvorbene discipline nije samo teorijska mogućnost koju onda razrađuje ovaj ili onaj teoretičar, nego i ona ima svojevrstu institucijsku potporu, paralelnu onoj koju smo opisali na početku rasprave, a po kojoj je animacija službeni dio filmskog, kinematografskog područja.

Prvo, animatori — ako tako nazovemo stvaratelje animiranog filma — u načelu su ljudi koji dolaze iz likovnog područja, koji dolaze s potvrđenim *crtačkim talentom* i *crtačkim iskustvom* u nekoj od likovnih tradicija.

Tako su, recimo, u Hrvatskoj prvi *Kerempuhovi* crtano-filmashi (iz 1950-ih) bili velikim dijelom i *Kerempuhovi* karikaturisti — Borivoj Dovniković, Dušan Vukotić, Zlatko Grgić, Ico Voljević, Oto Reisinger, a dio njih i iskusni strip crtači (Walter Neugebauer, Borivoj Dovniković). Dio njih (osobito onih koji su počeli kao crtači pozadina) dolazio je iz slikarskih krugova (Aleksandar Marks, Zvonimir Lončarić, Zlatko Bourek, Pavao Štalter...). Ova je pojava ostala karakterističnom i nadalje u konstituciji Studija crtanog filma u Zagreb filmu, a ostala je karakterističnom i do danas: najveći dio animatora dolazio je i dolazi iz likovnog područja i s, barem nekakvim, likovnostvaralačkim pedigreeom. A to je, naravno, i logično — jer se za konkretnu *izradu* crteža za animaciju traži neka crtačka nadarenost, nekakva djelotvorna likovna imaginacija i velika likovno-crtačka vještina.

Formalno školovanje za animirani film dosta je kasna pojava u povijesti animiranog filma, ali i tu je karakteristično da se *studij animacije* uglavnom utemeljuje u sklopu *likovnih akademija*. U Hrvatskoj je sveučilišni studij animacije osnovan tek nedavno (od 1998) u sklopu Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu (a ne u sklopu Akademije dramske umjetnosti, njezina filmskog i televizijskog studija), a istodobno se prakticirao na dizajnerskom odjelu splitske Umjetničke akademije. Slično je i u svijetu. Jedan od svjetski prvih sveučilišnih specijaliziranih studija animacije (na razini koledža, dodiplomskog studija) bio je u Velikoj Britaniji u sklopu West Surrey Colledge of Art and Design — dakle u sklopu likovnog studija, a i danas se u Britaniji animacija studira prevladavajuće u sklopu likovnih i dizajnerskih studija.¹²

U novije se vrijeme sve češće crtani filmovi otkupljuju i pohranjuju u likovno orijentiranim muzejima, a prikazuju u galerijama, u sklopu različitih likovnih izložbi (recimo: godišnjeg Zagrebačkog salona).

S tim je povezan i postojan interes, doduše rijetkih, povjesničara i teoretičara likovnih umjetnosti za animirani film kao dijela likovno-vizualnog područja.¹³ Taj je interes dodatno potaknut osobitom strujom u sklopu animacijske prakse koja likovni njezin temelj tretira kao izrazito stvaralačko po-

družje. Naime, tzv. *umjetnička animacija* — koja, primjerice, prevladava na zagrebačkom Animafestu — njeguje cijeli spektar uvažanih slikarskih stilova, ali s izrazito osobnim opredjeljenjem, a ujedno i animaciji pristupa osobno, razvijajući i personalne (»autorske«) animacijske stilove. Mnoga se moderna animacijska rješenja prikazuju u grafičkim godišnjacima, folije ili sastavni crteži iz filma izlažu se na slikarski način u likovnim galerijama, tražeći doživljajni odnos prema pojedinačnom crtežu, odnosno slici, istovrstan onom koji imamo prema autonomnom likovnom djelu.

Iako nema mnogo likovnih proučavatelja koji se posvećuju i animaciji, slično je, zapravo, i s filmskim stručnjacima. Iako se u dosta općih povijesti filma obrađuje i povijest animacije, ona je tipično usputno i vrlo ograničeno doticana. Iako animirane filmove na repertoaru kina i na animacijskim festivalima uglavnom prate filmski kritičari, razmjerno je vrlo malo filmskih kritičara koji se uopće posvećuju animiranom filmu, recenziraju ga, i to se uglavnom smatra kao posebno zahtjevna i marginalna specijalizacija — koja traži i dodatno likovno obrazovanje, odnosno osjetljivost. Među teoretičarima filma još ih je manje koji u svojim teorijskim razmatranjima uzimaju u obzir i animirani film te teoriju razvijaju tako da podjednako tumači živi kao i animirani film. Čak postoji uporna teorijska struja među filmskim teoretičarima — ona koja upravo u registracijskoj osnovici filma nalaze i njegovu »bit« — koja nikako ne može prihvatiti animaciju kao podvrstu filma i koja — poput Stojanovića i Gilića — odbija animaciju razmatrati onda kad određuju »bit filma« ili kad razmatra filmske vrste.

Dakle, branitelj ideje da je animirani film ustvari likovna umjetnost, a ne filmska, može tvrditi da će postupno prihvaćanje takva shvaćanja neumitno promijeniti ne samo teoretičarsko-kritičarski pristup animaciji, nego i dominantan institucijski »smještaj« animiranog filma u skoroj ili daljoj budućnosti.

Obrana standardnog shvaćanja — zašto je opravdano animirani film ipak svrstavati u film

Sažmemo li »likovnjački argument« protiv shvaćanja da je animacija vrsta filma, možemo reći da je on vođen je sljedećim stavom (a i završava njime kao zaključkom): ono što spaja animaciju i film samo su praktičarski i teorijski »periferne«, »usputne«, »prigodne«, kontingentne značajke vezane uz činjenicu da se i jedno i drugo oslanja na izazivanje prividna kretanja, a ono što ih razdvaja jesu krupne ontološke — stvaralačko-»medijske« — razlike. Naime, jedno je u potpunosti likovna tvorevina, a drugo je snimateljska, registracijski temeljena tvorevina. Animacija je *bitno* različita od (živog) filma: ona je *posebna umjetnost*, vrsno različita od

¹² Oslanjam se ovdje na informaciju koju mi je dala Clare Kitson kroz dopisivanje, a ona je posebno istraživala ovo područje, usp. njezinu skoru knjigu: *British Animation: Channel 4 Factor* (London 2008: Parliament Hill). Ovo otvaranje specijaliziranog studija animacije zbilo se tek 1970-ih). Prije toga je postojala mogućnost za postdiplomsku specijalizaciju za animaciju na raznim fakultetima — opet najčešće likovnim, odnosno dizajnerskim. Doduše, ne znači da se animacija ne studira i na filmskim akademijama — primjerice na National Film School, odnosno u filmskim odjelima likovnih univerziteta (Royal School of Art).

¹³ U nas je crtani film uključivao svoje likovnoteorijsko i likovno povjesničarsko razmatranje pokojni Radovan Ivančević (usp. Ivančević, 1997; Ivančević, 2001), a animirani je film, osobito onaj Zagrebačke škole crtanog filma, izričito analizirao kao sastavnu pojavu suvremene likovne umjetnosti (usp. Ivančević, 2003; Ivančević, 2004). Doduše, on je i film spominjao u sklopu svojih teorijskih razmatranja o »likovnom govoru«, odnosno pri analiziranju ukupne *vizualne kulture* čijim su dijelom i likovne umjetnosti, ali i sve druge »vizualne umjetnosti« (Ivančević, 1997; Ivančević, 2001).

filmske umjetnosti i ne treba ih međusobno miješati, ni rodno povezivati.

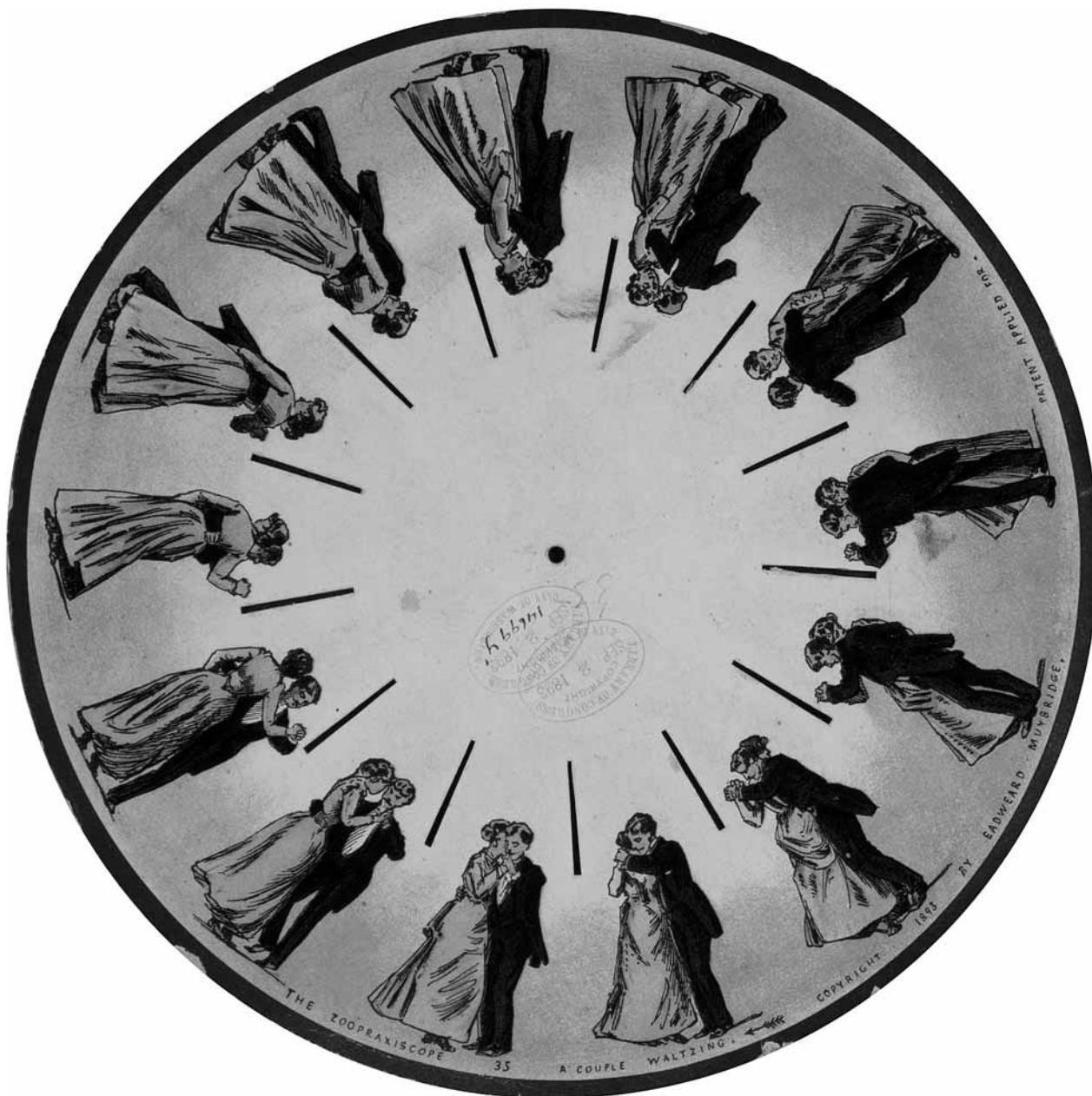
No, je li doista tako da animacija nema ništa više dodirnog sa živim filmom od toga da se temelji na učinku prividna kretanja? Je li doista tako da se animacija ne može držati *filmom* ni po čemu što bi bilo i *ontološki relevantno*?

Razvidimo potvrdne argumente, one koji podupiru postojeće standardno shvaćanje o animaciji kao animiranom *filmu*.

(A) *Argument zajedničke likovnosti filma i animacije.* Prvo i prvo, ono što je animaciju i film »srodilo« nije tek tehnološka pogodnost za izazivanje prividnog kretanja — iako je ona

bila nužan preduvjet — nego ključna *vizualizacijska* srodnost.

Čini se, naime, očiglednim da su i živi film i animacija uvedeni kao svojevrsna *vizualna prikazivanja*, sljedeći prikazivačke standarde i prikazivačko-tvorbene izazove vizualnog predočavanja svijeta. U tome su i jednom i drugom kao važan orijentir služila načela što su bila u temelju sve postojeće popularne — ali i one elitno uzvisivane — likovno predočavalačke tradicije, uključujući naravno onu koja se razvijala u suvremenoj fotografiji, ali i onima što su vladala predstavama i uglednog dramskog kazališta i svakog pozorničkog nastupa, od varijetea do najrazličitijih slavljeničkih »predstava«.



Phenakistoscope Eadwearda Muybridgea (1893) — disk



Zoopraxiscope Eadwearda Muybridgea (1893) — disk

Primjerice, i animacija i prvi filmovi slijedili su elementarna načela predočavalački najpogodnije vizure — to je bio, govoreći filmskim terminima, tzv. *tablo stil*: prizor se prikazuje uglavnom u »srednjem planu«, s rasporedom likova u prizoru tako da se važne likove razabere podjednako dobro — da budu dani u tzv. *frontalnoj kompoziciji*, a da dubinski raspored nevažnih likova na dvodimenzionalnoj plohi bude pregledan — tako raspoređen da sve što je važno za razumijevanje prizora bude dostatno vidljivo. Pazilo se da likovi budu jasno ocrtani (na filmu osvijetljenjem, a u animaciji jasnim ocrtavanjem siluete lika), a kompozicija slike takva da važni likovi (i važno odvijanje) budu u središtu pozornosti itd. S druge strane, koristila su se sva iskustva u »postavi« prizora kako bi u samoj strukturi prizora bilo jasno što je u središtu pažnje — a ta su iskustva naslijeđena iz tradicionalnih postava motiva za slikanje (komponiranja prizora), i iz »namjenskog« fotografiranja (skupne slike i portreti), kao i iz kazališno-mizanscenske tradicije. Ova »primitivna« načela likovne kompozicije, njezina »počela«, ali i razvijeniji (sofisticirani) tipovi, razrađivani u vrhunskim umjetničkim djelima te u različitim anti-tradicionalnim likovnim smjerovima, ostala su vodećim i u daljem razvoju i živog i, naravno, animiranog filma. Elementarna briga za »likovnost« slike polazna je i za živi i za animirani film, a inventivna razrada likovnosti provedena je opcija je u jednom i u drugom.

Nije tako samo sa kompozicijom slike, odnosno *kadra*. Kad je uvedeno montažno povezivanje kadrova i sami su se montažni prijelazi neminovno nadzirali — likovno. Likovno-kompozicijske analogije i »grafički« kontrasti na montažnom prijelazu, ritmičke smjene likovnih kompozicija... pokazali su se kao filmski omogućeni i potaknuti stilski izbori, otvo-

rili su mogućnost svojevrsnog vremensko-likovnog »kolaža« koje su potom osobito »otkrivali« i razrađivali upravo likovnjački eksperimentatori što su se upustili u filmsko stvaranje. Međutim, montaža, odnosno mogućnosti »sekvencijalnog kolaža«, stvar je upravo mogućnosti koje je otvorio živi film, a koji je potom svojim živofilmskim razradama nudio animaciji i konkretne uzorke uvođenja i likovna svladavanja montaže. Film je bio taj koji je likovnim umjetnicima otkrio realnu mogućnost za njegovanje svojevrsnog *kinetičkog slikarstva*, slikarstva razvijanog *unutar filma* i *filmskog kulturnog konteksta*. Animacije likovnih predložaka — crteža, slika, kolaža, fotografija... — bile su sastavnim dijelom i prve francuske *filmske* avangarde (Fernand Léger; Man Ray), a osobito njemačke (Walter Ruttmann, Viking Eggeling, Oscar Fischinger, Hans Richter; usp. Bendazzi, 1994.) i prethodile su kasnijem razvoju tzv. *kinetičke umjetnosti* 1940-ih, 1950-ih, 1960-ih i nadalje, u sklopu koje su, opet, originalno izumijevane brojne »nefilmske« naprave što su proizvodile pokretne likovne efekte, i koje, naravno, nisu više u okrilju filma.¹⁴

Sve u svemu, vizualno-kompozicijski predočavalački zadaci bili su zajednički i animaciji i živom filmu, pa su i rješenja tih zadataka ostala uzajamno vezana, pod uzajamnim utjecajem, odnosno pod utjecajem repertoara suvremenih opće-likovnjačkih pristupa, ali i živofilmski razvijanih predložaka (u komponiranju kadra i montažnim rješenjima).

Dakle, i živi i animirani film mogu se držati *pravim* članovima općenitije vrste (roda) *vizualnih komunikacija*, podložni aktualnom izvedbenom repertoaru na tom širem području, rješenjima iskušavanima na raznim izvedbenim stranama (tj. ne samo u »umjetničkom« slikarstvu, nego i u najrazličitijim stranama grafičkog dizajna prisutnog posvuda, u karikaturističkoj, ilustracijskoj i stripovskoj praksi, fotografskoj praksi, kompiutorsko proizvodnoj...) — i to je bio temelj pokojnom Radovanu Ivančeviću da i živi film, kao i animaciju, promatra kao dio ukupne *vizualne kulture*. Razlike u razradama srodnih zadataka i u pronalaženju stilskih rješenja mogu se držati samo razlikama u smjerovima prevladavajućeg stvaralačkog istraživanja, samo svojevrsnim *disciplinarnim razlikama* unutar istog općeg vizualno-stvaralačkog polja. Utoliko se i živome filmu itekako dade pristupati s posve likovnjačkim interpretativnim usmjerenjem, onoliko likovnjačkim s kakvim se dade pristupati i animaciji — u svakom se trenutku živog filma može raspravljati o likovnoj kompoziciji kadra/slike, odnosno likovnoj postavi likova, likovnoj komponenti montaže, likovnoj vrijednosti crno-bijelih ili kolorističkih rješenja... kao što se to može činiti u odnosu na animirani film.

No, uporni animacijski autonomaši ne moraju prihvatiti ovaj argument kao odlučan. Naime, pripadnost animacije i živog filma području *vizualnih komunikacija*, sa svim pripadnim zajedničkim osobinama, ne mora značiti da oni pripadaju istome rodu — filmu.

¹⁴ Usp. Malina (ur.), 1974. U nas je Aleksandar Srnec bio jednako protagonistom izumljenih kinetičko-vizualnih naprava, kao i filmova temeljenih na njegovim vizualno-kinetičkim istraživanjima — *luminoplastikama* (usp. Turković, 2008a).

Jedan argument protiv toga jest analoški i deduktivan. Primjerice, i slikarstvo i kiparstvo pripadaju području *vizualnih komunikacija*, ali ih nećemo držati *filmom*. Time što se animacija i film mogu pridružiti *vizualnim komunikacijama* ne mora se shvatiti kao njihovo objedinjavanje u *istu umjetnost*, još uvijek se može tvrditi da je razlika u predlošcima toliko velika i važna da se mora govoriti o ontološki različitim umjetnostima. Za usporedbu, književna, kazališna, glazbena... i filmska djela pripadaju tzv. *vremenskim* ili *izlagačkim* (sekvencijalnim) umjetnostima, s mnogo zajedničkih osobina, ali to nikoga ne navodi da ih smatraju *istim umjetnostima*, istom *priopćajnom vrstom*.

No, izravniji je protuargument jači, a to je onaj kojeg smo već upoznali. Mogli bismo to izreći ovako: likovnost je animaciji *primarna*, dok je likovnost živome filmu *sekundarna* osobina. Naime, za animaciju se prvo mora napraviti likovni predložak prema svim nabrojenim i nenabrojenim likovnim načelima, u tom je smislu *vođena likovnost* (tj. ona koju se smišlja i kojom se upravlja) za animaciju »početna«, tj. s njome se uopće i kreće u izradu djela, i »primarna«, tj. od središnje važnosti, dok se vođena likovnost u živom filmu javlja tek kao dodatan i, naravno, neobvezatan izbor u obradama nelikovnog predloška (odnosno predloška kod kojeg je izborna hoće li ga se likovno »stilizirati« ili ne), pa se utoliko likovnost živoga filma može smatrati »sekundarnom«. Zastupnici animacije kao likovne discipline mogu, dakle, ponoviti svoj argument i reći da — bez obzira na općenitije »vizualno-predočavalačke« srodnosti između animacije i živog filma — živi film ima tek neizravan, »fakultativan«, naknadan odnos prema vođenoj likovnosti i po tome ne može pripadati središnjem, prototipskom korpusu likovnih umjetnosti, kako to animacija može.¹⁵

Da bismo demonstrirali da se animaciju doista opravdano podvrstava pod film, potreban je, očito, nešto jači argument, a ne tek pozivanje na pripadnost — moguće pretjerano višoj, preopćoj — vrsti vizualnih komunikacija. Da bi animaciju smatrali legitimnim rodom filma, živi film i animaciju očito mora povijesno vezivati nešto jače od tek početne, odnosno načelne likovnosti.

(B) *Argument sekundarnosti likovna vida animacije — tj. ontološke istovrsnosti animacije i živoga filma*. Nadovezujući se na prethodno uvedenu razliku, može se pitati sljedeće: je li doista likovnost animacije baš po svemu i u svim njezinim

oblicima — »primarna«, primarna na isti način na koji je to u slikarstvu ili grafičkoj umjetnosti? Ne postaje li i ona — kad se crtež »animira«, »pokrene« — tek »sekundarna«?

Naime, u tipičnoj crtežnoj animaciji, pokretanje zadana crteža podrazumijeva dostatno vjerno ponovno iscrtavanje osnovnog lika uz pažljivo iscrtavanje pomaknuta dijela tijela, ili pomaka cijeloga tijela. I to tisućama i tisućama puta — ovisno o dužini filma.¹⁶ Gotovo je neizbježna posljedica te nužde bila u *shematizaciji* i *stereotipizaciji* lika za iscrtavanje i u *kopističkom* (dakle opet shematiziranu, stereotipiziranu) umnožavanju prikladno pojednostavljena i stereotipizirana obrisa lika. Vrste shematizacije i stereotipizacije su varirale, ali jedna povijesno snažno prisutna bila je ona ovalna — prevladavajuća kod Disneyja. Likovi su se gradili od ovala koje je onda bilo lakše umnožavati i modificirati od promjenjivo nepravilnih vizurnih oblika kakve se zatiče u ljudi i životinja pri njihovu kretanju, i kakvima se oni prikazuju u visokolikovnoj tradiciji. Druga je bila, recimo, ona raznoliko geometrijska shematizacija (uz varijaciju elementarnih geometrijskih oblika, crtanih »ravnalom i šestarom« kako su se bunili poneki pripadnici tog stila), a koju su primjenjivali autori Zagrebačke škole crtanog filma. Dalje pojednostavljenje sastojalo se, recimo, u jednolikom premazu — bez volumenskih modulacija — boja kojom su se »pokrivali« pomični likovi i predmeti itd. A shematizacija pokreta sastojala se u reduciranju faza i dijelova tijela koja se moraju pokrenuti da bi se dobio efekt punog pokreta (prividna pokreta). Uostalom, postoje zanimanja u crtanom filmu — tzv. fazeri i kopisti/dekeri¹⁷ — koji i ne moraju znati crtati, nego tek imati mirnu ruku i dostatnu preciznost u povlačenju crta i pokrivanju ograničenih površina bojom. Nije sve u likovnoj izvedbi likovnih predložaka za animirani film istodobno i likovno-umjetnički zadatak.

Dakle, potreba za animiranjem crtežnog predloška natjerala je na shematizaciju i stereotipizaciju takva predloška, a iscrtavanje niza predložaka potrebnih za pokretanje likova i prizora svodilo se u velikoj mjeri na kopističko umnožavanje. Jest da je bila po srijedi *vođena likovnost*, ali bila je to doista *pretjerano vođena* likovnost, tj. likovnost koja je *vođena* vještinom što je učinjena gotovo automatskom, maksimalno rutinskom. Animacija je podrazumijevala krajnju redukciju područja za kreativnu invenciju, a upravo se minuciozna izvedbena inventivnost podrazumijeva u onoj grani vizualnih komunikacija koju se naziva »likovnom umjetnošću«.

¹⁵ I tako formuliran, »likovnjački« protuargument ne stoji. On ima na umu samo tzv. visoku likovnost, onu koju se provodi prema najvišim kulturalnim standardima. Međutim, svaki vizualni fenomen s komunikacijskom namjenom — bilo da je to dječja slika, slika nekog diletanta ili vrhunska slika nekog od povijesnih umjetničkih stilova, odnosno je li riječ o najranijim Lumièreovim filmovima ili o vrhuncima klasičnog stila — neminovno slijedi »početne« vizualne obrasce koje smo opisali i jest u temelju »likovan« po tome. Naredna argumentacijska strategija bit će da u tome da upozorimo kako animacijsko djelo može biti »filmsko-umjetnički« vrhunsko, a da »likovno-umjetnički« bude tek početne, ili likovno-stilski tek rutinske razine, a time i tek »nulte« likovno-umjetničke vrijednosti.

¹⁶ Gotovo za svaku sličicu filma treba ponovno iscrtati lik uz novi pomak pomičnih dijelova lika ili cijeloga lika, a sličica ima — po suvremenom standardu — 24 u sekundi. Lako je izračunati koliko je to iscrtanih slika (folija) u 4 minute (4x60x24), a koliko u 10 minuta, a koliko za cjelovečernji film od, recimo, sata i pol! Naravno, animatori su pronašli mnoge načine za jake uštede u iscrtavanju celova za film, ali rukotvorni animirani film čak i u najštedljivijoj varijanti podrazumijeva mnoštvo vjerno ponovljenih crteža s faznim varijacijama.

¹⁷ Fazeri su oni ljudi u animacijskim ekipama koji povlače međucrte između tzv. *ekstrema*, tj. između ključnih točaka u pokretu (ekstreme crta glavni animator, koji se računa kao kreativac). *Kopisti* su oni koji izvorni crtež na papiru doslovce precrtavaju na prozirnu celoidnu plohu — tzv. *foliju* (eng. *cel*; u podlozi folije leži izvorni crtež čije obrise kopista slijedi po foliji). *Koloristi* ili *dekeri* su oni koji iskopirani crtež (obrisni crtež) ispunjavaju prikladnim bojama (kako su to dobili u uputama glavnog crtača, odnosno autora filma). Svi se ti poslovi drže izrazito tehničkim, rutinsko manualnim, a danas ih pretežito obavljaju kompjutori. Usp. Dovniković, 1996; Marušić, 2004.

Zato likovni svijet — onaj estetički senzibiliziran — i nije baš mogao prihvatiti najveći dio animiranog filma kao neki relevantni *umjetnički fenomen*, niti je to mogao držati relevantnim područjem likovne umjetnosti. Eventualno bi se animaciju otpisivalo u podcijenjeno područje *primijenjene umjetnosti*, ali, daleko lakše — u *filmsko područje* u kojem estetska vrijednost likovnosti — nije primarna.

Ako estetska vrijednost likovnosti u animiranom filmu nije primarna, a svejedno pod uvjetima animacijske shematizacije, stereotipizacije i rutiniranja likovnosti nastaju animacije što se drže vrhunskim umjetničkim djelima — nije li to zato što je glavno krilo za procjenu umjetničkog dosega animacije nije *likovno-umjetnički kontekst* — nego onaj *filmski*?

Naime, može se tvrditi da se *ontološki status* likovnosti bitno mijenja kad se crtež »pokrene« — kad se njime grade *prizorna zbivanja*. U animaciji, može se tvrditi, niz slika sa statičkim fazama pokreta prestaju biti tek individualnim »slikama« — statične slike u animaciji postaju tek *vidnim poljem* unutar kojeg se prate prizorne promjene, zbivanje. Slika prestaje biti *slikarijom*, postaje »kadrom« — izrezom unutar kojeg pratimo prizorno zbivanje. Metom doživljaja jesu sami prizori, kao i u živome filmu — a likovno temeljena animacija, kao i fotografsko snimanje, samo su različite faze kako bi se doseglo *predočavanje prizornog zbivanja*.

Zapravo, glavna atrakcija i predfilmske animacije i prvog, ne-animiranog, živog filma, a potom i animacije na filmu, bila je istovrsna — sastojala se u tome što se i u jednom i u drugom slučaju »očevidački« pratilo odvijanje suvisla prizornog zbivanja. Fasciniralo je što se i u jednom i u drugom slučaju uspijevalo *perceptivno* raspoznavati i razumjevalački pratiti prizore napuštene zbivanjima pod osobitim projekcijsko-predstavilačkim — izrađivačkim, artefaktualnim — *vizualizacijskim* uvjetima, tj. kao rezultat nečijeg ekspertnog (domišljato probirljivog, maštovito predočavalačkog) rada i društvene komunikacijske ponude. I u jednom i u drugom slučaju se *vizualno modeliralo prizore svijeta u njihovu odvijanju*.

Konzervativnije rečeno — ljude su privlačili *sadržaji* (prizori) koje su gledali, a modus pod kojim su gledali te sadržaje — likovno-izrađivački ili fotografsko-registracijski — davali su tek osobito doživljajno »obojenje«, drugačije »naglaske«, nešto drugačije »perspektive«, otvarali nešto drugačije mogućnosti — ali u odnosu na bitno isto područje.¹⁸

I doista, središnji stvaralački problemi rane, pa onda i klasične animacije bili su u ispitivanju različitih načina *karakterizacije likova*, mogućnostima psihološke razrade tih karakterizacija, smišljanju duhovitih situacija (gegova) i njihovoj pripremi — tempiranju (eng. *timing*), psihološko-kauzalnoj

razradi zbivanja (u fabuliranju)... itd. Dakle, mogli bismo reći da je središnji stvaralački zadatak i animiranog filma i živog filma ležao u razradama *prizorne imaginacije/opažanja*, a različite tehnologije tek su nudile različite putove i različit tip mogućnosti za to, pa i različite odvojke razrade.¹⁹ Tj. uvjetovale su disciplinarno grananje u razradama prizorne imaginacije, ali samo to — omogućile su tek *disciplinarno, unutarvrstovno grananje*, a ne konstituiranje posebne, od filma odvojene, »umjetnosti«. »Stvaralačka« likovnost je — pri takvu usredotočenju na prizore — doista tek »sekundarni« modus, nešto što se izborno njeguje i izborno varira, ali ne *obvezatno*.

Ponovimo, *ontološki status* likovnosti bitno se mijenja kad se crtež »pokrene« — sad se njime očevidački predočavaju *prizorna zbivanja* kao i u živome filmu, i u tome »istopodručnome« poslu živi film i animirani film dijele mnoge stvari a tek potom preuzimaju poneke međusobno različite zadatke, odnosno međusobno različita podpodručja stvaralačkog usredotočenja. Koliko god se temeljio na likovnosti i likovno-rukotvornoj vještini, čim se crtež pokrene on postaje — *filmom*, suočava se s ključnim imaginativnim ciljevima s kojima i živi film.

(C) *Zajednički vizualizacijsko-izlagački temelji živog filma i animacije*. No, živi film i animirani film ne objedinjuju u *film* samo zajednički imaginacijsko-prizorni zadaci, nego i zajednički repertoar *prizorno predočavalačkih strategija*.

Naime, animaciju i živi film ne povezuje samo predočavanje *prizora* u njihovu odvijanju, nego i sam tip *predočavanja* — to je predočavanje i samo *procesualno* — tj. *izlagačko*. Za razliku od tipičnog likovnog djela — u kojem se sve ono što se ima pružiti pruža odmah na uvid — filmom se, bilo živim, bilo animiranim, to *mora* dati na vremenski, sekvencijalno, nizalački... postupan način. Drugim riječima, mora se, htjelo se to ili ne, predodžbu o svijetu postupno razrađivati — u slijedu, u sekvenci, vremenski raspoređeno, i to bilo da se pristupa nekom statičnome stanju u svijetu (a njemu se pristupa putem sekvencijalnog *opisa*) bilo da je riječ o procesima u svijetu (tj. o djelatnostima, »radnjama«, »akcijama« u prizoru, a njima se tipično pristupa *naracijom* — nadovezivanjem *praćenjem*). Filmski model svijeta jest sekvencijalni model.²⁰

Zato, čim su se, prebacivanjem u filmsku tehnologiju, animaciji otvorile veće *filmske* mogućnosti stvaralački izbornog *izlagačkog, sekvencijalnog* predočavanja duljih, a time i složenijih, prizornih zbivanja, animacija se počela oslanjati na zajedničke izlagačko-predočavalačke strategije kako su one bile otkrivane, odnosno uvedene u film (ponajviše u igranu

¹⁸ I Wells, usprkos svojoj sklonosti da animaciju razmatra kao slikovnu vrstu, s odobravanjem navodi tvrdnju animatora Richarda Taylora po kojoj animacijska radnja »nadigrava« likovnost: »Važnije je naglasiti da je kvaliteta sekvence važnija od kvalitete slika. Moguće je učiniti loš film sa prekrasnim crtežima ili modelima — umjetnost animiranog filma leži u radnji.« (Wells, 2002: 6)

¹⁹ Npr. u animiranom filmu se prizorno situacijskom — »glumačkom« — gegu (practiciranu i u živofilmskoj *slapstick* komediji, odmah pridružio »fantastički« geg (poigravanje s fizikalnim i organskim zakonima), a ovima »likovni« geg (poigravanje s likovnim osobinama predočavanja prizora; usp. Turković, 1966), što je bilo moguće u animacijskom svemiru, ali ne (ili vrlo ograničeno) u fotografsko-snimateljskom svemiru.

²⁰ O sekvencijalnosti kao osobini svake naše mozgovne (umske) obrade svijeta, načina na koji svijet pamtimo i prepričavamo usp. Hoffman i Blakslee, 2004.

granu živog filma, ali i uvedene samostalnim invencijama u animaciji).

Primjerice, animirani film (i onaj iz primitivne faze kao i onaj u razdoblju klasičnog stila) koristio je »interpunkcijski« repertoar, odnosno općenito »metadiskursni«, »retorički« repertoar, sebi suvremenog živog filma, posezao za optičkim trikovima kojima i živi film, pratio je tehnike scenskog kadriranja i raskadriranja — promjene planova pri praćenju prizornog odvijanja, tipovima prijelaza iz scene u scenu, iz sekvence u sekvencu. Animatori su nastojali pronaći animacijske rekonstrukcije pomaka motrišta (vožnji i panorama)... Sve u svemu našli su se u istom košu *evolucije filmskog* (uglavnom narativnog) *izlaganja* (tj. evolucije tzv. *filmskog jezika*). I Disneyjeva proizvodnja (osobito nakon uvođenja cjelovečernjih crtanih filmova) i hollywoodska proizvodnja crtanih filmova pokazuje da je stilski repertoar narativnog izlaganja klasičnog crtanoog filma bio zajednički. Naravno, s nekim, za svaki taj rod osobitim varijacijama.

Zapravo se na animaciju bez ostatka dade primijeniti cijeli postojeći repertoar predočavalačkih oblika što su se vremenom izbistrili na filmu, oblika različito nazivanih u filmsko-teorijskoj tradiciji: »elementi filmskog jezika«, »oblici filmskog zapisa« (Peterlić, 2000), »filmski postupci«, »parametri kadra«, odnosno »montažni postupci«... Ako uzmemo da se ona djela na koja se može primijeniti repertoar »filmsko-jezičnih« oblika legitimno drže — filmom — onda se i animirana djela legitimno mogu držati filmom, jer se tek pomoću tog repertoara *filmskog postupaka* ona mogu »medijski opisati« na prikladan, dostatno specifičan način.

Animacija je prelaskom na filmsku tehnologiju u svim svojim bitnim odrednicama doista postala *filmom*, njegovom podvrstom (*rodom*, usp. Turković, 2008b), dijeleći mnoge njegove strategije, ali i razvijajući i svoje stilske odvojke (u onoj mjeri u kojoj se i unutar filma — unutar različitih rodova, ali i različitih igranofilmskih žanrova — stvari dosta međusobno različito razvijale).

(D) *Pravofilmske podvrste animacije*. No, prilično ograničavajuće, argument u prilog pripadnosti animacije filmu vezao se dosad samo uz jednu podvrstu animacije — uz *crtani film*, tj. uz *slikarski* temeljenu animaciju. Tu je statička likovnost ostvarivana na papiru ili foliji doista ključno različita od živih prizora o kojima ovisi živi film, pa je likovnjački argument bio najjači u odnosu baš na crtani film.

Ali, kako braniti likovnjački pristup kad je u pitanju — *lutka-film*?

Jednostavan pregled rane povijesti animacije ukazuje kako je lutka-film omogućen upravo *filmom* — filmskim »stop snimanjem« (vremenski i procesno odvojenim fotografiranjem »slika po sliku«) koje je u temelju svake filmske animacije, a potom se postizao dojam prividna pokreta normalnom filmskom projekcijom.²¹



Phenakistoscope — prizor

Naravno, i lutka-film ima jednako polazište u likovnosti kao i crtani film. Samo sada temelj nije slikarski nego kiparski. Riječ je o svojevrsnim *kiparskim djelima* — »kipićima« ljudi i životinja, minijaturnim modelima predmeta i naprava, te »maketama« ambijenata.

Ali kiparska su djela »oživjela« — s prividno-pokretnim načinom — tek uz pomoć filma, tek uz pojavu mogućnosti — *živo-snimateljskog* (tj. fotografskog) *pristupa* trodimenzionalnom kiparskom predlošku.

Naime, dok je filmsko fotografiranje (tzv. *stop fotografija*, *trik fotografija*) tek mehaničko tehnički postupak u crtanoj filmu (kamera je fiksna na postolju i nju se tipično minimalno pomiče u odnosu na crtačke predloške za animaciju te se većina vizurnih promjena — panorame, vožnje — u crtanoj filmu postiže faznim iscrtavanjem, a ne »radom kamere«), dotle je filmsko fotografiranje jednako fleksibilnim i potencijalno stvaralačkim vizualizacijskim zadatkom u lutka-filmu kao i u živom filmu, živom snimanju postojećih prizora. Tu se, kao i u snimanju živih prizora, mora prostorno rasporediti mizanscena, odrediti trodimenzionalna putanja likova i pokretnih stvari u trodimenzionalnom ambijentu, mora se odrediti osvjetljenje (rasvjeta) lutkarskog prizora, izabrati točku snimanja (postave kamere), odrediti njezine moguće pomake u odnosu na prizor itd. Repertoar postave prizora s kojim su suočeni stvaratelji lutka-filma gotovo je istovjetan s onim živoga filma. *Filmovanje* je bitna odrednica konačnog efekta lutka-filma te je lutka-film jednako *snimateljski film* kao i *živi film*. Jedina je razlika u tome što je u lutka-filmu prizor kiparskim artefaktom, a pokret animacijski tvoren za

²¹ Doduše, i tu bi se moglo zamisliti predfilmski uzorak lutka-filma. Da su se pokreti marioneta, recimo, snimali fazno-fotografski (kako se to i čini za film), pa se te fotografije uključile u neki animacijski niz za predfilmske naprave (npr. u *zoetrope*, ili Reynaudov *théâtre optique*) dobilo bi se *lutka-film*. No, takva sekvencijalna fotografija mogla bi se protumačiti kao filmsko-snimateljska, samo bez faze filmske projekcije. Naravno, filmsko snimanje *plus* filmska projekcija omogućili su pravi razvoj lutka-filma.



Zoetrope (moderna replika)

stop-snimanje i za konačni efekt prividna kretanja, što tipično nije u živom filmu, gdje je pokret zatečen i automatski analiziran. Ali, po tome lutka-film pripada *animiranom filmu*, a ne filmskoj snimci kazališno-lutkarske (marionetske) predstave.

Zapravo, filmska »asimilacija«, odnosno filmska »naturalizacija«, filmska »akulturacija« animacije omogućila je razvoj mnogih grana animacije koje bi polazno bile nezamislive bez filma. Ne bi bila moguća tzv. *živa animacija*, tj. animiranje živih bića, bilo tako da ih se tjera da »glume« statičke faze pokreta koje se onda objedinjuju u kontinuiran (ali prepoznatljivo artifičijelan) prividan pokret, bilo tako da se živi pokret snima isprekidano (*piksilacijski*; *time-laps* fotografija), ili da se snima u punini, ali uz naknadno (»montažno«) izostavljanje međufaza kako bi se dobio novo-konstruiran (uočljivo artifičijelan) pokret. A ne bi bile moguće mnoge druge suvremene varijante: plastelinska animacija, teksturna animacija (animacija ulja, pijeska, kave, riže...) itd.

No, zahvaljujući zajedničkom vizualizacijsko-prikazivačkom temelju ostvarivom u filmskoj tehnologiji, animacija je, također, vrlo brzo postala i sastavim dijelom prevladavajućeg *živofilmskog izlaganja*.

Dobar dio tzv. *filmskih trikova* (»specijalnih efekata« — kako se to danas radije kaže) bio je temeljen na animaciji. Takvim su bili mnogi Mélièsovi trikovi pretvorbi (jedan se lik pretvara u drugi, jedna scena u drugu), a fantastični filmovi s izmišljenim bićima koristili su zapravo lutka-filmsku animaciju takvih bića s dodatkom drugih trikova.

Posebno, svojom uočljivom artifičijelnošću — artefaktualnošću — animacija se pokazala kao vrlo sretno sredstvo za re-

toričko regulativne, metadiskursne potrebe u različitim tipovima filmova. Recimo, koristila se za dijagramsku demonstraciju povijesnih kretanja trupa po zemljopisnim kartama u ratnim filmovima, u apstrakcijsko-objašnjavaćke svrhe u obrazovnim i znanstvenim filmovima (usp. Turković, 2004), za uočljivo spektakularnu izradu filmskih naslovnica (tj. špića — s animiranim slovima i natpisima, odnosno s animiranim prizorima), za rješavanje različitih tranzicijskih potreba živog filma (tj. »interpunkcijskih« potreba — za gradnju osobitog tipa tzv. *protežnih spona*) itd.

Potom, postojanje prijelaznih slučajeva između artefaktualnosti animacije i zatečenosti živog filma upozoravaju na činjenicu da se i jedno i drugo smješta na kontinuiranu području. Danas su svim filmskim gledateljima znani filmovi u kojima se kombinira živi filmski prizori s animiranim likovima (npr. *Tko je smjestio Zeki Rogeru / Who Framed Roger Rabbit*, Robert Zemeckis, 1988), ili prate živi ljudi u iscrtanim i animiranim ambijentima... Rubni slučaj *marionetskog filma* — poput ostvarenja *Muppet Showa* — u kojem se marionetske tehnike uklapaju u filmskopredočavalačke strategije ukazuje da su takvi filmovi — koliko su god daleko od *filmske animacije* — itekako srodni lutka-filmu, na jednoj strani, a na drugoj sa živim filmom. A da ne govorimo kako se vremenski tempirano snimanje (eng. *time-laps cinematography*) — kojim se »animiraju« dobne promjene u prizorima — smješta negdje između živog i animiranog filma, bez jasne pripadnosti ijednome od njih.

Animacija je, očito, previše integrirana u film, na premnogo načina, da bi ju se moglo iz filma »izopćiti«. Animirani film jest *film*.

(E) *Historijsko-institucijski — evolucijski — argument*. Iako smo institucijski (»infrastrukturni«) »smještaj« animacije u kinematografsko područje tretirali kao moguću povijesnu »slučajnost«, privremeni »brak iz interesa«, tu činjenicu nije nimalo realno omalovažavati.

Naime, tehnološko, distribucijsko i prikazivačko zajedništvo bitno će djelovati na nužnu evolucijsku (povijesno razvojnu) srodnost dvaju disciplina, ali i na njihovu autonomnu diferencijaciju — većina prethodno razmotrenih zajedničkih osobina animacije i živog filma imaju korijen u ovom »infrastrukturno« temeljenom zajedništvu.

U prvome redu, sama tehnološka osnovica neke umjetnosti nikako ne može biti bez važnih posljedica po ono što se u danome umjetničkom, ili opće komunikacijskom području radi. Prelaskom na filmsku tehnologiju, mnoge su proizvodne procedure i tehnički pribori animacije prilagođavani trenutnim tehnološkim danostima filma kako bi ih se moglo unutar tog tehnološkog okvira izrađivati s maksimalnom efikasnošću. S druge strane, dosta je toga osobitog izumijevano u sklopu filmske tehnologije kako bi se omogućili osobiti animacijski efekti (npr. izumljena je multiplana kamera, rotoskop — da ne govorimo o brojnim pomoćnim uređajima i instrumentima).

S druge strane, i to smo spomenuli, zajednička tehnološka osnovica — ona fotografska — uvjetovala je bujno *likovno* disciplinarno grananje unutar same filmske animacije: omogućila je, kako smo vidjeli, razvoj lutka-filma i izumijevanje

brojnih originalnih posve likovnih tehnoloških modaliteta za snimalačku animaciju — primjerice, iglasti ekran Alexandra Alexeieffa, plastelinsku animaciju, razne varijante »teksturne« animacije (animacija pijeskom, kavom, ugljenom, uljem... Ništa od toga ne bi bilo moguće — onda kad se javilo — bez snimateljske osnove filma. Drugim riječima, upravo je filmska tehnologija omogućila i dodatan likovni razvoj, a time i otkrivanje i uvođenje različitih stilskih mogućnosti i pravaca — *unutar* animiranog filma.

Opet, zajednički recepcijski prostor — kina i filmski festivali — uvjetovao je istovrstan, odnosno vezan recepcijski kontekst za živi film i za animaciju i neminovno je uvjetovao da se jedno doživljava u kontekstu drugog i da se disciplinarni razvoji obje vrste na različite načine uzajamno vezuju — slijeđe, nadahnjuju, citiraju, parodiraju, pa i kontrastiraju, razlikuju... Zapravo smo upravo to razmatrali kad smo spominjali zajedničko prizorno-predočavalačko područje (koje podrazumijeva, tematsku, fabularnu razmjenu i uzajamne reference između animacije i živoga filma), odnosno kad smo spominjali razvoj zajedničkog repertoara izlagačkog predočavanja prizornih promjena.

Iako je i animacija — uostalom kao i drugi filmski rodovi — trpjela od imperijalne prevlasti živog igranog filma, pa je zapostavljenije proučavana, zapostavljenije se za nju visokoškolski obrazovalo i zapostavljenije je kritički praćena — svejedno je dobivala barem djelić one *filmske* recepcije koju je dobivao i dominantni film, i tako je podlijeerala onim visokim zahtjevima koju takva »elitna« recepcija podrazumijeva. Razvoj modernističke (»umjetničke«) animacije i njezin elitni (i unutar filmski i unutar likovnjački) uspjeh dio je općenitog elitno-recepcijskog favoriziranja svake varijante *modernizma* na filmu koncem 1950-ih te 1960-ih naovamo. Dakle, posljedicom je opće modernističke atmosfere što se razvijala u elitnome krilu filmskoga svijeta.

Sve u svemu, povijesno gledano, *kinematografsko zajedništvo* animacije i živoga filma bilo je ključno za razvoj animacije i bitno je obilježava. Animacija se, upravo po svojoj uključenosti u kinematografiju konstituirala kao trajna i razvojno perspektivna grana, tj. kao *filmska grana*, kao *filmski rod*.

Zaključak

Uključivanje animacije u filmske rodove nikako ne znači zanemarivanje njezine očigledne posebnosti u odnosu na živi film.

Sve što »likovnjački argument« ističe kao ključnu razliku animacije u odnosu na živi film, uvažava i standardno klasificiranje animacije kao *animiranog filma*. Animirani film i živi film dvije su (kategorizacijsko-klasifikacijske, usp. Tur-

ković, 2008b) podvrste nadređene kategorije *filma* (tj. *genusa proximusa*), a ono što ih (standardno) uzajamno vrsno razlikuje (*differentia specifica*) jest upravo različitost njihovih predložaka: likovno-statičnog predložka animacije i živoprizornog predložka u živom filmu, potpune artefaktualnosti animacijskog predložka i neartefaktualnosti ili izborne (»fakultativne«) artefaktualnosti živoprizornog predložka. Ova razlika je ona po kojoj se animirani film računa kao *poseban* filmski rod (filmska disciplina), i to kao rod koji se načelno — karakterizacijski — razlikuje od ostalih filmskih rodova (igranog filma, dokumentarca, eksperimentalnog filma, obrazovno-znanstvenog, propagandnog), iako se s njima itekako može uporabno preklapati, u njih biti integriran, kako smo to prije vidjeli. Uostalom, i drugi se filmski rodovi uzajamno kombiniraju, prepleću (usp. Turković, 2008b)

Također, poimanje animacije kao filmskog roda nikako ne isključuje snažnu upućenost animiranog filma na likovnjačku tradiciju, likovnu vještinu — na likovne »resurse«. Ne sprečava da se animaciju ne uzima kao svojevrsno *međupodručje* — kao disciplinu koje se dijelom preklapa s filmom, a dijelom s posve likovnim područjem. Recimo, klasična se animacija snažno oslanjala na nadasve filmski narativni kontekst — što je, naravno, nije nimalo sprečavalo da uzima likovne uzore iz karikature, grafičkog dizajna i realističkog slikarstva svojega doba (kako je to često činio i sam živi film). Nasuprot tome, modernistička se animacija filmske avangarde, ali i umjetničkih pokreta i modernističkih nacionalnih »škola« (poput češke, poljske, kanadske, hrvatske...) često maksimalno oslanjala na visoko sofisticirana i »autor-ska« (originalistička, ekspresivno-individualna) likovna rješenja, počesto uz krajnju primitivizaciju »filmske« dimenzije animacije (krajnje reduciranu, tek naznačenu animaciju, s drastičnom — društveno-psihološki osiromašenom — prizornošću, često svedivom na primitivne, odnosno kulturno trivijalne simbole i otrcane — »arhetipske« — fabule). Takvi »animirani filmovi« prije su sličili izložbi sjajnih slika, nego »pravome« filmu. Ali, i takva su djela, povijesno-evolutivno i institucijski i nadalje filmskim dijelom, iako to nimalo ne priječi da budu prihvaćani i kao posve likovna ostvarenja.

Uključivanje animacije u film *inkluzivno* je, a ne *ekskluzivno*, podrazumijeva da klasifikacija nije normativno isključujuća, nego kulturno fleksibilna i otvorena, »uključujuća« stvar. Klasifikacije ne služe tome da bi se *zadale granice*, nego tek da bi se dobili koliko toliko postojani — društveno provjereni — *globalni orijentiri* pri slobodnom istraživačkom vrludanju otvorenim područjem stvaralaštva, orijentiri koji se mogu i zanemariti ako si je stvaralac pronašao vlastiti, pouzdani put.²²

²² Indikativno je da isključivanje animacije iz područja filma i njezino »prebacivanje« na teren likovnih umjetnosti nije nešto oko čega bi se trudili likovni teoretičari, kritičari i praktičari, nego nešto što rade sami filmaši, filmski teoretičari. Suвременa likovna praksa i teorijska njezina pratnja vrlo je »liberalna« — uključuje u sebe mnoge oblike koji su tradicionalno bili nepoznati, mnoge multimedijalne i interdisciplinarne stvari, a među ovima i cijele filmske pravce — eksperimentalne filmove, umjetnički video, animirani film. Među filmskim teoretičarima, međutim, upravo su *medijski čistunci* oni koji su skloni izopćiti ovaj ili onaj vid filma (recimo — animaciju, video, ili pak fabulu, dijalog...) u ime »medijske dosljednosti« — i to najčešće u nos proširenoj praksi i zdravom teorijskom rezoniranju. Ali, ako je praksa — gledano naširoko — izrazito fleksibilna, zašto to ne bi bila i teorija? Čemu mistificirati »medij«, kad je, po jednoj od definicija, »medij« tek prigodno — promjeni podložno — sredstvo za duhovno fleksibilna stvaralačka dostignuća, za »stvaralaštvo bez granica«? Usporedi analizu i kritiku *purizma*, odnosno *esencijalizma* i pratećeg *teorijskog normativizma*, a sve to vezano za mistifikaciju »svojsvenog medija« u: Carroll, 2000; Turković, 1982.

Literatura

- Ajanović, Midhat, 2004, *Animacija i realizam / Animation and Realism*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Bendazzi, Giannalberto, 1994, *Cartoons. One Hundred Years of Cinema Animation*, London: John Libbey & Company Ltd.
- Bordwell, David, Kristin Thompson, 2001. (šesto izdanje, izv. 1979), *Film Art. An Introduction*, New York — London: McGraw Hill
- Carroll, Noël, 2000. (2003), »Forget the Medium!«, u A. Balkem i H. Slager, ur., 2000, *Screen-Based Art*, Amsterdam: Lieren Boog; pretiskano u N. Carroll, 2003, *Engaging the Moving Image*, Yale University Press
- Ceram, C. W., 1965, *Archeology of Cinema*, London: Thames and Hudson, Ltd.
- Dovniković-Bordo, Borivoj, 1996, *Škola crtanog filma*, Zagreb: Prosvjeta
- Gilić, Nikica, 2005, *Filmska genologija i tipologija filmskog izlaganja*, doktorska disertacija, Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet
- Gilić, Nikica, 2007, *Filmske vrste i rodovi*, Zagreb: AGM
- Hoffman, Jeff, Sandra Blakeslee, 2004, *On Intelligence*, New York: Henry Halt and Company
- Ivančević, Radovan, 1997, *Likovni govor. Uvod u svijet likovnih umjetnosti*, Zagreb: Profil
- Ivančević, Radovan, 2001, *Stilovi, razdoblja, život III. Umjetnost i vizualna kultura XX. stoljeća*, Zagreb: Profil
- Ivančević, Radovan, 2003, »Saša Srnc i animirano apstraktno slikarstvo«, *Hrvatski filmski ljetopis*, Zagreb, 36, str. 89-97.
- Ivančević, Radovan, 2004, »Avangarda zagrebačkog animiranog filma pedesetih«, *Život umjetnosti*, Zagreb, 71/72, str. 156-159.
- Majcen, Vjekoslav, 1995, *Filmska djelatnost Škole narodnog zdravlja »Andrija Štampar« (1926.-1960.)*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv — Hrvatska kinoteka
- Malina, Frank J. (ur.), 1974, *Kinetic Art: Theory and Practice. Selections from the Journal Leonardo*, New York: Dover Publications, Inc.
- Marušić, Joško (ur.), 2004, *Alkemija animiranog filma*, Zagreb: Meandar
- Peterlić, Ante, 2000, *Osnove teorije filma*, 3. izdanje, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada
- Stephenson, Ralph, 1967, *Animation in the Cinema*, London — New York: Zwemmer and Barnes
- Stojanović, Dušan, 1969, *Velika avantura filma*, Beograd: vlastito izdanje
- Škrabalo, Ivo, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896.-1997. Pregled povijesti hrvatske kinematografije*, Zagreb: Nakladni zavod Globus
- Thompson, Kristin, David Bordwell, 1994, *Film History: An Introduction*, New York — London: McGraw-Hill
- Turković, Hrvoje, 1966, »Geg u crtanim filmovima zagrebačke škole«, *Polet*, 28.
- Turković, Hrvoje, 1974, »Teze o odnosu crteža i crtanog filma«, u *Animacija* (katalog uz izložbu), Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti
- Turković, Hrvoje, 1982, »Estetički purizam«, *Filmske sveske*, Beograd, 4 (u nešto izmijenjenoj varijanti pretiskano u Turković, 1986, *Metafilmologija, strukturalizam, semiotika*, Zagreb: Filmoteka 16)
- Turković, Hrvoje, 2001, »Iluzija pokreta u filmu — mitovi i tumačenja«, *Hrvatski filmski ljetopis*, Zagreb, 25, str. 133-148.
- Turković, Hrvoje, 2004, »Pojmovni film prema Radovanu Ivančeviću: Perspektive, I-VI, serija element-filmova, Filmoteka 16, Zagreb, 1972«, *Hrvatski filmski ljetopis*, Zagreb, 39, str. 65-90.
- Turković, Hrvoje, 2008a, »Filmska osjetljivost Aleksandra Srneca«, u M. Sudac, ur., 2008, *Aleksandar Srnc — prisutna odsutnost*, Zagreb: vlastita naklada
- Turković, Hrvoje, 2008b, *Nacrt filmske genologije*, u tisku (Zagreb: Matica hrvatska)
- Wells, Paul, 1998, *Understanding Animation*, London — New York: Routledge
- Wells, Paul, 2002, *Animation. Genre and Authorship*, London — New York: Wallflower Press

ANIMACIJSKE STUDIJE

UDK: 791.228:727.94(410)

Clare Kitson

Misionarski polet — animacijski program britanskog Channel Foura

Nešto konteksta

Britanska televizijska postaja Channel 4 [Kanal 4 — C4] utemeljena je uredbom Parlamenta 1981, a s neuobičajenim ustrojem.¹ Iako ju je utemeljilo i zakonski ustrojilo vladino tijelo, financirala se oglašavanjem. Uredbom se postaji nametnulo strogu zadaću: da postaja bude vrstama i sadržajem inovacijska i da se obraća gledateljima koje nisu privlačile glavne komercijalne postaje. Sukob između kulturnih zahtjeva koje je postavljala osnovna zadaća postaje i populističkih sklonosti oglašivača bio je neizbježan. Ali, s obzirom da je u to vrijeme bilo mnogo oglašivača, a da je Britanija imala samo dvije postaje koje su ih međusobno dijelile, nije

jem inovacijska i da se obraća gledateljima koje nisu privlačile glavne komercijalne postaje. Sukob između kulturnih zahtjeva koje je postavljala osnovna zadaća postaje i populističkih sklonosti oglašivača bio je neizbježan. Ali, s obzirom da je u to vrijeme bilo mnogo oglašivača, a da je Britanija imala samo dvije postaje koje su ih međusobno dijelile, nije



What She Wants (1994), iz programa *Animate*, © Ruth Lingford

¹ Ovaj tekst za naš je časopis prilagođeno poglavlje iz knjige Clare Kitson *British Animation: Channel 4 Factor*, London: Parliament Hill (2009) koja je u tisku. Knjigu se može naručiti internetski na <http://parliamenthillpublishing.co.uk/>. Zahvaljujemo autorici na dozvoli da objavimo prijevod poglavlja i na susretljivoj suradnji oko toga. Međunaslovi su redakcijski. (Nap. ur.)

bilo previše komercijalnog pritiska. Dva su se imperativa prilično lako pomirivala.

Godine 1988. izvršni direktor Channel 4-a postao je Michael Grade. Podrijetlom iz dobro poznate obitelji iz svijeta industrije zabave i popularizator po naravi, ujedno je naslućivao budućnost u kojoj će postojati mnogo postaja, a ne samo nekolicina. Tako je počeo provoditi namjeru da Channel 4 učini natjecateljski sposobnijim.

Godine 1989. ispraznilo se mjesto nabavnog urednika² za animaciju. U to sam vrijeme već jedanaest godina bila namještenica u British Film Institute [Britanskom filmskom institutu — BFI(kao voditeljica programa u National Film Theatre (Nacionalnom kinu). Činilo mi se da je već vrijeme za promjenu, pa sam se prijavila za mjesto nabavnog urednika za animaciju i potom mi je ponuđen spomenut posao na postaji Channel 4.

Kad sam se priključila postaji, neka su zahtjevnija područja programa već pretrpjela smanjenja proračuna i neuglednije termine na televizijskom programu. No animacija je proživljavala nekoliko začaranih godina. Prvenstven problem bilo je pronalaženje prikladnog mjesta u rasporedu emitiranja i, naravno, sama nabavka filmova.

Polazni problemi

Istodobno s prvim programskim eksperimentima, pokušavala sam oblikovati koherentnu politiku nabavke filmova. Još smo uvijek bili u razdoblju u kojem je nabavni urednik za animaciju bio uglavnom prepušten vlastitom nahođenju. Animacija nije spadala u prioritete naših nadređenih: mala mjera prisutnosti animacije na ekranima i opća visina proračuna postaje nije baš navodila na neku zabrinutost — a takav je opušten stav bio olakšan sigurnim oglašivačkim prihodom C4-a. Osim toga, naši su proizvodni termini bilo mnogo duži od onih za redovite emisije C4-a pa je bilo jako teško uvući animacijski odjel u bilo koji programski paket što se lansirao od vremena do vremena. Tako i nije bilo nekog pritiska da se podredimo postojećim programskim shemama.

Ne znači da je takva izolacija bila nužno dobra stvar i mi bismo — kad su god to okolnosti omogućavale — entuzijastički surađivali s programskim paketima. Primjerice, animacijski film *A Is for Autism* (*A za autizam*) Tima Webba već je bio u fazi razrade kad je 1992. najavljen programski paket *Disabling World* (*Svijet prikraćenih*) s oduljim prikazivačkim razdobljem tako da je bilo moguće dovršiti Webbov film na vrijeme. Serija *Nights* (*Noći*) Sare Kennedy nije posebno naručena za *Love Weekend* (*Ljubavni vikend*, 1993), ali je taj programski paket dao briljantnu priliku za njezino prvo emitiranje. U kasnijim godinama, kad su svima postale dostupne brže tehnologije, proračunska ulaganja postala su prilično

niska (tražeći jednostavnije postupke), te kako je većina programskih termina na raspolaganju dopuštala tek trominutne emisije, uključivanje u programske serije postalo je mnogo lakše. Primjerice, godine 1998. Channel 4 je pokrenuo programsku seriju kojom se obilježavala tridesetogodišnjica legalizacije pobačaja u Velikoj Britaniji i obrazovni odjel htio je niskoproračunski, dijelom animirani prilog. Marjut Rimminen i Gillian Lacey režirali su *Mixed Feelings* (*Pomiješani osjećaji*), četverominutnu emisiju živo snimanih razgovora s ljudima o njihovim iskustvima s pobačajem, s time da su snimke bile animacijski obrađene uz dodatne videoefekte kako bi se ušlo u emocije koje su protkivale razgovore. Slično tome, 2000. je Channel 4 mogao najaviti svoju karipsku ljetnu sezonu kriketa, pet igri Britanije protiv Zapadne Indije, pa je Camilla Deakin mogla naručiti trominutne filmove za cijeli tjedan emitiranja nakon vijesti, filmove što su istaknuli crnačke filmaše.

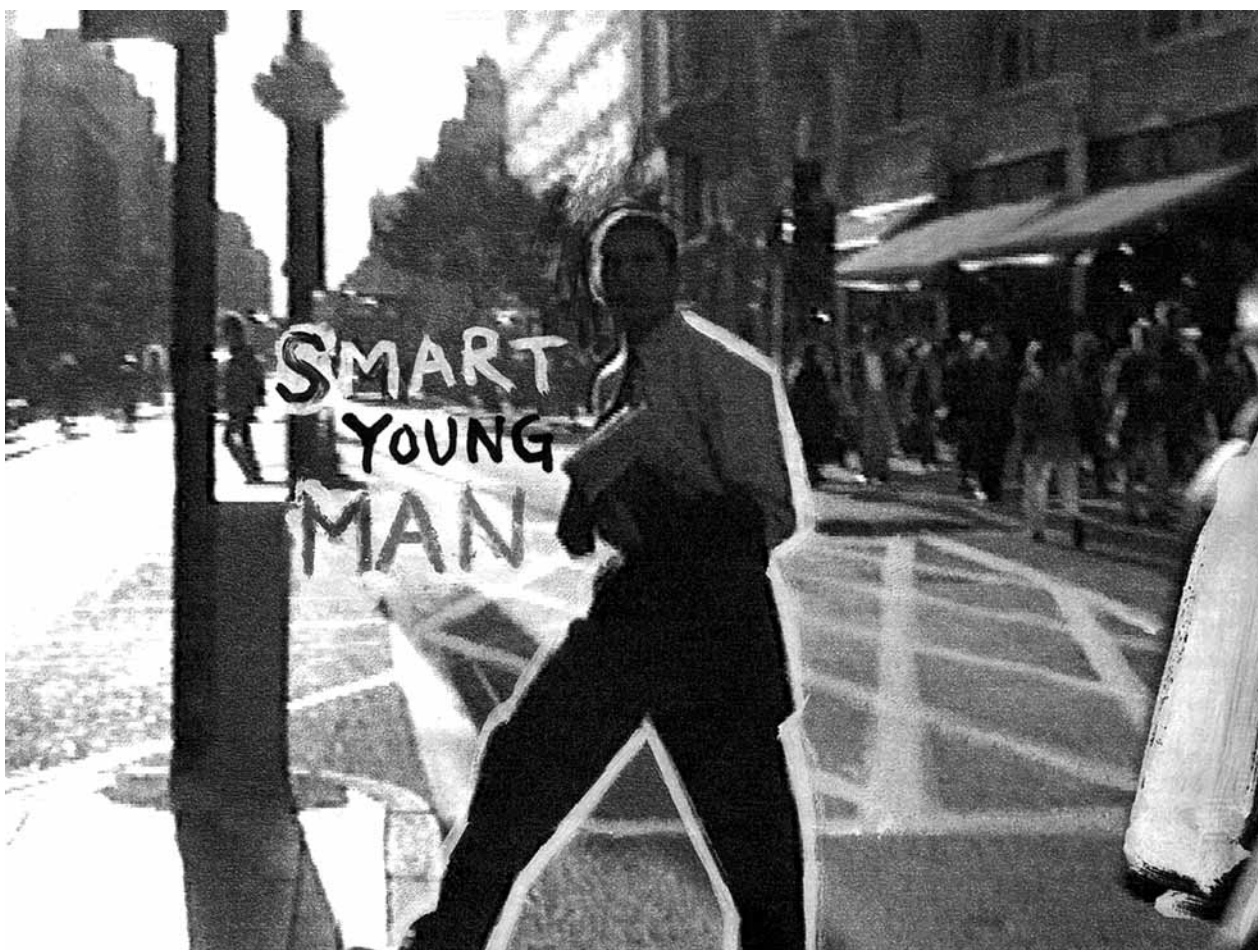
Program Animate — poticaj za kreativnu animaciju

Ali u godini 1989, animacija je bila kilometrima udaljena od takve situacije i ja nisam imala nikakve smjernice kakve filmove da naručujem. Mogla sam prihvatiti bilo koji projekt za koji sam osjećala da to zavređuje i nisam se morala toliko brinuti o problemu kako da ih uključim u program emitiranja. Iako se nisam, zajedno s ostatkom nabavnih urednika, osjećala previše sućutnom prema zahtjevima programera,³ ipak sam osjećala neku odgovornost prema gledateljima. Televizija je masovni medij pa čak i postaja koja se obraća povremenim gledateljima i ljudima s manjinskim interesima — kako je to zadaća C4-a — ipak je riječ o stotinama tisuća gledatelja, a ne o malome broju vrlo osjetljive publike animacijskih festivala. Željela sam filmove koji mogu komunicirati s prilično većim brojem gledatelja, a ne tek sa, primjerice, studentima umjetničkih akademija što žive u istom stakleniku kao i tvorci najneprobojnijih animiranih filmova. Na drugoj strani, velik dio svjetske animacije, kao i onaj na festivalskim programima, sastojao se od djelića prilično proizvoljnih i uglavnom slabih gegova, a to je ono što smo trebali izbjeći. Budžet za animacijski film bio je previsok i ulog rada prevelik da bi ih se trošilo na takav materijal. Trebali su nam filmovi s razlogom.

To znači, da odmah dodam, da sve dotle dok imaju nešto zanimljivog reći — na bilo koji vizualan ili verbalan način filmaš nađe za shodno — ili ako je riječ o zaokupljajućem djelu svojevrstne vizualne umjetnosti, filmovi ne moraju imati jasnu naraciju. Nisam prigovarala teškim filmovima, onima koji se obraćaju našim postojanijim gledateljima, sve dotle dok imaju u sebi nešto vrijednoga. Primjerice, filmovi braće Quay mogu izgledati obeznanjujuće. Iako nas može prožeti lagan osjećaj panike zbog vlastite nesposobnosti da pratimo

² Channel je bio ustrojen da djeluje poput nakladničke kuće. Nabavni urednici [*commissioning editor*] birali su i subvencionirali najbolje projekte koje su podastirali neovisni producenti. Iako je nabavni urednik pregledavao djelo koje je u izradi u nekim ključnim fazama njegove izrade — a često su i sami filmaši željeli mišljenje sa strane — proces je bio vrlo otvoren i bez upletanja. Tragali smo za doista neovisnim produkcijama.

³ Nabavni urednici bili su obavezni nabavljati najzanimljivije i najinovativnije emisije, a da pritom ne uopće ne moraju misliti o tome kako će se one uklopiti u programski raspored. Sklapatelji programa bili su krajnje dosjetljivi u sastavljanju prihvatljivoga TV-programa i za najneobičniju kombinaciju emisija.



Feeling My Way (1997), iz programa *Animate*, © Jonathan Hodgson

podrazumijevanu priču u nekom od njihovih filmova, svejedno nas može ponijeti njihova taktalna i napregnuta atmosfera, zadivljujući pokreti kamere, tekstura, glazba i dr. Nastojala sam biti budna za takve vrijednosti.

Težila sam njegovati cijeli raspon žanrova, od popularnih do eksperimentalnih, te cijeli raspon praktičara, od onih iz velikih studija do onih novojavljanih. Naše nastojanje da dosegnemo različite animacijske zajednice ponekad je podrazumijevalo uključivanje neke partnerske organizacije. Jedno od područja koje se dobro uklapalo u zadaću C4-a bilo je pretežno eksperimentalno krilo animacijske umjetnosti. Tako me je, uskoro nakon mojeg dolaska u C4, posjetio David Curtis, nadležan za film i video u Arts Councilu,⁴ praćen producentom Keithom Griffithsom, koji je opet imao svoje prste u mnogim eksperimentalnim djelima što ih je nabavljao Odjel za neovisni film i video u C4-u, a on je, naravno, bio producent braće Quay. Arts Council je već bio partner Channel 4-a u različitim programskim shemama, počevši od 1981, prvo u nizu dokumentaraca o umjetnosti, a nastavljajući s programom avangardnih djela koje su zajednički vodi-

li s odjelom za neovisni film i video u C4-u, tako da mi je time bio ponuđen već isproban i provjeren predložak suradnje.

Na taj je način vrlo brzo utemeljena shema novog nagradnog natječaja Arts Councila / Channel 4-a za animaciju (*Arts Council / Channel 4 Animation Awards*, kako je to izvorno nazvano — potom je postalo skraćeno *animate!*, a, poslije, *Animate*) i ona je bezbolno nastavljena. Channel 4 je davao gotov novac, dok je Arts Council unosio manje novaca, ali je više dodavao ljude i osiguravao opremu kako bi udjeli bili otprilike jednaki. Prikupili bismo projekte od bilo koga s bilo kojeg područja animacije, ali isto tako i od onih djelatnika iz drugih vizualnih umjetnosti koji bi imali neku neobičnu ideju i želju da je provedu, bilo da se ta neobičnost odnosila na oblik ili sadržaj. Izabrani bi projekti bili nagrađeni s prilično malim budžetom (maksimum je bio 20,000£), a po programskoj shemi dobili bi proizvodnog savjetnika koji bi davao tehničku, proračunsku i organizacijsku podršku, ali nikako ne bi uzimao druge nadležnosti nad radom. Posrijedi su bila originalna umjetnička djela koja ne bi nosila nika-

⁴ Na tom je stupnju još to bio Arts Council of Great Britain. Tu će organizaciju rascijepiti 1994. i prethodni će se oblik djelatnosti nastaviti pod nadležtvom Arts Council of England, s Davidom Curtisom koji je i u ovom aranžmanu predsjedavao tom stranom Arts Councila.



3 Ways to Go (1997), iz programa Animate, © Sarah Cox

kva traga nekog programskog — *Animate* — kalupa. To, i činjenica da su filmaši zadržavali sva prava nad djelom, bilo je, nadali smo se, kompenzacija za mali budžet. Pitanje tko da bude produkcijski savjetnik vrlo je lako riješeno. Dick Arnall je bio naš jednoglasni izbor. Njegove filmsko proizvodne vještine bile su pomalo anakrone, ali on se odmah krenuo upućivati u nove tehnologije. No vještine koje je nedavno usvojio — na području izgradnje kuće i zbrinjavanja djece⁵ — sigurno nisu bile nekorisne.

Što je mogao C4 dobiti iz ove sheme? Što se tiče ugovornih uvjeta, gotovo ništa: dva emitiranja dovršenih filmova i nikakva udjela u pravima, što je bio dogovor koji je itekako išao na ruku filmašima, a u ono vrijeme bio je gotovo nečuven, jer je Channel 4 inače normalno očekivao da zadrži sva prava nad nabavljenim djelima. Prema kasnijoj uredbi Parlamenta iz 2003, koja vrijedi i danas, filmaši zadržavaju prava nad svojim djelom bez obzira koliki je budžet uložila postaja, ali u ono doba toga nije bilo, pa je taj obrazac djelovanja Channel 4-a i Arts Councila bio ispred svog vremena u tom pogledu. Dakle, nikakva prava. Niti je Channel 4 očekivao visoku gledanost — iako se dogodilo da su takva djela su-

stavno privlačila iznenađujući postotak kasnonoćnog televizijskog gledateljstva. Mi smo naprosto ispunjavali našu zadaću da ohrabrujemo inovaciju i to na tako zdušan način kako se to uopće nije očekivalo od jedne televizijske postaje. Komisija — koju su tvorili David Curtis i ja, zajedno s tri pozvana umjetnika s različitih područja animacije i drugih disciplina — bila je jednodušna u tom pothvatu.

No, zašto se uopće brinuti oko inovacije? Od koje su uopće važnosti umjetnici koji rade na margini? Osjećali smo — od velike važnosti: jer u svijetu pokretnih slika ono što je danas rubno teži postati špicom buduće glavne struje. Upravo su takve mogućnosti eksperimentiranja bile (i još jesu) ono što je Britancima priskrbilo vodstvo u reklamama i glazbenim spotovima. A čak su se i ograničeni budžeti Animatine sheme pokazali poticajni. Na takvim budžetima rad na tradicijskoj animaciji koja je temeljena na ručnom crtanju bila je skroz prezahtjevan, pa su tako Animatini filmaši bili na čelu razvitka ingenioznih novih metoda. Ruth Lingford, dotad tradicionalna animatorica, odlučila je istražiti potencijale svojeg obiteljskog računala (Amiga) za svoj Animatin film *What She Wants* (*Što ona želi*), dijelom da bi uštedjela na

⁵ To se zbivalo u razdoblju kad je ispao iz animacije i kad je morao steći različite rukotvorne vještine potrebne za izgradnju kuće i za stolarske radove kako bi je namjestio, i kad se brinuo za svojeg malog sina dok je njegova supruga, Marjut Rimminen, išla za svojom karijerom.

vremenu i novcu, ali i zato da bi imala veći osobni nadzor nad projektom. Također, aktivirani su i drugi jeftiniji mediji poput žive animacije, piksilacije i statičnih fotografija, često međusobno kombinirani u bizarne i prekrasne hibride. U tom su svijetu hibridi — bilo da su bili posljedica nepravilnog budžeta ili eksperimentalnih imperativa — bili su čimbenik nedvojnog napretka. Iskusna multimedijaska umjetnička eksperimentalistica i filmašica Jo Ann Kaplan o sebi govori kao o »veteranki svih boja«⁶ i hvali Animatin program kao onaj koji joj je ponudio »da iskušam drugačija sredstva, a da se ne utrpam u neku ladicu vještine ili žanra«.⁷

Animatini umjetnici dolazili su iz različitih sredina. Neki su već bili niskobudžetni eksperimentalistički filmaši, a neki su bili prilično istaknuti na animacijskom polju (naročito braća Quay). Drugi su dolazili iz nekih posebnih područja eksperimentiranja (William Latham s visokorazvijenog kompjutorskog područja; Tim McMillan je razvio *time-slice* tehniku). AL+AL bili su instalacijski umjetnici, a David Shrigley *underground* umjetnik koji se dodirnuo većine disciplina. Naša nabavna shema privukla je i one animatore za kojima je bila velika potražnja na području reklama (takve kao što su Mario Cavalli, Jonathan Hodgson and Sarah Cox); oni su u njoj vidjeli priliku za istraživanje i razvoj, odnosno za odmor i razonodu: kao sredstvo da privremeno napuste žrvanj svog posla kako bi napunili stvaralačke baterije i razmišljali izvan ograničenja koje im nameće komercijalna proizvodnja. Radovi koje su svi oni proizvodili bili su onoliko različiti koliko su to bili i sami umjetnici. U trenutku u kojem ova knjiga ide u tisak, nabavna shema C4-a djeluje već 18 godina, što je rekord u takvu tipu suradnji.

Programi za mlade animatore

Još jedno: činilo se važnim negovati mlade talente, ulagati u budućnost britanske animacije. Samo, vrlo bi bilo teško vezati velik budžet, što ga zahtjeva animacija, uz tek diplomirane animatore, a da nema neke zaštitne strukture koja bi pomogla animatoru i smanjila rizik Channel 4-a. To je pitanje riješeno za mene čak i prije no što sam stigla u prostorije C4-a u Charlotte Street.

Tik prije no što sam napustila British Film Institute, održan je sastanak svih namještenika BFI-ja koji su bili vezani nekim interesom uz animaciju kako bi prodiskutirali problem studija sa staklenim proćeljem u Museum of Moving Image-u [Muzeju pokretnih slika; MOMI] BFI-ja. Taj majušni studio bio je uključen u animacijsku sekciju Muzeja, a zamisao je bila da u njega dolaze mladi animatori i koriste opremu bez plaćanja s time da Muzeju vraćaju tako da budu živi izlošci, da pokazuju muzejskim posjetiteljima kako se radi animirani film. Ali, pokazalo se da je to krajnje nepouzdan način da se napuni studio. Neovisni animatori su trebali nešto više od tek opreme kako bi radili na svojem filmu. Za to vrijeme trebali su i živjeti, pa su stalno nestajali kako bi zaradili nešto gotovine prije no što se vrate svojem projektu. Sastanak je sazvaao Paul Collard, tajnik muzeja, a problem je objasnio

David Watson, istraživač, i posvemašnji David Curtis, koji je bio angažiran kao savjetnik animacijske sekcije. Zaista je potreban, rekao je Curtis, neki sponzor, organizacija koja bi i sama nešto dobila takvim njegovanjem animacijskih talenta, možda neko televizijsko poduzeće... Moja dramatična najava da mi je upravo taj tjedan ponuđeno animacijsko namještenje na Channel 4-u, i da mislim da je to prilika da se takvu zamisao provede, izazvala je entuzijastičku reakciju — iako sam ubrzo saznala da je vijest o mojem imenovanju već bila ranije procurila. Sastanak su mi namjestili.

Svejedno, kao i *Animate*, program *Animator in Residence* [AIR; *animator na boravku*] očito bi bio na korist za obje stranke i aktiviran je čim sam došla u Channel 4. Financirali bismo četiri diplomca na godinu da provedu tri mjeseca u muzejskom animacijskom boksu kako bi razradili svaki svoj film, nakon čega bismo stavili u proizvodnju svaku razradu koja bi postigla tražene standarde. Preostalo je samo da se raspiše natječaj za kandidate i da se pronade iskusni, supermajčinski produkcijski savjetnik. Lisa Beattie je bila naša prva savjetnica, a slijedila ju je Yvette Burrows, Chris Shepherd, Louise Spraggon (i Chris i Louise su i sami bili AIR-ovski animatori), Adam Pugh i Deb Singleton. Nije nam u fokusu bilo eksperimentiranje, nego tek da mladim animatorima olakšamo put u profesionalnu sredinu. U praksi se ova programska shema usredotočila na filmove s jakom naracijom.

U početku smo jednostavno skratili popis kandidata na temelju njihova prethodna rada i njihova prijedloga novog projekta, a nakon intervjua koji je s njima imala komisija sastavljena od ljudi iz proizvodnje, kao i nas iz C4-a i predstavnika MOMI, izabrali bismo četiri pobjednika. U potonjim godinama uočili smo da se uz mnoge projekte vezuju problemi koje im možemo pomoći riješiti, pa smo onima koji su došli na užu listu nudili — i prije konačnog intervjua i razmatranja projekta — nekog susretljivog animatora ili pisca (jer su mnogi problemi bili vezani uz pisanje) da im pomogne.

Ove konačne projekte namjeravali smo tretirati kao i bilo koje druge projekte što su mi dolazili na stol i prihvatiti samo one koji imaju nužnu kvalitetu. Ali kako smo povremeno bili nesigurni u pogledu kvalitete koju možemo očekivati od početnika, znali smo neoprezno prihvatiti sve prvi- jence, što se pokazalo skupim presedanom. No kad se ova programska shema uhodala, uočili smo da se kvalitetu početničkih projekata moglo uspoređivati s profesionalnim radovima i tada smo si mogli dopustiti da budemo probirljiviji. No, sve u svemu, taj se režim pokazao izvrsnim za ambiciozne filmaše, iako povremeno i dosta strogim. Neke smo razvojne pakete vraćali nekoliko puta i organizirali nove konzultacije sve dok konačno nismo osjetili da je film bio dovoljno profesionalan da ga se izvede. Produkcija je to veličanstveno pratila, s ljudima koji su darovali svoje vrijeme, savjete i opremu i koji su pristajali udomiti konačnu narudžbu na prikladno poticajan način.

⁶ Izvorno na engleskom: *mixed old bag*, doslovce: »ispremiješana stara vreća«, iskusna umjetnica koja se okušala u svakakvim tehnikama (Nap. prev.)

⁷ »Why I'm Pleased to Have an Animate! Grant«, *Vertigo*, Summer 1999.

Filmaši su različito reagirali na život u boksu. Neki su uživali u ulozi muzejskog izložaka, izlazili razgovarati s posjetiteljima o svojem filmu i tehnikama koje su koristili. Drugi su ispisali sve što su mislili da je nužno znati o njihovom poslu i zalijepili to na stakleni zid. Neki su tome dodali cijelu crtanu knjigu snimanja kako bi osigurali da sami ostanu neprimjetni.

Nažalost Museum of Moving Images zatvorio je svoja vrata 1999. — BFI nije uspijevaio naći sredstva za obnovu zbirke i za nove izložke, pa nam je ponuđen prostoru drugoj zgradi BFI-ja, u pokrajnjem Imax kinu. Iako nije bio tako zanimljiv, za neko je vrijeme bio dostatan.

No, cijelo smo vrijeme bili svjesni metropolskog problema s takvom programskom shemom: mladi filmaši dolazili su sa svih strana Ujedinjenog Kraljevstva kako bi na tri mjeseca bili u boksu i pri tome su se glasno žalili na skupoću Londona i na nedostatak regionalnog programa »umjetnika na boravku«. Potom, kad bi im film bio prihvaćen, preselili bi se u profesionalni studio radi proizvodnje, često u Londonu. Kad bi dovršili film, tražili bi dalji posao, i često bi ga našli u Londonu. Naša je programska shema u Channel 4-u samo povećavala ovaj problem i bilo mi je stalo da svemu dadem i regionalni aspekt. Godine 1999. izvršni šef Michael Jackson pristao je povećati financiranje i nadali smo se otvoriti regionalne programe koji bi usporedno išli s ovim londonskim. Prvi je trebao biti negdje u Škotskoj, drugi, ako sve bude dobro išlo, u Bradfordu, pri National Museum of Photography, Film and Television [Nacionalnom muzeju fotografije, filma i televizije], a poslije možda i treći centar. Dogodilo se da taj ambiciozan plan nije prošao. Nešto kasnije te godine napustila sam Channel 4, a ubrzo nakon toga ta je programska shema presađena iz Londona u Bradford. Tamošnji Muzej bio je mnogo ugodniji dom od Imax kina, iako se pokazalo da su mladi animatori daleko manje skloni ideji da, umjesto u Londonu, tri mjeseca provedu u Bradfordu, pa su prijave ponešto splasnule.

No, za cijelo vrijeme funkcioniranja ove programske sheme nastajala su iznimna djela i bivši njezini korisnici danas su istaknuta imena u filmskoj industriji. Vrhunski britanski studiji prihvatili su mnoge, a jedan iz prvogodišnje berbe, Sam Fell, korežiser je i koscenarist Ardmanova igranog filma *Flushed Away* (*Pusti vodu da miševi odu*, 2006). Knjige Briana Wooda *Cramp Twins* (*Blizanci Cramp*) pretvorene su u TV serije za Nickelodeon. Poduzeće Chrisa Shepherd, Slinky Pictures, ima dvanaest režisera animacijskih filmova, od njih su petorica bivši korisnici AIR-a. Drugi su otvorili svoje vlastite uspješne studije, a još neki su prešli Atlantik: Anthony Hodgson i Boris Kossmehl bili su animatori u *Shrek*u.

Druga je inicijativa za mlade animatore potekla iz sugestije Michaela Gradea. Jedne je godine sugerirao da mi se odobre financije za narudžbu nešto animacijskih programskih *jinglova*⁸ koji bi pratili jednu od naših animacijskih sezona. Međutim, kako su financije za to bile sve samo ne obilne,

odlučili smo se da ubijemo dvije muhe s jednim udarcem i da organiziramo natječaj za studente — da mladim filmašima, dok su još na studiju, pružimo mogućnost sastavljanja prijedloga i izvedbe tog prijedloga u profesionalnom okruženju. Uspjeli smo uključiti jednog od animacijski najkreativnijih i najfilantropskih producenata, Phila Daviesa, koji je pokrenuo natječaj za džingl 1995. Gromkog uspjeha, taj je natječaj pratio i dalje tri animacijske sezone, 1997, 2000. i 2001. — a prekinut je tek zaustavljanjem prakse animacijskih sezona.

Dolazak novih tehnologija — nove produkcijske ideje

Sredinom 1990-ih postalo je jasno da treba odgovoriti na još jednu potrebu: nove tehnologije očigledno su postale put budućnosti za sva područja animacije, ali je većina takve opreme u to vrijeme bila iznad budžetskih mogućnosti većine animatora. Arts Council, tada u osobi Rodneyja Wilsona, ravnatelja za film, video i televiziju, zavrbovao je skupinu kuća za naprednu tehnologiju i uvjerio ih da svoje strojeve stave na raspolaganje petorici stipendista na godinu, opet pod financiranjem C4 i Arts Councila. Cilj je bio da im se omogući neko razdoblje za proučavanje, istraživanje i razradu s teorijskom mogućnošću da — kao dugoročan cilj — to rade za televiziju. U tom su sklopu napravljeni neki uzbudljivi eksperimenti, ali pokazalo se da taj program ne stoji na čvrstim nogama. Tehnologija se razvijala tako brzo i postala tako brzo jeftinija da se mnoge visoko-tehnološke efekte sad moglo uraditi na osobnim računalima. Naš se program potiča više nije činio potrebnim.

Odsad pa nadalje autorski filmaši kojima su bile potrebne naprednije računalne naprave uspostavljali su osobne veze s poduzećima za opremu, a ovi bi bili sretni da im odobre pristup tijekom večeri, kad strojevi nisu bili u uporabi za prihodovnije svrhe, s time da će zauzvrat poduzeća dobiti mogućnost proširivanja spektra ponude na svojim promotivnim kazetama.

Pokrenuli smo također kampanju angažiranja dobrih animacijskih pisaca. Nju je potakao Derek Hayes i Phil Austin, a njezin je rezultat bio u *Binky and Boo* (*Binky i Boo*, 1988). Potom, sredinom 1990-ih, Dick Arnall, s Richardom Gooderickom iz Arts Councila, iznijeli su mi prijedlog da sudjeluju u financiranju sličnog projekta. Ponovno je bila posrijedi zamisao da angažiramo pretežito romanopisce i pjesnike, a ne toliko scenariste, ali s time da se ne bi išlo na adaptacije postojećih djela, niti bi se naručivali scenariji koje bi se onda dovršene davalo animacijskim ekipama. Naime, ustanovili smo da i najoriginalniji pisci, ako su prepušteni sami sebi, često kliznu u tradicionalne, izlizane oblike pisanja za animaciju. Nadali smo se stvoriti grupe pravog partnerstva, u kojim će pisac i animator nadahnjivati jedan drugog na ideje koje će prekoračiti granice obaju umjetničkih vrsta.

Dick je krenuo sastavljati »listu poželjnih« pisaca i animatora, s time da ovi posljednji nisu bili tako očigledni kao prvi,

⁸ Brit. engl. — *stings* — »mali fragmenti ekranskog zbivanja koji te trebaju podsjetiti koji to program, ili koju sezonu gledaš« (Clare Kitson, iz pisma, op. prev.)

jer smo htjeli imati animatore koji čitaju romane i koji mogu sa samopouzdanjem raspravljati ideje s ljudima od pera. Konačno je Dick identificirao petnaestak zainteresiranih animatora i širok je spektar pisaca, uključujući Willa Selfa, Teda Hughesa, Iana McEwana i Laviniu Greenlaw, upoznao s kompilacijom nekih od najzujbujivijih recentnih britanskih kratkih animiranih filmova i upoznao ih s tipom suradnje za kojom se ide. Nadali smo se da ćemo uspostaviti šest parova — ali suočili smo se s brojnim razočaranjima. Neki pisci naprosto nisu shvatili u čemu je stvar. Konačno su izobrene tek dvije suradnje. Simon Pummell — koji je diplomirao engleski prije no što je ušao u animaciju — dobro se složio s piscem znanstvene fantastike i *fantasyja* M. Johnom Harrisonom. Dick Arnall sjeća se večere u Sohou gdje je im, iznenada, »sinulo. Mike Harrison je skočio i počeo uzbuđeno juriti sobom kad je shvatio da su se dokopali nečega«. ⁹ Iako mi je taj prvi nacrt scenarija zaudarao na to kako neki autsajder poima očiglednije vizualne trikove koje animatori koriste otkađ je vijeka, naknadni nacrti izbistrili su *Ray Gun Fun* (*Gušti laserske puške*, 1998) u mračnu priču o svjetovima unutar svjetova koristeći žive snimke i digitalne efekte.

Kako se Dick raspitivao kod izdavača Virago i u feminističkoj knjižari, došao je sa sugestijom da Sara Maitland bude partnerica Ruth Lingford. Ispalo je da Lingford već zna nje-

zin rad i da ga voli. To je bio rajski spoj. Maitland je spisateljica romana i kratkih priča i radikalna kršćanka koja je objavila nekoliko djela s teološkim temama, kao i tumačenja biblijskih priča. Lingford je bila upravo dovršila *Death and the Mother* (*Smrt i majka*, 1997), adaptaciju Hansa Christiana Andersena, i tragala je za nečim posve drugačijim. Teško da je išta moglo biti drugačije od *Pleasures of War* [*Užici rata*] (iako je s *Death and the Mother* bio zajednički izgled drvoreza i uporaba osobnog računala). Na sreću počele su radom prije no što je postalo očito koliko će popularnim postati raniji Lingfordin film: »Da sam uočila koliki *Smrt i majka* ima potencijal za pobiranje nagrada, možda bih bila u napasti da radim *Smrt i majka 2*, *Smrt i majka 3*...« ¹⁰ Umjesto toga, dvojac se dogovorio da rade apokrifnu biblijsku priču o Juditi, prekrasnoj udovici koja spašava vlastiti grad od napada Asiraca tako da zavede i odsiječe glavu njihovu generalu, Holofernu. No, je li Judita bila baš onako nesporna heroína kakvom su je slikali u našim subotnjim školama? Lingford i Maitland uočavale su mnogo složenije moralne probleme i u priču su uplele neka zanimljiva pitanja i suvremene paralele. Kako to Lingford objašnjava ¹¹, kad si žrtva imaš povišen moralni položaj, ali to donosi sa sobom i opasnosti. Judita je bila žrtva onoliko koliko i Židovi kroz povijest — ali opravdava li to njezine postupke za oslobođenje Betulije, ili Izraela u njegovu suvremenu sukobu? Drugi



The Broken Jaw (1995), redatelj: Chris Shepherd. Iz programa Artist in Residence, © Channel Four Television Corporation

⁹ Dick Arnall u razgovoru s autoricom, 29. rujna 2006.

¹⁰ Ruth Lingford u razgovoru s autoricom, 22. srpnja 2006.

¹¹ Isto.



Many Happy Returns (1996), redateljice Marjut Rimminen, © Channel Four Television Corporation

ključni motivi su bili motiv žena i nasilja (rani naslov je bio *The Worst Thing* [*Najgora stvar*]) kao i veza između ratovanja i seksualnog zadovoljenja — dva pitanja koja su žestoko raspravljana u suvremenom dobu.

Suradnja njih dviju bila je uzorna. Različito od onih pisaca koji »spuštaju« razinu pisanja kad rade za animirani film, Maitland se potpuno intelektualno angažirala, istražujući i otkrivajući dodatne slojeve priče zajedno s Lingford. Radile su to uz stalne rasprave i, zanimljivo, bez ikakve podjele uloga: sve su radile zajedno, često bi Maitland sugerirala slike, a, uzvratno, Lingford riječi. Kako je Lingford ranije u životu radila kao terapeutica u psihijatrijskoj bolnici, imala je termin za pojavu da — suprotno mitu da su grupne odluke neizbježno kukavički kompromisi — suradnici jedan drugog potiču i ohrabruju na iskorak od kojeg bi, da su sami, ustuknuli. Primjerice scena zavođenja, koja završava s mačem zabijenim u potiljak Holoferna, primjerom je pojave tzv. raskantnog prekoračenja [*risky shift*]. Mimo svega, sama činjenica da je posvećena kršćanka spremna jednu polubiblijsku priču tretirati na taj način omogućila je Lindgren smjelije za-

lete mašte. Suradnja s muškarcem, animatorom Ronom MacRaeom, dodatno je obogatila scenu.

Film je zaradio svežanj nagrada, a najveća je bila njegovo uključanje u knjigu 150 remek-djela svjetskoga filma prema izboru stručnjaka.¹² Između filmova *Oklopnjača Potemkin*, *Psiho*, *Alphaville* itd., akademski proučavatelj animacije Paul Wells odredio je dvanaest mjesta za animaciju. Polovica je toga pripala klasiци, ali među predstavnicima najvećih živih protagonista bila je i Ruth s *Pleasures of War*, zajedno s Noršteinom, Švankmajerom, Miyazakijem, Nickom Parkom i Johnom Lasseterom.

Uz ove različite programske sheme koje smo aktivirali i nastojali unapređivati, neki su se tipovi programa razvili gotovo spontano, vjerojatno zahvaljujući tome što je zadaća koju je Channel 4-u dodijelila vlada bila široko poznata. U animaciji smo sa zadovoljstvom odražavali manjinske interese kad god smo to mogli, otkupljujući, primjerice, nekoliko *gay* filmova, i nekoliko o hendikepiranima. Projekata vezanih uz multikulturne teme bilo je malo, ali oni koji su se javili bili

¹² Film: *The Critics' Choice* [Film: Kritičarski izbor], ur. Geoff Andrew.

su entuzijastički prihvaćeni, primjerice *Mama Lou* Maybelle Peters, *Naja Goes to School* (*Naja ide u školu*) Shilpa Rana-da, o obitelji nedodirljivih, i *Go West Young Man* (*Idi na zapad mladiću*) Keitha Pipera. Teško je bilo s aktualnim događajima, s obzirom da se dugotrajni proces izrade animiranog filma budio protiv akutnih tema, ali ohrabivali smo prisutnost političkih komentara, kao na primjer one u *Britannia* Joanne Quinn, ili *Eldorado* Phila Mulloyja,¹³ a dvadesetu godišnjicu dolaska Margaret Thatcher u Downing Street obilježili smo kratkom — ali zajedljivom — serijom *Guardianov* karikaturista Stevea Bella.

Dokumentaristička animacija

Možda upravo zbog našeg posvećivanja ozbiljnijim temama nego u ostatku svijeta animacije, stali su na moj stol pristizati prijedlozi za dokumentarce, čak i na žurnalističkoj osnovi. Suprotno prividu, animacija je na mnoge načine najiskreniji oblik dokumentarističkog filmovanja. Kako je to istaknuo Orly Yadin, suredatelj animiranog dokumentarca *Silence* (*Šutnja*),¹⁴ materijali živog dokumentarca mogu izgledati transparentni, nenametljivi, ali mogu skrovito nuditi nova značenja pomoću kadriranja, osvjetljenja i montaže. Animacija je, na drugoj strani, potpuno otvorena u pogledu filmskih intervencija. Drugo, animacija daleko manje iskorištava one o kojima je. Živi akcijski dokumentarci o živim ljudima često upadaju u prostor osobnosti i u osjetljive teme, težeći provocirati voajerističku reakciju u gledatelja. Animacija pak izbjegava ovo ispitivačko fizičko portretiranje svojih protagonista.

Ovaj dokumentaristički animacijski žanr, često puta koristeći stvarne ispovijedi, u prvome licu, prvi put je, vjerujem, viđen u Ujedinjenom kraljevstvu u pionirskom radu Coline Thomas i Billa Mathera za BBC s *Animated Conversations* (*Živi razgovori*), a nastavljeno Aardmanovim *Conversation Pieces* (*Razgovori*). Dok se Aardman postupno prebacio na područje komedije, žurnalističku je štafetu preuzela Marjut Rimminen sa *Some Protection* (*Neka zaštita*, 1987, rađeno za Paula Maddena), a onda i nekoliko filmaša pod mojim nadzorom. *Silence* ([*Šutnja*] o preživjelima holokausta), *A Is for Autism* and *Abductees* ([*Otet*] o izvanzemaljskim otmi-

cama), svi su oni donosili daleko koncentriraniju emotivnu istinu o njihovim protagonistima u tijeku svoga 11-minutnog trajanja, nego što bi to čovjek očekivao od standardnog polusatnog dokumentarca. Drugi pak nisu koristili pravi glas filmskih protagonista, nego su umjesto toga koristili glumce i napisane dijaloge, ali su svejedno bili činjeničnim izvještajem o stvarnim osobnim iskustvima. *Home Road Movies* (*Kućni filmovi ceste*) Roberta Bradbrooka bavio se s njegovim odnosom s ocem, a Animatin film *Camouflage* (*Kamuflaža*) Jonathana Hodgsona, film o posljedicama koje duševna bolest može imati na bolesnikovu obitelj, bio je temeljen na njegovu vlastitu djetinjstvu. Klaustrofobični film *Gotta Get Out* (*Moram se izvući*) Gilliane Lacey bio je iskaz njezina najvećeg straha. Slično, *Many Happy Returns* (*Sret-no se uvijek vraćala*) Marjute Rimminen neizravan je izvještaj o njezinoj vlastitoj prošlosti i njezinim dugoročnim posljedicama. Nekoliko drugih filmova iz projekta MOMI i Animate također su posegnuli za istim pristupom, kao što su to učinila i nekolicina dobrih studentskih filmova, učinivši od njega specijalnost Ujedinjenog Kraljevstva, s cijenjenjem prihvaćena na festivalima tog razdoblja.

Sasvim izniman rekord festivalskih nagrada, s posebnim iskocima 1990. i 1991. s Oscarom i Cartoon d'Or¹⁵ za *Creature Comforts*, nastavljen je 1993. s *Cartoon d'Or* ceremonijom kad je *The Village* (*Selo*, Mark Baker) Channela 4 dobio nagradu i kad je žiri, uočivši da su četiri od pet nominiranih filmova bili narudžbe Channela 4, odlučio da napravi presedan i da dodijeli dodatnu nagradu samome Channelu 4. *Bob's Birthday* (*Bobov rođendan*) dobio je Oscara 1994, a ta su visoka dostignuća bila su u tom cijelom razdoblju poduprta brojnim drugim nominacijama za Oscara i za Cartoon d'Or, nizom nominacija BAFTA-e (British Film and Television Academy), nagradama za najbolji britanski film u Edinburgu (*Post Office / McLaren*) i u Londonu (*Mari Kuttna / BFI*), glavne nagrade na međunarodnim festivalima i dvije *Dick Awards*.¹⁶ Ova posljednja, dodijeljena za »najkontroverzniji, najsubverzivniji i najinovativniji kratki film te godine«, doista je rijetko odličje za javnu televiziju i ono mi je osobito dragocjeno.

iz engleskog rukopisa preveo Hrvoje Turković

¹³ Također poznat kao *The Sound of Music* [*Moje pjesme, moji snovi* — hrv. naslov za igrani film na koji se poziva, op. prev.].

¹⁴ Na simpoziju *Holocaust, Genocide and the Moving Image*, održanom u Imperial War Museum u Londonu 2001, a potom objavljenom pod naslovom *But Is It Documentary?* [»Ali, je li to dokumentarac?«], dodatak uz DVD *Silence*, yadinproductions.com.

¹⁵ Za najbolji europski kratki film. [*Cartoon d'Or* je europska nagrada za animirani film, a utemeljilo ju je Europsko udruženje za animirani film — *Cartoon*; <http://www.cartoon-media.be>; nap. prev.]

¹⁶ Nagradu je utemeljio filmaš Jo Menell, a financirana je zaradom njegova filma *Dick* [*Pimpek*], koji se sastojao od filmskog materijala što prikazuje širok raspon raznih penisa.

Silvestar Mileta

Crtani filmovi Warner Brothersa kao ogledalo Hollywooda

Trenutak u vremenu

Konvencionalni uvod u temu¹ ovdje je, vjerujem, sasvim primjeren, budući da izravno uvodi u stilska obilježja i pozicije crtića Warner Brothersa i njihovih autora u odnosu spram tektonskog pomaka u američkoj animaciji — Walta Disneyja, kao prve točke njihova promatranja u kontekstu Hollywooda.

Seleći se, zajedno s igranom produkcijom, na zapadnu obalu SAD-a,² autori animiranih filmova uklapaju se potpuno u hollywoodski sustav: naprežu se da stvore zvijezdu, u utrci su za tehnički što naprednijim inovacijama (boja, glazba, perspektiva), a pokretima kamere, montažom i režijom nastoje oponašati isplative postupke igranog filma. Producenti prepoznaju prednosti podjele posla pri izradi animiranog filma, što će se negativno očitovati, s jedne strane, u gubitku prostora za autorski pristup i u pojednostavljenju konačnog proizvoda (tipizacija crteža), a s druge, u nemogućnosti da se imenuju najodgovorniji za kvalitetu pojedinog filma. Stoga se tumačenje povijesti američke animacije 1930-ih i 1940-ih može osloniti samo na nekoliko neupitnih genijalaca, dok će mnogi, naročito Disneyjevi zaposlenici, zauvijek ostati zaboravljeni, dijelom i stoga što ih je na novom tržištu veći broj promijenio posao (primjerice, animatori su postajali redatelji i obratno).

Pojava zvuka prijelomna je točka u povijesti filmske industrije, a znatno mijenja i karakter američke klasične animacije. Do toga trenutka u njoj je prevladavalo nadahnuće stripom i vodviljem (potonji će, u raznim oblicima, funkcionirati i kasnije): crtani likovi funkcionirali su kao ideogrami (Bendazzi, 1994: 56-57), slike su zamjenjivale pismo, frazu, odnosno bile oblik raspoznavanja tako što su svojom poopćenosti bile pluralnog karaktera; ako je lik bio čovjekolik predstavljao je općenite ljudske osobine.³ Zvuk je animaciju okrenuo ka crtanim glumcima osmišljavanima kako bi se produktivno uklopili u sustav zvijezda (golem uspjeh nekih,

poput Mickeyja Mousea, nitko nije mogao predvidjeti), postajući tipskim karakterima koji uvijek glume određenu vrstu uloge, odnosno, istodobno, i sami sebe. Takvo tretiranje crtanih likova Giannalberto Bendazzi (1994: 137) naziva »animacijom osobnosti« (*personality animation* — »cinema with drawn actors«). Kako bi poosobljavanje animiranih junaka bilo ostvarivo, trebalo je prethodno razviti simulaciju perspektivnosti svijeta u kojemu se oni nalaze, kako bi on podsjećao na stvarni svijet, te preuzeti narativne principe hollywoodskog filma: žanrovsku profiliranost, jasnu polarizaciju likova, moralni integritet (jasnu granicu dobra i zla); u načelu konzervativnu i puritansku, ali i varijabilnu američku ideologiju i tako dalje.

No, u izravnom se preuzimanju hollywoodske narativne matrice Warner Brothers odmetnuo od dominante: njegovi likovi ujedinjavani su iracionalnim prefiksom, a razdvajani vrstom svoje ludosti te položajem u svijetu bez logike bliske stvarnom svijetu (Ajanović, 2004: 181-194).⁴ Paradigmom nove animacije, namjesto varijetea, postala je akcija, a stripovska⁵ poetika ustupala je postupno mjesto novoj generaciji *slapsticka*.⁶ Hollywood će, uskoro, postati inspiracija i kao neiscrpan izvor satire: crtići će parodirati filmske klasičke, ugošćivati karikature poznatih zvijezda, upućivati na događaje u svijetu filma, uključujući i svoj vlastiti svijet.

Nedjeljiva vezanost zvuka i animiranog filma nije, međutim, s obzirom na položaj animacije, bila iste prirode kao veza zvuka i igranog filma. Dok je u igranom filmu zvuk bio nova atrakcija kojoj se, doduše, ostavljalo mjesta (pjevački nastup) i s obzirom na koju se krojila fabula (dijalog) i birao žanr, na animiranom filmu bilo je da služi kao reklama, budući da je cijeli imao biti sinkroniziran s glazbom iz filmskih uspješnica pojedinog studija. Slika je, dakle, trebala služiti glazbi, a animirani film kao dopuna glavnoj atrakciji — cjelovečernjem filmu. Takve sudbine, kao ni, *nota bene*, referencijalne točke u stvarnosnoj aktualnosti, nije bio pošteđen ni Mickey

¹ Zahvaljujem se dr. Nikici Giliću na pomoći pri pisanju ovog članka.

² Za ovo razdoblje oslonac je Bendazzi (1994); osobito str. 54-60, a za teorijski opis animacije u cijelom članku, kada drukčije nije navedeno, izvor je uglavnom Wells (2002).

³ Takav lik bio je popularni Felix the Cat (Mačak Felix), kojeg je za producenta Pata Sullivana kreirao Otto Mesmer. Prvi sljedeći korak bio je zec Oswald.

⁴ Ajanović propušta reći da su ovi crtići s vremenom ustoličili vlastitu logiku, koja je, opet, uskoro postala metom autoironije.

⁵ Štoviše, namjesto da se stripovi prerađuju u crtiće, počelo se događati obrnuto.

⁶ Tipični *slapstick* animirani lik imao je dugačku glavu, tanak vrat i velika stopala, čemu je Bugs Bunny sasvim odgovarao.



Droopy

Mouse — prvi film s tim likom, *Plane Crazy*, bio je izravno nadahnut Lindberghovim letom preko Atlantika.⁷ Uspjeh ove Disneyjeve franšize stajao je u izravnoj vezi s pojavom zvučnog filma — prepoznavši na vrijeme atrakciju, Disney je, između ostalog, osigurao suradnju sa skladateljem Carlom Stallingom, velikanom koji će se kasnije zaposliti u Warneru. Općenito se razvoj animiranog filma od kraja 1920-ih pa do provizornog trenutka kada zvuk prestaje sam po sebi biti nešto posebno mora promatrati kroz prizmu te inovacije, što je vidljivo i iz naslova serija — *Silly Symphonies*⁸ (Disney), *Merry Melodies* (Warner Bros.), *Happy Harmonies* (MGM)⁹ — te sve raskošnije upotrebe glazbe. Kulminacija

te simbioze vjerojatno je Disneyjeva *Fantazija*¹⁰ iz 1940, a premda će u godinama koje su slijedile animirana slika dobivati na važnosti, uvijek će ostati neraskidivo vezana uz glazbu, što uopće nije nesretna okolnost. Različitost su ratnih i poslijeratnih Warnerovih crtića neki kritičari, recimo Terry Lindvall i Ben Fraser¹¹ zgodno usporedili s različitošću *swing*a i *bebop*a.

Oblikovanje konvencija — Disney

Tridesete su godine¹² obilježene vrhuncem djelatnosti studija Walta Disneyja, čija je kreativna koliko i, za okolinu i autorski individualizam, destruktivna priroda obilježila, makar

⁷ Ta je veza jasnija znamo li da su se animirani filmovi koristili kao dopuna projekciji cjelovečernjih filmova, u ulozi koju će za vrijeme rata preuzeti vijesti s bojišta. *Plane Crazy* kao prvi Mickeyjev film navodi Bendazzi (1994). Crtić *Parobrod Willie* (*Steamboat Willie*) koji Bendazzi označava kao tek trećeg u seriji (no i prvog s glazbom te drugog koji se pojavio na tržištu) ima naslov utemeljen u stvarnosti — na postojećoj pjesmi *Steamboat Bill*.

⁸ Najpoznatija epizoda vjerojatno je *Tri prašića* (*Three Little Pigs*) s nezaboravnom pjesmom *Tko se boji vuka još*.

⁹ Redatelj Harmana i Isinga.

¹⁰ Glazba iz Disneyevih filmova, do danas u fokusu podjednako široke i glazbeno obrazovane publike, rado je izvođena i preradivana (*Dave Digs Disney* kvarteta Davea Brubecka samo je jedan hvalevrijedan primjer), no današnji animirani filmovi studija Pixar i sl. sadržavaju tek tu i tamo koju pjesmu, često ne originalnu, nego otprije poznatu.

¹¹ »Darker Shades of Animation: African-American Images in the Warner Bros. Cartoon«, u Sandler, 1998.

¹² Kako se ne bi stvorila kriva slika o bipolarnosti animirane scene, treba spomenuti barem još Waltera Lantza, koji je Disneyju preoteo prava na zeca Oswalda (napuštenog nakon 1938) — zbog čega je Disney dobro pazio da mu se isto ne ponovi s Mickeyjem. Lantz je u svojem studiju imao i Bena Bugsa Hardaway koji je 1940. osmislio Peru Djetlića (Woody Woodpecker), lika podosta sličnog Warnerovim. Hardaway će se kasnije zaposliti u WB-



Droopy

kao polazište, desetljeća animacije koja će uslijediti — sve što je u animaciji poslije Disneyja nastalo nužno se s njime uspoređivalo.¹³ Kao temeljna Disneyjeva inovacija ističe se adaptiranje pravila artificijelnog realizma klasičnog hollywoodskog studijskog filma u crtiće: kretanja kamere, visina, kutovi promatranja, respektiranje perspektive i zakona fizike... odabrani su u svrhu stvaranja iluzije da se na ekranu ne nalazi crtež, nego svijet.¹⁴ Kako bi se takva iluzija postigla bilo je nužno trodimenzionalno simulirati pozadine i voluminozno tretirati likove, no bez hollywoodske tradicije melodramatske narativne strukture s jasno određenim i zatvorenim razmakom trajanja radnje te čvrstim moralnim, prokapitalističkim, pravilima (nitko ne može stradati, nasilje je stilizirano i bezopasno, seks je tabu, novac je sreća) Disney

ne bi mogao ostvariti svoj, kako ga Ajanović naziva, *crtani realizam*, u kojem se crtani likovi tretiraju kao glumci. Njihove kretnje, govor i gestikulacija maksimalno su individualizirani, a takva temeljita »iluzija života« vrlo brzo, točnije nakon velikog uspjeha *Snjeguljice i sedam patuljaka* 1937, postaje standardom.

Disneyjevi likovi uvijek su obli, jarko obojani, velikih očiju, počesto dojenčad. U kratkometražnoj produkciji oni se crtaju što jednostavnijima kako bi ih svi crtači mogli nacrtati te u obloj formi pogodnijoj za animiranje mekanog kretanja bez trzaja. Scene su kratke, govor jezgrovit, dijelovi tijela kontinuirano se pokreću. Uz tu standardizaciju, preuzima se mekoća, montaža i jasnoća hollywoodskog filma. Konzervativnost je vjerojatno doprinijela kratkotrajnosti Disneyjevih

u i nehotično postati zaslužan za ime Zekoslava Mrkve. Tridesete su bile i vrijeme brojnih imitacija Mickeyja Mousea, poput žapca Flipa ili Krazy Kata, ali i Moćnog Miša (*Terrytoons*) koji se posebno jasno oslanjao na »griffithovski završetak«, a bilo je to i vrijeme Popaja (čije mehanicističko prikazivanje ljudskog tijela plijeni pozornost Hanka Sartinu u »From Vaudeville to Hollywood, From Silence to Sound«, u Sandler, 1998) i Betty Boop (svi iz studija braće Fleischer). Nakon Drugoga svjetskog rata veći udio na tržištu uzela je i UPA sa svojim Mister Magooom (Bendazzi, 1994: 54-60 i 84-100).

¹³ Slažu se u tome Bendazzi, 1994, Ajanović 2004, Wells, 2002. i dr.

¹⁴ Dakako, upozorava Ajanović, film funkcionira po načelu prepoznavanja, a ne istosti. Crtani realizam, kao i svaki realizam, nije kopija svijeta, nego nešto u čemu svijet prepoznajemo.

franšiza — premda iznimno uspješan,¹⁵ Mickey je postojao samo do 1953, jer je bio lik »s nedostatkom akcije« (Bendazzi, 1994: 64).¹⁶ Više dječak negoli miš (nisu ga odlikovale nikakve životinjske karakterne osobine),¹⁷ bio je čist, inteligentan, finih manira i, uslijed svega, nezanimljiv, pa ga je bilo nužno okružiti manje inteligentnim i nesposobnim likovima kakvi su Pluto (Plutona) i Goofy (Šiljo), koji su više koristili prednosti animiranog medija.

Sam Disney, za djetinjstvom čeznutljivi Kanzašani iz srednje klase, skloniji pastoralnoj utopiji negoli urbanom neredu (Ajanović, 2004: 185),¹⁸ uvijek je bio svjestan da proizvodi robu široke potrošnje (Bendazzi, 1994: 69). Njegovo stvaralaštvo temeljilo se na sustavu zvijezda, raširenim stereotipima i konzervativnim ideološkim pretpostavkama. U dugometražnim crtici Disney je »kopirao realnost« ne koristeći se karikaturnim mogućnostima medija, preuzimajući karakteristike hollywoodske priče, režije i produkcije. Njegov koncept srastanja slike i zvuka djelovao je vrlo destruktivno na preostalu postojeću animaciju u Americi, budući da se nametnuo kao kanon, kao jedini mogući način, podupirući takav svoj položaj tezama o istoznačnosti svoga imena i pojma animacije.

Pobivši do tada prevladavajuće uvjerenje kako animacija nužno mora biti komična, Disney ju je sasvim približio jednakovrijednosti s igranim filmom, ali taj uspjeh nije koristio za drugo doli, iz današnje perspektive, isprane melodrame. Disneyjevska raskošna vizualizacija, nastala iz uvjerenja da osjetilo vida nadvladava sposobnost govora, dobrim je dijelom utemeljena u tradiciji europskih slikovnica, pogodna da se i sama, često i profitabilno, pretače u slikovnice. Narativnu tradiciju europske bajke Disney je također preuzeo, ali u izmijenjenoj, beskrvnoj, varijanti¹⁹ i s nekim praktičnim promjenama,²⁰ no i tako prerađena bajka u svojoj je animiranoj verziji zadržala jasnu aktancijalnu mrežu, pa se i Disneyja lako može »čitati po Proppu«.

Za europsko vizualno naslijeđe, preuzeto direktno preko suradnika, ili vlastitim promatranjem njemačkog kazališta, stripa i filma (Lang, Murnau), najjasnije očitovano u *Fantaziji*, Disney je drugim američkim animatorima bio jedini referent. Tako oni za europskim motivima nisu posezali izravno, nego posredno, ni ne parodirajući (u slučaju *Warnera*), dakle, samu bajku, već njenu disneyjevsku »košer« (pročišće-

nu) interpretaciju viđenu u kinu.²¹ Europska kulturna tradicija prenaša se prelomljena kroz američku prizmu te naknadno ironizira.

Poigravanje konvencijama i autorski princip — Warnerov studio za animaciju

Pretpovijest studija za animaciju WB-a počinje kada Hugh Harman i Rudolf Ising, autori lika crnog dječaka Boska, lišenog sposobnosti mimikrije i naročite osobnosti, rađenog s namjerom da što više sliči Mickeyju Mouseu, napuštaju Disneyjev studio. Prvi film²² s Boskom (kojem će se uskoro pridružiti Honey — Medena) producirao je Leon Schlesinger, prijatelj braće Warner, čime je, 1930, započela serija *Looney Tunes*. U lipnju 1933, pod Schlesingerovim vodstvom, osnovan je Warner Brothersov odjel (studio) za crtani film — Cartoon Division. U baraci koja će postati poznata pod imenom Termite Terrace (Kuća termita) i vrijediti kao metonimija za Warnerove autore sve do konačnog zatvaranja 1963, stvarali su tokom godina, na samom početku i zajedno, velikani crtanog filma: Harman, Ising, Isadore Friz Freleng (također prethodno zaposlen kod Disneyja), Bob McKimson, Bob Clampet, Frank Tashlin, Chuck Jones i Tex Avery (prethodno zaposlen u Universalu, a naknadno u MGM-u) te drugi članovi *Looney Tunes* i *Merrie Melodies dream teama*, poput glasovnog čarobnjaka Mela Blanca, skladatelja Carla Stallinga i Normana Spencera, pisaca skečeva Warrena Foster, Michaela Maltesea, Tadea Piercea, Cala Howarda i Davea Monahana.

U atmosferi jednakosti, autorska sloboda i kreativnost mnogo su lakše dolazili do izražaja negoli kod Disneyja. Individualizam Warnerovih redatelja vjerojatno je posljedica i toga što je, za razliku od Disneyja koji je imao punu kontrolu nad svakim aspektom izrade filma, Schlesingerov jedini interes, kao analfabeta za animaciju, bio da se filmovi naprave u predviđenom roku i da se dobro prodaju. Tamo, naime, gdje je za Disneyja postojala uistinu samo jedna razina, u WB-u bile su dvije, povezane koliko i odvojene: autorska i producerska. Dok god su producenti dobivali tržišno isplative filmove, u roku od 4-5 tjedana po sedmominutnom filmu, s barem dvostruko manjim budžetom od Disneyja, Warnerovi autori uživali su mnogo veće slobode, što je bio ustupak i za mnogo manje plaće, te su mogli raditi bez upletanja viših struktura. Bez obzira na neupitnu autorsku razigranost unutar WB-a, ne treba smetnuti s uma da se proizvodnja crtica i

¹⁵ Mickey je bio neupitna zvijezda, čemu je kumovalo i to što je bio tretiran kao živi glumac — s razvijenom osobnošću i »načinom glume«, sinkronizacijom u falsetu koju je radio sam Disney. Animirani medij omogućavao je karikaturnost koju igrani film nije mogao pružiti, ali ju je Mickey rijetko koristio (Bendazzi, 1994: 60 i dalje).

¹⁶ Bendazzi citira i Teda Searsa, urednika scenarijskog odsjeka pri Disneyju: »Mickey nije klaun. Također nije ni bedast ni glup. Njegova komedija u potpunosti ovisi o situaciji u koju je smješten.« (str. 64-65).

¹⁷ I Bugs Bunny je puno više čovjek, negoli životinja, ali su reference na životinjsku prirodu, uslijed sveobuhvatnosti parodije, mnogo češće. Tradicija antropomorfizacije starija je u animiranom svijetu od obaju likova.

¹⁸ Ako se Disney i odlučio za gradsku scenografiju, glavne likove smješta u bogate kvartove.

¹⁹ Ovaj postupak naziva se i diznifikacijom. Vidi bilj. 30.

²⁰ Patuljci iz *Snjeguljice*, primjerice, u njegovom su filmu individualizirani (između ostalog razigranim i diverzificiranim crtežom), za razliku od pisanog predloška gdje su predstavljeni kao kolektiv.

²¹ Erotiziranu *Crvenkapicu* Texa Averyja koja se javlja u šest njegovih filmova nacrtao je Preston Blair koji je za Disneyja radio na *Pinokiju* i *Fantaziji*.

²² *Sinkin' in the Bathtub* (*Potonuće u kadi*) iz 1930. uzima se kao prvi film s Boskom, mada je, kao pilot projekt, godinu ranije napravljen *Bosko, The Talk-Ink Kid* (*Bosko, dječak od tinte*).

ovdje odvijala »na traci«. ²³ Budući da je studio za crtani film WB-a, prema zamisli šefova studija, trebao proizvoditi svojrsne reklame za cjelovečernje glazbene filmove, možda i u tome, pokraj iznimne autorske razigranosti, leži dio objašnjenja za citatnost i referencijalnost tih crtića.

Zaposleni crtači i redatelji bili su, osim toga, zahvaljujući »opuštenosti« studija, vrlo mladi, većinom rođeni nakon 1910, pa Ajanović (2004: 184, navodeći Kleina) tvrdi da je to razlog što su se, odrastajući uz film, okretali filmskom stilu i sadržaju, za razliku od starijih kolega koje je zanimao strip i vodvilj. Njihova animacija napredovala je postupno, kao i ovladavanje tehnikom realistične animacije, a ljudski likovi u početku su prevladavali nad antropomorfnim životinjama — Harman i Ising napustili su već 1933. Warner Brothers, pa je do 1935. glavni lik bio Buddy: bijela verzija Boska kojeg su Harman i Ising odnijeli sa sobom. ²⁴ Između 1935. i 1940. nastali su Porky Pig (prasac Šunkić), Egghead koji se razvio u Elmera Fudda (Milivoj Glavonjić), Daffy Duck (Patak Dodo) i Bugs Bunny (Zekoslav Mrkva). Vjerojatno bi pogrešno bilo tražiti točan datum rođenja pojedinog lika, budući da su se oni postupno razvijali, pod utjecajem više autora mijenjajući svoje fizičke i duhovne karakteristike.

Od samog početka studio razvija osjećaj za, kako je to Schlesinger nazvao, »nemoguće stvari« (Ajanović, 2004: 183), posebno u novom žanru: tzv. crtiću jurnjave, nastalom iz lovačkog crtića znatnim ubrzanjem tempa. U crtićima jurnjave do tada važeća pravila narativnog crtića potpuno se ruše, kako bi ustupila mjesto iracionalnoj potjeri koja nikad ne završava ²⁵ — cijeli film čine, temporalno obično nedefinirani (mada su moguće varijante poput početka i kraja »radnog dana), isjeći iz potjere, a njen početak i kraj ostaju nerazjašnjeni, vrhunac neistaknut (postoji samo vrhunac izazvanog oduševljenja kod publike — kada *funny* prelazi u *hilarious*). Tex Avery kaže: »Mislim da sam ja uveo taj trend brzine. Počeli smo filati sve više gegova u filmove. Prije toga, mislilo se

da moraš imati priču. Na kraju smo shvatili da su najbolja priča gegovi poredani jedan uz drugi i jedan klobuk na vrhu.« (Ajanović — 2004: 184 — navodi Adamsona).

Prostor je u ovim filmovima također otklonjen od disneyjevskog standarda: njegova je temeljna osobina promjenjivost, on se uvijek može uvećati (iz konvencionalno zadanog prostora može se izaći — recimo proklizati u prostor tobože izvan filmske vrpce) ²⁶ ili smanjiti, izvitoperiti... no može biti i urnebesno zadan, poput scenografije u *Ptici Trkačici* (*Road Runner*), ili umjetnički ekspresivan, kao u *What's Opera Doc*. On, osim toga, nikakvim pravilima nije ograničen, pa se nadvladava nužnošću zamišljene radnje (potjere, rasta ili sl.). Prostor je animiranih filmova WB-a izrazito amerikaniziran (za razliku od disneyjevske, europske pastorage — uklopljenosti u šumu, polje ili selo, ili idealizirane amerikanne — urbanih vila u dobrim kvartovima), bilo da je riječ o »urbanoj paranoji« ²⁷ ili o poznatim vizurama zapada.

Nije naodmet spomenuti i u ovom segmentu prisutnu autoironiju: Zekoslav će redovito pogrešno skrenuti kod Albuquerquea, što je kod nas različito, katkad pogodoeno, a katkad promašeno, prevedeno. ²⁸ Crtići jurnjave imali su i jednu produkcijsku prednost: budući da iziskuju manje crteža, mnogo su jeftiniji od drugih animiranih žanrova, pa je trend njihove masovne proizvodnje odgovarao i producentima. Možemo zaključiti da je, kako to formulira Ajanović, »žestoka dekonstrukcija preuzetog disneyjevskog modela metodom nadrealističkog« ²⁹ izvrtanja realističkih pravila, formula svih WB-ovih autora« (2004: 189), no vrijedi naglasiti da *Looney Tunes* nisu bili lišeni povremene *diznifikacije*, ³⁰ uz to što se nisu samim svojim nastankom odmah postavili nasuprot Disneyju. ³¹

Sklonost disneyjevskim rješenjima vidljiva je, primjerice, u radu Charlieja Thorsona, jednog od kreatora Bugs Bunnya, koji je od 1938. bio zaposlen u WB-u i utjecao na kasniji rad Chucka Jonesa. ³² Premda uvijek postavljeni u pozitivnu ili

²³ Bendazzi (1994: 95-100) smatra kako je među *Looney Tunesima* pogrešno tražiti remek-djela, jer su uvijek dio serijske produkcije, gdje se kvantiteta cijeni barem koliko i kvaliteta. Odlikuje ih ponovljivost formule koju varijacije ne mogu i ne žele sakriti, tim više što, zapravo, ni jedna epizoda nema kraj ili početak. Ograničen broj izraza i odnosa (potjera ili sukob) variran je, doduše, na nevjerovatan broj načina u zadanom vremenskom trajanju. Razlike su uvjetovane mnogo više likom, negoli rukom pojedinog autora (iznimke su Avery, Jones i Freleng). Takva homogenizacija kreativnih snaga u studiju WB-a opstala je i kada za masovnom produkcijom u kratkom vremenu više nije bilo potrebe.

²⁴ Zbog toga se ponekad *Buddy's Day Out* (*Buddyjev izlet*) iz 1933. navodi kao prvi *Looney Tune*.

²⁵ Suprotno od Disneyjeve narativne strukture sa zatvorenim trajanjem, *Ptica Trkačica* je, primjerice, beskonačna — ciklična, epizodna, bez stvarnog početka ili kraja.

²⁶ Kao u Averyjevu *Northwest Hounded Police* iz 1946.

²⁷ WB-ovi, naročito Averyjevi likovi ne mogu bez gradske vrepe — oni u nju redovito bježe, a ruralne bajke teže postati urbane itd. (*Little Rural Riding Hood*, *Red Hot Riding Hood*). Stanovništvo nerazvijenih američkih krajeva redovito se ismijava na bazi raširenih stereotipa — vidjeti npr. Frierson, Michael, »The Image of the Hillbilly in Warner Bros. Cartoons of the Thirties« (Sandler, 1998).

²⁸ Kao Babina Greda i Lepoglava. Našu sinkronizaciju *Looney Tunesa* do prvih poslijeratnih godina smatram, inače, vrlo dobrom: primjereno adaptirano, duhovito i s ljubavlju napravljenom. Mada joj se možda može prigovoriti regionalna isključivost, kada se poslušaju recentni pokušaji regionalne karakterizacije izričaja čini se da je, ipak, zagrebački sleng mogao potencijalnom gledatelju izvan Zagreba manje smetati od suvremenih stereotipa.

²⁹ Primjer je nadrealističkog postupka *Porky in Wackyland* (*Šunkić u Ludolendu*) iz 1938.

³⁰ Pojam kod kritičara poput Colina Macleana i Ariela Dorfmana označava pojednostavljeno, sentimentalizirano prenošenje narativnih predložaka u Disneyjeve animirane filmove (*Pocahontas* ili *Zvonar crkve Notre Dame*), ali ga ja koristim po uzoru na Genea Walza (»Charlie Thorson and the Temporary Disneyfication of Warner Bros. Cartoons« u Sandler, 1998) koji tako naziva pojačano slatunjav crtež, kakav je u WB-u koristio bivši Disneyjev zaposlenik Thorson, autor Hiawathe, Inkia, Snifflesa, Mynah Birda te niza životinja koje karakteristikama poput velikih očiju, oblosti i nježnosti podsjećaju na Disneyjeve. I Zekoslav je u početku, zahvaljujući Thorsonu, bio mekše i oblije nacrtan.

³¹ No, jedno je biti apsurdan sedam minuta, a nešto bi sasvim drugo bilo pokušati to u cjelovečernjim filmovima kakve je snimao Disney. Kvalitetan dugometražni crtić u duhu svojeg stila WB nikada nije proizveo — kada je pokušao, dogodio mu se *Space Jam*.

³² O čemu više govori Walz u spomenutom članku.



Fantazija (produkcija W. Disneyja, 1940)

negativnu poziciju prema Disneyju, serije *Looney Tunes* i *Merrie Melodies* mnogo su toga izravno preuzele iz hollywoodske igrane produkcije: primjetno je kako su griffithovske momente potjere i spasa u zadnji čas doveli do apsurd — potjera nikada ni ne prestaje i nadrašta vrijeme i prostor, a spas u zadnji čas mora se dogoditi i kada je to posve nemoguće, primjerice pri padu aviona koji ne padne jednostavno stoga što je crtiću kraj (*Hare Lift / Zecolat* iz 1952), ili stoga što je ostao bez benzina (*Falling Hare / Padajući zec* iz 1943). Warnerovi crtići, osim toga, poznaju daleko širi raspon humora od Disneyjevih: od verbalnih igara, fizičkog humora i karikature do vrlo raznolikih skečeva. Posebno su zanimljivi oni skečevi, u čemu se ističe Tex Avery, koji pokazuju svijest o vlastitom mediju, poput gledanja u kameru uz podizanje obrva i općenito svih načina »općenja s publikom« — često se primjenjuje scena »dodjeljivanja Oscara« nakon scena umiranja, kada se siluete gledatelja pojave u dnu ekrana.

Ta igra s razinama intradijegetske i ekstradijegetske publike ne bi bila moguća bez posudbenog kanala koji je vodio direktno od Hollywooda, a ne preko Disneyja. Isto tako, ako bi *homage* i parodija kazališnih i literarnih žanrova i bili mogući zahvaljujući Disneyju, epizode utemeljene na filmskim žanrovima, poput vesterna, *film noir*a ili horora,³³ bez hollywoodskog se ogledala ne bi mogle ostvariti, kao ni direktne prerade konkretnih filmova u animiranom, parodijskom ili samo kontekstu prilagođenom kodu.³⁴ Disneyju, naposljetku, nikada ne bi palo na pamet pripustiti u svoje crtiće karikature stvarnih zvijezda, odnosno tipove zvijezda, kao što to društvo iz Warnera redovito čini: premda prema nekima, poput Bogarta (*Fresh Hare / Svježi Zekoslav* — gdje naručuje zeca za Lauren Bacall), ili Bette Davis (primjerice, *Veliki drijemež / The Big Snooze*), gaje posebnu sklonost, u nekoliko su navrata u animirani medij pripustili svakog tko je u sustavu zvijezda tih godina nešto značio. Takve su epi-

³³ Za western nije potrebno navoditi primjere, jer su vizure Divljeg zapada u Warnerovim crtićima razmjerno česte. Bez obzira na moguću raspravu oko stvarne naravi *Casablance*, *Carrotblanca* (*Mrkvoblanka*) iz 1995. ostvarena je u duhu *film noir*a, a *Patkocist* (*The Duxorcist*, 1987) i *Noć živih pataka* (*Night of the Living Duck*, 1988) primjeri su igranja s hororom. I najraniji dani filmske povijesti nalaze u *Looney Tunes*ima svoje mjesto — ako se u njima, primjerice, kojim slučajem pojavi klokan, on će sigurno imati boksauke rukavice.

³⁴ *Pjevač jazza* je, shvaćen kao prijelomni film, često citiran. *I Love to Singa* (*Volim pjevat'*) crtić je koji ga izravno citira u animiranom mediju, dok se Bugs Bunny u više navrata služi postupcima Ala Jolsona, primjerice mazanjem crnilom. Premda su korišteni tog čina u vodvilju, jasno je da ga se uglavnom preuzima izravno od Jolsona — Bugs Bunny tek 1950-ih počinje izravno odavati počast vodvilju (npr. *Show Biz Bugs*, 1957).

zode³⁵ *Hollywood Steps Out* (*Hollywood nastupa*), *Mother Goose Goes to Hollywood* (*Majka Guska ide u Hollywood*) i *Daffy Goes to Hollywood* (*Dodo ide u Hollywood*), u kojima, na primjer, nesigurni i neodlučni, dečko iz susjedstva, Jimmy Stewart, ustrašen zbog poziva na ples, bježi ostavljajući natpis *Mr. Smith Goes to Washington*, a u skladu sa svojim tipskim karakteristikama ponašaju se i Clark Gable, Carry Grant, Greta Garbo, itd.

Ubacivanjem karikature Leona Schlesingera i njegova pomoćnika u *Hollywood Steps Out*, autori se osvrću i na položaj animacije u hollywoodskom sustavu, kao i na vlastiti odnos s producentima.³⁶ Slobodno preispitivanje stvarnih odnosa unutar studija i njihovo prenošenje na animirane likove, koji su često »pod ugovorom« i nezadovoljni kompanijom, stalno je prisutno u *Looney Tunesima* (npr. *You Ought to Be in Pictures* / *Treba bi glumiti u filmovima* iz 1940).

Da se animirane filmove Warner Brothersa nikako ne može tumačiti izvan konteksta Hollywooda pokazuju i ratnopropagandne i rasističke, kasnije zabranjene, epizode serija *Looney Tunes* i *Merrie Melodies*, koje često graniče s dobrim ukusom, ali je njihov stvarni rasizam³⁷ upitan. Epizode poput *Dan u Zoološkom vrtu* (*A Day at the Zoo*, 1939), *Čisti pašnjaci* (*Clean Pastures*, 1937), *Mačke iz ulice zabavne glazbe* (*Tin Pan Alley Cats*, 1943) i, posebno dobra, *Crnoguljica i sedam patuljica* (*Coal Black and de Sebben Dwarfs*, 1943) uključuju stereotipni i, iz današnje perspektive, uvredljiv prikaz afroameričke, domorodačke ili japanske populacije, no problem je s rasizmom što je postupak parodije izvršen nad, primjerice, crnim čovjekom jednako uvredljiv koliko bi bilo i izostavljanje crnog čovjeka iz sveukupne parodije ovih crtića.

Ne želim time opravdavati neupitno šovinistički odnos prema Crncima svedenima na stereotipe — jazz glazbu, pobožnost i sleng,³⁸ kakav vidimo i u WB-ovoj verziji *Snjeguljice*, no rasizam *Looney Tunesa* ne polazi ni koraka dalje od uobičajenog hollywoodskog rasizma epohe, preuzetog s paketom drugih karakteristika. Prikazivanje velikih usana i mazanje lica crnilom, postupci kasnije odbačeni kao rasistički, kao i vezivanje crnaca uz »prirodno« (ritam) nisu WB-ova iz-

mišljotina, već su naslijeđene vodviljske i hollywoodske tekovine kojima *Looney Tunes* ništa ne dodaju, osim što ih, ponekad, izvrću ruglu.

Premda su političku korektnost počeli primjenjivati tek krajem 1980-ih, proamerička ideologija WB-ovih animatora nikada nije bila upitna: od svih animacijskih studija WB je bio najskloniji Rooseveltovoj politici New Deala, a vrlo snažno se angažirao i u predratnoj i ratnoj propagandi, filmovima poput *Daffy The Commando* (*Komandos Dodo*), *Herr Meets Hare* (*Maršal susreće zeca*), *Plane Daffy* (*Letački as Dodo*), *Bugs Bunny Nips The Nips* (*Zekoslav podmeće žutima*), s ponekad degutantnim, premda razumljivim i ne manje duhovitim, antijapanskim i antinijemačkim prefiksom. Bugs Bunny mnogo se puta tokom svoje karijere politički angažirao — i u godinama kada takvo što nije bilo neophodno promovirao je američki način života, primjetno, recimo, preoblačenjem u američke predsjednike Lincolna i Theodorea Roosevelta i citiranjem ili parafraziranjem njihovih izjava: »Ja ne znam lagati«, »Moj glas je mekan, ali vjerujte mi, zato je moja to-ljaga tvrda.« Tako, kada se on i s podsmijehom odnosio prema zabačenijim krajevima SAD-a, činio je to, zapravo, iz rooseveltovski progresivnih pobuda.

Neke se karakteristike WB-ovih crtića sasvim sigurno mogu svesti pod želju da se stvori alternativa disneyjevskom shvaćanju animacije, kreativna opozicija njegovom preskriptivnom modelu, kako to predlaže Ajanović. Smatram, međutim, da humor i animacija WB-a ne funkcioniraju samo, kako kaže Ajanović, u odnosu na Disneyja, već i u odnosu spram cjelokupnog hollywoodskog naslijeđa, koje nije, poput onog europskog, trebalo biti Disneyjem posredovano. U jednom se s Ajanovićem, međutim, može složiti: Warnerova animirana produkcija između 1936. i 1941. najsnažnije je obilježena djelom Texa Averyja,³⁹ koji je u redovitu upotrebu uveo najveći broj postupaka od interesa ovog rada, pa se bavljenje *Looney Tunesima* u ovom razdoblju svodi uglavnom na njegov doprinos.⁴⁰ Tex Avery, koji je u WB-u debitirao 1936. filmom *Gold Diggers of '49* (*Kopači zlata*), zaista se obilato koristio disneyjevskom metodom crtanog realizma, ne poštujući je pritom nimalo, da bi kreirao nadreal-

³⁵ U novije vrijeme time se služe serije *Tiny Toons* (*Zekoslavci*) i *Animaniacs* (*Animanijaci*) te njihovi *spin off*-ovi. Lik Slavice u *Zekoslavcima*, ravnopravan Zecu, omogućio je češće citiranje ženskih tipova — Slavica se redovito preoblači u ženske zvijezde klasičnog Hollywooda i ponavlja replike poput »Želim biti sama« i »...ili ti je drago što me vidiš«. U ovim serijama postoji za autoreferencijalnost, logično, mnogo više mjesta: tako epizoda *Zekoslavaca U potrazi za Medenom* (*Fields of Honey*, 1990) priziva prve uspješne likove studija — Bosca i Medenu, simpatično tematizirajući njihovu propast sa pojavom novih zvijezda (Šunkić) i pad u zaborav, u maniri stvarnih zvijezda nijemog filma. Epizoda *Dodo ide u Hollywood* (*Hollywood Plucky*, 1990) ugošćuje niz filmskih protagonista (Batman, posada Enterprisea), i karikatura modernih zvijezda (Jack Nicholson). *Animanijaci* (»braća Warner!«) su, pak, u pravilu smješteni unutar studija WB i nastoje doseći apsurdističke vrhunce svojih preteča.

³⁶ Više o ovome u Crafton, Donald, »The View from Termite Terrace. Caricature and Parody in Warner Bros. Animation« (Sandler 1998).

³⁷ O prirodni rasizma u *Looney Tunesima* iscrpnije u »Darker Shades of Animation« Terrya Lindvalla i Bena Fräsera (Sandler, 1998).

³⁸ Kada se želi ublažiti rasistički prefiks crtića *Coal Black and de Sebben Dwarfs*, naziva ga se, s obzirom na kvalitetu sasvim opravdano, animiranom verzijom filma *Hallelujah!* Kinga Vidora.

³⁹ Na Averyjevu poetiku utjecalo je i odrastanje u gradiću Taylor u Texasu, »epicentru američkog pučkog humora« (Ajanović, 2004: 183). Možda bi najočitija posveta tome bio film *Seoska crvenkapica* (*Little Rural Ridding Hood*; varijacija poznatije *Vruće Crvenkapice* / *Red Hot Ridding Hood*), odakle je i slagvort *What's up Doc*. Avery je, poput Disneyja, bio samo prosječni, k tomu jednooki crtač, ali je zato razvio maestralan osjećaj za režiju, za tempo i tajming. »Avery je bio opsjednut brzinom.« (Bendazzi, 1994: 96). Podaci o Averyju, gdje drukčije nije navedeno, uvijek se navode prema Ajanoviću, 2004. i Adamson, 1975.

⁴⁰ Napominjem da se Avery promatra neovisno o prelasku u MGM 1941/42, budući da njegovi postupci tek u MGM-u doživljavaju svoj vrhunac. Studio Warner Brothers odabran je, jednim dijelom, kao metonimija za svu onu animiranu američku *mainstream* produkciju koja pokazuje jasne znakove oslonca o hollywoodski sustav, u produkcijskom, žanrovskom, medijskom i svakom drugom smislu, pa Averyjev rad u MGM-u nije posebno odijeljen.



Tweety i Sylvester

no. Crtiče nije, dakle, stvarao kroz likovnu apstrakciju ili individualističku stilizaciju, nego, kao pravu »avangardu«,⁴¹ »na pozadini (fonu) tradicije« — kroz prihvaćanje estetike realistične animacije i njeno dovodenje do krajnjih, apsurdnih, konzekvenci. Nad crtanim realizmom kao referentnom točkom koju je, kao i ideološko čistunstvo, agresivno parodirao, sagradio je apsurdni univerzum iznimne privlačnosti, koje dio možda leži i u onom znamenitom »prepoznavanju«.

Avery je, prije svega, veliki redatelj animacije, a pravljenje crtanih filmova, tvrdi s pravom Ajanović, nije ponajprije crtanje, već režija. »Animacija je umjetnost tajminga, što vrijedi za sve komedije« (Ajanović — 2004: 190 — navodi Chucka Jonesa), a u tome je Avery bio genij. Ajanović tvrdi da Avery ne poštuje zakone fizike, ali je to nepoštivanje izvedeno konzistentno. Drugi dio tvrdnje, međutim, prestaje vrijediti kada su u pitanju kasniji *Looney Tunes*, budući da se ponekad kod likova pojavi čuđenje, najčešće, ipak, resignacija (kao u epizodi *High Diving Hare*): postoji svijest da je nešto

nemoguće, apsurdno, i tek osvježavanje nemogućnosti vodi u aktivaciju — ovdje sile teže — ili resignaciju. »Znam da je ovo protiv zakona fizike, ali ja nisam studirao pravo«, reći će Bugs Bunny kada postolje padne, a daska koju je Jura prerzao ostane visjeti u zraku.

Jedan je od najsmešnijih i u punom smislu metafilmskih trenutaka epizoda *Hare Lift*, u kojoj paradoks ponovno ima više veze s tematiziranjem medija (njegovih granica) i njegova naslijeđa (konvencija spasa u zadnji čas), negoli sa zakonima fizike — Bugs Bunny se strmoglavljuje u avionu, povlači neposredno prije pada »zračnu kočnicu« i komentira: »Kakva sreća da je crtič gotov«, na što on zaista i završava. Osim toga, kroz određeno vrijeme crtiči počnu sami sebe parodirati i citirati, revalorizirajući ili ponovno uspostavljajući vlastiti kanon (ne, doduše, na svim razinama, budući da su neke postojane). Bez obzira na konzistentnost kršenja zakona fizike, Disneyjeva je utopija destruirana, jer likovi snagu često crpe iz primarnog (kod Averyja seksualnog) nagona, a životnu filozofiju iz teatra apsurdna (Ajanović, 2004:

⁴¹ Averyjevsku »avangardu« Ajanović ovako označuje: »prije braće Hein njegovi se likovi nadu 'izvan' filmskog prostora (1947. *Northwest Hounded Police*), prije Petera Kubelke poigrava se filmskom bojom (natpis 'Technicolor Ends Here' u *Lucky Ducky* iz 1948), prije Gidala i LeGricea njegovi likovi posjeduju svijest o postojanju filmskog platna i uključenosti u film« (2004: 189).



Wile E. Coyote i Road Runner

188). Na razini režije, Avery je ubrzao animacijski ritam, skratio vrijeme potrebno za shvaćanje skeča, omogućivši animaciji da sama stvori svoju zbilju, neovisnu o pravilima realizma. Šarmantno divljaštvo i zastrašujući delirij temeljne su karakteristike Averyjevih likova (isto: 187). Izvorište za ludački humor on, poput Chaplina, nalazi i u Hitlera, pa njegov vuk u *The Blitz Wolf* (*Blitz vuk*) imitira Hitlerov govor kao što je to učinjeno u *Velikom diktatoru*. Nesklon vezivanju uz svoje likove, ipak je Droopyju, kojeg je u vrijeme Drugoga svjetskog rata kreirao za MGM i kojemu je sam, kao Disney Mickeyju, posuđivao glas, bio posebno privržen.

Droopy je, poput Elmera, izrastao iz predaha u crtićima potjere — tzv. *crazy pauses* u kojima likovi privremeno prekidaju potjeru jer prolazi vlak, automobil i sl., ili jednostavno stoga što su poželjeli stanku. U tim prekidima često se pojavljuju usporeni, lijeni likovi koji sporošću dodatno naglašavaju furioznost filma: poput kornjača, famozno bezizražajne

Mynah Bird koja skakuće u ritmu Mendelssohnove koračnice ili Droopyja. Njegova je hladnokrvnost kontrast bezumlju koje ga okružuje, pa uz tu mirnoću drugi likovi izgledaju još ubrzanije. Odlikuju ga plačljiv, monoton glas i demonska priroda u kontrastu s izgledom: nevjerovatna snaga i sposobnost nadvladavanja vremena i prostora.⁴² Tipizacija nemogućih osobina likova bila je pri njihovoj kreaciji osnovno Averyjevo oružje. Usprkos tendenciji miješanja, bio je stalno svjestan različite naravi svjetova igranog i animiranog filma: dobar skeč bio je samo onaj, a Chuck Jones se u praksi s njime i nije uvijek slagao, koji se nije mogao izvesti u igranom filmu, a dobar lik onaj koji se takvom skeču najbolje mogao prilagoditi. Kasnije će, dakako, upotrebom kompjutorske tehnologije, svaki skeč i u igranom filmu postati moguć, kao što će i hibridni igrano — animirani žanr, predstavljan najčešće vrlo dobrim *Tko je smjestio Zeki Rogeru* (*Who Framed Roger Rabbit*) Roberta Zemeckisa iz 1988, ili odvratnim *Space Jamom*,⁴³ no koji se javlja i mnogo ranije, primjerice

⁴² O Droopyjevoj nedjeljivosti od filmskog medija govori i to što je od svih animiranih junaka epohe u stripu poželjeo najmanji uspjeh.

⁴³ Jer negira prepoznatljive karakteristike Warnerovih crtića kako bi se proizvod bolje prodao. Pretpostavka da bi Bugs Bunny trebao pomoć zapravo je antiwarnerovska — postoji samo kako bi se u film ubacio Michael Jordan. Sve od vrcavosti, provokativnosti i anarhičnosti je nestalo te se sasvim približilo Disneyjevoj koncepciji mlakog crtića za djecu s tu i tamo kojom dosjetkom (često, doduše, utemeljenom na citiranju filmske povijesti) za odrasle. Takav model Disney danas obilato koristi.

još 1943. u Disneyjevu dugometražnom crtiću *The Three Caballeros*⁴⁴ (*Tri amigosa*), postati lakše ostvariv.

Samosvijest o mediju, metafilmičnost, kojom Avery oboružava svoje likove mjesto je najžešće diverzije protiv disneyjevskog modela animacije. Likovi parodiraju medij (koji je, kako je rečeno, u dobroj mjeri i dalje barem prividno disneyjevski, ili barem toliko obilježen Disneyjem da bez njega ne može biti promatran) postupcima kao što su okretanje publici i komuniciranje s njom, silasci s ekrana, konzultiranje scenarija, prigovarjanje na podjelu uloga ili na režiserovu upitnu vještinu — to je potpuno destruiranje i ogoljenje postupka animacije, odnosno nastanka filma: na narativnoj razini (zanemari vanje važnosti početka i kraja), na razini produkcije (konzultiranje scenarija), tehnike (glazba izvan konteksta, jer su se, tobože, pomiješale role, asinkron zvuk), rada s glumcima (prigovori likova), animacije — crtači i njihovi stolovi pojavljuju se u filmu,⁴⁵ političke korektnosti, publike (intradijegetska publika — siluete; Ajanović, 2004: 188-9).

Ajanović to naziva brechtovskom sviješću o mediju koja ide uz nos konvencijama propisanim od strane animacijskog gurua Disneyja. Disney od Hollywooda preuzima klasičan odnos gledatelja i filma: isključivanje iz vlastite stvarnosti i pasivno promatranje događaja na ekranu u koje se potrebno »uživjeti«. Avery, zaista brechtovski, raskida taj sporazum pretvarajući gledatelja u sudionika, nekim ga postupcima likova, kojih promatrač nužno osjeća fizičke posljedice, i uspješno iritirajući, anticipirajući tako interaktivne medije i pretvarajući, kako to kaže Ajanović, sigurnost voajerizma u rizik voajerizma. Averyjev se film upravo događa, njegovo sada teži biti i gledateljevo sada (za razliku od konvencije prema kojoj se film uvijek »već dogodio«), a ta defikcionalizacija dočarava se i siluetama intradijegetske publike, koja može biti djelatna faktor filma. Tim postupkom on napada filmski prostor kao »perspektivnu simulaciju trodimenzionalnosti« (Ajanović, 2004: 186) — razbija naoko granicu između likova i publike, primjerice komentatorskim natpisima (»Silly, isn't it?«) kojima se likovi ili autor obraćaju publici, a što je dosjetka koju su animatori WB-a i nakon njega nastavili koristiti. Wile E. Coyote (Mirko Đuro S. Zlikovski zvan Genijalac), lik Chucka Jonesa, bez njih se u većini slučajeva, pored gega i facijalne ekspresije, ne bi mogao izražavati, budući da je u crtićima s Road Runnerom, za razliku od onih s Bugsom ili s pastirskim psom, nijem.⁴⁶

Averyjev filmski prostor uvijek je nestabilan, neograničen i nepredvidljiv — podlozan kreativnom modeliranju. U njemu pravda ne pobjeđuje uvijek, a osveta može proći nekažnjeno i biti estetizirana, što dovodi do moralne nestabilno-

sti. Na taj način koncept *Looney Tunesa* postaje zapravo neiscrpan i neograničen. Osim referentnih točaka u danas poznatom obliku filmskog medija, nešto ih je i specifično vezanih uz filmsku prošlost: poput »dlake« — uobičajene popratne pojave filmske projekcije koju lik iz crtića *The Magical Maestro* (*Magični maestro*, 1952) odluči iščupati s ekrana. I sam autor može biti pokretač događaja u filmu, uz likove koji su te činjenice svjesni. Lik se može naći u pogrešnom crtiću, probiti granice vlastitog »seta« i upasti u drugi film, pojesti samog sebe, biti raznesen ili otpuhan s ekrana — egzistencija likova može se dovesti u pitanje, ali prizvuk tog propitivanja nikada nije depresivan, uz to što dilema obično traje svega nekoliko trenutaka, tj. do sljedeće sekvence u kružnom kretanju.

Crtići Texa Averyja, a i »svjesni« likovi u njima, nadilaze linearni temporalni kauzalitet i potrebu za jasnom naracijom (uvod — zaplet — vrhunac — rasplet) i pripadajućim tempom koje osjećamo »prirodnima«. U svijetu igranog filma takvo je nadilaženje tipično za tzv. *čiste filmove* (Fischinger, Eggeling, Richter, McLaren), derivirane iz apstraktnog slikarstva, glazbe ili sl., pa prema njima Averyjev rad Ajanović naziva *čistom animacijom*, s time da Avery, dakako, derivira Disneyjev svijet crtanog realizma. Avery tako uvodi narativni kaos i anarhiju: puki kraj ili početak crtića ne moraju za njegove likove ništa značiti — oni projure dalje pored natpisa *The End*, ili, vrativši se do početka, ustvrde da su u krivom crtiću — no mogu, kao što sam naveo, biti i ključni, jer katkad isključivo pojava kraja, a ne u priči utemeljeni rasplet, spašavaju likove. Tada je »kraj« ponovno »izdignut« u hijerarhiji važnosti, osviješten i tematiziran. U Averyjevim crtićima nikad se ne smije dogoditi očekivano, dok će se Jones mnogo blaže odnositi prema nekim konvencijama — crtić-opera završit će, kako i treba, »nesretno«, ali uz komentar tobože mrtvog zeca, »A što ste očekivali od opere, sretan završetak?«

Tu razliku sumira Ajanović (2004: 190), navodeći Jonesova biografa Adamsona: »Kojot Chucka Jonesa može se strmoglaviti s litice i ostati živ. Vuk Texa Averyja također bi izdržao takav pad, ali bi vjerojatnije putem izmislio kočnice.« Spomenuti Averyjev vuk njegova je veza sa *screwball* komedijom, koju Ajanović možda malo i prenateže: za njega vuk za vrijeme Crvenkapičina plesa izrasta iz ruba ekrana poput penisa, a njegove izbečene oči znak su ejakulacije (ibid., 190). Isti se crtić, *Red Hot Riding Hood* iz 1943, nedvojbeno, istovremeno koristi i *film noir*om, a ni *screwball* karakter mu ne treba odricati (erotski ples, likovi s pohotom, primarnim instinktima,⁴⁷ odnos lovca i lovine prenesen na po-

⁴⁴ Bendazzi kao najpoznatiju takvu scenu navodi ples Genea Kellyja i Jerryja u *Diži sidra* (*Ancors Aweigh*, 1945). Slično je Kelly ponovio 1953. u *Invitation to the Dance*, Esther Williams u *Dangerous When Wet* itd. Najraniji meni poznati eklatantni primjer je WB-ov *You Ought to Be in Pictures* iz 1940, s Dodom i Šunkićem, mada je postupak, manje efektno, korišten i prije (1929. u *Bosko*, *The Talk-Ink Kid*).

⁴⁵ Disney je proces animacije uvijek nastojao mistificirati.

⁴⁶ Razumljivo — verbalnom (osim u rijetkim slučajevima epizoda gdje dirigira ili svira klavir) humoru Bugsa Bunnya mora se suprotstaviti verbalni lik; Kojot govori sažeto, učeno i regionalno neobilježeno. U slučaju Price Trkačice, koja zna proizvesti samo dva zvuka (»mip mip« i zvuk titranja jezika, a i sama se koristi natpisima), govor njezina antagonista bio bi suvišan.

⁴⁷ Baka je, naposljetku, u ovom crtiću vuka odvela pred matičara. Vjenčavanje likova, često i istog spola, događa se i u neaveryjevskim *Looney Tunesima*, no tada ne kao rezultat pohote lika, nego kao kruna apsurdna, ili trik kojim, primjerice, Bugs Bunny obmanjuje Elmera ili Sama. Primjeri su crtići *Rabbit of Seville* (*Seviljski zec*) i *Hare Trimmed*.

lje odnosa hipermužjaka i hiperženke). No, naknadno ubacivanje raznoraznih suvremenih teorijskih paradigmi (upisivanje novih značenja) u svijet tako starog crtića ne čini mi se uvijek adekvatnim, bez obzira na dokazanu Averyjevu sklonost erotskoj motivaciji — koliko god bi se, primjerice, *queer* teorija u *Looney Tunesima* vjerojatno voljela razmahati — bilo bi najbolje da englesko renesansno kazalište više i ne tumačimo drukčije nego *queer* teorijom!⁴⁸

Ne vidim, osim toga, zašto bi očita, mada često hiperbolizirana ili ismijana, seksualna konotiranost, koja nadilazi rodove i vrste, crtića poput *Swing Shift Cinderella* trebala biti »igra s gledateljevom podsviješću«. ⁴⁹ Ono što svakako, kako predlaže Ajanović, jest takva igra, to je upisivanje »u manje od pet kvadrata« događaja koji nam nisu svjesno vidljivi, što otvara mogućnost čitavom nizu skečeva, poput zatrpavanja lavinom za koju nam nije jasno odakle je došla. U *Ptici Trkačici* takav se odron kamenja često koristi, kao i nestajanja likova koji iza sebe ostavljaju samo prašinu. Averyjev poriv za parodiranjem, uz filmske žanrove (gangsterski film, putopis, western, krimić), obuhvaća i popularne knjige (*Čiča Tomina koliba* postaje »bungalov«), bajke (*Crvenkapica*, *Pepeljuga*), novine, reklame i općenito čitav kulturni kontekst⁵⁰ epohe američkih 30-ih, 40-ih i 50-ih.⁵¹ Ponekad mu je dovoljno i citiranje, namjesto parodiranja, ali to dovodenje u fokus prepoznatljivih pojava mora, također, samo po sebi biti postupak od nekakvog značenja.

Često se time stvara nova hibridna vrijednost, možda se čak može reći da se anticipira postmodernistički kolaž i da njegovi animirani svijet »prijeti« da postane »pravi«, što se, u nekoj mjeri, i obistinilo⁵² (indijanski vrač priziva kišu pjevajući *Singing in the Rain*). Dakako da se danas ne živi doslovce

u kućama i ne vozi automobilima sutrašnjice,⁵³ kakvima ih je vidio Avery, ali ne može se reći da se on tim filmovima nije nasmijao suvremenskoj ljudskoj gluposti, koja u suvremenom svijetu poprima samo izvanjski drukčije manifestacije. Avery je, naposljetku, poput recimo Bulgakova, obožavao realizirane metafore: ako se, na primjer, reklo »the dress fit her like a glove«, tada je to bilo i doslovno ilustrirano (*Symphony in Slang* / *Simfonija u slengu*, 1951).⁵⁴

U Averyjevu filmu *A Wild Hare* (*Ludi/Divlji zec*, 1940)⁵⁵ prvi se put, u danas prepoznatljivoj formi, javlja Bugs Bunny — mahnuti zec koji ponavlja poštapalicu *What's up, Doc?* (»Kaj/Što te muči, njofra?«), iznimno pogodan za provjeru teze o primjenjivosti sustava zvijezda na animirane junake (pokraj razumljive činjenice da oni ne mogu sudjelovati u društvenom životu Hollywooda). Zekoslav u ovoj epizodi, što Avery nije skrivao, ima mnogo sličnosti s likom po imenu *Max Hare* iz *The Tortoise and The Hare* (*Kornjača i zec*), jedne od najpoznatijih epizoda Disneyjeve serije *Silly Symphonies*, što Averyja nije spriječilo da snimi gotovo istoimenu apsurdističku verziju tog crtića u kojem kornjača poprima neke odlike Averyjeva kasnijeg lika Droopyja — sposobnost nadvladavanja vremena i prostora, koja se obično opravdava završnim kadrom koji otkriva postojanje nepreglednog mnoštva identičnih Droopyja, odnosno kornjača. Bugs Bunnyja prvi je nacrtao⁵⁶ i nehotično imenovao Charles Thorson, no Avery je želio da bude stariji, mršaviji i manje sladak, sličniji čovjeku, luđi i urbaniji. Prema Bendazziju (str. 95-96), Bugs Bunny proizlazi iz tradicije židovskog teatra 19. stoljeća, izvora velikog dijela američkog humora, točnije iz lika *schnorrera*: samosvjesnog individualca izrazite facijalne ekspresije, podrugljive hladnoće, sposobnog nadvla-

⁴⁸ Takve su pretpostavke zahvatile i Jerryjeva nećaka iz *Toma i Jerryja* (Mrvica / Little Nibbles) kojega se naziva »svojevrsnim za Jerryja gnjavatorskim mladim bratom i još gorim Jerryjem za Toma« (Bendazzi, 1994: 138). Kevin S. Sandler u »Gendered Evasion: Bugs Bunny in Drag« (Sandler, 1998) dobro pokazuje zašto to nije moguće. U tridesetak epizoda u kojima se Bugs Bunny preoblači u ženu, stvarna publika uvijek je svjesna njegova pravog spola i on se do kraja crtića uvijek otkriva i intradijektivnim faktorima, baš kao što je slučaj s Caryjem Grantom u *Bio sam muška ratna nevjesta* Howarda Hawksa. Normativnost je, dakle, prisutna, a subverzija odsutna — nema tu pravih performativnih »nevolja s rodom«, već Zekoslav iz nužde za citatom postaje Catherine Deneuve, Lana Turner ili germanska princeza.

⁴⁹ Zar je sve seksualno nužno podsvjesno? Podsvijesti se u *Looney Tunesima* više otvaraju likovi Chucka Jonesa, poput Tasmanijskog Vraga i tvora Pepea, mada sam Jones za Averyja kaže da bi o njegovoj sklonosti ka tematiziranju i prikazivanju snažnih osjećaja i smiješnog nasilja u funkciji motivacije Freud imao što reći (*Tex Avery Documentary*, 1988). Vidi Thompson, Kirsten Moana, »Ah Love! Zee Grand Illusion! Pepe Le Pew, Narcissism, and Cats in the Casbah« (Sandler, 1998).

⁵⁰ Često se, primjerice, referira na formu večernjeg *showa*, poput onog Jacka Bennyja.

⁵¹ *King-Size Canary* iz 1947. Ajanović, sasvim prihvatljivo, uzima kao kritiku hladnoratovske blokovske podjele i utrke u naoružanju te navodi kao vjerojatno najbolji Averyjev film. Na kraju tog filma divovski mačak i kanarinac, nakon što se njihova potjera uglavnom odvijala vertikalno, namjesto uobičajene horizontale, stoje na zemaljskoj kugli i pozdravljaju publiku.

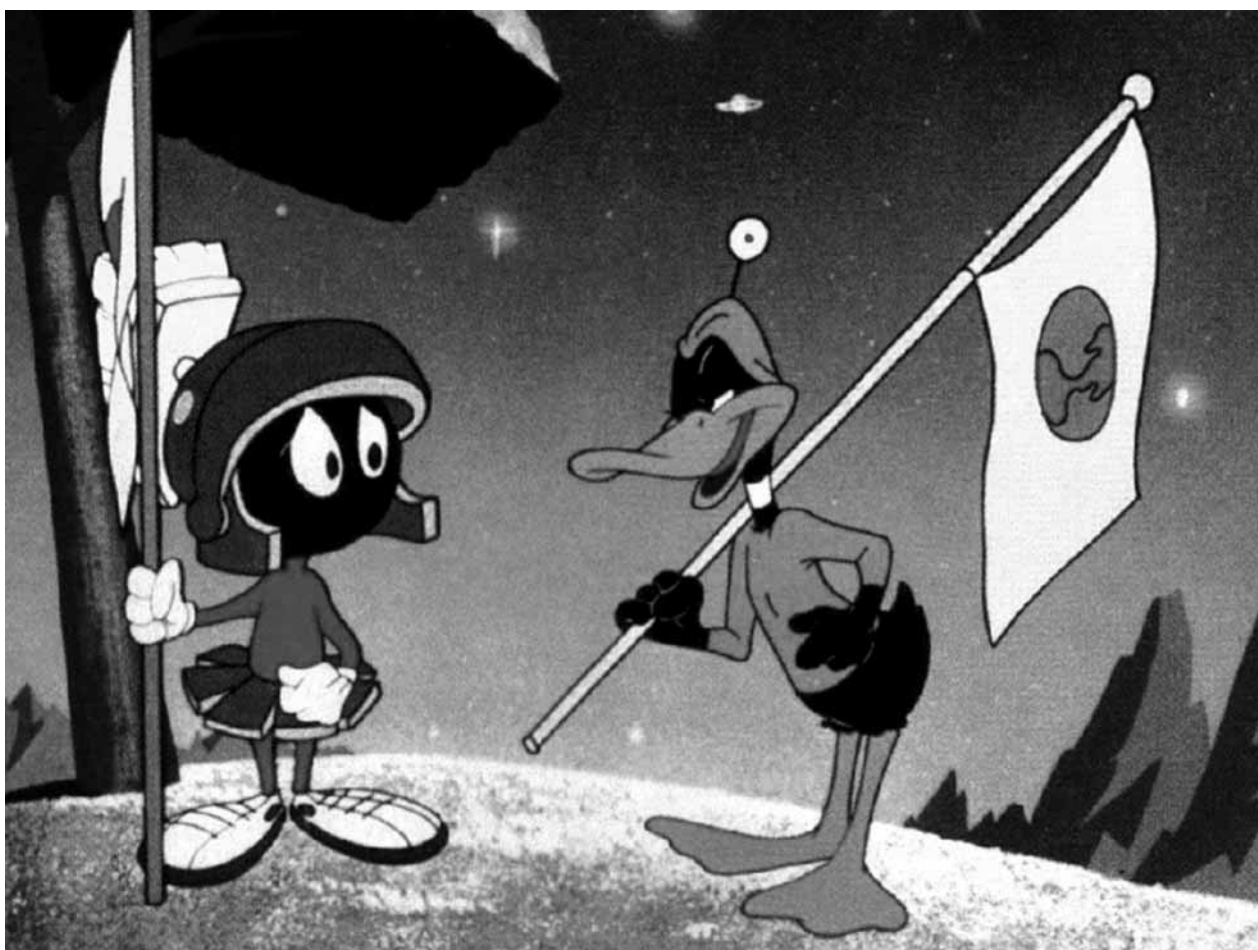
⁵² Ajanović (2004: 191) kaže: »Avery je anticipirao percepciju i filozofiju modernog doba, u kojem čovjek raspolaže sa više informacija, ali je sve manje siguran što je točno, te je u situaciji da otkriva istinu svjestan da je nikada neće otkriti do kraja.«

⁵³ Averyjeva genijalnost nije, kao ni ona Chucka Jonesa, bila vezana samo uz »obavezne likove« — bio je, štoviše, takvim likovima manje sklon. Svi njegovi likovi, osim Droopyja, bili su kratkog vijeka, a Screwie Squirrela čak je i doslovno ubio na ekranu, budući da mu je od likova bila važnija radnja. Primjeri odličnih, premda, budući da ih je sam crtao, slabije animiranih crtića bez poznatih likova su *The Car of Tomorrow* (*Auto sutrašnjice*), *The House of Tomorrow* (*Kuća sutrašnjice*) i *The TV of Tomorrow* (*Televizija sutrašnjice*), iznimno duhovite, ali kadšto i pretjerane, uslijed čega i cenzurirane (scena s autom posebno prilagođenim gaženju pješaka) groteskne vizije budućnosti.

⁵⁴ Ajanovićev primjer. Poznavanje engleskih idioma uglavnom je preduvjet za razumijevanje postupka — u *The Shooting of Dan McGoo* (1945. — *Ubijajući Dana McGooa*), međutim, nekoliko je urnebesnih dosjetki koje se mogu razumjeti i u hrvatskom prijevodu. »Piće je na kuću« (svi hitaju na krov), a vuk izgleda »kao da je jednom nogom u grobu« (što je doslovno ilustrirano). Duhovito je, u *King-Size Canary*, konkretno prikazan *brainstorm*, itd. Naslovi su često prerade poznatih filmskih naslova (npr. *Birth of a Notion* / *Rođenje predodžbe*).

⁵⁵ Internetski forumi ljubitelja *Looney Tunesa* i danas vrve raspravama o tome je li Bugs zec ili kunić (duge uši i naslovi nekih crtića te preparati koje Zekoslav ponekad koristi govore u prilog tomu da je on zapravo kunić, kao što naslovi drugih epizoda i njegovo ime ukazuju na to da je zec), no autori te kategorije nikada nisu jasno razlikovali.

⁵⁶ 1938. u *Porky's Hare Hunt* (*Šunkićev lov na zeca* / zecolov), godinu dana nakon prve pojave Patka Dode u *Porky's Duck Hunt* (*Šunkićev lov na patku* / patkolov).



Daffy Duck

dati zafrkantskim govornim sposobnostima koje nadilaze protivnikovu grubu silu, pred kojom pokazuje odmjerenu rezignaciju: »Ti, dakako, shvaćaš da ovo znači rat.«

Bliži mu je predak, nesumnjivo, Groucho Marx, kojem se u transformaciji često utječe. Nepobjedivost tipična za komične junake, uslijed njihova autentičnog smisla za humor kojim nadvladavaju druge likove, doskora se, u eri Chucka Jonesa, spojila sa škrto crtanim, egoističnim koliko duhovitim i sposobnim, sve više intelektualno nastrojenim⁵⁷ newyorškim kicošom u rukavicama. Jonesov Bugs Bunny izgubio je delirični sadizam, ali je zadržao samopouzdanje. Zekoslav istovremeno funkcionira kao zvijezda i parodija zvijezde, budući da ga se u ponekim epizodama koristi i kako bi se ismijalo sustav zvijezda. Već i sama činjenica da je animirani lik uzdignut do razine zvijezde, koja daje intervju, ima svoj *show*, poštanski sandučić i sl., može se čitati kao subverzivna strelica *Termite Terrace*. Najveći dio vremena on, ipak, i ne može biti drugo do prava zvijezda — dominantni lik kameleonskih sposobnosti koji svojom frenetičnošću (Avery) ili intelektom (Jones) nosi crtić.

Bez obzira na mnoštvo (168-172, ovisno o odabranom prvom nastupu) uloga u kojima se našao, Zekoslav je tipska uloga, a njegovi su protivnici i suradnici to još i više. Kao i u svijetu igranog filma, neki se likovi, dakako drugom logikom, iz sporednih s vremenom razvijaju u glavne, dobivajući pravo na svoj *spin-off*. Tako se, primjerice, iz potpuno sporednog lika, koji, međutim, za sebe tvrdi da je zvijezda crtića, preko lika Eggheada (Jajoglavog), afirmirao nespretan i tupav protivnik Bugsa Bunnya Elmer Fudd. Neki likovi WB-a doživljavali su tokom vremena i značajne promjene karaktera: jednog od prvih junaka WB-a, Porkyja Piga, Avery je prometnuo u mucavu svinju koja želi recitirati poeziju (a postala je epiloškim zaštitnim znakom studija, redovito probija zadnju sliku i muca: »That's all, folks«) po uzoru na stvarnog komičara Roscoeja Arbucklea. Porky Pig postao je uglavnom nevina, ali i tašta žrtva okolnosti i drugih likova.

Daffy Duck prošao je kroz možda i najprimjetniju evoluciju: 1937, kada se prvi put pojavio u *Porky's Duck Hunt*, bio je luda verzija ružnog pačeta, skakutava i urlikava, kaosu sklo-

⁵⁷ Bugs Bunny je počeo kao mnogo mekše crtan, katkad i poražen lik, sklon apsurd u barem upola koliko i njegov stariji brat — rani Duffy Duck (1937).



Pepe Le Pew

na životinja. Tadašnji Daffy mogao je biti, kako sugerira Ajanović, čisto zlo, apsolutni negativac sastavljen od svih poznatih negativnih ljudskih osobina (pohlepa, sebičnost, agresija, sadizam, kukavičluk, zloba, ludilo), no s vremenom i Chuckom Jonesom, on je sve više postajao Bugsov *wannabe*, ljubomorni pratilac spreman da ga neuspješno zamijeni, a njegova je zloća u tom procesu postajala sve bezazlenijom. Njihovi sukobi počeli su se dominantno temeljiti na nadmudrivanju, psihološkom natjecanju, namjesto na gegu i situacijskom humoru. Najoriginalniji Jonesov doprinos bio je lik Wilea E. Coyotea iz 1948. Sjevremenost i cikličnost radnje temeljne su odlike crtića *Ptica Trkačica* (*Road Runner*), koji se, prema Bendazziju, može opisati sa svega nekoliko riječi: u pustinji, bez govora, kojot uvijek sam sebe ozljeđuje i nikada ne uhvati pticu, ona nikad ne napušta cestu (Bendazzi navodi Leonarda Maltina: *Of Mice and Magic*, ali to ne stoji — ptica često dolazi do ruba litice, kreće se po tračnicama, ulazi u tunel, u sliku),⁵⁸ kojot se uvijek pojavljuje oporavljen (što također nije točno).

U ovoj se komičnoj verziji Sizifova mita isti obrazac, planiranje i neuspjeh, stalno ponavlja, pa unutar zadatosti autor mora tražiti način da osmisli nešto novo. Prošlost, sadašnjost i budućnost spojeni su u vječno sada. U sličnom crtiću *Wolf and Sheepdog* (*Vuk i ovčar*), kojot pokušava pojesti ovcu, ali mu se svaki put suprotstavi pas čuvar — ono što u njemu ulazi u rang iznimno duhovitog (i ponovno stvarnosno referencijalnog, koliko i potencijalno subverzivnog) jest da se akcija odvija samo za vrijeme radnih sati: na početku i na kraju dana kojot i pas se uljudno pozdravljaju i provlače radne kartice kroz sat. Kojot je rafinirani *glumac* koji sjajno izražava nevjericu, strah, bijes, samozadovoljstvo i pohlepu te, budući da je vječni gubitnik, uspijeva i kao negativac izazvati simpatije.

Jonesove kreacije su i Pepe Le Pew (Pepe Le Fuj) — tvor koji se u pravilu zaljubljuje u mačku koja slučajno počne sličiti na tvora, pa dobivamo klasičan crtić potjere samo s novim (averyjevskim?) motivom, Tasmanijski Vrag predstavljen kao čisti id, i Tri Medvjeda. U suradnji s McKimsonom i Frelengom napravio je Speedya (Brzog) Gonzalesa i Yosemite

⁵⁸ Ovo posljednje jasan je znak da ne može biti ulovljena jer može kršiti sve zakone fizike.

Sama (Jura). Najuspjeliji filmovi koji ne uključuju poznate likove svakako su genijalni *One Froggy Evening (Jedne žablje večeri, 1955)* o žabi koja pjeva, ali uvijek samo do trenutka kada ju radnik koji ju je pronašao pokuša iskoristiti,⁵⁹ i *High Note (Točno u notu, 1960)*, animacija glazbenih nota.

Friz Freleng prvi je koji je 1947. (*Tweety Pie / Pita od Čičija*) združio Sylvestra i Tweetyja: par sličan Tomu i Jerryu, ali s dubljom karakterizacijom — naročito je Sylvester često sposoban za autoironiju; spominjem ovdje samo epizodu u kojoj si sam na violini svira posmrtni marš, budući da će ga baka prodati tvornici violinskih žica. Sylvester se u vlastitoj podmuklosti čest ponaša ljudski⁶⁰ i osvrće se na svoju nesretnu sudbinu, takvu koja uvijek spasi prividno slabijeg, čak i onda kada je mačak doista u pravu. Često okrutni kanarinac nikada nije kažnjen, a nesklad između vanjskih karakteristika i stvarne snage Bendazzi — kao da je zaboravio na

Droopyja — vidi kao novu pojavu u američkoj animaciji, u kojoj se ogleda povišen osjećaj nesigurnosti karakterističan za epohu. Budući da Droopyja od ovog para ne dijeli mnogo godina, možda mu se može u tome dati za pravo.

Potkraj 1941,⁶¹ iste godine kada je Disneyja potresao veliki štrajk crtača, Avery je zbog nesuglasica sa Schlesingerom prešao u MGM, gdje je ostao do 1954, do 1945. kao šef vlastitog studija. Premda nije naišao na razumijevanje izvršnog producenta Freda Quimbyja, još jednog analfabeta za animaciju koji je, osim toga, preferirao Hannu i Barberu, bile su to njegove najbolje godine. Tu je u prvo vrijeme napravio niz za ukus publike ponekad i preradikalnih filmova (*The Blitz Wolf*), a Hanna i Barbera serijom *Tom and Jerry*, s čijom se poetikom nije slagao, mada je na taj mekaniji crtić jurnjave nedvojbeno utjecao,⁶² predstavljala su mu direktnu konkurenciju. Čini se, naposljetku, da je najveći broj kon-



⁵⁹ Pjeva li žaba zaista? Slična pitanja mogu se postavljati u beskonačnost i tada bi ona vjerojatno dotakla i granice medija kakvima ih je vidio, točnije odbijao vidjeti, Tex Avery. Bit će ipak da se ovdje radi samo o tematiziranju ignorancije i nevjerice u društvu, otuđenosti i slično.

⁶⁰ Najprimjetnije u Oscarom nagrađenom *Birds Anonymous (Društvo pticoovisnika, 1957)*.

⁶¹ Bendazzi navodi 1942, Ajanović 1941. godinu.

⁶² Hanna i Barbera preuzeli su, međutim, Averyjev koncept nasilja i brzine. No, s vremenom su Tom i Jerry lakše od *Looney Tunesa* postajali dosadni, budući da su, tvrdi Bendazzi, mnogo lošije glumili. Prije bih rekao da je njihov izraz bio suzdržaniji, a njihov neverbalni humor i mnogo jasnija orijentiranost na potjeru bili su tome razlog. Neke su njihove grimase i skečevi za mene i danas nenadmašni, a vrijedi spomenuti da su i oni mnogo puta, doslovno ili preneseno, navraćali do Hollywooda. *Looney Tunes* i *Tom and Jerry* nalazili su se u permanentnom posudbenom procesu — najizrazitiji primjer gotovo su identični crtići u kojima Bugs Bunny i Tom (*The Cat Concerto / Mačji koncert, 1946*, nagrađen je Oscarom) sviraju klavir.



Bugs Bunny i Yosemite Sam

vencija⁶³ ovakvih crtića koje nalazimo i u *Tomu i Jerryju* i u WB-ovim crtićima, kao i u svim komičnim kratkometražnim animiranim filmovima što su nastali u novije doba, potekao od Texa Averyja, tog izvanrednog istraživača i manipulatora jezika animiranog filma i filmske komike (Bendazzi, 1994: 96).⁶⁴

Nakon Drugoga svjetskog rata animaciju u SAD-u nije zao-
bišla sveopća kriza: mnogo češće nego prije prikazivana su
dva igrana filma, namjesto jednoga s crtićem, cijene izrade
animiranih filmova jako su porasle, pa se čak i Disney, zbog
sterilnosti filmova koji su teško odolijevali zubu vremena,
našao u problemima. WB-ovi, UPA-ini i MGM-ovi filmovi
činili su mu, osim toga, jaku konkurenciju. Snažnijom afir-

macijom televizije⁶⁵ 1950-ih crtićima se, nesumnjivo, otvo-
rio novi prostor, no oni studija Warner Brothers bili su u to
vrijeme u silaznoj kreativnoj putanji i suprotstavljeni izvornim
televizijskim zvijezdama studija Hanna-Barbera, poput
Huckleberry Hounda, Yogi Beara, Obitelji Kremenko, The
Jetsonsa, Scooby-Dooa itd.

Kada je Avery otišao iz WB-a, studio za animaciju preuzeo je
Bob Clampett, također sklon apsurd, ali s mješavinom nasilja
i naivnosti, namjesto Averyjeve sveprožimljuće ludosti, pa ne
čudi da je upravo on osmislio sadistički nastrojenog, slatkog
kanarinca Tweetyja. Godine 1946. otišao je i on, a u studiju su
ostali Chuck Jones, Friz Freleng i, manje inovativni, Robert
McKimson. Chuck (Charles Martin) Jones najod-

⁶³ Izvrćući i dovodeći u pitanje poznate konvencije (hollywoodskog narativnog filma), Avery sam stvara svoje: geometriju, jedinstvo materije i duha, logiku i prirodu novostvorenog svijeta, koje, međutim, mogu ponovno same sebe dovesti u pitanje.

⁶⁴ Bendazzi kaže da je njegov širok raspon humora (od nemoguće logike i negiranih konvencija, obraćanja publici, do premašivanja ograničenja vremena i prostora, realnosti) imao nešto od Laurela i Hardyja i da je Avery, poput Chaplina, Keatona i spomenutog dvojca, jedan od otaca komedije 20. stoljeća, koju je proizveo ni iz čega i pretvorio je u samu po sebi razumljivu. Njegovim nastavljajima on vidi Boba Hopea (?) i Mela Brooksa.

⁶⁵ Na ovom se mjestu može postaviti pitanje da li su *Looney Tunes* ikada prije 1990-ih bili namijenjeni djeci. Premda ih ne smatra štetnima, Chuck Jones je u nekoliko navrata, primjerice u autobiografiji *Chuck Amuck*, vrlo jasno naglasio da *Looney Tunes* nikada nisu stvarani za djecu. Međutim, generacije mladih filmskom su naslijeđu bile izložene najprije iz vizure *Termite Terrace*, koju možda nisu mogle u potpunosti razumjeti, ali su joj se kasnije sa zadovoljstvom mogle vratiti.

govorniji je za rast i modernizaciju WB-ova studija za animaciju tijekom 1950-ih i 60-ih. Kao dijete živio je u neposrednoj blizini Chaplina studija, a prije nego se 1938. zaposlio u WB-u završio je umjetničku školu i kratko vrijeme živio boemskim životom. Premda se baš njega smatra najzaslužnijim za planetarni uspjeh Bugsa Bunnya, Daffyja i prateće palete likova, on sam uvijek je naglašavao genij Texa Averyja, premda se od njega poetički dosta razlikovao: preferirao je mentalno nadjačavanje namjesto nadrealne ludosti, pažljivo gradeći psihološke reakcije svojih likova i njihovu mimikriju. Mnogo se više zanimao za umjetnost, pa su pozadine njegovih crtića vrlo često reference na klasičnu i suvremenu likovnu produkciju.

Vjerojatno njegov najbolji (prema nekim anketama drugi najznačajniji u povijesti)⁶⁶ crtić, genijalni je, a za temu članka i iznimno paradigmatični, *Duck Amuck* (*Ludi patak* ili *Pačji bijes*) iz 1951. U njemu Daffy, u maniri talijanskog crtića *La Linea* (*Crtica*), tokom cijele epizode komunicira sa svojim crtačem, nezadovoljan njegovim nepoznavanjem filmskog medija koji se patka, budući da se u njemu nalazi, izravno tiče. Crtač ga neprestano uvaljuje u nevolje, varirajući mogućnosti animiranog filma i filma općenito: montirajući neadekvatan zvuk, neprimjereno planirajući (legendarni usklik: »Hey, come here. Give me a close up, a close up!« — slijedi sužavanje vidnog polja, ali ne i približavanje — »This a close up?! A close up you jerk, a close up!!!« — slijedi stvarni krupni plan krvavih Daffyjevih očiju), doctavajući i precrtavajući pozadine/scenografije neadekvatne Daffyjevim ulogama koji mu uporno pokušava objasniti načela animiranog filma. Naposljetku se ispostavi da je crtač bio Bugs Bunny.

Studio za animaciju Jack Warner zatvorio je prvi put 1955. zbog straha od uspjeha stereoskopskog kina s kojim se financijski nije mogao nositi. Chuck Jones tada je nakratko prešao u Disney, ali se vratio čim je WB opet otvorio studio za animaciju. Godine 1963. on je opet zatvoren, da bi do kraja 60-ih i 1970-ih radio samo u kratkim periodima. Pokušaji Time Warnera da oživi franšizu krajem 1980-ih i 90-ih nisu više, uz časte iznimke,⁶⁷ imali veze s izvornom apsurdističkom, parodijskom, referencijalnom i autoreferencijalnom, metafilmskom poetikom serija *Looney Tunes* i *Merrie Melodies*, već su se okrenuli mlađim naraštajima, političkoj korektnosti i steriliziranim crtićima željima što veće zarade. Junaci *Looney Tunesa* iz aktivnih su se sudionika i promatrača filmske i društvene povijesti i aktualnosti pretvorili u korporativne simbole visoke tržišne iskoristivosti.

Kritička recepcija animacije tijekom 1930-ih i ranih 40-ih uglavnom se svodila na laude studiju Walta Disneyja. Disney

je nazivan umjetnikom od strane konvencionalne kritike, ali su ga prihvaćale i novije kritičke škole.⁶⁸ WB-ovi crtići kod onih koji su hvalili Disneyja nisu, logično, nailazili na topao prijem: tako ih, primjerice, Richard Winnington naziva »grubima, glasnima i s manjkom gracioznosti«, a likove u njima »ponovljivima poput vojnika«. ⁶⁹ Jedinom iznimkom, budući da su, kako naglašava Gregory Walker, za sve novinare i kritičare razdoblja crtići bili u isključivoj nadležnosti Disneyja, čini se Manny Farber koji je priznavao vrijednost hladnokrvnog humora i WB-ovske vizualizacije (Sandler, 1998: 40).

Od sredine 1940-ih nadalje mišljenje se, međutim, na tragu okretanja europskom filmu i preispitivanja vrijednosti klasičnog Hollywooda, promijenilo. Disney je proglašen mediokritetom i konzervativcem — očito nije više odgovarao duhu vremena, a na njegovo povišeno mjesto došli su furiozni likovi iz WB-a i MGM-a. Realističnost, konvencionalnost, pregledna naracija i montaža — animiranje klasičnog Hollywooda, nisu više bili prihvatljivi.⁷⁰ Okretanje interesa kritike u drugom pravcu nije, ipak, omelo Disneyja u daljnjem rapidnom razvijanju vlastitog konglomerata, samo što je to nastavio činiti bez aure velikog umjetnika. *Looney Tunes* stalo se uspoređivati s Godardom, Buñuelom, Antonioniem i Rossellinijem, hvalio se autorski pristup, naročito Texa Averyja i njegovu sklonost autorefleksiji, koja je morala nadoći iz europskog filma, pa se nedvojbeno uklopljenost u hollywoodski sustav često zanemarivala. Spominjao se Brecht, a Chuck Jones uspoređivan je s Bergmanom⁷¹ i Resnaisom. Premda iz ovakvih paralela, koje su već 1970-ih uglavnom nestale (White će reći zato što više nije bilo potrebno opravdavati sklonost *Looney Tunesima*), proizlazi najveći dio literature koja je o *Looney Tunesima* napisana, prirodu njihove veze s europskom kinematografijom valjat će u budućnosti malo bolje istražiti.

Literatura

- Adamson, Joe, 1975, *Tex Avery: King of Cartoons*, New Jersey: Popular Library Edition
- Ajanović, Midhat, 2004, »Tex Avery — diznjevski negacija Disneyja«, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 38, str. 181-194.
- Bendazzi, Giannalberto, 1994, *Cartoons: One Hundred Years of Cinema Animation*, London: John Libbey & Company Limited
- Sandler, Kevin S., 1998, *Reading The Rabbit: Explorations in Warner Bros. Animation*, Rutgers University Press
- Wells, Paul, 2002, *Animation: Genre and Authorship*, London — New York: Walflower

⁶⁶ www.wikipedia.org na upit *Duck Amuck*, 20. 5. 2008, Awards.

⁶⁷ Poput nikad dovršenog crtića *Blooper Bunny* koji je, prema Sandleru (1998: 17-22), mogao biti korak ka izvornoj poetici.

⁶⁸ Zbog vizualnih kvaliteta, kao i vještog spoja s glazbom hvalili su ga Eizenštejn (koji je njegovu tvornicu nazvao »harmoničnim kolektivom«), slikar Jean Charlot, britanski kritičari David Low i Paul Nash itd. Prema White, Timothy R. »From Disney to Warner Bros. The Critical Shift« (Sandler, 1998: 38-48). U bilješkama ove knjige, posebno navedenog članka, nalazi se opsežniji bibliografski pregled kritičke literature.

⁶⁹ White navodi: Eisenstein, Sergei, *Nonidifferent Nature*, 1987: 389.

⁷⁰ White navodi: Schickel, Richard, *The Disney Version*, 1969: 169.

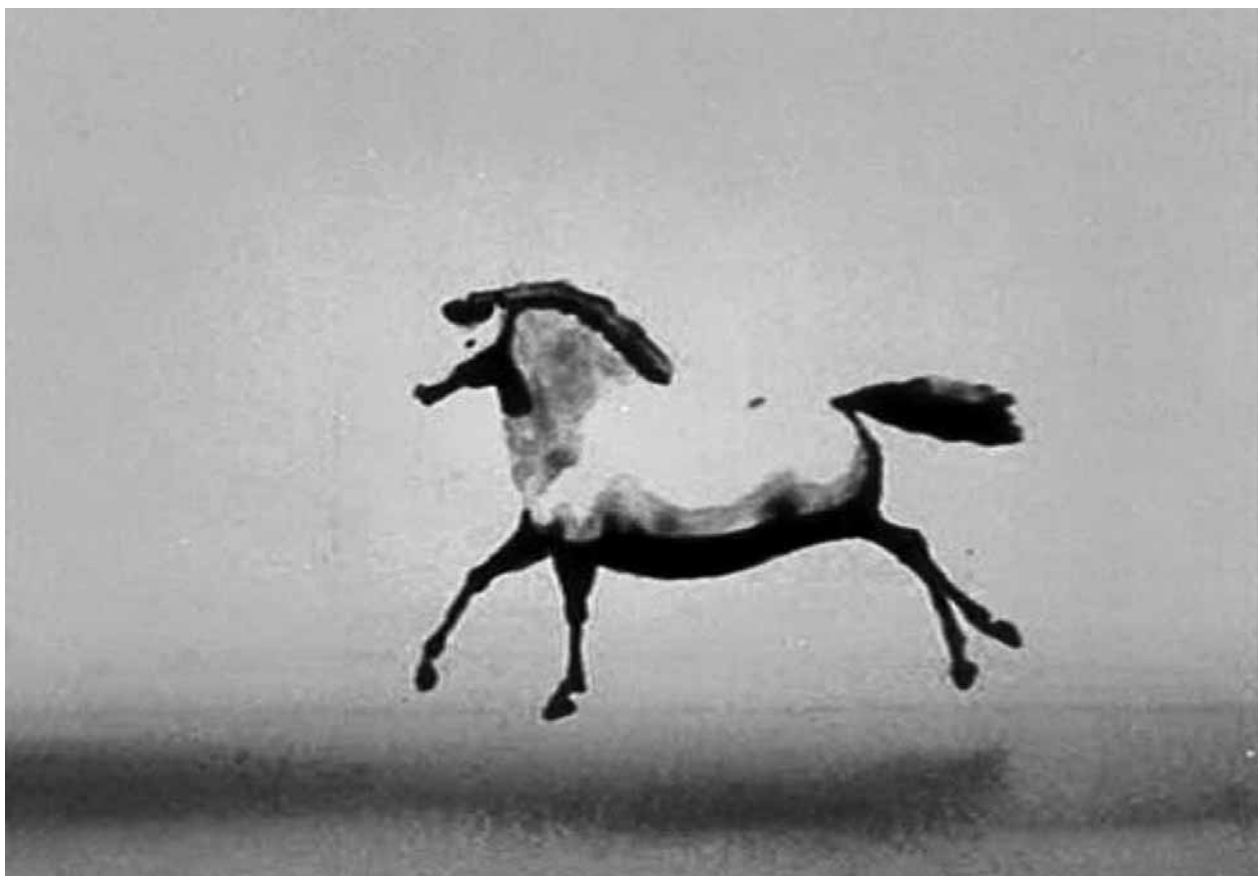
⁷¹ Prema Whiteu, crtić *Duck Amuck* Richard Thompson je u članku »Meep Meep« 1971. usporedio s *Personom*.

Jurica Starešinić

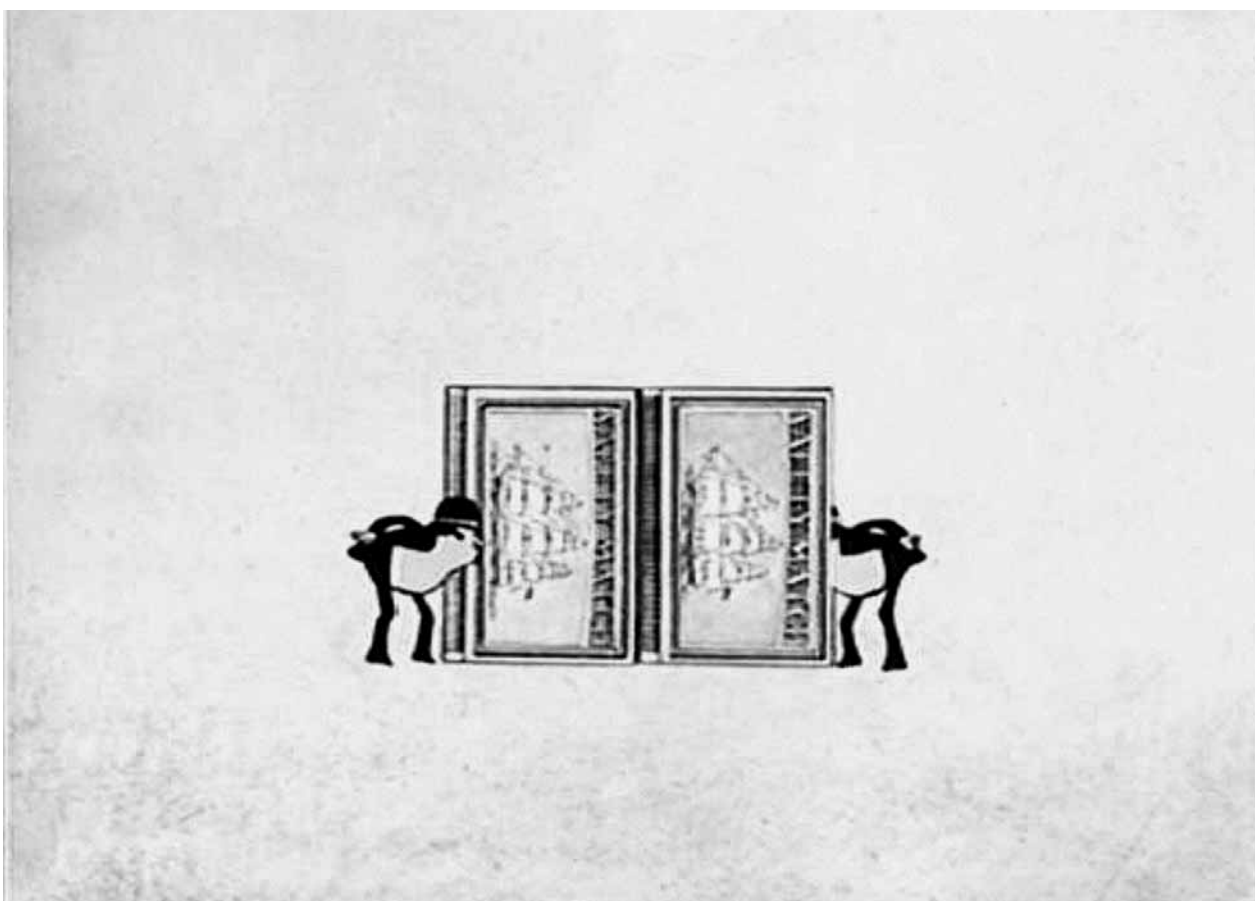
Tri motiva Pavla Štaltera: smijeh, bajka, smrt

Godina koja označava pola stoljeća bavljenja animiranim filmom Pavla Štaltera, možda i najčešće previđanoga majstora Zagrebačke škole crtanog filma, čini se pravim trenutkom za podsjećanje na njegov predani rad.¹ Legendarni perfekcionista nije ostvario golem autorski opus, iako se zadržao u animaciji duže od većine svojih suvremenika, ali je kao glavni crtač, animator i prije svega scenograf (uz Zlatka Boureka možda i najistaknutiji) uvelike sudjelovao u stvaranju prepoznatljivog vizualnog stila Škole. Jedan od glavnih razloga zašto se njegovo ime rijetko spominje uz imena Dušana Vu-

kotića, Vatroslava Mimice ili Zlatka Grgića treba tražiti u njegovoj potpunoj i nesebičnoj predanosti umjetnosti pokretanja crteža. Rijedak je to primjer umjetnika nezainteresiranoga za samopromociju ili guranje vlastitih radova, često spremnoga odustati od svoje vizije kako bi svojim kolegama pomogao da realiziraju svoje. Doda li se tome i angažman u edukaciji novih generacija animatora na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, gdje je njegovo iskustvo i neosporivo znanje previše lako odbačeno, bez rezerve možemo ustvrditi kako je Pavao Štalter uvijek velikodušno davao domaćoj animaciji, ali vrlo rijetko za to bivao nagrađen.

*Konj*

¹ Ovaj tekst napisan je povodom dodjele nagrade hrvatske ASIFE Pavlu Štalteru u jesen 2007, a temelji se na DVD-u skoro svih njegovih filmova koji je *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, za potrebe ove studije, ljubazno načinio Zagreb film. (Nap. ur.)



Kutije

Gotovo svi koji su s njim radili imaju poneku anegdotu o nevjerojatnoj predanosti kojom je pristupao svakom zadatku, bio to vlastiti autorski film, nečiji tuđi umjetnički projekt ili naručena reklama. Ponekad je bio do te mjere opsjednut kvalitetom da redatelji naprosto nisu mogli ukomponirati sekvence koje je on animirao u ostatak materijala jer su previše odudarale bogatstvom detalja i brojem crteža za najobičnije jednostavne pokrete. Navodno ga je ta mržnja prema *fušeraju* i učinila jednim od najnepopularnijih profesora na Akademiji.

Kao predsjednik Vijeća festivala jedan je od najzaslužnijih i za dugogodišnju tradiciju kvalitete i ugleda zagrebačkog Animafesta, a na taj način i dalje sudjeluje u životu animiranog filma u Hrvatskoj. Jedna od krovnih figura koje još uvijek drže živim entuzijazam i ostavštinu skupine mladića koji su nekad stavili Zagreb na kartu filmskog svijeta, odakle se još uvijek nije dao otjerati, a sudeći prema novim vjetrovima koji pušu domaćom animacijom, ipak još neko vrijeme vjerojatno ni neće.

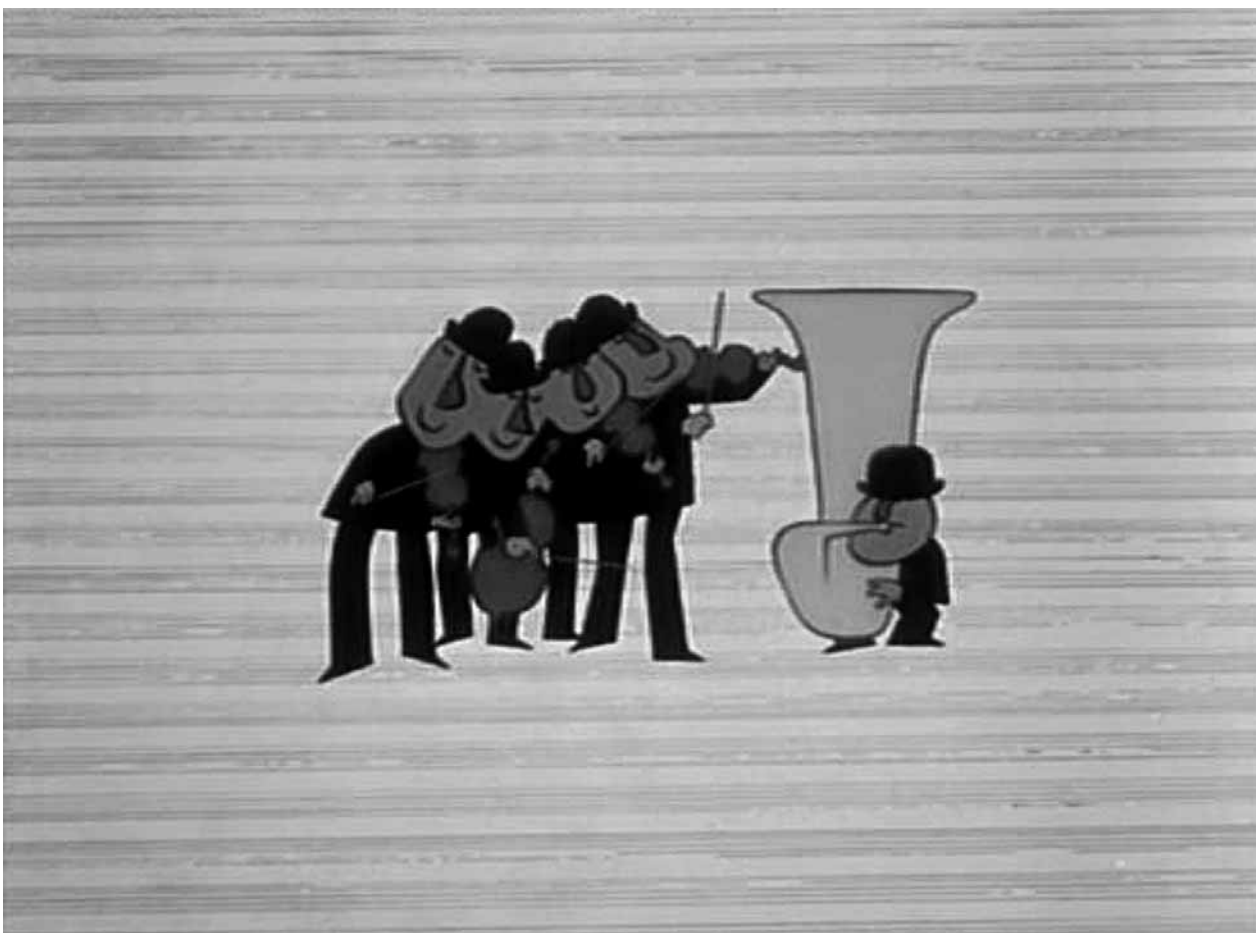
Analizirajući motive i zajedničke crte filmova koje je Pavao Šalter režirao, teško je primijetiti neki očigledni kronološki razvoj. Eksperimenti s novim tehnikama animacije, da i ne spominjemo računalnu animaciju koja se već uvelike koristila kad je Šalter realizirao neke od svojih zadnjih filmova,

nisu ga pretjerano impresionirali. Za njega je Sveti gral animacije i dalje ostalo bogatstvo realističkog slikarstva oživljeno bogatim i raskošnim pokretom. Stoga, umjesto da se analiziraju razvojne faze stvaralaštva, čini se da je opravdanije klasificirati Šalterova autorska djela po tematskim preokupacijama. Ovdje predlažem da se odvojeno promatraju geganimacije, dječji filmovi i filmovi o smrti.

Šalterov humor najčešće je fizički, jednostavan, direktan, uvijek vizualan, često otvoren političkim interpretacijama, dok ga u pripovijedanju dječjih priča i bajki puno više zanima naracija. U filmu *Ivica i Marica* (1980), primjerice, koristi i glasove glumaca, postupak koji se, zbog prihvatljivosti filmova stranoj publici, u Zagrebačkoj školi uglavnom izbjegavao. U filmovima o smrti se pak pokazuje njegova prava redateljska vještina i smatram da se u ovu skupinu ubrajaju svi njegovi najuspješniji filmovi. Bez pretjerivanja se može reći da su *Maska crvene smrti* (1969) i posebno zaboravljeno remek-djelo *Posljednja stanica* (1988) među filmovima najintenzivnijeg ugođaja ikad realiziranima u Hrvatskoj.

Smijeh

Prvi animirani film koji je Šalter režirao (zajedno sa Zlatkom Grgićem) kratki je geg-film *Peti* (1964). Niti u Šalterovu niti u Grgićevu stvaralaštvu ovaj film ne zauzima posebno važno mjesto, ali zanimljivo je kako se njih dvojica snala-



Peti

ze u nekoliko zajedničkih projekata iako su kao umjetničke osobnosti potpuno različiti. Dok Grgića (dojam je da ovaj film snažnije odjekuje njegovom vizijom) zanima politička karikatura i društveno angažirane teme ispričane jednostavnim i izrazito stiliziranom animacijom, Štalter je skloniji bogato toniranom crtežu i realizmu. U filmu četiri gudača složeno sviraju dok ih svako malo ne prekine disharmonični puhač. Gudači koji djeluju nježno i dobrohotno dok sinkrono sviraju, istog trenutka kad im zasmeta peti svirač čiji su instrument i shvaćanje glazbe drugačiji, pretvaraju se u grupu nasilnika i fizički se obračunavaju s njim. Nakon što se to nekoliko puta ponovi, konačno ga upućuju u čelo. Međutim, ubijeni puhač se još jednom vrati, ali ovaj put ga (s rupom u glavi) gudači dočekaju raširenih ruku i svi zajedno sretno sviraju.

Tipični *mini-film* (ustaljeni naziv za tu kratku geg-formu) kakvi su se u to vrijeme sve više proizvodili u Zagreb filmu; jednostavna animacija, skoro neprimjetna scenografija (notno crtovlje je jedina i nepromjenjiva pozadina) i suptilni politički podtekst. Također — tipično za zagrebačke filmove tog vremena — malo predugog trajanja (oko dvije minute i četrdeset sekundi) da bi se postigao maksimalni učinak na gledatelja. Vjerojatno se radi o izravnoj posljedici načina financiranja studija, zbog kojeg su se bolje isplatili što duži fil-

movi sa što manje različitih crteža, odnosno oni u kojima se puno animacije može ponoviti. Upravo je to Pavlu Štalteru predstavljalo priličan problem u realizaciji njegovih projekata, pošto je njegov osjećaj za estetiku kadra zahtijevao detaljnu razradu, dugotrajno planiranje i minuciozno slikanje svakog detalja, kao i bogatu slikarsku animaciju.

Ipak, upravo je u jednominutnim mini-filmovima pronašao savršeni okvir u kojem je relativno brzo i jeftino mogao istraživati izražajne mogućnosti animacije oslikanih celova, što je tehnika koju će najefektnije iskoristiti u filmovima o smrti. Naime, jedno je vrijeme, pod kontroverznim ravnanjem Nenada Pate, Zagreb film odobravao velik broj jednominutnih filmova skoro svim autorima koji su za to bili zainteresirani. A očigledno je da je ta forma najprikladnija upravo za isprobavanje novih pristupa, budući da se film relativno brzo završi, s tim da opet nakon završetka projekta ostane i neki konkretan produkt.

U jednominutnom filmu *Duša* (1970), umjesto uobičajenih preciznih, izgladenih i urednih karikatura uobičajenih za filmove koji su proslavili Zagreb film, Štalter koristi ekspresivnu liniju i realističku animaciju s puno perspektivnih skraćivanja. Iz mrtvog tijela osuđenika izlazi njegova duša i vine se na nebo iznad zatvora, samo da bi je, u trenutku neizmjerne

sreće zbog konačnog oslobođenja, poput goluba ubio Nečastivi utjelovljen u liku lovca. Vrijeme nastanka tog filma upravo je početak novih tendencija u Zagreb filmu, kad se činilo da je reducirana animacija Vukotića i Mimice postala previše ograničavajuća za nove autore i nove vizije. Na kraju će se pokazati da je upravo Štalter, uz jednokratni slučaj *Satiemanije* Zdenka Gašparovića, od svih animatora svoje generacije otišao najdalje u napuštanju prepoznatljivog stila Škole nastalog još krajem 1950-ih.

Likovno je još zanimljiviji također jednominutni film *Konj* (1972). Izvanredno naslikan konj galopira, pa kaska, pa se propinje, a sve radi doživljaja likovnog djela u pokretu. Priča o ženi koja slobodnog, snažnog i sretnog konja pretvara u podređenog muškarca tu je samo da zadovolji formu geg-animacije s »duhovitom poantom« na kraju. Snaga filma je u crtežu i animaciji, te bi, kao izuzetak od umjetnog produživanja filmova tipičnog za Zagreb film, vjerojatno puno efektiniji bio najmanje nekoliko puta duži i bez ikakve priče. Također je vrlo vjerojatno da je na Štaltera u tom trenutku puno utjecao Gašparovićev rad na *Masci crvene smrti*, na koji se sam nadovezao kao zamjena kad je izvorni autor napustio projekt. Naime, upravo nakon susreta sa bogato osmišljenom animacijom za taj film, Štalter sve više traži načine da približi animirane likove razini detalja kojom se

obično oslikavaju scenografije. Gašparovićeva legendarna ambicioznost i stvaralačka hrabrost vjerojatno su otvorili oči i Štalteru da se može i potpuno drugačije od onoga kako se prije toga uglavnom radilo.

Najduži među Štalterovim geg-filmovima (pet minuta) igra je s idejom zrcalne slike koja se ne ponaša kako treba, dobro poznatom iz pantomime i nijemih komedija, *Kutije* (1967). Dva lika i dvije kutije šibica (pri čemu su ili likovi visoki svega koji centimetar, ili kutije šibica divovske) prvo se kreću kao da su zrcalna slika jedan drugoga, a onda se njihov odnos relativizira i više nije jasno ni koliko je likova ni koji je koji. Crtež je ovdje nešto skromniji, ali pokret nije skoro uopće apstrahiran, tako da se i ovdje može govoriti o odmaku od stila Škole, ili barem stila koji je prevladavao prije 1970-ih. Apsurdni humor pak treba vezati za književne i kazališne trendove 1960-ih, kad se »dekadentni« teatar apsurd počeo probijati u istočnoeuropske zemlje.

Među humoristične filmove vjerojatno bi trebalo uvrstiti i veći broj pokušaja stvaranja komercijalnih filmova za gledatelje svih dobi i bez ikakve umjetničke ambicije, poput filmova *Usisač* (1980), *Ogledalce* (1986) ili redateljskog rada na serijalima namijenjenim prodaji, ali dojam je da su to marginalni radovi u Štalterovoj karijeri koji su mu samo, nažalost,



Scabies

odvratili pažnju s projekata u kojima se mogao efektnije izraziti.

Međutim, jedan film koji možda ne mami baš puno smijeha, ali strukturom i načinom izvedbe komotno pristaje u istu kategoriju sa spomenutim filmovima, izniman je doseg redatelj Zlatka Grgića, scenografa i glavnog crtača Pavla Štaltera i kompozitora glazbe Tomice Simovića: *Scabies* (1970). Iako je na špiči kao redatelj potpisan Zlatko Grgić, pa po logici autorstva ne bi trebao spadati u ovaj osvrt kojem su predmet interesa isključivo filmovi koje je redateljski potpisao Pavao Šalter, teško se oteti dojmu da je jednako snažan doprinos i druge spomenute dvojice. Šalterova potpuno apstraktna pozadina i prepoznatljiv crtež najzaslužniji su što je ta jaka politička metafora ostala uvjerljiva i kad je ispričana animacijom, a čitava atmosfera dekadencije plod je izvanredne glazbene pozadine. U sredini kadra gledamo sretni lik koji bezbrižno puši cigaretu dok ga ne zasvrbi i ispod odjeće izvadi malenog čovjeka koji pobjegne što dalje od njega. Zatim ga zasvrbi opet, opet ispadne maleni čovjek, ali ovaj ga put veliki bijesno zgazi. Sljedeći put ih ispadne još više i on ih sve poubija, da bi se u jednom trenutku čitav raspao, a tada shvaćamo da je cijelo vrijeme bio sastavljen od bezbroj malenih ljudi. Očigledna, dakle, metafora o društvu, državi i institucijama i njihovu odnosu prema pojedincima. Vrlo je moguće da je film inspiriran istim ilustracijama *Levijatana* Thomasa Hobbesa kao i nedavno remek-djelo Simona Bo-

gojevića Naratha. Šalter i Grgić očigledno ne prihvaćaju apsolutistički materijalizam sedamnaestostoljetnog filozofa i postavljaju pitanje: »a što je s onima koji ne žele biti dio te i takve države?« Međutim, treba primijetiti kako je za uspješno pripovijedanje te priče trebalo likovno osmisлити i ambijent koji ne otkriva tko je »prave« veličine i sam središnji lik koji se mora raspasti, ali ne smije odmah otkriti od čega je sastavljen. Zasigurno najuspješniji geg-film Pavla Štaltera, čak i ako nije potpisan kao ravnopravni autor.

Bajka

Kako je, osim na animiranim filmovima, radio i kao ilustrator knjiga i naročito slikovnica, nije neobično da se Šalter okušao i u žanru dječjeg filma. Osim već spomenutih *Usisača* i *Ogledalca*, dječji film je i moderna bajka *Ivica i Marica* (1980) u kojoj vještica i dalje vreba nove Ivice i Marice, ali nije spremna na to koliko su današnja djeca nestašna i bezobzirna. I ovdje se radi o filmu prepunom fizičkih gegova na tragu komičara iz ranih crno-bijelih filmova, a dojam je da su loše usklađeni segmenti filma u kojima se govori s onima u kojima je humor ostvaren chaplinovskim ludorijama. Isto tako, postoji određen nesklad između zanimljivih pozadina inspiriranih slikovnicama o Ivici i Marici i nezanimljivosti osmišljenih likova.

Sve u svemu, teško da bi bajka bio jedan od podnaslova teksta o stvaralaštvu Pavla Štaltera da još 1976. nije po vlasti-



Sedam plamenčica



Sedam plamenčića

tom scenariju nacrtao i režirao jedno od svojih remek-djela, *Sedam plamenčića*.

Od prvih kadrova noćnog pejzaža gdje vidimo vjetar kako njiše travu u ritmu još jedne izvrsno pogođene kompozicije Tomice Simovića, do završnih kadrova plesa plamenova, sve je savršeno oslikano i svi su pokreti u sinergiji s glazbom. Šalter majstorski dozira napetost i dvanaest minuta trajanja filma čine se napola kraće dok se gleda. Već prije nego upoznamo likove osjećamo prisutnost neke zle sile i neminovnost zapleta. Ta zla slutnja, predosjećaj da će uskoro nastati neki oblik nesklada između očekivanja likova i budućnosti u kojoj će se uskoro naći, glavno je obilježje svih Šalterovih najuspjelijih filmova, naročito onih o smrti (ali i primjerice *Scabies* ili *Duša*).

Zaplet je jednostavan. Zla vojska uz pomoć čarolije zavodi mlade ljude i pretvara ih u svinje, kako bi onda opljačkala i uništila njihove domove. Međutim, podjednako čarobni plamenčići² koji griju kuću jedne obitelji isprave nepravdu i uskoro na mjestu jedne razrušene kuće nikne čitavo selo, a poginuli starac na nebu gleda plamenčiće kako plešu, kao

što je to radio za života pokraj kamina. Tipična bajka, osim možda što prikazuje vojsku oklopnika kao zlu silu, umjesto ubičajenih vještica i drugih nadnaravnih bića.

S druge strane, kadrovi u kojima se vidi zvjezdano nebo kroz siluete trave koja podrhtava pod kopitima zle vojske ili slike maglom prekrivenog jezera, prošaranog raslinjem, u tradiciji dalekoistočnog slikarstva, kao da spadaju u neki drugi žanr, a opet se dobro uklapaju u mistiku koja je inherentna svakoj bajci.

Dojam je kako Šalter primjećuje da je najsnažniji i najvažniji dio bajke trenutak očaja prije razrješenja. Bajka će biti to pamtljivija što je strašnija sudbina glavnih likova prije nego se spase i *žive dugo i sretno*. Napokon, sve bajke završavaju isto. Tako se u *Sedam plamenčića* vrlo malo vremena troši na rasplet; možda pola minute treba vatri da otjera vojsku i oslobodi mladiće. Skoro sva pažnja posvećena je građenju napetosti i bezizlaznosti zlog usuda koji zadesi likove.

Vjerojatno najuspjeliji animirani film za djecu ikad proizveden u Hrvatskoj, dječji je ekvivalent filmova o smrti kojima

² Nekoliko motiva u filmu neodoljivo podsjeća na pripovijetku *Šuma Striborova* Ivane Brlić-Mažuranić (obiteljska kuća na rubu šume, plamenčići koji izgledaju i ponašaju se poput Domaćih, metamorfoza životinja u ljude i obratno).

*Posljednja stanica*

nas Pavao Štalter još uvijek, i u odrasloj dobi, može uplašiti. Samo što filmovi o smrti, očigledno, nemaju sretan kraj.

Smrt

Osim već spomenute zloslutne, fatalističke atmosfere, svim Štalterovim filmovima o smrti zajednička je izrazito jaka slikarska komponenta. Potpuno je napuštena uobičajena tehnika animiranja s kopistima i koloristima koji su mehanički iscrtavali linije po predlošku glavnih animatora i fazera, te ispunjavali površine jednoličnim tonom boje. Već *Maska crvene smrti* koristi po prvi put u domaćoj produkciji animaciju oslikanih celova, a tehniku će Štalter još usavršiti u *Kući br. 42* (1984) i u *Posljednjoj stanici*.

Zanimljivo je da su projekt *Maske crvene smrti*, film po kojemu se Pavao Štalter danas najviše pamti, započeli Zdenko Gašparović i Branko Ranitović, a on je preuzeo ulogu koredatelja tek kad je Gašparović iznenada otišao u Kanadu (Sudović, I, str. 243). Međutim, upravo je Štalterov studiozni i eksperimentalni pristup vizualnoj strani filma glavni razlog njegova uspjeha. Scenarij koji su potpisali Gašparović i Ranitović, naime, čvrsto se držao istoimene pripovijetke E. A. Poea i kao takav nije ponudio ništa posebno novo ili zanimljivo što bi opravdalo projekt. Moguće je da su se autori

zainteresirali za ekranizaciju baš tog predloška zbog slučajne simbolike naslova, odnosno političkih konotacija vezanih uz crvenu boju, koje su se ipak mogle opravdati doslovnim prepisivanjem književnog klasika.

Bilo kako bilo, legendarne su knjige snimanja i bezbrojni probni crteži, slike i kratke animacije koje je Štalter izradio u dvije godine rada na filmu (Sudović, I, str. 243). Osobno nisam imao prilike vidjeti veću količinu tog materijala, ali u nevezanom razgovoru sa Stivom Cinikom, koji je imao čast raditi sa Štalterom na vlastitom projektu, saznao sam da je po njegovu mišljenju konačni proizvod žalosno inferioran likovnim remek-djelima korištenima u pripremi. To je upravo teško povjerovati nakon gledanja filma, jer apstraktno ekspresionističke pozadine po kojima se kreću likovi animirani bezbrojnim tehnikama i stilovima, ali nikad odabranima slučajno ili zato da se skрати posao, naprosto ne ostavljaju puno prostora za unapređenje. Od tehnike kolaža kojom su animirani gosti na gozbi prije nego ih stigne bolest, tehnike koja je svojevrсна metafora njihove nepokretnosti i nemogućnosti poimanja promjene koja se dogodila pojavom nove strašne bolesti, do nevjerojatno precizne i bogate animacije detaljno oslikanoga crkvenog zvona u perspektivnom poma-

ku, očigledna je promišljenost i predanost kojom se pristupalo svakom kadru.

Kao ni u jednom filmu Zagrebačke škole prije ili poslije, svaka zaustavljena sličica svakog kadra samostalno je likovno djelo visoke vrijednosti s vlastitom kompozicijom i simbolikom. Moguće je prigovoriti jedino redateljskoj nesavršenosti u određivanju dinamike filma i odabiru najadekvatnije brzine pojedinih pokreta. Međutim, mučna atmosfera i snažan osjećaj prolaznosti ljudskog života koji ostaju dugo nakon gledanja potvrđuju da je dojam koji su autori željeli ostaviti vrlo uspješno prenesen.

U tom smislu, pogleda li se u kontekstu razvoja Zagrebačke škole, *Maska crvene smrti* lako se može prepoznati kao ikonoklastičko djelo koje raskršta s tradicijom karikature i groteske, te naročito reducirane animacije. Za razliku od Zagreb filmovih animiranih remek-djela koja su označila kraj 1950-ih i početak 1960-ih, u ovom se filmu ne primjećuje težnja za negiranjem ili bilo kakvom komunikacijom — afirmacijskom ili negacijskom — s Disneyjem ili kanonom animiranog filma kao pokretne karikature.³ Štalter i Ranitović ni u jednom trenutku ne traže geg, fizičku ili situacijsku

komediju, pa ni dinamični pokret, bilo kao maniristički bogatu animaciju iz Disneyjevih filmova ili reducirano i apstrahirano gibanje iz Vukotićeva *Surogata* ili Mimičina *Samca*. Isto tako, za razliku od tih i ostalih kanonskih djela Škole, ovdje je likovnost najčešće u tradiciji ekspresionističkog slikarstva, a ne moderne karikature i kubizma. To *Masku crvene smrti* odvaja i od ostatka pesimistične struje koja je tih godina zahvatila zagrebačku animaciju, a vjerojatno je najprepoznatljivije predstavljena u Vukotićevom *Ars gratia artis* (1970). Vukotićev protagonist je uza svu okrutnost fabule i dalje prikazan kao karikatura, dok Štalter i Ranitović izbjegavaju grotesku čak i po cijenu propuštanja potencijalno duhovitih situacija. Isto tako, Vukotićev umjetnik ostvaruje komunikaciju s glazbenom podlogom, što je još jedan oblik stilizacije i odmaka od stvarnosti, dok je režija *Maske* u potpunosti podređena stvaranju atmosfere opasnosti i stvarne ljudske patnje.

Čime dolazimo do još jednog važnog paradoksa u *Maski*. Već sama činjenica da se radi o animiranom filmu nedvosmisleno uvjetuje da je pokret jedno od glavnih, ako ne i glavno, izražajno sredstvo. Tako, naravno, i jest. Ali u ovom fil-



Kuća br. 42

³ Iako su filmovi poput Vukotićeva *Surogata* ili Mimičina *Samca* nastali kao otpor Disneyju, i taj otpor oblik je dijaloga, dok za *Masku crvene smrti* Disney kao da ne postoji.



Kuća br. 42

mu pokret nije iskorišten za prikazivanje svijeta koji živi, koji se kreće, koji evoluirá, nego za kontrastiranje mogućnosti pokreta koju je gledatelj navikao očekivati s potpunom inercijom bezbrižne aristokracije. Najznačajniji kadrovi su rijetko oni u kojima je puno animacije. Naprotiv, snažniji su oni na kojima je pokret zaustavljen, na kojima prepoznajemo grč straha i smrti. Jedini kadar koji ne funkcionira zaustavljen ujedno je i lajtmotiv cijelog filma. Radi se o otkucajima sata. Naime, to je upravo kadar koji treba podsjetiti da je aristokracija potpuno nesvjesna činjenice kako vrijeme neprestano teče, kako se ne može pobjeći od vremena. Odabir likovnog rješenja koje je neshvatljivo bez pokreta za prikazivanje vječnog gibanja vremena uspješno komunicira samu narav problema kojim se film bavi.

Na sličan način, problemom nezaustavljivosti vremena bavi se i *Kuća br. 42* za koju je Šalter napisao scenarij, nacrtao glavne crteže i režirao je. Film je nastao kao zamišljaj povijesnog trenutka oživljenog sa stare fotografije i može se učiniti neobično što se nalazi među filmovima o smrti jer, napokon, ničija smrt u filmu nije prikazana. Ipak, kao i kod *Maske crvene smrti*, prevladavajući ugođaj je onaj neminovnosti nestanka jednog mjesta, jednog načina života, svih ljudi koji u jednom trenutku žive... Posebno je to naglašeno

glazbom Tomice Simovića koja se sasvim promijeni iz bezbrižnih zvukova mehaničkog pijanina u zloslutna atonalna suglasja kad se film vrati iz rekonstrukcije prošlosti na reprodukciju stare požutjele fotografije. Podjednako adekvatan i još deskriptivniji naslov filma bio bi *Oni kojih više nema u kući br. 42*, pošto onih koji su živjeli na tom broju u trenutku realizacije filma više nema, a upravo požutjelost, očigledna starost fotografije koju vidimo i na početku i na kraju filma, to sugerira.

Još je nešto zajedničko *Maski* i *Kući*. Lajtmotiv sata koji otkucava i ovdje se ponavlja — jedan stanar kuće na broju 42 učestalo gleda na džepni sat.

Ipak, opći ton je potpuno različit najvećim dijelom trajanja filma. Dok u *Maski* upravo priželjkujemo da smrt dostigne licemjere zatvorene u utvrdi, prema stanovnicima kuće na broju 42 osjećamo uglavnom simpatije. Gađenje prema dekadenciji iz *Maske* u *Kući* zamjenjuju nostalgija i žaljenje za nepovratno izgubljenim vremenom.

U filmu *Posljednja stanica* smrt je prikazana izravno i, kao u svim Šalterovim filmovima o smrti, ne radi se o samo jednoj ili dvije osobe koje umiru. Smrt je i ovdje kolektivna istina, nešto čemu se ne može pobjeći, zajednička sudbina svih

ljudi, svih bića, svih stvari. Scenarij Pere Kvesića, kao i scenarij *Maske crvene smrti*, banalno je jednostavan i kronološki pravocrtan, pa glavnu ulogu u potpunosti preuzimaju slika, animacija i glazba (i opet Tomice Simovića).

Savjesni zaposlenik željeznice na nekoj stanici provjerava je li sve u redu s vlakom, ali to živcira putnike koji žele spavati i stići što prije, tako da prometnik odluči pustiti vlak dalje, usprkos upozorenju da je nešto sumnjivo. To završava tragedijom kad se vlak surva s mosta.

I ovdje je atmosfera neminovne katastrofe prisutna od prvog kadra, pojačana gradacijom zvučne kulise od oskudno naznačene glazbene pratnje u potpunosti nošene isključivo zvučnim efektima, do razvoja još jedne apokaliptične partiture koja kulminira trenutak prije umiranja. Zadnjih nekoliko sekundi filma potpuno su lišene zvuka. U tom trenutku napetosti više nema. Smrt je zavládala svime.

Naravno, na protok vremena i ovdje upozoravaju putnici koji pokazuju na svoje ručne satove i gestikuliraju da kasne, da ne žele čekati i slično. U sva tri filma, ignoriranje mogućnosti smrti je kobno. U *Masci crvene smrti* aristokrati ne žele vjerovati da se smrt može dogoditi i njima, kao da misle da je to rezervirano samo za kmetove, u *Kući br. 42* idilični se život ulice odvija kao da će uvijek ostati takav, a u *Posljed-*

njoj stanici imamo najizravniju kritiku suvremenog stila života gdje su svi užurbani, svi nekamo kasne, a nisu svjesni da takav stil života, lišen dokonog razmišljanja ili barem opreza, vodi u prerani kraj. Zapravo, moglo bi se čak, u priči o neambicioznom, ali temeljitom, djelatniku željeznice, prepoznati Štaltera kao animatora: dok svi nekamo žure, on se svom poslu posvećuje u potpunosti koncentrirano i uporno.

Nažalost, nitko osim njega ne dijeli tu radišnost, pa radije puštaju u promet neprovjerene vlakove (filmove), koji se onda survaju u ponor ostavivši iza sebe samo prazninu.

Dojam je da je upravo ovaj film najizrazitiji predstavnik Štalterova stvaralaštva. Beskompromisno savršen u izvedbi, *Posljednja stanica* film je na kojem se nije štedjelo na radu. Realistično oslikane pozadine prikazuju neko provincijsko mjesto uronjeno u tamu, likovi su promišljeni i njihovi karakteri očigledni već na prvi pogled (što je u filmu kraćem od pet minuta, a s više desetaka likova presudno važno), a sam vlak, kao jedan od važnih elemenata filma, detaljno je oslikan i bogato animiran.

Kao i u *Maski crvene smrti* i *Kući br. 42*, i ovdje se kombiniraju oslikani celovi i kolažna tehnika animiranja naslikanih elemenata, a kombiniranje tih tehnika, kao i variranje broja faza koje ide od pune animacije do svega nekoliko slika u se-



Maska crvene smrti

*Maska crvene smrti*

kundi, povezanih pretapanjem, ovdje je dovedeno do savršenstva.

Vjerojatno je Pavao Šalter upravo *Posljednjom stanicom* želio staviti posljednju točku na svoju karijeru, ostaviti iza sebe film kakav je smatrao da animirani film mora biti. I to prije nego ga neumitni protok vremena i bolest koja dolazi s njim ne onemoguće u tome (stalna preokupacija u stvaralačkom radu). Nevjerojatno je koliko je nezapažen ostao taj školski primjer građenja atmosfere klasičnim postupcima animacije. I koliko se rijetko spominje u literaturi, koliko se rijetko prikazuje u retrospektivama, koliko malo utjecaja je imao na razvoj domaće animacije... Usprkos tehnološkom razvoju (koji je ovaj film, snimljen 1988, djelomično i ignorirao), sve je manje autora koji su u stanju tako sigurno gradirati napetost bez riječi, bez previše očiglednih simbola, bez stilskih manirizama. Film koji bi morao biti dostupan svima koji vole animaciju, a pogotovo onima koji se i bave njome.

Nažalost, kao što je slučaj s većinom autora njegove generacije, Šalterovo stvaralaštvo i dalje je skriveno negdje u mra-

ku ormara Zagreb filma, bez većeg interesa da se ponudi novoj (ili staroj) publici. Restaurirani *Profesor Baltazar* nas, naravno, veseli⁴, ali bez šire dostupnosti barem filmova *Maska crvene smrti*, *Kuća br. 42* i *Posljednja stanica*, naše razumijevanje vlastitog kulturnog naslijeđa ne može biti potpuno.

Literatura

- Ajanović, Midhat, 2004, *Animacija i realizam*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Munitić, Ranko, 1973, *O animaciji*, Beograd: Jugoslovenska kinoteka — Pančevo: Trag
- Pata, Nenad, 2006, *Iz dana u dan u Zagreb filmu: dnevnički zapisi 1968-1973. s ovovremenskim refleksijama*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Sudović, Zlatko (ur.), 1978-86, *Zagrebački krug crtanog filma*, I-IV, Zagreb: Zavod za kulturu Hrvatske — Zagreb film (Grada za povijest hrvatske kulture)
- Volk, Petar, 1970, *Estetika moderne animacije — Zagrebačka škola crtanog filma*, Beograd: Slavija

⁴ I Pavao Šalter je radio na mnogim epizodama, što kao crtač, što kao scenarist, što kao redatelj, a 2008. na Animafestu predstavljene su restaurirane kopije nekoliko epizoda.

ANIMACIJSKE STUDIJE

Filmografija Pavla Štaltera

Ovaj pokušaj navođenja filmografije Pavla Štaltera sastavljen je prema najpotpunijoj filmografiji Pavla Štaltera dostupnoj na http://sh.wikipedia.org/wiki/Pavao_Štalter, a uspoređenoj s katalogom Zagreb filma dostupnom na <http://www.zagrebfilm.hr>, podacima na http://www.film.hr/bazafilm_ljud.php?ljud_id=235, te sravnjeno i verificirano prema Sudović (I-IV, 1978-86).

Naslovi filmova koje je Štalter režirao otisnuti su verzalom.

1. *Balada* (Ivo Vrbanić, 1958) — scenograf
2. *Svi crteži grada* (Ivo Vrbanić, 1959) — scenograf
3. *Rep je ulaznica* (Dušan Vukotić, 1959) — scenograf
4. *Mali vlak* (Dragutin Vunak, 1959) — scenograf
5. *Adam i Eva* (Ivo Vrbanić, 1960) — scenograf
6. *Dva puža* (Branko Ranitović, 1960) — scenograf
7. *Nisu znali jer su mali* (Branko Ranitović, 1960) — scenograf
8. *Slučaj nesretnog duha* (serija Slučajeva) (Darko Gospodnetić, 1960) — scenograf
9. *Slučaj neuspjele rakete* (serija Slučajeva) (Pavle Radmiri, 1960) — scenograf
10. *Slučaj lijenog lava* (serija Slučajeva) (Pavle Radmiri, 1960) — scenograf
11. *Slučaj pospanog boksera* (serija Slučajeva) (Zlatko Grgić, 1961) — scenograf
12. *Bijeli miš* (Ivo Vrbanić, 1961) — scenograf
13. *Cupido* (Nikola Kostelac, 1961) — scenograf
14. *Bijeli osvetnik* (Aleksandar Marks i Vladimir Juriša, 1962) — scenograf
15. *El Cactusito* (serija Inspektor Maska) (Ivo Vrbanić, 1962) — scenograf
16. *Oteti konj* (Dragutin Vunak, 1962) — scenograf
17. *Električna stolica je nestala* (Dragutin Vunak, 1963) — scenograf
18. *Krava na granici* (Dragutin Vunak, 1963) — scenograf
19. *PETI* (1965) — scenarist, koredatelj, glavni crtač, scenograf
20. *I videl sam daljine meglene i kalne* (Zlatko Bourek, 1964) — scenograf
21. *Posjet iz svemira* (Zlatko Grgić, 1964) — scenograf
22. *Zid* (Ante Zaninović, 1965) — scenograf
23. *Luda noga* (Branko Ranitović, 1965) — scenograf
24. *Mrav dobra srca* (Aleksandar Marks i Vladimir Jutriša, 1965) — scenograf
25. *Muzikalno prase* (Zlatko Grgić, 1965) — scenograf
26. *Kostimirani rendez-vous* (Borivoj Dovniković, 1965) — scenograf
27. *Ceremonija* (Borivoj Dovniković, 1965) — scenograf
28. *Stvari* (B. Ranitović, 1965) — glavni crtač i scenograf
29. *Muha* (Aleksandar Marks i Vladimir Jutriša, 1966) — scenograf
30. *Pasji život* (Boris Kolar, 1966) — scenograf
31. *Veliki i mali manevri* (B. Ranitović, 1966) — glavni crtač i scenograf
32. *KUTIJE* (1967) — scenarist, redatelj, glavni crtač, scenograf
33. *Otkrovitelj* (Boris Kolar, 1967) — scenograf
34. *O rupama i čepovima* (Ante Zaninović, 1967) — scenograf
35. *Pauk* (Aleksandar Marks i Vladimir Jutriša, 1969) — scenograf
36. *MASKA CRVENE SMRTI* (1969) — koredatelj (s Brankom Ranitovićem), glavni crtač, animator, scenograf
37. *SCABIES* (1969) — scenarist, redatelj, glavni crtač, glavni animator, scenograf (sve sa Zlatkom Grgićem)
38. *DUŠA* (1971) — scenarist, redatelj, glavni crtač, glavni animator, scenograf
39. *Mačka* (Zlatko Bourek, 1971) — glavni animator
40. *KONJ* (1972) — scenarist, redatelj, glavni crtač i animator, scenograf
41. *KUBUS* (1972) — scenarist, redatelj, glavni crtač i animator, scenograf
42. *LOVE STORY* (ulomak iz igrano-animiranog filma više autora *Man the Polluter*) (1973) — koredatelj (sa Zlatkom Bourekom), glavni animator
43. *Seoba Slavena na jug* (element-film, Radovan Ivančević, 1975) — glavni crtač, glavni animator, scenograf
44. *Kulturna baština Hrvata — arhitektura* (element-film, Radovan Ivančević, 1975) — glavni crtač, glavni animator, scenograf
45. *Kulturna baština Hrvata — kiparstvo* (element-film, Radovan Ivančević, 1975) — glavni crtač, glavni animator, scenograf
46. *Postanak feudalnog društva* (element-film, Radovan Ivančević, 1976) — glavni crtač, scenograf
47. *Postanak feudalnog društva — postanak feudalnog grada* (element-film, Radovan Ivančević, 1976) — glavni crtač, glavni animator, scenograf
48. *SEDAM PLAMENČICA* (1976) — scenarist, redatelj, glavni crtač i animator
49. *Medvjedić Bojan* (1975-83, dječja serija, 15 epizoda) — glavni crtač, scenograf
50. *Baltazar spotovi* (1973) — scenarist, redatelj, glavni crtač, scenograf

51. *Miš na Marsu* (1976-79, dječja serija, 20 epizoda) — glavni crtač, scenograf
52. *Začarani princ* (Zlatko Pavlinić, 1978) — koscenarist
53. *Baltazarova ljubav* (Profesor Baltazar IV) (Milan Blažeković, 1978) — koscenarist
54. *DVA CILINDRA* (Profesor Baltazar IV) (1978) — koscenarist, glavni crtač, redatelj
55. *Pingvin Axel* (Profesor Baltazar IV) (Zdenko Gašparović, 1978) — koscenarist
56. *Veliko hrkanje* (Profesor Baltazar IV) (Zdenko Gašparović, 1978) — koscenarist
57. *Zrak* (Profesor Baltazar IV) (Zlatko Grgić, 1978) — koscenarist
58. *BALTAZAROV SAT* (Profesor Baltazar IV) (1978) — koscenarist, glavni crtač, redatelj
59. *KLAUN DANIJELO* (Profesor Baltazar IV) (1978) — koscenarist, glavni crtač, glavni animator, redatelj
60. *Duhovita priča* (Profesor Baltazar IV) (Zlatko Grgić, 1978) — koscenarist
61. *Hik* (Profesor Baltazar IV) (Zdenko Gašparović, 1978) — koscenarist
62. *Igrati se lovice* (Profesor Baltazar IV) (Zdenko Gašparović, 1978) — koscenarist
63. *IZGUBLJENI ZEC* (Profesor Baltazar IV) (1978) — koscenarist, glavni crtač, redatelj
64. *Obučar Kroko* (Profesor Baltazar IV) (Milan Blažeković, 1978) — koscenarist
65. *Operna zvijezda* (Profesor Baltazar IV) (Milan Blažeković, 1978) — koscenarist
66. *Posao je posao* (Profesor Baltazar IV) (Milan Blažeković, 1978) — koscenarist
67. *PTICA* (Profesor Baltazar IV) (1978) — koscenarist, glavni crtač, redatelj
68. *Sportski život* (Profesor Baltazar IV) (Zlatko Grgić, 1978) — koscenarist
69. *Šampion* (Profesor Baltazar IV) (Zdenko Gašparović, 1978) — koscenarist
70. *Ulični svirači* (Profesor Baltazar IV) (Milan Blažeković, 1978) — koscenarist
71. *Violeta i Franc* (Profesor Baltazar IV) (Milan Blažeković, 1978) — koscenarist
72. *Vjetrenjača* (Profesor Baltazar IV) (Zdenko Gašparović, 1978) — koscenarist
73. *Palčić* (Milan Blažeković, 1980) — koscenarist
74. *IVICA I MARICA* (1980) — koscenarist, redatelj, glavni crtač, scenograf, animator
75. *Fatamorgana* (serija Ptica i crvek) (Vladimir Jutriša i Zlatko Pavlinić, 1980) — koscenarist
76. *USISAČ* (serija Ptica i crvek) (1980) — koredatelj (s Leom Fabianijem), koscenarist, glavni crtač, scenograf, animator
77. *Tata* (serija Ptica i crvek) (Zlatko Grgić i Zlatko Pavlinić, 1981) — koscenarist
78. *Kasa* (serija Ptica i crvek) (Leo Fabiani, 1981) — koscenarist
79. *TOP BEITZ* (1981) — redatelj, glavni crtač, glavni animator¹
80. *Exciting Love Story* (Borivoj Dovniković, 1982) — scenograf
81. *PUCH* (1984) — redatelj, glavni crtač, glavni animator
82. *KUĆA BR. 42* (1984) — scenarist, redatelj, glavni crtač, glavni animator, scenograf
83. *OGLEDALCE* (1986) — redatelj, glavni animator
84. *POSLEDNJA STANICA* (1988) — redatelj, glavni crtač, glavni animator, scenograf
85. *GREETINGS FROM CROATIA* (1991) — redatelj, animator i glavni crtač sekvence
86. *ANIMAFEST ZAGREB 98* (špica festivala) — sa Zvonimirom Lončarićem

¹ Filmovi pod br. 79. i 81. vjerojatno su, prema Štalteru, nastali za austrijskog producenta, budući da ih nismo uspjeli pronaći u literaturi ni u katalogu Zagreb filma.

STUDIJE

UDK: 791.633-051 Fassbinder, R. W.: 177.6

R i k a r d P u h

Gorke suze i ljubavni odnosi u poslijeratnoj Njemačkoj: o motivima i temama u filmovima Rainera Wernera Fassbindera

Redatelj, dramatičar, scenarist i glumac Rainer Werner Fassbinder, rođen 31. svibnja 1945. u Bad Wörishofenu kod Münchena, umjetnički put započeo je u glumačkoj školi u Münchenu između 1964. i 1966. godine.¹ U tom je razdoblju počeo i režirati — tada nastaju kratki filmovi *Gradski lutanici* (*Stadtstreicher*) i *Mali kaos* (*Das kleine Chaos*). Prvi je neskriveno veličao samoubojstvo, dok je drugi, pod utjecajem kriminalističkih romana i filmova, tematizirao anarhiju. Već je tim radovima Fassbinder najavio interes za ekstremne situacije i živote ljudi u društvenom neredu poslijeratne Njemačke, a jasno prepoznatljivi bili su i formalni uzori koje će slijediti i kasnije — američka kinematografija i tadašnja popularna glazba.

Preko jedne od glumica iz *Malog kaosa*, Marite Greiselis, Fassbinder je krajem 1960-ih godina dospio do münchen-skog *Action-Theatera*.² Ta je alternativna kazališna skupina postavljala kontroverzne predstave i povodila se za koncepcijom »intenzivnog kazališta«, tražeći u kontekstu iznimno aktivnoga, antiautoritarnog studentskog pokreta najizravniji put do publike. Mnogobrojne krize, neprevladane intrige i kaos cijelo su vrijeme pratile tu grupu supkulturnih umjetnika bez vlastite kuće i bile su očite nuspojave energije koju je često bilo teško držati pod kontrolom.³ U potpunosti predan glumi i kazalištu, Fassbinder je ubrzo postao jednom od središnjih osoba münchenških boemskih krugova. Tu je pronašao i važne suradnike s kojima će biti u prisnoj vezi te surađivati u kazalištu i na filmu. Peer Raben, Hanna Schygulla, Irm Hermann, Ingrid Caven, Kurt Raab i Hans Hirschmüller kasnije će također postati poznata imena njemačkoga, ne samo supkulturnog umjetničkog miljea.

U lipnju 1968. *Action-Theater* promijenio je naziv u *antiteater*. Već sam način pisanja tog imena, u njemačkom jeziku nesvakidašnji i provokativan, trebao je upućivati na odklon od uvriježenih, priznatih institucija i kulturne glavne struje. *Antiteater* je kao svoje ciljeve proklamirao pobunu protiv

»onih manjih stvari u životu« — »braka, policije, skrbi, šestero-satnog dana, roditelja, kulturnih referenata, banaka«. ⁴ Priznat od strane pozornica subvencioniranih iz gradskih i državnih blagajni, taj je ansambl trajao sve do 1971, kad je iznimno produktivni Fassbinder sve češće počeo samostalno upadati u prvi plan i kročiti si put slobodnog umjetnika — kao pisac, redatelj i filmski stvaratelj (iako mu je »klan« suradnika-prijatelja i dalje konstruktivno stajao pri ruci).

Tematski je *antiteater* uvijek bio usmjeren na društvenu kritiku. Prerađivali su se klasici svjetske književnosti, a vlastite produkcije nalazile su se na rubu možda i najvažnijega tadašnjeg kazališnog fenomena u Njemačkoj — »novoga pučkog komada«. S njim je koncept *antiteatera* dijelio jednostavnost i banalnost izričaja te bliskost komedijantskom elementu što u sebi skriva gorku ozbiljnost beznadne društvene situacije. Igra s trivijalnošću i pretjeranom melodramatičnošću namjerno je bila dovedena do ekstrema kako bi se razotkrilo skrivene strane poslijeratne Njemačke. Korijene problema za raslojeno društvo valjalo je tu — kao i u kasnijim Fassbinderovim djelima — tražiti u njemačkom privrednom čudu utemeljenom na propasti zdrave humanosti i ljudskih odnosa, u sustavu koji se mogao opisati kao isključivo određen asocijalnim kapitalizmom i pohlepnošću. Stoga su naširoko priznati autori novoga pučkog komada, poput Franza Xavera Kroetza, kao i umjetnici kulturnog podzemlja (*antiteater*) odbijali nekritičnu i na trivijalnim kvazisukobima baziranu »umjetnost«. Koristili su relativno pregledan broj likova i relativno jednostavne situacije. Radnja je pritom ili bila pojednostavljena na samo jedan fabularni niz ili u potpunosti oslobođena napetosti. Neočekivanih, neuvjerljivih ili lažnih obrata nije smjelo ni moglo biti. Sve je bilo usmjereno na ogoljeli realizam, često poduprt pesimističkim stavovima, a prikazan stilskim sredstvima filma.

Članovi isprva *Action-Theatera*, a onda i *antiteatera* tako su prerađili i Goetheovu *Ifigeniju na Tauridi* (*Iphigenie auf Ta-*

¹ Vrlo dobre prikaze Fassbinderova životnog puta daju Thomsen (1993) i Elsaesser (2001).

² Sažet, a prilično detaljan uvid u Fassbinderovo dramsko stvaralaštvo i kazališno djelovanje naći ćemo u tekstu Marijana Bobinca (2004). Zanimljivo je da su se na Fassbinderova djela, njihovoj važnosti i popularnosti unatoč, u hrvatskoj znanosti i ozbiljnoj publicistici do sada osvrtni tek rijetki, među njima Nenni Delmestre, Željko Ivanjek, Marijan Krivak, Ante Peterlić i u nekoliko navrata Zdravko Zima.

³ Skandali nastali iz najnižih strasti u *Action-Theateru* bili su skoro pa svakodnevna pojava: U listopadu 1967. jedan je glumac primjerice nožem izbo vlastitu kolegicu, a u kolovozu 1968. jedan je vlasnik kazališta u kojem je grupa nastupala usred predstave i bez najave inscenaciji ugasio svjetlo. Razlog tome bila je razuzdanost Fassbinderova komada *Orgie Ubu* (*Orgija Ubu*) u kojoj obiteljsko slavlje završava scenom grupnoga seksa.

⁴ Sve navode preuzete iz tekstova na njemačkom jeziku u ovom radu preveo autor. Iznimka su citati iz primarnoga djela, Fassbinderove prevedene drame *Gorke suze Petre von Kant*. Navodi stranica toga djela na hrvatskom u zagradama odnose se na prijevod Nenada Popovića: Fassbinder, 2001.

uris, praižvedba 1968. u Münchenu) ili Gayevu *Prosjaku operu* (*Bettleroper*, praižvedba 1969. u Münchenu) u vizije stvarnosti prepune neprijateljstva, pri čemu se koristilo mnoštvo aktualnih citata Mao Zedonga, Paula McCartneya, suvremenih novinara i drugih umjetnika. Vlastiti se anarhističko-destruktivan pogled na društvo pritom ugradilo pomoću neuobičajene podjele dramskog personala; primjerice, krute autoritarne strukture izigralo se trikom predstavljanja Oresta i Pilada kao homoseksualca i ovisnika o drogama. Kolaž *Preparadise Sorry Now* (praižvedba München 1969) sastavljen je pak iz četiri »skupine materijala«. Redateljske upute objašnjavaju: u prvoj skupini treba biti prikazan »prizor iz svakodnevice« u kojem dvije osobe omalovažavaju treću; druga grupa treba sadržavati pripovjedne tekstove o paru ubojica, dok treća treba uobličiti »fiktivne dijaloge para ubojica«, a četvrta »skupina materijala« zamišljena je kao prezentacija »tekstovnih sjećanja na liturgijske i kulne kaniibalizme«, čime se misli na seksualnost i agresiju. To djelo stoji kao paradigmatički primjer Fassbinderovih prvih deset produktivnih godina. Tlačenje čovjeka, autoritarno ponašanje pojedinca ili grupe koje se svuda i uvijek provlači kroz odnose među ljudima te seksualnost kao oružje u međuljudskim vezama stajali su uvijek u prvom planu, neovisno o vremenu i prostoru radnje ili priče.

Između 1967. i 1971. Fassbinderova je statistika dosegla nevjerojatne brojke: Osam novih kazališnih komada, osam kazališnih obrada, četiri radiodrame i petnaest filmova uspio je u tom razdoblju ostvariti taj samouki radoholičar. U tom je ritmu nastavio i dalje, iako su mu mnogi kritičari počeli spočitavati da proizvodi nepotrebnu gomilu artikala za jednokratnu upotrebu i da stoga društvenu kritiku ne uspijeva iznijeti s dovoljno snažnim efektom.⁵

Nakon prekida djelovanja *antiteatera* 1971. godine, Fassbinder se usredotočio na film. Naime, zasade svoje osebuje potike — koju je teoretski objašnjavao uglavnom u intervjuima i po kojoj se sve više počeo razlikovati od ostalih autora Novoga njemačkog pučkog komada — već je krajem 1960-ih pokušavao prenijeti s kazališnih dasaka na celuloidnu vrpcu. Međutim, filmove *antiteatera* (tek je nakon 1971. produkcija njegovih filmova prestala biti u rukama skupine *antiteater*) određivali su relativno loši i ograničeni produkcijski uvjeti. Oskudna oprema, statičnost kamere uvjetovana okolnostima, a ponekad i pretjerana improvizacija, nisu dopuštale iskorake u umjetničkoj vrijednosti. Usto je valjalo i odbaciti sve ono kazališno što je dosljedno filmsko stvaralaštvo te primarno teatarske skupine u počecima znatno ometalo. No, iz tih kazališnih utjecaja rodile su se i neke prilično originalne i dojmljive ideje, npr. strukturiranje scena u filmu kao da se radnja igra na pozornici u obliku kutije zatvorene s tri, a otvorene samo s jedne strane (*Guckkastenbühne*) ili upadljivi rezovi čestih krupnih planova. Fassbinder je pritom vrlo rano počeo citirati radove drugih redatelja, proučavao je filmsku estetiku Jean-Pierrea Melvillea, Jean-Luca Godarda i Jean-Marie Strauba. Dakle, u toj, uvjetno rečeno, svojoj

prvoj filmskoj fazi uglavnom je upijao osnove europskoga modernističkog filma i pripremao se za znatno kompleksnije filmove, pri čemu je velik poticaj pronašao u radu Douglasa Sirkia.

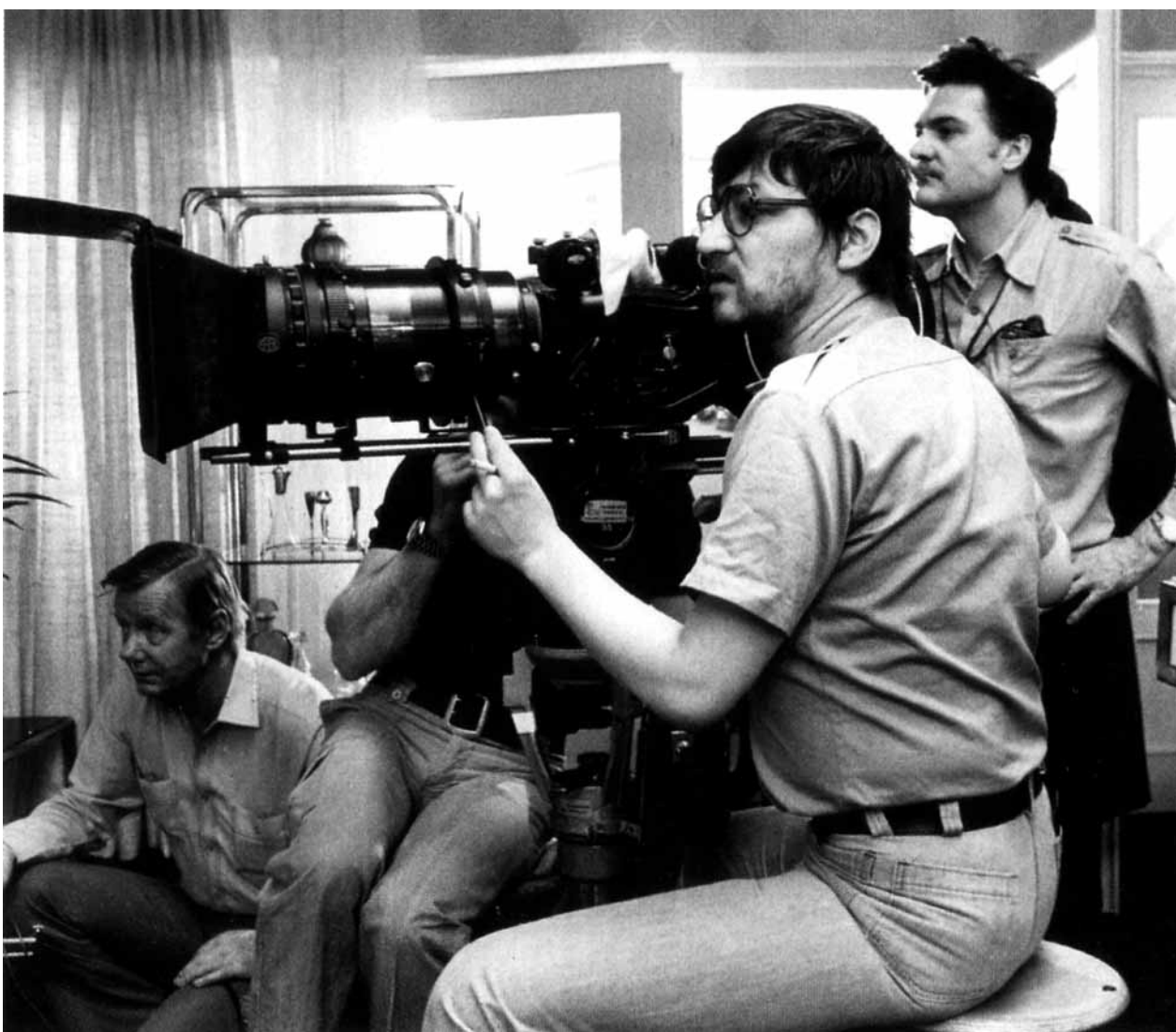
Naime, od 1971. Fassbinderova djela sve više prožimaju melankolični tonovi. Likovi sve češće iskazuju emocije čežnje i sentimentalno poimaju ljubav. Nakon što je do tada, ostavljajući izražavanje »velikih osjećaja« po strani, razrađivao situacije nesporazuma u razgovorima o emocijama (npr. u filmovima *Katzelmacher* i *Warum läuft Herr R. Amok?* koji su u Hrvatskoj prevedeni s *Južnjak* ili *Zabar*, odnosno *Zašto je poludio gospodin R.?*), Fassbinder se okrenuo novim načelima. U arsenal motiva njegovih filmskih radova ušla je i samoća, a likovi autsajdera počeli su dobivati suptilnije crte. U skladu s uzusima melodramatike, dijalozi su mu postali znatno patetičniji, podcrtavanje i praćenje emocija glazbom preciznije, gestikuliranje likova s više simboličnosti.

Bez imalo suzdržavanja Fassbinder se tada počinje povoditi za velikim američkim kinom — komercijalnost mu je jednako važna kao i istaknuto autorstvo. Novost je predstavljalo i izraženo približavanje televiziji koja mu je s vremenom dodjeljivala sve skuplje produkcije, znajući da će on na te zadatke znati odgovoriti gledanim ili barem umjetnički vrijednim djelom. Vrhunce televizijskog stvaralaštva Fassbinder je dosegnuo ekranizacijom romana Alfreda Döblina *Berlin Alexanderplatz* (1980). To književno remek-djelo podijelio je na seriju od četrnaest gotovo samostalnih 60-minutnih epizoda. Publika je projekt prihvatila izuzetno kritički no, s nepokolebljivom dosljednošću jasno profilirana vlastitog umjetničkog izričaja i uvjerljivim manirizmom tih radova, Fassbinderove kvalitete filmskog stvaratelja dokazale i u formatu drugačijem od igranog filma.

No, Fassbinder nije zapostavljao ni kazalište. U *Gorkim suzama Petre von Kant* (praižvedba 1971. u Darmstadtu) i *Sloboda u Bremenu* (*Bremer Freiheit*, praižvedba 1971. u Bremenu) napisao je, odnosno režirao komade što su se svojom strukturom i karakterom nudili i za prezentaciju u kinu, pa je 1972. prikaz lezbijskih ljubavnih trauma Petre von Kant doista i prebacio na filmsku vrpcu.

Međutim, 1975. Fassbinderova je ljubav prema kazalištu doživjela snažan udarac — nakon samo nekoliko mjeseci provedenih na funkciji direktora znamenite kuće Theater am Turm u Frankfurtu na Majni morao se povući zbog skandala vezanog uz njegov komad *Smeće, grad i smrt* (*Der Müll, die Stadt und der Tod*). U tom je djelu židovski poduzetnik prikazan u izrazito negativnom svjetlu, čemu je uvelike pomogla i tipična fassbinderovska motivika toga razdoblja: strah, samoća, agresija, seksualnost, hladnoća grada. Poslije tih zavrzlama Fassbinder više nikad neće pisati dramske tekstove, a samo će još jednom (1976. u Hamburgu sa *Ženama u New Yorku* Clare Booth Luce) relevantnije i glasnije nastupiti kao kazališni redatelj.

⁵ O Fassbinderovoj poziciji u filmskom miljeu i kontaktima valja pogledati biografiju iz pera jednog od njegovih prijatelja i najbližijih suradnika, Petera Berlinga (1992).



Kraj 1970-ih mogli bismo, dakle, nazvati trećom fazom njegova stvaralaštva. Tada je snimao filmove s mazohističkim prizvukom i političkim i osobnim konotacijama. U naslovu *Vragolan* (*Satansbraten*, 1976) ili u epilogu njegove verzije Döblinova *Berlin Alexanderplatz* 1980. gledatelje je primjere konfrontirao s groteskom i fantastičnim idealizacijama, elementima koje je tek tada počeo rabiti i koji su bili u suprotnosti s konvencijama mnogih njegovih ranijih filmova. Koristeći snažan kolorit i pretjerani manirizam, Fassbinder je tematizirao razvoj zapadnonjemačke države od prvih poslijeratnih trenutaka do vrhunaca ekonomskog čuda. U jedinstvenom nizu poznatom kao »trilogija ženskih filmova«, koji sadržava djela *Brak Marije Braun* (*Die Ehe der Maria Braun*, 1978), *Lola* (1981) i *Čežnja Veronike Voss* (*Die Seh-*

sucht der Veronika Voss, 1982, Zlatni medvjed u Berlinu), trima nesvakidašnjim ženskim sudbinama prikazao je životne okolnosti u SR Njemačkoj kao krajnje nehumane.

Kada je Fassbinder umro u Münchenu 10. lipnja 1982, kulturna je i filmska povijest uz njegovo ime mogla upisati zavidne statističke podatke: 45 filmova u različitim formatima (filmovi za TV, za kino, kratki filmovi, serije, dokumentarci), 14 kazališnih komada, šest obrada dramskih tekstova, 25 inscenacija, četiri radiodrame te 37 raznorodnih scenarija (pri čemu je s raznim kolegama surađivao na njih još 13).⁶ Usto, u 26 filmskih projekata bio je koproducent ili odgovorni producent, a u 19 vlastitih i u 21 filmu svojih kolega bio je kao glumac ili barem gostujući statist.⁷

⁶ Pregledan popis filmografije Rainera Wernera Fassbindera po abecednom redu može se naći na http://www.deutsches-filmhaus.de/filme_gesamt/f_gesamt/fassbinder_r_w.htm (16.5.2008)

⁷ U samo 14 godina, od 1969. do 1982, bio je, među ostalim, još i direktor kazališta te skladatelj, a postao je i član Centra PEN-a u SR Njemačkoj i Njemačke akademije izvedbenih umjetnosti u Frankfurtu na Majni. Naposljetku, okitio se i značajnim nagradama: Među ostalim, šest je puta dobio

Žena kao motiv

Fassbinderova su djela zapravo hibridi dramske i filmske forme. Iako se često bavio politikom i razotkrivanjem nesređenosti u njemačkome društvu drugog dijela 20. stoljeća, dnevno-političke je komentare uglavnom skrivao u pozadini, gurajući u prednji plan psihološku ili socijalnu tematiku, predstavljenu jednostavnim slikama snažne simbolike. Čestim tematiziranjem nesporazuma i nejasnoća te prikazivanjem ljudskih strahova i samoće što ih je vidio u svakoj vezi dvoje ljudi, međuljudski odnosi kod Fassbindera gotovo uvijek postaju kulisa za bezizlaznu osobnu tragediju nekog antijunaka, bez obzira jesu li dramski likovi društveni marginalci, filmske zvijezde ili visokopozicionirani političari.

Preko interesa za melodramu Fassbinder je s vremenom uspio izoštriti osjećaj za prikazivanje »imitacije života«, tipičnog stila Douglasa Sirk: Oni koji za sebe površno misle da žive sretnim životom zapravo žive tek iluziju. Naravno, u takvom dramskom i filmskom svijetu seksualnost igra vrlo važnu ulogu, budući da je se može shvatiti kao poprište borbe dvaju tijela koja čeznu za nedohvatljivim ispunjenjem iskonskih želja. Tako razmišlja i Fassbinder — u *Južnjaku* (*Katzelmacher*) glavni se konflikt između starosjedilaca i pridošlice Jorgosa očituje, među ostalim, i u asocijacijama na dužinu strančeva spolovila; u *Gorkim suzama Petre von Kant* naslovnu je junakinju silovao muž, uglavnom bez njezina otpora; glavni su likovi u *Nasilju slobode* (*Faustrecht der Freiheit*, 1975) homoseksualci koji vlastitu seksualnost žive u potpunoj slobodi, ali zapravo bez zadovoljstva i sreće; junakinja *Lole* karakterno je postavljena između stereotipa fatalne žene i kurve; u filmu *U godini s 13 mjeseca* (*In einem Jahr mit 13 Monden*, 1978) doživljavamo životnu tragediju transeksualca, arhetipa nesretnog pojedinca, itd.

Svi pokušaji da se čovjek ostvari ili da se uspostavi suživot emotivno ispunjenih ljudi propadaju zbog društvene grubosti prisutne i u najotvorenijem i u potisnutom obliku. Fassbinder je vidi posvuda: Ona je tu fizički (npr. u djelima *Katzelmacher*, *Preparadise sorry now*), emocionalno-psihčki (*Gorke suze Petre von Kant*, *Brak Marije Braun* i dr.) i socijalno (npr. u *Sloboda u Bremenu*). Ljubav kao načelo direktno suprotstavljeno grubome nasilju u otužnom je položaju poraženoga. Prijateljstva, ljubavne i bračne veze kod Fassbindera tek su bezuspješni i besmisleni pokušaji bijega od bolne samoće. I u tome se Fassbinderovi ženski likovi snalaze puno teže nego muški.⁸

Još dok je stvarao isključivo za kazalište, Fassbinder se intenzivno bavio emotivnim ponašanjem žene. U filmovima je ta istraživanja nastavio, sazrijevajući u iskusna poznavatelja ženske psihe koji uvide zna izraziti i kompleksnijim umjetničkim zahvatima. Godine 1977. sklonost takvoj tematici objasnio je u intervjuu: »Ženama pristupam ozbiljnije nego što redatelji to inače čine. Za mene žene nisu prisutne samo kako bi pokrenule muškarce, funkciju objekta one nemaju. Takav stav kinematografije ja općenito prezirem i pokazujem da su žene više od muškaraca prisiljene posezati ponekad i za odvratnim sredstvima samo kako bi izbjegle tu funkciju objekta.«⁹ Međutim, u prikazima kompliciranih međuljudskih odnosa žene ga nisu zanimale isključivo kao bića nježna sama po sebi ili kao ljudi zanimljivih osobnih sudbina, već ga je najviše privlačilo razraditi ženski način ponašanja u društvu. Pritom središnja točka nije bila »ono žensko« već kompleksnost ljubavne problematike u vezama koje je Fassbinder smatrao utemeljenima na neravnopravnosti spolova.

Već 1969. s tri je filma skupine *antiteater* mladi kazališni i filmski stvaratelj naznačio što će ga u budućnosti privlačiti. Tako se u kriminalističkoj drami znakovita naslova *Ljubav je hladnija od smrti* (*Liebe ist kälter als der Tod*) mlada žena znakovite profesije — prostitutka — nalazi između dvaju muškaraca. Da je uspostavljanje jednostavnih odnosa među ljudima, barem po Fassbinderovu shvaćanju, gotovo nemoguće, dalo se zaključiti i po priči još jednoga gangsterskog filma: *U Bogovima kuge* (*Götter der Pest*, 1970) bivši robijaš Franz isključivo svoje osobne slobode radi napušta barsku pjevačicu koja mu je prišla s najdubljim osjećajima i ljubavlju. U *Zašto je poludio gospodin R.?* brak se prikazuje kao mjesto najbanalnijih stereotipa ograničene malograđanštine. Gospodin i gospoda R. emocije ili uopće ne iskazuju ili ih iskazuju na potpuno različite i nekompatibilne načine što naposljetku dovodi do ubojstva i samoubojstva. Žena u toj skici malograđanskog stila života zauzima ulogu objekta, aktivnog samo kad se muškarcu treba ili želi nešto predbacivati.

Dalji razvoj Fassbinderova prikazivanja žena tekao je preko drame *Händler der vier Jahreszeiten* (*Piljar*, također prevedeno kao *Trgovac četiriju godišnjih doba*, 1971). I tu je u središtu kompleksnost međuljudskog odnosa: trgovac voćem, bivši policajac i vojnik, sada alkoholičar, pati od kompleksa iz djetinjstva kada nije mogao ispuniti majčina očekivanja, pa u braku sa ženom koju voli ne može kontrolirati nasilni-

Filmsku nagradu SRNj, 1969. Nagradu Gerharta Hauptmanna za unapređivanje mladih umjetnika, 1969. i 1974. Međunarodnu nagradu filmskih novinara, a 1979. Srebrnog i 1982. Zlatnog medvjeda na Filmskom festivalu u Berlinu.

⁸ I na privatnom se planu kod Fassbindera može primijetiti nekonvencionalan odnos prema rodnim ulogama. Iako priznati homoseksualac, bio je u nekoliko brakova sa ženama: od 1970. do 1972. s glumicom i pjevačicom Ingrid Caven, a od 1978. godine do prerane smrti s filmskom montažerkom Juliane Lorenz (taj brak, međutim, u Njemačkoj nikad nije priznat jer je sklopljen u SAD-u pod ne sasvim jasnim okolnostima). Važna je činjenica da su obje veze istovremeno značile i životnu i poslovnu zajednicu. Radoholičaru Fassbinderu očito je umjetnost stajala na prvom mjestu i stvarao je okružen ženama. Naime, volio je raditi s već uhodanom ekipom, a u nju je prihvaćao među ostalim i danas svjetski poznate glumice Irm Hermann, Margit Carstensen, Barbaru Sukowu i Hannu Schygullu. S Caven, Hermann i Schygullom surađivao je od samih početaka, još od faze *Action-Theatera*, Carstensenova se grupi pridružila 1970. godine, do tada angažirana u kazalištu u Bremenu, Lorenzova kao filmska tehničarka došla je nekoliko mjeseci kasnije, a Sukova je prvi puta glumila, i odmah briljirala, u *Berlin Alexanderplatzu*. Svima im je zajedničko da su s Fassbinderom surađivale na više projekata i da razvoj svojih karijera velikim dijelom mogu zahvaliti upravo vremenu provedenom s njim, iako su se neke od njih još za redateljeva života odvojile i samostalno birale druge angažmane.

⁹ Iz razgovora s Hellom Schlumberger objavljenoga u njemačkom izdanju *Playboya* u travnju 1978. (Töteberg, 1986a: 113 i dalje).

*Brak Marije Braun*

ke ispade. Supruga, žrtva tih nasrtaja, ponaša se prema nje-mu posve bezosjećajno te ga čak i vara, no kada želi uručiti zahtjev za rastavom, trgovac doživi srčani udar. Na to se žena pokaže s dobre strane, njeguje bolesnika i pomaže mu da ozdravi, no poslije toga opet dolazi do međusobnih vrijeđanja i ponižavanja. Fassbinderovska nepreglednost i skokovite promjene u odnosima moći prilikom ljubavnih veza tu su već stavljene u prilično jasne okvire. Iste godine nastaje i komad *Gorke suze Petre von Kant* u kojem će Fassbinder toj

problematici pristupiti još rigoroznije, čak iz rakursa lezbij-ske ljubavi. Naime, 1970-ih će gotovo svako njegovo djelo tematizirati otvoreno nasilje u odnosu dvoje ljudi, bilo fizič-ko bilo psihičko. Uz ekranizaciju drame o Petri von Kant 1971. nastat će još obrada komada Franza Xavera Kroetza *Divljač na cesti (Wildwechsel)*. U svojoj verziji tog kontro-verznog djela Fassbinder radikalizira odnose između likova — među ostalim poigrava se incestom, sadomazohizmom i pedofilijom — pa joj se u njegovu opusu svakako mora dati

posebno mjesto, čime za našu analizu zapravo postaje beskorisna.

Mnogo su važniji zato radovi iz 1973. Tada Fassbinder po prvi puta u nazivu filma koristi žensko ime u nominativu: za televiziju prvo obrađuje Ibsenovu dramu *Nora Helmer*, a zatim snima *Marthu*, jednu od najekstremnijih objava svojih stavova o ulozi žene u društvu. Naime, tu se naslovna junakinja, žena od tridesetak godina, u potpunosti podaje muškarcu koji je sadističkim postupcima i bezobzirnošću izolira od svijeta — primjerice daje bez njena znanja u njeno ime otkaz na poslu — kako bi je imao samo za sebe. Iz pravnih razloga to djelo nažalost sve do 1994. godine nije smjelo biti prikazivano u kinu pa je njegova recepcija izvan granica SR Njemačke bila gotovo nemoguća. No, ljubomoru snažnijega i podavanje ravno ropskoj podčinjenosti slabijega Fassbinder je uobličio i u sljedećoj ekranizaciji književnog djela koja je prikazivana odmah. *Fontane Effi Briest* nazvao je svoju verziju velikog romana Theodora Fontanea iz doba realizma.

Nije slučajno snimio film upravo po tom predlošku, budući da je oduvijek želio rušiti malograđanska i primitivna ograničavanja i tabue. Kao vrhunac priče Fassbinder je stilizirao suprugovo odbacivanje i odricanje Effi te s time povezanu nemogućnost njezina povratka u roditeljsku kuću. Zbog nametnutih normi i pretjerana devetnaestostoljetnog moraliziranja u takvoj je situaciji žena prisiljena patiti. Opetovano autor nije dopustio dugotrajnije osjećaje sreće, a naglasio je, po njemu uvijek prisutne, mehanizme podčinjavanja. To se moglo iščitati već iz drugoga dijela naslova koji u slobodnom prijevodu glasi: *Fontane Effi Briest ili: Mnogi koji imaju pojma o svojim mogućnostima i potrebama ali svojim djelima ipak prihvaćaju vladajući sustav u svojoj glavi i time ga učvršćuju i svakako potvrđuju.*

U *Svi drugi zovu se Ali (Angst essen Seele auf, ili Strah jesti dušu, 1974)* njemačka umirovljenica zaljubljuje se u Marokanac, brani tu svoju ljubav protiv mnoštva predrasuda okoline da bi veza zatim zapala u duboku krizu. No, ovdje je važno istaknuti da se u njihovu odnosu nameće nešto što se kod Fassbindera doista rijetko sreće — utopijski trenutak vjerovanja u nešto sretno, iako od ne baš duge trajnosti. Redatelj je u tom momentu svakako vidio mogućnosti za priču poput one biblijske o Jobu, te se tako počeo postavljati prema fabulama. To je pogotovo vidljivo u filmovima s kraja 1970-ih. U *Lili Marleen* (1980) pjevačica Willie pomoć i snagu traži i nalazi u vjerovanju da će joj, unatoč svim teškoćama koje će joj kao Židovki nametnuti život u Trećem Reichu tijekom Drugoga svjetskog rata, biti moguće održati ljubav prema Robertu od kojega je udaljena stotine kilometara. Njeno poslijeratno saznanje da je Robert u međuvremenu sretno oženjen i da je više ne treba, u kontekstu Fassbinderove poetike, očekivani je rasplet. Epski serijal *Berlin Alexanderplatz* (1979/80) u sebi pak istovremeno sadrži i aspekt književnoga, poznat iz projekta o Effi Briest, i aspekt jobovski nesretnoga, poznat iz *Lili Marleen*: nije samo glavni lik Franz Biberkopf emotivno rastrgana osoba, već i sve žene oko njega pate zbog vlastite labilnosti. Ti ljudi s kraja društva žive između nadanja da su dugotrajni osjećaji velike

sreće mogući, perverzija ovisničkih odnosa i pesimizma povijesnog trenutka između dvaju svjetskih ratova.

Svoje stavove o ženama i »ljubavnim« vezama Fassbinder u svojoj »trilogiji o SR Njemačkoj« možda nije prikazao krajnje dosljedno, ali svakako je tu bila vidljiva težnja k posebnoj suptilnosti priče i izričaja. Triptih je započeo *Brakom Marije Braun* (1978), pričom o ženi koja se nakon Drugoga svjetskog rata nađe između više muškaraca. Uvjeren da joj je suprug poginuo na bojištu, započinje vezu s američkim vojnikom. No, muž se kući vraća živ, te ubija Amerikanca, zbog čega završava u zatvoru. Maria se potom zbližava s jednim industrijalcem, što joj se pozitivno odrazi i na karijeru. Kad muž nakon izdržane kazne opet stupa na slobodu, očito bez njena znanja dogovara suradnju s njenim ljubavnikom po kojoj će, dok tvorničar ne umre, napustiti zemlju. Neposredno nakon industrijalčeve smrti, Maria i njen suprug iznova su zajedno, no ne za dugo, budući da gube život u nesretnoj eksploziji. Već i po ovome kratkom sažetku lako se primjećuje koliko je emotivnog kaosa u najrazličitijim nijansama Fassbinder volio iznositi u svojim filmovima. Tako je činio i u drugu dva dijela trilogije o društvu poslijeratne Zapadne Njemačke. U *Loli* (1981) je događanje smjestio u razdoblje njemačkoga privrednog čuda, najsnažnijega razvojnog poleta, a naslovna je junakinja bordelska dama u čijoj se kući sreću politički moćnici. *Čežnja Veronike Voss* je pak priča o ostarjeloj bivšoj filmskoj zvijezdi 1930-ih koja nakon 1945. tek besmisleno životari, po nalogu pohlepne liječnice podvrgnuta terapiji morfijem, što ju je učinilo ovisnicom. Kad Veronika slučajno upozna sportskog novinara Roberta, on prozre liječničinu igru te pokuša spasiti glumicu, no bezuspješno. Ljubavna problematika ovdje se tematizira prvenstveno u odnosu između Roberta i njegove supruge Henriette, čiji se brak u jednoj sceni hladno opisuje riječima »Podnosimo se.« Svjesno i slobodno podvrgavanje i pomirenje sa svakodnevicom tako ispadaju važniji od dubinskog povezivanja zaljubljenih jedinki. Naime, Veronika se sa svakodnevicom i životom, za razliku od spomenutoga bračnog para, ne zna nositi. Ne zna ispuniti očekivanja prema sebi i svom životu pa se podaje liječnici te pada pod njen utjecaj. Između tih dviju žena dolazi do onoga što se kod Fassbindera uobičajeno sreće kod ljubavnih parova — izigravanja povjerenja. Ispod prividno sjajne površine vlada zapravo nečovječna okrutnost.

Gorke suze Petre von Kant — prikazivanje ženskih sudbina

Čežnja Veronike Voss bio je posljednji film kojeg je Fassbinder dovršio za života. U deset godina nakon *Gorkih suza Petre von Kant* njegovi se pogledi na emotivne veze te na ulogu i položaj žene u njemačkom društvu nisu uopće mijenjali. Moglo bi se očekivati da su kod autora poput Fassbindera, koji se u čitavome svom stvaralaštvu intenzivno bavio uvijek istim ili barem sličnim temama, u posljednjem radu planovi i želje za prikazivanje tih tema najbolje i najpreciznije ostvareni. Donekle je to i točno, budući da su sve bolji produkcijski uvjeti fassbinderovskom manirističkom pristupu svakako išli na ruku. No, značajni argumenti u prilog izboru *Gorkih suza Petre von Kant* za predložak analize auto-

rovih pogleda na međuljudske odnose i ženu u poslijeratnoj Njemačkoj kriju se u činjenici da je Fassbinder taj naslov prezentirao u različitim formatima i na različitim razinama. Naime, to je djelo prvotno nastalo kao dramski tekst te je kao komad izvedeno na nekoliko pozornica, da bi naposljetku osvanula i verzija na filmskoj vrpici.¹⁰ Uzimajući u obzir multimedijalnost građe te otvorenost i pristupačnost priče i fabularne linije valja, dakle, reći da je upravo to djelo sa svim svojim oblicima i aspektima najprihvatljivije za istraživanje materije na koju je usmjeren interes ovog rada.

U *Gorkim suzama Petre von Kant* upoznajemo pet različitih ženskih likova koji se prilično razlikuju prema podrijetlu te obiteljskim odnosima i vezama s muškarcima. Takvu iznjanjiranost ženskog personala i spektar međuljudskih veza Fassbinder nije koncipirao ni u jednome svom drugom djelu s tolikom jasnoćom, otvorenošću i kompaktnošću kao ovdje. Pritom se fabularni konflikti i radnje striktno kreću prema poanti i pregledno su organizirani, što kod toga autora nije uvijek bio slučaj. U nekim njegovim filmovima na filmske se elemente znalo paziti znatno više nego na priču i poruku. Fabulom ovdje u potpunosti dominira naslovna junakinja. Ona je jedina osoba koja se pojavljuje u svih pet kompozicijskih dijelova (u dramskoj formi činova). Petra von Kant, priznata i dobro plaćena modna kreatorica, živi u elitnom stanu sa šutljivom, do mazohizma joj predanom tajnicom Marlenom koja po djelovanju više nalikuje služavki.

Kad Petri u posjet dođe stara prijateljica Sidonija von Grasenabb, čitatelj/gledatelj iz njihova razgovora saznaje o drugom braku dizajnerice što je tek nedavno doživio slom jer se, sada već bivši, suprug nije znao nositi sa supružinim javnim uspjehom. Sidonija je oličenje drugačijeg tipa žene pa ne može razumjeti Petrino želje za osobnom slobodom bez muškarca, zbog čega komunikacija ostaje tek na površnoj razini. No, Sidonija je sa sobom dovela Karin, zgođušnu, ambicioznu 23-godišnju povratnicu iz Australije s kojom Petra odmah dogovori susret za sljedeći dan. I već uskoro potom te dvije žene postaju ljubavni par i predaju se maštanju: kreatorica želi potaknuti manekensku karijeru mlade štice, a ona bi pak svojoj mentorici trebala biti emocionalna podrška, praktički iz zahvale za njen trud. Međutim, s vremenom ta se veza raspada. S jedne strane razlozi su za to Karinino besramno uzimanje sloboda i paralelni odnosi s drugim muškarcima, o čemu ona svoju ljubavnicu čak i izvješćuje, a s druge strane dolazi i do određene dosade koja se ne može prevladati ni nježnostima. Nakon što se poslije dugo vremena telefonski javi manekenkin suprug i pozove Karin u Frankfurt, a što ona s lakoćom prihvata, Petra pada u tešku emocionalnu krizu koja se odražava u alkoholnim ekscesima i histeričnim ispadima. Pola godine kasnije posjećuju je njena razmažena majka, udovica Valerija, zatim Gabi, kćer u pubertetu, i Sidonija, ali ne i Karin. Proslava eskalira — pijana

i krajnje destruktivna Petra grubo vrijeđa prisutne, još jednom ističe svoju privrženost Karin te naposljetku doživljava živčani slom. Nakon što onda iznova dolazi sebi, oslobode-na suicidalnih namjera, katarzično prepoznaje situaciju i mijenja stav. Uvida da je previše očekivala od ljubavne veze i priznaje da se s predubokim osjećajima prepustila strasti, dok je Karin, koja po Sidonijinoj priči sada radi za konkurenciju, zapravo očigledno željela samo pomoć u karijeri. Na kraju se stilizira pomirljiva scena: Petri njena nekadašnja ljubavnica telefonski ipak šalje rođendanske čestitke, a ona sama sa sobom analitički rješava vlastite pogreške (»Uopće je nisam voljela. Samo sam je htjela posjedovati.«, str. 89), te se ispričava često maltretiranoj Marleni.

Iako se kraj u nekim točkama razlikuje od onoga u drami, poanta i u filmu ostaje ista: Petra nadilazi svoje dotadašnje ponašanje te se, bez žaljenja za prošlošću, otvara budućnosti, odlučna ispraviti pogreške. U filmskoj je verziji taj zao-kret samo još malo oštrije razrađen: Petra se na telefonu od Karin ne rastaje s dogovorom za sutrašnji dan nego čak odbija njen prijedlog da se sretnu još istu večer, zaključujući posve neodređeno s riječima »Ta, vidjet ćemo se sigurno već jednom!« Inače, film već i u nekim ranijim scenama odnosa dizajnerice i Karin odstupa od dramskog predloška: prilikom odlaska svome suprugu manekenka napušta svoju ljubavnicu bez pozdrava »Vraćam se ja opet. Bok!« (str. 65). Kraćenjem teksta za tu rečenicu ta se djevojka predstavlja kao još bezosjećajnija jer nestaje dojam, koji se pri čitanju mogao steći, da će se jednoga dana možda ipak vratiti Petri. Ona ovdje očito ni na kraj pameti nema namjeru to učiniti, pa se i interpretacija tog lika sasvim razjašnjava; on gubi možebitnu nejasnoću i dvosmislenost.

Međutim, završetak filma je važan i za tumačenje još jednog odnosa. »Pričaj mi o svom životu« (str. 90), što izriče modna kreatorica Marleni, potiče posve neočekivanu reakciju. Naime, kad joj Petra obeća drugačije ponašanje i ponudi joj više ravnopravnosti, tajnica/služavka odriješito krene pakirati torbe! Uz pjesmu *The Great Pretender* The Plattersa u pozadini, Marlena sprema svoje stvari, kamo spadaju i pištolj i plavokosa lutka, u kufer, oblači se i — odlazi bez riječi! Taj odlazak otvara nekoliko pitanja. Moglo bi se nagađati da se Marlena nije mogla nositi s novom ulogom koju joj je Petra predložila. Ona se, naime, sasvim uživala u ulogu potlačene i odane sluškinje da je u gazdarici jedino mogla vidjeti neupitni autoritet. Stoga je u krajnjem smislu i nevažno hoće li Marlena uspjeti negdje drugdje kao posluha i/ili kao uspješna crtačica, što je kod Petre bila. Dramatičnost oštine i neočekivanosti njena ponašanja na kraju filma više je služila da se još snažnije istakne Petrino odluka za početkom drugačijeg života. U toj završnoj sceni ona je samo promatrala što Marlena radi, ne izustivši ni jednu riječ. Time se samo na najočigledniji način podcrtao sadomazohistički karakter nji-

¹⁰ Iznimnost i važnost tog komada u autorovu opusu ogleda se i u činjenici da je on, uz dramu *Katzelmacher* (praižvedba 1968, film 1969) i pokušaj gangsterskoga žanra *Američki vojnik* (*Der amerikanische Soldat*, praižvedba 1968, film 1970), jedan od samo tri kazališna rada po kojima je Fassbinder napravio i film. Usto je na platno kinematografa prenio i vlastitu, prvotno u kazalištima izvedenu, verziju djela *Zum Beispiel Ingolstadt / Pioniere in Ingolstadt* (Na primjer Ingolstadt / Pioniri u Ingolstadtu, praižvedba 1968, film 1971) autorice Marieluise Fleißer. Teatarska je verzija *Gorkih suza Petre von Kant* praižvedbu doživjela pod redateljskom palicom Peera Rabena u kući Landestheater u Darmstadtu, a naslovnu je ulogu pritom, kao i u kasnijem filmu, igrala Margit Carstensen.

hova odnosa. Plavokosa lutka u Marleninu kuferu — nekoliko scena ranije u drugačijoj konstelaciji još aluzija na Karin — sada upućuje na Petru. Razlike i sličnosti između tih triju likova najkasnije su sada postale svakom gledatelju savršeno jasne.

Sve u svemu, film gotovo u svim elementima prati tekstualnu podlogu. Izmjene za filmsku verziju, spomenuta brisanja rečenica i prearanžiranja scena te premještanje mjesta radnje iz Kölna u sjeverniji Bremen (čime se očito željelo dodatno naglasiti razliku između prividno suzdržanije, »sjevernjačke« naravi domaće Petre i površnije i direktnije, »južnjačke« oblikovane Karin), u cijeloj priči zapravo ne igraju nikakvu ili tek sporednu ulogu. Jednako irelevantno za smisao djela, ali ipak zanimljivo, jest nekoliko novih, filmskoj verziji dodanih simboličkih motiva. Primjerice, u rođendanskoj sceni neposredno prije konačnog sloma Petra vlastoručno drobi čašu iz koje je pila pa njena labilnost i sklonost mazohizmu dobivaju još tragičnije crte. Sidonija joj pak za rođendan poklanja plavokosu lutku — u dramskome tekstu poklon ostaje neotvoren — koju ona prigrli i s kojom se kratko vrijeme nježno igra (očito aludirajući na Karin). No, to samo potvrđuje već iz teksta i dotadašnjeg razvoja radnje stečenu sliku o prijateljici kreatorice, ne dodaje nikakve važnije aspekte tumačenju Fassbinderova pogleda na ženu i međuljudske odnose.

Petra, Sidonija, Karin, Marlena i, pomalo u pozadini ali ipak markantne, Valerija i Gabrijela ženski su likovi koji prepričani sličnim sudbinama idu različitim putevima. Fassbinder ih uzima za prikazivanje potpune širine spektra ženskih načina ponašanja u svijetu pod muškom dominacijom, gdje se emocije prije zatiru ili banaliziraju nego što ih se njeguje. Njihove su životne priče karakterizirane pretežitom na eksplicitan način. Implicitnosti primjećujemo tek kod tri glavna lika — Petre von Kant, Karin Thimm i Marlene.

Naslovna je junakinja 35-godišnja, nadasve uspješna modna kreatorica, vrlo vjerojatno plemenita podrijetla. Samopouzdanim nastupom Petra dobrim dijelom uspijeva prikriti svoju senzibilnost. U brakovima nije imala sreće: Prvi suprug, o kojem čitatelj/gledatelj jedino saznaje da se zvao Pierre i da je volio brze automobile, vrlo je rano poginuo. Drugi pak, Frank, nije mogao podnijeti da mu je supruga poslovno uspješnija pa ju je pokušao zadiviti intenzivnijim seksualnim životom. Međutim, time je postigao upravo suprotni efekt — Petra je u takvom ponašanju prepoznala zlostavljanje i tražila razvod. Te informacije saznaju se iz njena razgovora s prijateljicom Sidonijom. Usporedimo li razmišljanja o odnosu prema Franku koja se kod te dvije žene u mnogome razlikuju, mogao bi se steći dojam da je Petra tu nastupila možda s premalo spremnosti na kompromis i da se ni najmanje nije željela žrtvovati za dobrobit braka. Prepustila se osjećajima gađenja i počela je mrziti muškarce.

Proturječnosti njene osobnosti na površinu izviru u vezi s Karen. Odbijanje svih prisila, pogotovo na području ljubavi, i idealiziranje slobodnjačkog života, tako glasno izražene još u razgovoru sa Sidonijom, Petra sada ograničava. Isprva daje do znanja da prisile i ispunjenje obveza ipak smatra potrebnim i pozitivnim jer se bez njih ne mogu razviti ambicije. A kasnije, kada joj Karin prizna da je spavala s muškarcem, ne

daje mira ni sebi ni ljubavnicu, već joj predbacuje da je laka žena te beznažno i histerično plače. Takvo ponašanje je posve nedosljedno. Naime, u početku je još tvrdila da prisiljavanja sputavaju i da su malograđanska, te da se veze ne moraju temeljiti na tjelesnoj vjernosti. U ljubomornom ispadu prepoznavamo dakle njenu emotivnu labilnost. Iza poslovnog uspjeha, o kojem cijelo vrijeme razgovara s Karin i s kojim je povezana najveća mjera emancipacije i kulturnog doseg, skriva se zapravo druga strana Petrine neobuzdane naravi, strastvene i pohotne, koju naposljetku mora uravnotežiti kroz ventil destruktivne histeričnosti. Ona može i želi voljeti, no ne nalazi pravi oblik za svoju ljubav. Stoga u četvrtom činu drame kaže pretežitom malograđanski prikazanoj Sidoniji: »Luda? Ja nisam luda, Sidonija. Ja je volim. Volim je kao što nikada u životu nisam voljela.« (str. 83) Nekoliko trenutaka kasnije prepoznaje svoju nesretnu situaciju: »Uopće je nisam voljela. Samo sam je htjela posjedovati.« (str. 89) Petra, koja je u odnosu prema Karin stereotipnu poziciju muškarca zamijenila pozicijom stereotipne žene — kako to ovdje pojednostavljeno možemo reći, budući da je Fassbinder svoj sistem organizirao upravo oko takvih klišeja — završnu poantu izgovara sama: »Treba naučiti voljeti i ništa ne tražiti zauzvrat.« (str. 89)

Do takvog, gotovo teološkog, zaključka Sidonija von Grasenabb, koja nosi ime posuđeno iz Fontaneova romana *Effi Briest*, ne može doći. Naime, ona je od one vrste žena što su spremne podvrgnuti se nepisanim pravilima (patrijarhalnog) društva. Pomirena sa svojim stilom života i (navodno sretnim) brakom, ona »radi« na svojoj »ljubavnoj« vezi tako da suprugu prividno udovoljava i tako mu omogućuje da se osjeća snažnijim od nje. U razgovoru s Petrom tvrdi čak da, hineći da je slabiji bračni partner, iz pozadine (što god to značilo) može ostvarivati vlastite želje i zamisli. Upravo iz tog dijaloga s prijateljicom može se prepoznati Sidonijino samozavaravanje. No, po Fassbinderu je očito takav pristup, prepun (samo)zavaravanja, prvi uvjet za vođenje (dobra?) braka u društvu kojim ionako vladaju laži. Međutim, i tu je, kod Sidonije — o čijoj obiteljskoj pozadini i poslovnom životu zapravo ništa ne doznajemo — prepoznatljiv tipično fassbinderski vokabular, sociološki nadahnut rječnik s pojmovima poput »podati se« i »vladati«, i s idejama o hijerarhijskim strukturama »jačega« i »slabijega«. Sidonija se prilagodila i manje se povodi za emocijama, što se može razaznati iz njene nesposobnosti da se uživi u sugovorničinu situaciju i doista osjeti razumijevanje za prijateljicu. Iz njene je mimike i gestike jasno vidljiva određena suzdržanost, a kada Petra poželi razgovarati o seksualnosti, Sidonija ne želi i ne može slušati te okreće glavu. Iako obje pripadaju snobovskom, mondenom sloju društva, Petra pokušava emotivni iskorak, a njena prijateljica u trenucima kad bi je možda trebala tješiti samo pušta da joj pogled zuri u daljinu, kao da i sama proživljava slične osjećaje, ali je ograničena svojim malograđanskim normama.

Sidonija svoju prijateljicu povezuje s Karin Thimm, 23-godišnjom ambicioznom manekenkom. Podrijetlom iz problematične, proleterske obitelji u kojoj je despotski otac alkoholičar ubio majku i sebe (ovdje valja obratiti pažnju na simboličnost spolnih uloga!) te prilično skromna obrazovanja,

*Gorke suze Petre von Kant*

zanimanje modela vjerojatno je najviše što je ta lijepa djevojka mogla dosegnuti. Petra, koju je »na svoj način« (str. 62), kako će se kasnije izraziti, voljela, u toj joj je karijeri bila vrlo važna stanica na putu do vrha. Treba, međutim, primijetiti da Karin zapravo uopće nije odgovorna što se dizajnerica zaljubila u nju s tolikim zanosom, budući da se Petra očigledno zagledala isključivo u njezin privlačan izgled. No, djevojčin se egoizam zato jasno pokazao u hladnokrvnosti kojom je od razočarane i emocionalno posve shrvane Petre izmolila novac za let do svog muža, što je značilo kraj odnosa s mentoricom. Tu je karakternu osobinu društvo nagradilo: već šest mjeseci nakon prekida Karin je poznata manekenka.

Drugačija je pak situacija kod jedinog lika u tom Fassbinderovu albumu ženskih figura bez prezimena: kod Petrine crtačice, tajnice i služavke Marlene. Kroz cijelu priču o jadima njene nadređene ona ne kaže niti jednu jedinu riječ. A s druge strane, unatoč njezinu savršeno požrtvovnom i odgovornom ispunjavanju svih zadataka i obveza, nitko joj, sve do samoga kraja djela, ne upućuje ni jednu lijepu riječ zahvale. Upravo suprotno, Petra se više puta prema njoj odnosi s grubošću, povišenim i neprijateljskim tonom, zapovijedajući joj i ponižavajući je. U potpunosti se Marlenina osobnost otkriva tek na kraju drame: ona bez otvorenoga kazivanja emocija jednostavno napušta svoje dotadašnje životno i radno mjesto. Razloge takvom ponašanju valja očito tražiti u zamrše-

nim i zbunjujućim osjećajima koje gaji prema Petri. Marlena je, zaoštrenom formulacijom rečeno, prototip ponizne žene: voli Petru, možda je i zaljubljena u nju, te stoga prihvaća sve moguće bolne uvrede. Kada, naposljetku, vidi da joj ova nudi tek prijateljstvo i bliskiju suradnju, ali ne i emotivnu vezu, ona jednostavno odlazi. Može se reći i da Marlena bježi pred većim izazovima i više osobne odgovornosti. Petra kaže: »Marlena sve čuje, sve vidi, sve zna.« (str. 17) No, takva odanost koja je sigurno oblik duboke ljubavi, kod voljenog objekta i njegovih gostiju ne izaziva pretjerane simpatije: »Na Marleni se ne treba obazirati.« (str. 17)

Pogotovo se u filmu može osjetiti dublja povezanost između tih dviju žena što žive zajedno (i pritom je posve svejedno je li Marlena Petrina bivša ljubavnica ili ljubavnicom tek želi postati): kad Petra govori o svojim ljubavnim vezama s muškarcima, Marlena koncentrirano sluša, pa čak i plače. Na kraju, dakle, odlazi možda i zato jer (pogrešno ili ispravno?) shvaća da Petrin prijedlog drugačijeg odnosa znači i svršetak njihove ljubavne veze ili nemogućnost ikakva eventualno otvorena ljubavnog odnosa između njih dvije. I sam autor tumači:

»Marlena odlazi zato jer je prihvatila svoju ulogu potlačene i izrabljene osobe i jer se zapravo boji slobode koja joj se nudi. Naime, sloboda znači razmišljati o vlastitom životu, a na to se nije navikla. Uvijek je djelovala na zapovijed i nikada nije odlučivala sama. Zbog toga se boji slobode. I kad naposljetku napušta Petru, ona po mom mišljenju ne ide u slobodu već u potragu za nekom novom pozicijom roba. Mnogi su film tumačili u smislu da se ona na kraju oslobađa, no u to ja, eto, ni najmanje ne vjerujem. Bilo bi previše optimistički i utopijski vjerovati da se netko tko je 30 godina samo radio i razmišljao onako kako su drugi za njega razmišljali odjednom može odlučiti za slobodu.«¹¹

Uzmemo li stereotipne obrasce kakvima se koristi Fassbinder, Petra se tijekom filma prema Marleni ponaša kao tipični patrijarhalni muškarac prema ženi. U odnosu prema Karin ona, međutim, isprva nastupa po muškom načelu: aktivno zavodi mladu ženu i želi je učiniti svojim vlasništvom, želi je posjedovati. Taj se položaj kasnije mijenja i ona postaje tipična žena-patnica u hijerarhijskim gabaritima međuljudskih odnosa. Naime, njena ljubavnica pokazuje se dominantnijim partnerom pa zadaje granice ponašanja u tom odnosu. Crte Petrina samopouzdanja u razgovoru sa Sidonijom izgledaju još potpuno suprotne tipično ženskom načelu prilagođenosti (str. 15):

Sidonija: Nažalost, oštre ženske su mi uvijek bile sumnjive.

Petra: Čini ti se da sam oštra jer mislim svojom glavom. Očito nisi navikla da žene mogu razmišljati.

Poslije se taj stav radikalno mijenja. Bez uzimanja u obzir činjenica da su ona i Karin zapravo sasvim različite naravi i da

im ljubav ne može funkcionirati bez teških riječi i kompliciranih situacija, Petra se nerazumno predaje osjećajima (str. 48):

Karin: Ali ne možemo se ljubakati dvadeset četiri sata na dan.

Petra: Zašto ne?

Karin: Ah, Petra!

Petra: Ja bih zauvijek ostala u tvome zagrljaju. Ne znam zašto si tako brutalna. Ništa ti nisam učinila. Stalno se trudim da ti ugađam.

U skladu sa svojim »ženskim« razumijevanjem za njezinu poniznost, Petra se jednom prilikom čak otvoreno stavlja na stranu Marlene (str. 44-45):

Karin [o Marleni]: Sve mi se više čini da je ona stvarno malo puknuta.

Petra: Nije ona »puknuta«, ona me voli!

Valerija, Petrina majka, i Gabrijela, Petrina kćer, pojavljuju se tek u petom činu drame. Prije toga prisutne su tek kao partnerice za telefonski razgovor odnosno kao objekti u Petrinim razlaganjima. Ipak, Valerija se u filmu ne prikazuje slučajno kao starija gospoda njegovana izgleda koja bez ikakvih obveza leti po svijetu, a novac za takve luksuze besramno izmoljava od Petre. Putovanja u Miami i šestomjesečni boravak organiziran bez i najmanje poteškoće rezultat su relativno bezosjećajna i beskrupulozna života kakav čovjek očigledno mora voditi ukoliko želi s uspjehom opstati u patrijarhalno-hladnome svijetu. Kad joj dijete onda, uslijed svoga živčanog sloma i pod utjecajem alkohola, počne predbacivati da se tijekom čitava života kao prostitutka dala sponzorirati od drugih, Valerija bez razumijevanja samo protrese glavom. A već nekoliko minuta kasnije spremna je filozofirati o vjeri u Boga, što se može shvatiti samo kao dokaz posvemašnje površnosti.

Gabrijela je pak učenica u internatu koja je svojoj majci s ljubavlju privržena, iako nipošto ne dobiva odgovarajuću pažnju. Čini se da će učiniti iste greške kao Petra: Spremna je u potpunosti se predati ljubavi prema jednome dječaku, jedino još ne zna kako. Ta spremnost na davanje sebe tipična je crta Fassbinderovih žena, kao što je tipična i ljubavna problematika u okviru obitelji: Dok je Gabrijelin otac odavno preminuo, Karin je bio nasilni alkoholičar. No, sam problem Fassbinder ne prepoznaje jedino u stalnim borbama među spolovima ili u karakternim razlikama; žena se prema svojoj ljubavnici može odnositi jednako bezobzirno, grubo i neprijazno kao da je muškarac. Prikazivanjem takvih načina ponašanja Fassbinder ponajprije želi ukazati na problematičnost društva koje je takav stil vladanja uopće dopustilo i afirmiralo: Karin otac svoju ženu ubije tek nakon što je izgubio posao. Njegova kćer će ljubav dobrohotne Petre von Kant kasnije iskoristiti da bi si potaknula karijeru. Nadmetanja zbog konkurencije i poslovna ambicija prepoznaju se kao

¹¹ Fassbinder, 1973, citirano po: <http://www.herner-netz.de/Werner-Fassbinder-020605/werner-fassbinder-020605.html> (16.5.2008)

moćne, nehumane snage, a implicirane su u hladnome kapitalizmu, istinske neprijateljstvo želje za idealnom ljubavi.

Filmske Gorke suze *Petre von Kant*

Kao pravi ljubitelj melodrame, Fassbinder je, ne samo u tekstu već i na filmskoj vrpici, u prvome planu tematizirao ljubav.¹² Filmsku verziju, trajanja od 124 minute, snimao je sa svojim dugogodišnjim pratiteljem na kameri Michaelom Ballhausom, a glumile su Margit Carstensen (Petra), Katrin Schaake (Sidonija), Hanna Schygulla (Karin), Irm Hermann (Marlena), Gisela Fackeldey (Valerija) i Eva Mattes (Gabrijela). Budući da didaskalije u ovome dramskom tekstu, kao i inače kod Fassbindera, zbog nedosljednosti i površnosti čitatelju mogu pomoći samo do određene granice, valja u zasebnom poglavlju nakratko uzeti u obzir i scensko oblikovanje materijala u mediju filma. Time se još jednom i formalno želi podcrtati razrađena slojevitost autorovih namjera. Dakle, kojim je to jedinstvenim fassbinderovskim postupcima autor svome pogledu na problematiku žene i tegobne međuljudske odnose u poslijeratnoj Njemačkoj dao filmski oblik?

Uvodno treba reći da se film izvornika, dramskog teksta, drži po najvišim standardima. Iznimke čine jedino već spomenuta kraćenja u tekstu i nekolicina pridodanih motiva. Dijalozi su ovdje, kao i u predlošku, iznimno kratki. Međutim, koncizna trezvenost poznata i iz drugih Fassbinderovih filmova ovdje ne pridonosi dinamičnosti, kako bi se nakon lektire djela možda moglo očekivati. Umjesto na brzini u razgovorima i u govorima pojedinih likova, naglasak je na tromosti elegične atmosfere. Na taj način istaknuta je bliskost filma teatru. Fassbinder se koncentrirao na jasno strukturiranje fabule (radi se o jednoj fabularnoj liniji) nalik podijeljenosti klasične drame. Stoga se između scena, koje odgovaraju činovima iz dramskog predloška, ekran efektno zatamnjuje. K tome se u situacijama gdje je potrebno pokrenuti akciju i pogurati razvoj radnje koriste tipični kazališni poticaji: telefon zvoniti, monolozi se otvaraju u dinamične, vidno pretjerano izdramatizirane dijaloge i tome slično.

Pregledan broj glumaca priču o ženskom identitetu i emotivnoj, ljubavnoj patnji igra u jasno omeđenom, zatvorenom prostoru. Likovi se kreću sporo te izgovaraju rečenice izvještačeno i s prenaglašenom, jampskom artificijelnošću, trudeći se da oponašaju visoki stil grčkih retoričara. No, ne želi se slijepo imitirati ono klasično — uzore za takvu glumu valja prije tražiti u melodrami Douglasa Sirka. Kako bi mu se približio, Fassbinder je namjerno birao kičaste motive, rekvizite i načine izražavanja. Cijeli se film odvija u jednoj prostori elitnog stana, a »pričaju« ga tek nekoliko jednostavnih stojećih položaja kamere, što scenografiji daje izuzetnu tjeskobnost. Kič anakronih, u duhu secesije efektno izrađenih kostima atmosferi je dao element dekadencije immanentan svemu melodramatskom, a svakako jednome dijelu problematike i društvenom sloju iz kojeg potječu prikazani likovi.

Töteberg u tom kontekstu govori (1986b: 10) o »dekorativnim interijerima i površinskoj privlačnosti jedne lezbijske veze koji su zazivani patetičnim riječima i lascivnim gestama.« Međutim, vrhunac kiča je scena u kojoj Marlena sprema stvari za odlazak dok u pozadini svira pjesma skupine The Platters. Ta slika svom snagom demonstrira kako je simbolika, u tekstu donekle skrivena, ovisna o inscenaciji, tj. u kakvom odnosu stoje tekstualni predložak i vizualni prikaz.

Iz koncizno se organizirane fabule pomoću takve namjerne estetizacije gradi slojevito djelo. Stilizacija više jezičnih razina (npr. Petra se u fazi patnje izražava potpuno drugačije nego kad je samopouzdana i puna optimizma, a postoje i jasne razlike između njena govora u trijeznom i pijanom stanju) dodatno potvrđuje dramsku dojmljivost aranžmana likova i predmeta u prostoru. Tako se imitacija visokoga retoričkog stila zrcali u postavi scene: čitavo se vrijeme radnje odvija u prostoriji koju određuju oveliki krevet i fotografska tapeta na zidu. Na njoj prikazana Poussinova slika Mide i Bakusa ukazuje na izivljavanje najnižih ljudskih nagona i baroknu raskoš koji se pak ogledaju i u pokretima likova te u njihovu govoru. Činjenica da su u tom filmu muškarci na zidu zapravo jedini tjelesno prisutni na svoj se način pak produžuje i na izložbene lutke u Petrinoj sobi. Te mrtve figure svakako su aluzija na ljude i njihove odnose pa se savršeno uklapaju u fassbinderovsku metaforiku. Nju ćemo pak prepoznati i u prenaglašenoj simbolici zatvora: šipke na krevetu, ravne linije polica i kliznih zidova te odjeća nalik na uniforme elementi su vizualne skice duhovnog stanja žena uhvaćenih u mreži emocija i dogmatskih pravila koje su im nametnuli muškarci.

Nesigurnost u ophođenju s drugima Fassbinder je dočarao i kroz sitne sporedne, ali iznimno simbolične radnje tijekom razgovora: dok prepuna samopouzdanja referira Sidoniji o prekidu s Frankom, Petra se neprestano šminka. Tijekom optimističnog zavođenja Karin, naslovna junakinja širi zastore i kreće se prema prozoru. Ovisno o situaciji, nosi različite vlasulje itd. Svim se tim sredstvima želi ocrtati i asociirati propast emocionalnoga i senzibilnoga. Pada li Petra zbog ljubavnih jada i nametnutih normi u nesvijest 1970-ih ili na dekadentnom početku 20. stoljeća, koji kao da prizivaju kostimi glumica, ovdje je zapravo nevažno jer je preziranje osjećaja nije čvrsto vezano za neko razdoblje. Težnja za materijalnim uspjehom, opijenost svjetovnim užicima i želja za posjedovanjem čistoću ljubavi čine sve teže održivom. Može se, dakle, prihvatiti tumačenje Wilhelma Rotha koji kaže da se u tom filmu ne radi o ženskoj homoseksualnosti nego da je on »etida o odnosima moći u kojima homoerotska veza prije služi jasnoći studije jednog fenomena. (...) 'Petra i Karin igraju staru igru o pohlepi i ljubomori, ugnjetavanju i ovisnosti.'«¹³

U takvom su okviru strogoća kamere, koja kao da oštirim okom sve nadgleda, i simboličnost glazbe samo dva elemen-

¹² Svakako se može reći da žena »kao uzrok Petrinoj ljubavi i propasti nije izbor motiviran jeftinim senzacionalizmom, niti problematikom ljudske seksualnosti. Mogao je to isto tako biti i muškarac, ali u tom slučaju fokus bi ostao na problematici ljubavne veze, čime bi se izgubila problematika same prirode ljubavi.« (Delmestre, 1987: 124)

¹³ http://www.deutsches-filmhaus.de/filme_einzeln/f_einzeln/fassbinder/fassbinder_a-b/bitteren_traenen_der_petra_von_kant.htm (16.5.2008)

ta koja Fassbinder dodatno koristi kako bi priču svoje drame ispričao što detaljnije. Najvećem dijelu publike daje se možda prilika za distanciranje od problema žena iz mondenog sloja društva za čiju se psihičku opterećenost može kriviti snobovska objest i neispunjeno slobodno vrijeme. Naime, određeni odmak od tegoba koje proživljava Petra von Kant proizlazi već iz podrijetla većine recipijenata jer tek manjina potječe iz sličnih okruženja i živi u takvom luksuzu kao Petra. No, korištenjem tako raznovrsnih stilskih sredstava Fassbinder bijeg od egzistencijalizma prikazane problematike čini gotovo nemogućim. Artificijelna neprirodnost i patetičnost izraza, pretjerana ironija te potpuno odbijanje i otklon od grubo realističnoga, bolnog svijeta ulice ne stoje u suprotnosti s namjerom da se međuljudski odnosi — neovisno o činjenici sadrže li oni emocionalne, seksualne, obiteljske ili prijateljske oblike ljubavi — razotkriju kao mjesta kojima vladaju mehanizmi ugnjetavanja što zadaju bolove i šire strahove. Ili, kako je Fassbinder i sam izjavio: »Tema je ostala ista i uvijek će biti ista: mogućnost korištenja, izrabljivanja osjećaja unutar sustava u kojem živimo, u kojem će sa sigurnošću još neka generacija nakon nas morati živjeti.«¹⁴

Literatura

- Peter Berling, 1992, *Die 13 Jahre des Rainer Werner Fassbinder: Seine Filme, seine Freunde, seine Feinde*, Bergisch Gladbach: Lübbe
- Marijan Bobinac, 2004, »Dramsko stvaralaštvo Rainera Wenera Fassbindera«, u: Rainer Werner Fassbinder, *Anarhija u Bavarskoj: četiri drame*, prevela Vlatka Šimunović, Zagreb: DAF, str. 5-19.
- Christian Braad Thomsen, 1993, *Rainer Werner Fassbinder: Leben und Werk eines maßlosen Genies*, Hamburg: Rogner & Bernhard
- Milka Car, 2005, »Fassbinder — dramatičar i filmski redatelj«, *Hrvatski filmski ljetopis*, Zagreb, god. 11, br. 42, str. 186-189.
- Nenni Delmestre, 1986, »O suzama«, *Novi Prolog*, revija za dramsku umjetnost, Zagreb, god. I/ XVII, br. 1, str. 123-126.
- Thomas Elsaesser, 1986, »Primary Identification and the Historical Subject: Fassbinder and Germany«, u: Philip Rosen (ur.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, Columbia University Press, str. 535-549.
- Thomas Elsaesser, 2001, *Rainer Werner Fassbinder*, Berlin: Bertz
- http://www.deutsches-filmhaus.de/filme_einzeln/f_einzeln/fassbinder/fassbinder_a-b/bitteren_traenen_der_petra_von_kant.htm (16.5.2008)
- Željko Ivanjek, 2005, *Pohvala zaboravu*, Zagreb: V.B.Z., str. 43-49.
- Peter W. Jansen i Wolfram Schütte (ur.), 1985, *Rainer Werner Fassbinder*, Frankfurt/M.: Fischer
- Marijan Krivak, 2002, »Ono malo duše ili stotinjak kilometara od Bad Wörishofena do Münchena. Rainer Werner Fassbinder (1945-1982). Uz izbor filmova u dvorani Kinoteke i izložbu u HDLU-u«, *Hrvatski filmski ljetopis*, Zagreb, god. 8, br. 29, str. 137-141.
- Hans Meyer, 1989, *Die unerwünschte Literatur. Deutsche Schriftsteller und Bücher 1968-1985*, Berlin: Siedler, str. 189-193.
- Ante Peterlić, 2005, *Déjà-vu: zapisi o prošlosti filma*, Zagreb: Matica hrvatska, str. 169-172.
- Michael Töteberg, 1985, »Fassbinders Theaterarbeit. Eine Recherche im Nachlaß«, u: Rainer Werner Fassbinder, *Anarchie in Bayern und andere Stücke. Vier Stücke*, Frankfurt/M.: Verlag der Autoren, str. 151-171.
- Michael Töteberg (ur.), 1986a, *Rainer Werner Fassbinder. Die Anarchie der Phantasie. Gespräche und Interviews*, Frankfurt/M.: Fischer
- Michael Töteberg, 1986b, »Rainer Werner Fassbinder«, u: Heinz Ludwig Arnold, *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, sv. 2, München
- Töteberg, Michael: *Rainer Werner Fassbinder*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch 2002 (= rororo-Monographien 50458).
- Zdravko Zima, 1992, *Zvezdana prašina: književni portreti*, Zagreb: Znanje, str. 24-27, 78-81, 95-99.
- Zdravko Zima, 2006, *Lovac u labirintu: eseji & elzeviri*, Zagreb: Naklada Ljevak, str. 224-229.

¹⁴ Iz razgovora s Hellom Schlumberger objavljenog u njemačkom izdanju *Playboya* u travnju 1978. (Töteberg, 1986a: 125).

G o r a n D e v i ć

Werner Herzog — poetika izgubljenih svjetova

1. Uvod

Opće je mjesto pisanja o filmovima Wernera Herzoga propitivanje načina na koji se Herzog poigrava filmskim rodovima. Ovo »zamađljivanje filmskih rodova«, kako ću se ovom prilikom referirati na osebujan autorski tretman igranog i dokumentarnog filmskog roda, jedno je od mjesta nelagode pri klasifikaciji filmova Wernera Herzoga. »Blurred genres«, fenomen koji je zahvatio intelektualne i umjetničke zajednice druge polovice 20. stoljeća i njihovu produkciju, rezultat će pojavom hibridnih tvorevina koje prekoračuju kanonske forme djelovanja i »produkcije«. Herzogova naglašena autorska pozicija u nediscipliniranom korištenju filmskih rodova predmetom je rasprava mnogih filmskih teoretičara (usp: Peterlić, 1983; Cronin, 2002; Cvijanović, 1991/92). Ove su rasprave tek donekle dovoljne da nam razjasne razloge zbog kojih Herzoga valja promatrati kao revolucionara filmskih rodova. Odustajanje od čistih formi, propitivanje mogućnost reprezentacije/predstavljanja stvarnosti i statusa realnog, Herzoga je odredilo kao autora koji se etablira visokom razinom personalizacije i autorefleksivnosti. Svako kanonsko čitanje Herzogova rada osujećeno je prvom Herzogovom namjerom koja kaže: »svi moji filmovi pripadaju istoj porodici« (Herzog, prema Cvijanović, 1991/1992: 48).

Ukoliko pak postoji jedinstveno »čitanje« Herzogova opusa, onaj minimalni konsenzus, on se odnosi na jak autorski »obrazac« koji ne podliježe filmskim konvencijama i pokazuje sklonost »hibridnim« tvorbama.

Bilo da se radi o filmolozima poput Davida Churcha (2006), koji primjećuje da »jaka autorska prisutnost prožima svaki njegov [Herzogov] film, bio on fikcionalan ili dokumentaran«, to jest da za Herzoga »nema razlike između ovih dvaju filmskih rodova — oni su tek 'filmovi' — i realni život i fikcija hrane se jedno drugim u obostranoj poetičkoj inspiraciji«; ili pak mišljenju njemačkoga redatelja Volkera Schlöndorffa, koji izjavljuje da je čak i »s filmom koji se temelji na fikciji, Herzog prije svega dokumentarni filmski stvaratelj. On [Herzog] stvara događaj, pa ga potom čini prikladnim za snimanje«¹, postignut je konsenzus oko determinacije Herzoga kao autora koji se poigrava granicama filmskih rodova, onakvima kakvih ih znamo i prešutno podrazumijevamo.

Pitanje je kako je Herzog poljuljao pravila definiranja filmskih rodova i ustanovio inverzno pravilo da je »dokumentarnom« mjesto u »igranom«, a »igranom« u »dokumentarnom«; odnosno da se obilježja ovih rodova mogu miješati.

Slijedimo li definiciju Ante Peterlića, jasno je da je osnovna namjera dokumentarnog filma svjedočanstvo zbilje, odnosno »želja svjedočenja o zbilji« u kojem »neizmijenjeni sadržaji zbilje imaju primat pred izmijenjenim« (Peterlić, 2000: 233). Nadalje, Peterlić, u *Osnovama teorije filma* drži da tvorac dokumentarnog »mora na neki način biti što samozatajniji« (ibid., 233). Činjenica da se iza dokumentarnog filma krije autor, »netko tko svjedoči« i sustav koji autor gradi, onemogućava punu dokumentarističnost dokumentarnog filma; postoji tek normativna sklonost da se postigne što veća sličnost stvarnosti, a umanje razlike, želja da se zbilju minimalno izmjenjuje (ibid., 234). Dokumentarni film, može se reći, izbjegava konkretizirati »autora«, on ga po definiciji nastoji izbjeći. Dokumentarni film »popraćuje« zbilju, ne kreira je — prvo je počelo dokumentarizma. U pokušaju da ne kreira zbilju već je svjedoči ili izlaže, dokumentarni film ne može pobjeći logici parcijalne perspektive — one koja je izabrala objekt promatranja / priču, izlučila element zbiljskog te ga tim činom valorizirala kao zbiljskiji od svega ostalog nedokumentiranog. Već je samo »izlučivanje zbilje« filmski i autorski stav. S druge strane, ni najkarakterističnije »komponente realizacije dokumentarnog filma« — »praksa snimanja izvan studija« i »zaziranje od profesionalnih glumaca« (Peterlić, 2000: 234) nisu se pokazale operabilne kada je riječ o klasificiranju Herzogovih filmova i stoga se pokazuje kao valjano Peterličevo upozorenje da isti ne mogu biti ključni klasifikacijski kriteriji dokumentarnog filma. Tako je primjerice Herzogov »dokumentarac« *Fatamorgana* (*Fata Morgana*, 1971) snimljen u »realnom« ambijentu, glumci nisu prisutni, a opet njegova dokumentarnost je upitna. Herzog naime kreira stvarnost svog dokumentarizma. Korišti se stvarnošću, on je »iscrpljuje« dokumentarno, podražava, on prenosi postojeći svijet, a opet on »prikazuje«, odnosno stvara sasvim novi svijet skladno koristeći »dvije suprotstavljene koncepcije umjetničke mimeze«, jedne koja oponaša stvarni svijet i druge koja ga stvara (usp. Biti, 1997: 95). Izvan Herzogova »pseudo-dokumentarizma« taj »stvarni« svijet zapravo ne postoji. On je u klasičnom smislu riječi fik-

¹ <http://thewernerherzogarchive.blogspot.com> (posjećeno 4. veljače 2008)

cija. Herzogov »dokumentarni svijet« je svjedočanstvo Herzogova unutarnjeg svijeta, ili vizije svijeta, a ne realnosti.

Sklonost otvorenim prostorima ili općenito krajoliku autor-ska je gesta, eksplicitni potez »suosjećanja« i prizivanja realiteta. Herzog je u tom smislu izjavio: »Moj način filmskog stvaranja ne može biti postignut u ograničavajućoj atmosferi studija (...) Moji filmovi bili bi mrtvi kao kamen bez vanjskog svijeta na koji reagiraju (...)« (cit. prema Cronin, 2002: 104).

U svojim igranofilmskim fantazijama koje počivaju na realitetu, stvarnom i gotovo »dokumentarnom« ambijentu prашume kao u filmu *Aguirre, gnjev božji* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972), ili pak pustinja u *I patuljci počinju mali* (*Aus Zwerge haben klein angefangen*, 1970), odnosno Amazonije u *Fitzcarraldu* (*Fitzcarraldo*, 1982), Herzog ponovno izlazi izvan okvira filmskoga roda. Realitet prostora ne može se postići studijskom imitacijom realiteta. »Dokumentarističnost« stvarnog prostora za Herzoga je više od scenografije filma, poprišta priče, ona je sam film. »Početna točka mnogim mojih filmova je krajolik, bilo da se radi o stvarnom prostoru ili o imaginarnom i halucinogenom prostoru snova; i kada pišem scenarij, često opisujem krajolike koje nikad nisam vidio. Znam da oni negdje postoje, i nikad se nije dogodilo da ih nisam uspio pronaći.« (cit. prema Cronin, 2002: 83)

2. Prostor

»Džungla je zapravo san, najdublja emocija, noćna mora. Ona nije samo lokacija, ona je stanje našeg uma. Ona ima gotovo ljudske kvalitete. Vitalni je dio unutrašnje krajolika glumca.« (Herzog, prema Cronin, 2002: 81)

U kratkom osvrtu na ulogu ponavljanja kao središnjeg mjesta književnog postupka, Vladimir Biti ukazuje da je još Genette razmišljao o dvjema vrstama ponavljanja kao pripovjednim sredstvima. Prema Genetteu, postoje repetitivni književni tekstovi koji »više puta ponavlja[ju] događaj koji se u priči dogodio samo jedanput«, odnosno, iterativni tekstovi koji »koji samo jedanput priopćuju ono što se u priči dogodilo mnogo puta« (Biti, 1997: 281).

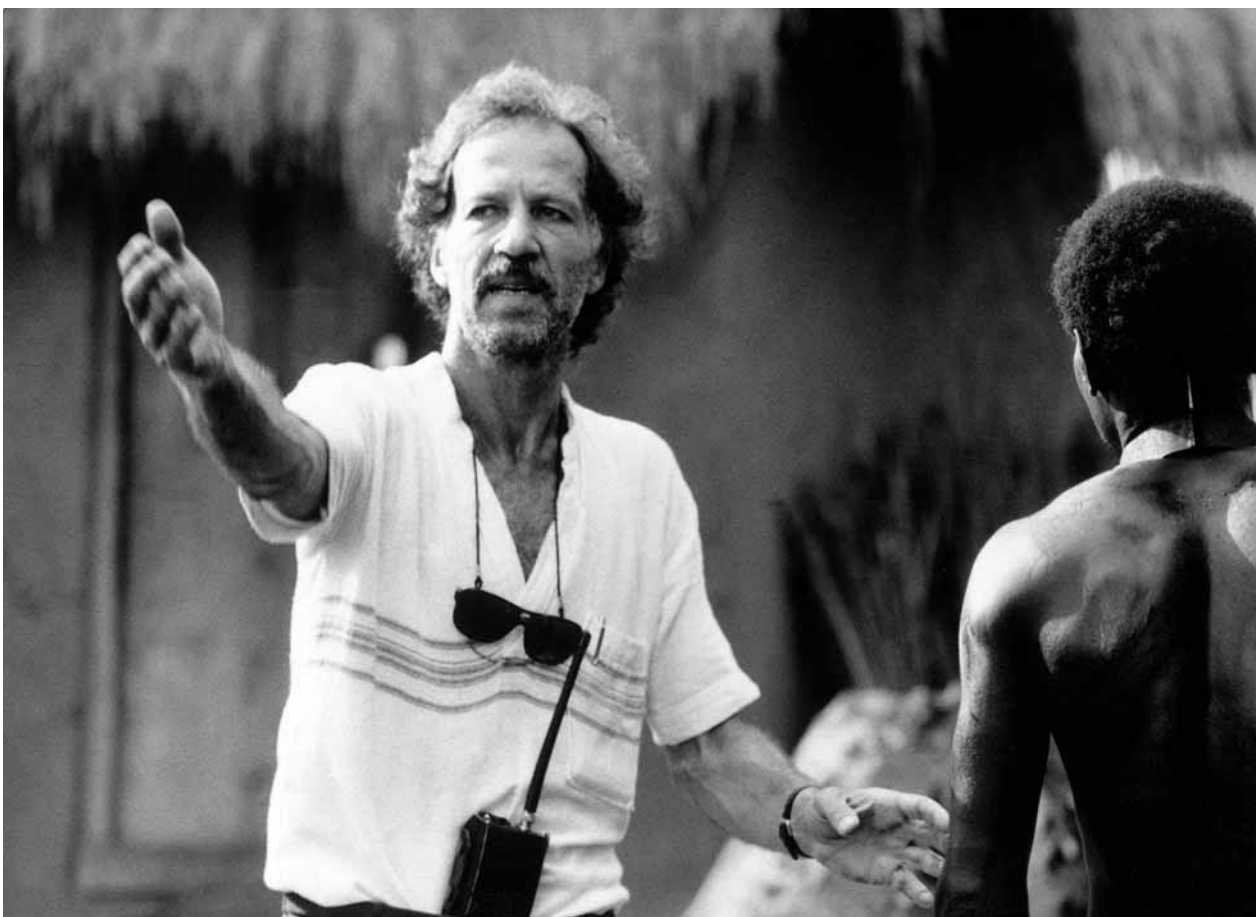
Pokušaj iznalaženja odgovora na pitanje repetitivnosti stanoovitih motiva u Herzogovoj filmografiji traži razmatranje mogućnosti da se repetitivnost sagleda kao razrješenje kontinuirane autorske traume, boli, fascinacije ili fiksacije. Značenje koje Herzog pripisuje »pronađenoj« i filmski perpetuiranoj slici inzistiranjem na »dupliranju«, »multipliciranju«, »kloniranju« jednog jedinog motiva, odnosno nekolicine njih u transfilmološkom smislu pokazuje da je Herzogova filmska kreacija stvarnosti zapravo promišljeni postupak zazivanja pozornosti na ono jedno tjeskobno mjesto koje je neizrečeno i zanemareno i baš s tog razloga prizvano i ponovljeno u nizu filmskih djela. Prostor u najširem smislu riječi predstavlja jedan zaseban i iznimno razrađen filmski motiv u Herzogovim filmovima. Osim posvećenosti otvorenom prostoru, Herzoga određuje i specifičan režijski postupak kojim tretira krajolik. Ravnomjernom distribucijom pažnje između

filmskog sadržaja, protagonista i prostora, Herzog promovira krajolik u zaseban »sastojak građe filma«.

Kada govori o filmskim izražajnim sredstvima u analizi *Fatamorgane*, koja se nadaje kao poezija prostora, Ante Peterlić (1983) veliku pažnju posvećuje ponavljanju tj. repetitiji koja nije tek slučajan odabir organizacije filmske građe. Ta »najodiosnija tehnika organizacije građe ili kompozicije filma«, smatra Peterlić, može biti strategija koja će prividno zasmetati gledateljima gladnih filmskih vizualnih »senzacija«, bilo da su ti gledatelji neprofesionalna filmska publika ili teorijski potkovani filmolozi (Peterlić, 1983: 103). Pa ipak, ovaj radikalni autorsko-montažni potez, drugim riječima, strategija ubijanja senzacije, izaziva »senzacionalni učinak« u smislu kreiranja značenja. Prividno poigravanje s gledateljima odgojenim na *suspenseu*, očekivanju, iznenađenju stalno novim, napetim i neočekivanim slikama i naracijom, ne proizvodi suprotan učinak. »Suspens« proizlazi iz iznevjerenih filmskih očekivanja izloženosti promjenjivim slikama; »napetost« se proizvodi »umaranjem« gledatelja, zasićenjem i hipnotičkim efektima ponavljanja. Suočavanje s ponovljenim i »umnoženim slikama« djeluje kao suprotnost svakidašnjoj »trivijalizaciji« filmskog jezika i diktatu vizualne progresije filma kroz sliku. Zasljepljujući i hipnotički efekt ponavljanja u funkciji je autorski posredovane »mante«, vizualne molitve ili filmske formule koja ima »specifičnu simboličku funkciju« (ibid., 103) aktiviranja interesa za prostor. Herzogovo ponavljanje uspostavlja atemporalnu značajku pejzaža, relativizira »osvajački pohod čovjeka« na konkretno mjesto — Zemlju — i priziva stanje bez prostor-vremenskog hendikepa koje uspostavlja civilizacija. Kontinuirani kadrovi vožnje u kojima dominira nedogađajnost omogućavaju doživljaj koji prethodi jedinjoj spoznaji prostora u civilizaciji — punoj slika, događaja, ljudi, prostorno-vremenskih odrednica i ograničenja.

Slika Sahare je mogući prostor i moguća, ali izgubljena realnost; ona je možda dokumentarna, ali zbog ponavljanja ona nije realna, pa bi se stoga i ovdje moglo ponovno povući pitanje zamagljivanja filmskih rodova ili brisanja granica igranog i dokumentarnog, tj. stvaranja hibridnog roda u kojem autor tretira potencijale realiteta prostora kao igranofilmske atribute. Stoga, kada Peterlić nudi viđenje da »uporna, smišljena ponavljanja nemaju jedino moguću vrijednost u poentiranju, tvorbi simbola, ilustraciji nečeg što je uvijek isto, već se ponavljanjem realni ambijent može u finalu derealizirati, fizika prostora prevladava se metafizikom tog ponovljenog viđenja istog, nizova što nisu identični ljudskom viđenju, već su stvoreni filmom«, odnosno kada kaže da se »osim toga, stvarni ambijent Sahare obnavlja (...) u filmu uvijek na gotovo isti način«, a da je sama *Fatamorgana* »realnost koja je u stvari opsjena« (ibid., 107), on u punom smislu vrednuje Herzogovu filmsku transgresiju dokumentarnog u igrano, realnog u imaginarno, ali i obratno.

Ponavljanjem »realni ambijent« izigrava dokumentarnost realnog, on postaje »igrano« filmski element, gdje realno »glumi« realno. *Fatamorgana* nije denotacija realnog prostora Sahare već konotacija izgubljene realnosti, realnog kao dječanskog i božanskog prostora. Dovedeno dao krajnjih gra-



nica interpretacije, *Fatamorgana* nije opsjena, utvara, optička varka, ona je zazivanje prostora u potencijalnom realitetu. *Fatamorgana* je paralaksa, filmsko viđenje svijeta pod izmaknutim i promijenjenim kutom promatranja u kojemu su dodiri s realnošću — iako dokumentarnom — minimalni. *Fatamorgana* u svom fenomenološkom smislu — kao prirodna pojava — Herzogov je vidovit uvid u početak ili kraj svijeta.

Peter Berling je svojedobno primijetio da mu je Herzogova vizija prostora i prirode bila iznimno značajna. »Čovjek [Herzog] je za mene ostao stranac. U pamćenje mi je usadio otiske slika koje nikad neću zaboraviti, bar ne u ovom životu. Omogućio mi je da osjetim ljepotu koja nadilazi zamašnu egzotičnost divljine, probudio je žudnju za nerazumljivom silom i tamom tajnom kišnih šuma. Zbog toga sam zahvalan Werneru Herzogu.«² Korištenje »dječanskog«, neotkrivenog pejzaža, egzotičnog, nevinog, predindustrijskog, neiskvarenog mjesta kojeg nije konkretizirala ljudska upotreba i pretvorila u »prostor civilizacije« za Herzoga je filmsko poetsko sredstvo u kojem je moguća autorska kritička pozicija.

Poetika *Fatamorgane* leži u kontrastiranju ljudskog modernističkog projekta, osvajanja, zagađenja, razvoja, demografskog rasta i krajolika koji mu prethodi. Na djelu je proces razobličavanja. Herzogova *Fatamorgana* je intimna poduka namijenjena gledatelju o potrebi pažljivijeg tretmana prirodnog prostora što ga nastanjuje čovjek, vizija svijeta napuštena od sklada prirode i čovjeka, upozorenje neodrživosti industrijskog razvoja i antiutopija svjetskog industrijalizacijskog i imperijalnog projekta.

Ante Peterlić u *Ogledima o devet autora* (1983) primjećuje da je prostor u Herzogovoj *Fatamorgani* još jedan oblik »opsesije sineasta« »prirodnim elementom«. Međutim, Peterličeva analiza upotrebe prostorne metafore pustinje i postupka ponavljanja slika ide u drugom pravcu. Peterlić konstatira da je *Fatamorgana* »film o nepreglednom, jednolikom i gotovo 'mrtvom' prostoru« (ibid., 101) koji onemogućava supostavljanje. Plošnost i praznina pustinjskog vidika koje Herzog koristi kao izražajno sredstvo, prema Peterliču gotovo onemogućavaju »orijentiranje« (ibid., 102) i uspostavu odnosa »prije-poslije«, »prošlost-sadašnjost-budućnost«, gore-dolje. Iako se čini da je izostanak čovjekove kulturne ili socijalne produkcije u mjeri koja bi uravnotežila slike prirodnog ele-

² <http://thewernerhrzogarchive.blogspot.com> (posjećeno 4. veljače 2008)



Aguirre, gnjev božji

menta i civilizacije omogućio definiranje *Fatamorgane* kao djela o prirodnom »elementu«, kako će to reći Peterlić, ono je prije svega priča koja se »čita« u registru civilizacijskih učinaka čovjeka u prirodi. *Fatamorgana* živi od neizrečene, dakle neeksplicitne, a opet očite autorske želje da komentira »sadržaj kojeg nema u filmu« — sadržaj ljudske materijalne kulture koja nije prisutna u slici, ali postoji kao latentna spoznaja prijetnje nedinutom krajoliku. *Fatamorgana* omogućava stjecanje uvida u ono što prethodi ili možda pak supostoji na nekim »slabo vidljivim« lokacijama Zemlje, odnosno pruža uvid ono što će preostati po konačnom »sukobu« prirode i čovjeka. Praznina pustinje je kontemplativni medij, on je vizualno sredstvo suočavanja, ono postoji tek u suodnosu s »puninom« svoje suprotnosti — gradom, civilizacijom, »kultiviranim« krajolikom. Pustinja, stoga, nije »mrtva« ni »prazna«, ona je trenutno vidljiv dio cjeline i tek u metafizički spoznatoj i internaliziranoj cjelini, pustinja postiže svoj značenijski smisao.

Ono što je preostalo od elementa »fantastičnog« prema Herzogu je svijest da *Fatamorgana*, iako bjelodano snimljena na Zemlji, ne pokazuje nužno ljepotu i harmoniju našega svijeta, prije je to neka vrsta utopije — ili distopije ljepote, harmonije ili horora. U prilog ovoj tvrdnji ide rečenica Werner

Herzoga o napuštanju prvotne ideje filma činom dolaska u Saharu: »Od prvog dana snimanja odlučio sam odbaciti ovu ideju. Priviđenja koja su me obuzela i mistički aspekt pustinskog krajolika bili su snažniji od bilo koje ideje koju sam prethodno imao o filmu, stoga sam odbacio priču, otvorio oči i uši, i snimio priviđenja u pustinji.« (cit. u Cronin, 2002: 47)

»Kad gledamo *Fatamorganu*, vidimo posramljene krajolike našeg svijeta, ideju koja se ponavlja kroz moj rad, od *Jeder für sich und Gott gegen Alle* [Tajna Kaspara Hausera, 1974] do *Pilgrimage* [Hodočašće, 2001]« (ibid., 47-48). Čini se da je Herzog *Fatamorganom* prošao proces prilagodbe i preoblikovanja prvotne ideje, kojom je, uvjetno rečeno, ideju igranog filma pretvorio u ideju za dokumentarni film koju je ponovno napustio u procesu montaže, kreirajući igranofilm-sku viziju stvarnosti. Zapravo, kad se odriče žanrovskog određenja filma kao fantastičnog i postaje »obuzet realitetom prostora« u ljudskoj vizuri, Herzog pokušava reći da mu nije potreban pogled »izvanzemaljskog oka« za očudenje ili defamilijarizaciju ljudskog habitata. Izvanzemaljski pogled je suvišan. *Fatamorgana*, odnosno Sahara, prostorna je »halucinacija«, ekternalizacija Herzogova unutrašnjeg viđenja destruktivnosti civilizacije. Stoga ovaj film nije viđenje »aliena«, već Herzoga kao nevinog djeteta koje otkriva svijet, antropološkog autsajdera koji svojim senzornim aparatom pokušava dokučiti što je realno u prostoru koji vidi (i snima).

Sličan poetski efekt ostavlja upotreba prostora/krajolika u *Fitzcarraldu*, čija je radnja situirana u peruansku Amazoniju. Ovaj nemiran, nepristupačan i divlji krajolik, »nesvršeno Božje djelo«, postaje poprište ljudske potrage za smislom. U svojoj osnovi, lokacija filma *Aguirre, gnjev božji* vrlo je slična onoj u *Fitzcarraldu* i suočava nas ponovno sa značenjem krajolika za Herzoga. Krajolik nije tu da bude »dekoracija ili da izgleda posebno egzotično. U njemu je dubok osjećaj života i sile« (Herzog, prema Cronin, 2002: 83). U pohodu ljudi na/kroz prirodu, ova uzvraća udarac. Ljudska žudnja i pohlepa kao i prkosna narav čovjeka kao konkvistadora prirode stalan su izvor čovjekova sukoba s prirodnim elementom. Aguirreov kraj za Herzoga je epitomiziran u osveti prirode (ibid., 79).

Herzogova upotreba krajolika spomen je procesa evolucije i progresa, fascinacije napretkom i njima imanentnih procese destrukcije. U antropološkom smislu Herzog je ponovno pronašao izgubljene prostore i vizualno inflatormim slikama civilizacije nametnuo slike »mjesta kojih više nema«, a koje prethode današnjoj slici svijeta. Herzog pripada filmsko antropološkim pionirima starog i zaboravljenog svijeta, on filmski »svjedoči« zlatnom dobu i upozorava na apokaliptičku realizaciju civilizacije. Michel de Certeau (2003) u *Inven-ciji svakodnevice* progovara o označiteljskim praksama prostora i polisemijama koje u njih upisuju ljudi. »Paradoksom koji je samo prividan, vjerodostojan diskurs je onaj koji nas lišava onoga čemu ukazuje vjeru ili koji nikad ne daje ono što obećava. Daleko od toga da izražava prazninu, da opisuje nedostatak, on ga stvara. On pravi mjesto praznome. Na taj način on otvara mogućnosti: 'omogućuje' igru u sustavu određenih mjesta« (Certeau, 2003: 171). Upotrebom krajo-

lika ili »prirodnih« prostora, prividno praznih, kojima je značenje dodijeljeno činom umetanja figure čovjeka ili čovjekova neposredna djelovanja, Herzog komentira načine gubljenja ljudskosti kroz poništenje zakonitost prirodnog mjesta kao »božanskog« ili savršenog djela.

3. Pojedinaac ili »sanjari koji mijenjaju svijet«³

Stultorum infinitus est numerus. (Biblija)

»Svi moji filmovi pripadaju jednoj porodici i ako se neki lik javi u nekom drugom mom filmu, to ne mora imati neki poseban smisao, to možda jednostavno znači da su moji filmovi povezani među sobom i zato volim da ih prikazuju jednog za drugim, u slijedu.« (Herzog prema Cvijanović, 1991/92: 48).

Herzogov odgovor na pitanje o pojavljivanju istih glumaca u njegovim filmovima osim puke informacije u sebi sadržava i nedvojbenu autorovu svijest o međusobnoj povezanosti njegovih djela. Njegova su djela stvarnost za sebe i poprimaju obilježja stvarnosti — likovi kontinuiraju, evoluiraju i žive u

filmskoj formi, ali im je pretenzija oponašanje izvanfilmskog realiteta u realitetu izazvanom filmom.

Kronološka logika koju Herzog navodi kao nužnu za razumijevanje i punu recepciju njegovih filmova suprotna je praksi da svaki film razvija i završava jednu cjelinu koja je poetički zgotovljena radnjom jednog filma. U gradnji svoje filmske biografije kao »svijeta za sebe« Herzog transcendiraju filmsku stvarnost svojih likova. Herzog nameće i realizira ideju u kojem postoji »život« filmskog lika odmetnut od represivnih granica trajanja jedne filmske priče. Pitanje zašto likovi nisu jednokratni i čemu prekoračenje konvencionalne filmske iluzije poetičko je pitanje za Herzoga. Herzog se služi aristotelovskom logikom uspostavivši vezu između dijela i cjeline. »Dijelovi naime dobivaju 'emergentna obilježja' koja im omogućuju da u međusobnom odnosu stvore novu kvalitetu cjeline — upravo kao što organi udružuju svoje funkcije u tvorbi organizma« (Biti, 1997: 275). Efekt ponavljanja, odnosno pojavljivanja glumaca u više igranih filmova za Herzoga je argument u gradnji univerzalne priče, putem elaboriranja likova, koji nadrastaju jedno filmsko djelo.



Fitzcarraldo

³ Herzog, prema Cvijanović, 1991/92: 53.

David Church (2006) iznosi tezu da je Herzogov filmski svijet često »pust i antihuman, predstavlja 'donkihотовske' autsajdere koji odbacuju ili su odbačeni od društva, kako bi bili dotučeni svojim vlastitim ambicijama. Civilizaciju koja se njiše na rubu autodestrukcije.« Od društva »prokleti«, Herzogovi protagonisti dio su svijeta osuđenoga na »prokletstvo« samouništenja.

Zanimljiv primjer, i jedan od filmološki provokativnijih radova u smislu zazivanja socijalnih i tjelesnih »autsajdera«, svakako predstavlja film *I patuljci počinju mali*.

Progovarajući o filmu *Aus Zwerge haben klein angefangen (I patuljci počinju mali)*, Herzog govori o stanju ogorčenosti i bolesti, zbog čega je film postao radikalniji u konačnici nego je to prvotno planirao (usp. Cronin, 2002: 55). Radikalnost ovoga filma je nedvojbeno. Ona se ne očituje samo u političkoj pozadini koja je pratila film, već i u radikalnom izboru glumačke postave i izazovu suočavanja sa svijetom onkraj tjelesne kapacitiranosti, ljepote i normalnosti.

Film o revoluciji koju dižu patuljci; jednom danu u kojemu kulminira osveta odbačenih, u kojem padaju idoli kršćanstva, društveni tabui, ideologija revolucionarnih pokreta, nameće dva pitanja. S jedne strane film otvara temu svijeta u kojem je arijevska tjelesna hegemonija detronizirana inzistiranjem na »hendikepiranom« tijelu kao djelatnom. Vrlo je teško ustvrditi jesu li pustinski krajolici — Lanzerota — i ljudi kojima je Herzog »nastanio« ovaj ambijent, u kojem je smještena priča filma *I patuljci počinju mali*, zaista svijet za sebe, izdvojena i hermetična stvarnost koja je trebala emancipirati jednu razinu ljudske egzistencije — onu utišanu i nevidljivu. Je li on pust i antihuman ili je pak naliče te teze — pun i human. Film s granica društvene i tjelesne margine, koji vizualizira segregaciju ljudi malenih rastom u društvu koje je normaliziralo »velikost« — upućuje na funkcioniranje izolacije kao društveno represivnog mehanizma. Pobuna margine i individualnosti, zahtjevi da se »učini humanim« »svijet malih« kod Herzoga je nedvosmislena.

Herzog tako film ne vidi kao stravičan prikaz neljudskih bića, koji karikira revoluciju i oduzima značaj ljudima mala rasta. *I patuljci počinju mali* trebao je izazvati radost. Ova radost je ambivalentno obilježena. »Smatram film vrlo smiješnim: on ima čudan komični učinak, iako je taj smijeh zapravo smijeh s grčem. Na neki način, revolt patuljaka nije pravi poraz, jer je on za njih stvarno dobar, dan za pamćenje; na njihovim licima vidite užitak« (Herzog, u Cronin, 2002: 55). Naime socijalne ili privatne »noćne more i snovi ne slijede logiku političke korektnosti«, reći će Herzog u obranu vizije svijeta patuljaka (ibid., 56). »Patuljci u filmu nisu frikovi, mi smo frikovi« (istaknuo Herzog, ibid., 56). »Pa ako film govori o ičemu, to je da nisu patuljci monstruozi, nego mi i društvo koje smo stvorili« (ibid., 57). Herzog je ovim filmom relativizirao korektnost »društvenog mainstreama« kao prazne forme, a individue i »autsajdere« postavio kao nositelje ontološkog kapaciteta humanosti. Dakle teza glasi: društvo je tek prazna pozornica neljudskosti, izopačenosti i pokvarenosti. »Ljudi nisu patološki ljudi, društvo je to koje je ludo« (Herzog prema Cronin, 2002: 69). Margina i centar podjednako tako su konstrukti zapadnog

društva s kojima Herzog intimno polemizira. Kada pomiruje krajnosti ili kada se upire na njih, Herzog se služi vlastitom »grozničavom vizijom« (cit. u Cronin, 2002: 128) kojom prokazuje društvene principe isključivanja. Herzogovi filmovi na neki su način *hommage* »Stultiferae navis« — brodu ludaka, čija je drugost proizvod društvenog konformizma i okrutnosti.

Tajna Kaspara Hausera također elaborira problem izolacije pojedinca. Cvijanović u tom smislu uočava da je Kaspar »čisto stvorenje, istinski čovjek koji [Herzogu] služi da razobliči i podvrgne kritici ustrojstvo društva koje mora da ubije Kaspara kao 'opasnu razliku'« (1991/92: 52).

U *Woyzecku* (1979), Woyzeckova društvena sudbina vrlo je slična Kasparovoj. Politika društvene izolacije i seksualne represije koja stoji u osnovama društvenog reda uzrokovat će identitetni lom koji čini okosnicu filma. Zatim tu je *Fitzcarraldo*, koji nastavlja »niz Herzogovih ekscentrika« (ibid., 53), a čiji utopistički projekt gradnje opere u prašumi možemo promatrati kao Herzogovu fascinaciju pojedincem koji ponovno stoji izdvojen nasuprot svijetu u svojem utopijskom pogledu i želji da mijenja svijet.

Iznimno je zanimljiva priča oko filma *Zemlja šutnje i tmine (Land des Schweigens und der Dunkelheit, 1971)* i njegove veze s filmom *Hendikepirana budućnost (Behinderte Zukunft?, 1971)*, kojima je Herzog nastavio filmski razobličavati društvene temelje hendikepiranosti ljudskog tijela/osoba s posebnim potrebama.

U njima izlaže stravičnu prirodu komunikacijskog »hendikepa« koja se realizira kao apsolutna izolacija u tišini i mraku, odnosno oduzetosti od hoda i s njim u vezi zakinitosti za prisutnost u društvenom prostoru. Ovim će filmovima Herzog evocirati tragediju senzorne i motoričke izolacije, a hod, govor i vid predstaviti kao počela društvene interakcije — i kriterije kojima društvo normira principe po kojima se procjenjuje sposobnost većine za uključenost ili pak manjine za isključivanje iz zajednice.

Za Herzoga tema marginaliziranosti postupno postaje centralna os oko koje se neskriveno gradi priča o izopačenosti, proizvodnji distance i društvene nevidljivosti. Za Herzoga, ovaj pogled s ruba, »bilo da se radi o vojnicima koji haluciniraju ili nijemim i ludim patuljcima« postaje evokacija ljudskosti. Stoga protagonisti ovih filmova za njega »nisu frikovi« (Herzog, prema Cronin, 2002: 69). Sraz većinske ili kolektivne kulture i individualne kulture predmet je Herzogove trajne fascinacije. U vezi s osobnim pozicioniranjem ili naklonošću prema marginaliziranom posebno je značajna Herzogova teza da je u nekoj mjeri svoje likove zapravo gradio kao vlastite izvedbe društvene alijeniranosti (ibid., 69). Pitanje Herzogove introspektivne identifikacije s filmskim likovima o kojima je bilo govora pojavilo se u vezi s pitanjem postojanja svojevrsne bliskosti između Herzogovih filmskih likova, glumaca i samoga Herzoga. Ovim se otvorio prostor za Herzogovo ponovno pojašnjenje solipsističkog spoznajnog stava kojim se koristio da kreira likove i obrnuto, da uči/spoznaje sebe od likova/glumaca koje je izabrao da nose role pojedinaca koje društvo izdvaja, a on evocira u punini izdvojenosti. Herzog ustraje u tvrdnji da »nikad ne bih

Werner Herzog i Klaus Kinski na snimanju filma *Cobra Verde*

mogao napraviti film o nekome — bilo da se radi o igranom filmu ili 'dokumentarcu' — za koga nema naklonost ili znatiželju». Odnosno, »ako uzmemo Fini Straubinger u *Zemlji šutnje i tmine*, Bruna u *Kasparu Hauseru* i Dietera Denlera, ovi ljudi su polazišta ne samo za moj rad, već za moj život. (...) Sasvim sigurno postoji dio mene u onome što njih konstituira kao likove.« (Herzog, u Cronin, 2002: 69).

4. Revolucija je individualan čin

»Koga god poznajem, a da je proveo svoje najranije djetinjstvo u ruševinama poslijeratne Njemačke, luduje za tim vremenima. Bila je to anarhija u najboljem smislu riječi. Nije bilo nikakve očinske vlasti, niti kakvih pravila koje bi trebalo slijediti. Sve smo trebali izmisliti, iz ničega.« (Herzog, prema Cronin, 2002: 4).

Osobitost je Herzogova stvaralaštva i paradoks vrijedan pažnje, njegovo proklamirano distanciranje od politike. Ovaj je Herzogov stav provokativan iz dvaju razloga. Naime, svi Herzogovi filmovi izazivaju političke reakcije, odnosno reakcije najšire zajednice. S druge strane, Herzog nije politički analfabet, ili, gore, ignorant, već djeluje iz pozicije zagovaranja političke autonomije individualnog. Herzogova vjernost ide prema filmu i osobnim uvjerenjima, a ne politici. On tvrdi: »Nikad nisam medij filma upotrebljavao kao poli-

tičko oružje, moj me stav stvarno razdvojio od većine ostalih filmskih stvaratelja« (prema Cronin, 2002: 56).

Herzogovo inzistiranje da su njegovi filmovi tek osobne priče koje priča izvan referentnog ideološkog svjetonazora ili konkretne real-politike nije nešto u što ne treba dvojiti. Naime, Herzog nije politički aktivan, ali njegovi filmovi nisu stoga politički defenzivni. Oni su autoreferencijalni, partikularni ali istovremeno pretendiraju na univerzalnost. Konkretna politička stvarnost, moglo bi se reći, ulazi u Herzogove filmove suptilno prerađena. Za Herzoga su veliki društveni pokreti mrtvi već od 1950-ih. Jedina vrsta radikalnosti i otpora, tj. političnosti koju Herzog trajno primjenjuje ostvaruje se kroz politiku individualizacije. Elsaesser u tom smislu primjećuje da je u slučaju filma *I patuljci počinju mali* riječ o paradoksu koji se nadaže kao »nemogućnost kombiniranja radikalne revolucije i radikalne subjektivnosti«, pri čemu Herzog dakako njeguje »radikalnu subjektivnost« kao jedini oblik stvarnog društvenog angažmana (Herzog prema Church, 2006). Nastanak i radikalni naboj ovog filma često je objašnjavao »revolucionarnim« političkim okolnostima (ovdje je bitna Herzogova nevoljkost da se priključi Novom njemačkom filmu s početka 1960-ih i revolucionarnim studentskim idejama '68-e). »Radikalnoj« etiketi filma nije odmogla niti recepcija filma koja je doprinijela optužbi Herzoga za fašizam, kao i javna stigmatizacija koja je uslijedila. Po-

Werner Herzog na setu *Fitzcarralda*

tez državnog tijela za filmsku cenzuru kojim je film *I patuljci počinju mali* cenzuriran, čime mu je u cijelosti zabranjeno javno prikazivanje, prije svega zbog »anarhizma i blasfemičnosti« (Herzog, prema Cronin, 2002: 59), na neko je vrijeme Herzoga stavilo s onu stranu »političke korektnosti«.

Herzog naime odriče mogućnost svake autoidentifikacije s revolucionarnim pokretom. Njegovi filmovi nisu djela kojima se direktno politički emancipira ili zagovara grupa s manjkom društvene vidljivosti, nemaju participacijski i »akcijski« ili primijenjeni element. Oni »djeluju« kao individualna epistemologija svijeta. Prigovori koje Herzog upućuje svojim kritičarima sastoji se od branjenja autonomije individue, bilo da se radi o njemu samom ili protagonistu/ima njegovih filmova. Može se reći da je Herzogova eksplicitna apolitičnost koja se iskazuje kao odbijanje sudjelovanja u podizanju, odnosno održavanju revolucije i revolucionarnih pokreta, odnosno pretvaranja filma u sredstvo političkog djelovanja dio privatnog političkog stava. »Imam li ja ideologiju nije nešto čemu sam pridavao puno pažnje (...) Ljudi generalno misle da se ja jako dobro orijentiram [u ideološkom smislu], da znam otkuda dolazim, koje su mi sadašnje pozicije i kamo idem. Ali to nije ideologija u smislu koji joj pridaju drugi ljudi. Radi se o tome da ja imam svoje razumijevanje svijeta i da sam sposoban artikulirati ovo svoje razumijevanje u priče i slike koje su drugima koherentne« (Herzog, u Cronin, 2002: 65). Herzog ne slijedi kolektivne ide-

ologije, kao što ne pripada umjetničko-političkim kolektivitetima; njegova je ideologija privatna, a radikalnost krajnje subjektivizirana. Pozadinu Herzogova stava o ideologiji i filmu čini inherentna želja za autonomijom filmskog stvaralaštva i autonomijom političkog subjekta.

Razumljivim se, iz to razloga čini, da su *I patuljci počinju mali* oksimoronski postavljeni kao »mali revolucionari« — najčešće percipirani kao rukavica-bačena-u-lice velikim i tada aktualnim revolucionarnim naporima Nove ljevice i europskih socijalista — izazvali niz političkih polemika i ideoloških optužbi na račun Herzoga. Herzogovo ismijavanje društva i revolucije nemoguće je utvrditi (usp. Cronin 2002: 55-57, 59). Ono je stvar recepcije. Pa tako kada se *I patuljci počinju mali* kontekstualiziraju osjećajima odbačenosti i izolacije, koje je Herzog navodno osjetio, nakon propalog pokušaja od strane grupe okupljene oko Novog njemačkog filma da ga uvuče u eksplicitno politički film i političko-umjetničke akcije poput kreiranja oberhausenskog Manifesta 1962. godine (usp. Elsaesser prema Church), stvara se umjetna motivacija za film. Herzogova filmografija koja prethodi 1970-ima, u kojoj su snimljeni *I patuljci počinju mali*, ne ukazuje na diskontinuitet, niti na radikalan preokret u autorovim preokupacijama nakon 60-ih. U ključu u kojem se *I patuljci počinju mali* smiju »čitati« kao osobni politički manifest, mogu se čitati i neki od najranijih Herzogovih radova. Primjerice u filmu *Nezapamćena obrana utvrde Deutschkreutz* (*Die beispiellose Verteidigung der Festung Deutschkreutz*, 1966), kao i nešto kasnije u *Znacima života* (*Lebenszeichen*, 1968), Herzog se bavi grupom koja brani dvorac od neprijatelja koji zapravo ne postoje (usp. Herzog, prema Cronin, 2002: 18). *Znaci života* nisu historijska drama, politički pamflet o nacističkoj okupaciji grčkog otoka, kao ni film koji pokušava rekonstruirati konkretan kontekst vojne opsade; kao što ni *I patuljci počinju mali* nije tek priča o patuljastim revolucionarima koji su izmakli kontroli zatorskih čuvara. Herzog se dosljedno opire direktnoj političkoj aplikabilnosti svojih filmova. Ovim pristupom utemeljena je i »ideologija« filma. Pokušavajući se distancirati od simplificirajuće političke recepcije, Herzog brani *Znake života* kao primjer filmskog elaboriranja osobnog uvjerenja, intimnog poimanja svijeta, tj. kao djelo egzistencijalističkog suočavanja s ratom kao apsurdnim proizvodom civilizacije. Herzog ističe da se priča »ne tiče nekog specifičnog vremena ni specifičnog rata, već ideje stavljanja instrumenata rata u ruke individue. (...) Mislim da upotreba rata kao paravana omogućava publici uvid u apsurdnost i totalno nasilje koje se događalo tijekom Drugoga svjetskog rata, u nekom drugačijem svjetlu; onom koje nismo navikli primjećivati (...) ukazujući na interakciju okupacijske vojske i lokalnog stanovništva — proizvodi jednu više 'egzistencijalističku' poantu« (Herzog, prema Cronin, 2002: 40).

Specifičnost Herzogova filmskog opusa vidljiva je u izgradnji fizionomije svijeta u kojoj je kulturna, politička ili pak filmska revolucija individualan čin pregovaranja s fenomenima nasilja i barbarstva kao jednim »proizvodima« zapadne civilizacije.

Literatura

- Vladimir Biti, 1997, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska
- David Church, 2006, »Werner Herzog«, URL <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/06/herzog.html> (posjećeno 4. veljače 2008)
- Paul Cronin (ur.), 2002, *Herzog on Herzog*, London: Faber and Faber
- Darko Cvijanović, 1991/92, »Izdvojene stvarnosti i druga stalna mjesta u igranim filmovima Wenera Herzoga«, *Sineast*, Sarajevo, 90/91, str. 48-54.
- Michel de Certeau, 2003, *Invencija svakodnevice*, Zagreb: Naklada MD
- Ante Peterlić, 1983, *Ogledi o devet autora*, Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost
- Ante Peterlić, 2000, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada

STUDIJE

UDK: 791.633-051Kubrick, S..78.035"17"(049.3)

Irena Paulus

Nove glazbene smjernice: Kubrick nakon 2001: Odiseje u svemiru (II) – Barry Lyndon

Osamnaesto stoljeće

Adaptacijom romana Williama Makepeacea Thackeraya, Stanley Kubrick prvi se put nakon *Spartaka* upustio u snimanje »kostimiranog« filma.¹ No, *Barry Lyndon* bio je više od toga. Budući da je priča slijedila životni put Redmonda Barryja i bila jasno podijeljena u dva dijela, na »uspon« i »pad«, Kubrickov *Barry Lyndon* povezivao je elemente društvene satire i drame. S druge strane, Kubrick je vizualno osmišljivao *Barryja Lyndona* tražeći uzore u slikarstvu 18. stoljeća. Slike Thomasa Gainsborougha, Johna Constablea, Williama Hogartha, Adolfa Menzela i drugih, bile su glavni izvor ne samo kostimografije, osvjetljenja (Kubrick je zahtijevao upotrebu *isključivo prirodnih* izvora svjetlosti — sunca, mjeseca, svijeća), nego i izgleda filmskih prizora. Svaki prizor, naime, nalikuje slici nekog od navedenih slikara.² To je potaknulo Richarda Schickela da *Barryja Lyndona* proglasi filmom »o manirama u 18. stoljeću«.³ To je, također, potaknulo razmišljanje da *Barry Lyndon* nije »običan« povijesni film, nego je umjetničko djelo. Thomas Allen Nelson smatra da je Kubrick *Barryjem Lyndonom* redefinirao žanr epskog filma i da je to učinio specifičnim pokretima kamere, odabirom posebnih leća, snimanjem s prirodnim izvorima svjetlosti bez umjetnog osvjetljenja, kompozicijom prizora nalik na slike iz 18. st., mizanscenom, te *glazbom* (podvukla autorica).⁴

Težnja za autentičnošću nije se, dakle, odnosila samo na izgled prizora, nego i na njihovo zvučanje. Kako bi to posti-

gao, Kubrick je birao iz klasične glazbene literature i to gotovo isključivo djela iz 18. stoljeća. Izbor je obuhvatio: *Sarabandu* iz *Suite No. 4 u d-molu* Georga Friedricha Händela, drugi stavak (*Adagio*) iz *Koncerta za dva čembala i orkestar u c-molu* Johanna Sebastiana Bacha, treći stavak *Koncerta za violončelo i orkestar u e-molu* Antonija Vivaldija, *Cavatinu* iz opere *Seviljski brijač* Giovannija Paisiella, marš iz opere *Idomeneo* Wolfganga Amadeusa Mozarta, *Hohenfriedberger Marsch* Fridrika Velikog te drugi stavak *Klavirskog tria u Es-duru*, op. 100 i *Njemački ples br. 1 u C-duru* Franza Schuberta.

Skladbe obuhvaćaju široki vremenski raspon — cijelo 18. stoljeće, dakle i kasni barok i rokoko, odnosno klasicizam. Barry Lyndon, koji je živio u drugoj polovici 18. stoljeća, mogao je čuti sva djela koja je Kubrick odabrao.⁵ Jedinu »uljez« bile su skladbe Franza Schuberta. No Kubrick je imao odgovor i na to: »U početku sam htio upotrijebiti isključivo glazbu 18. stoljeća. Ali ponekad pravila koja si nametnete postanu nepotrebna i kontraproduktivna. Mislim da sam preslušao svaku ploču s glazbom 18. stoljeća koja se mogla kupiti. No uskoro je postalo jasno da u glazbi 18. stoljeća nema tragičnih ljubavnih tema. Tako sam naposljetku odlučio upotrijebiti Schubertov *Trio u Es-duru, opus 100*, koji je napisan 1828. To je veličanstveno djelo koje je odmah uspostavilo ravnotežu između tragičnog i romantičnog bez upuštanja u težinu kasnog romantizma.«⁶

¹ Premda je Michelu Cimentu rekao da je Thackerayev roman odabrao jednostavno zato što mu se »svidjela priča«, čini se da je Kubrick uzeo adaptirati Thackerayeve *Memoare Barryja Lyndona* iz dvaju razloga. Jedan je njegova stara ambicija da snimi film o Napoleonu (na tu je ideju došao još prije nego je počeo snimati *Paklenu naranču*, ali ju je napustio zbog prevelikog budžeta). Drugi razlog je Kubrickova velika ljubav prema svim Thackerayevim romanima. »Imao sam kod kuće sva Thackerayeva djela... Neko vrijeme razmišljao sam o *Sajmu taštine* kao mogućem filmu, ali sam zaključio da priča ne bi bila uspješna ako bih je skratio na relativno kratko vrijeme trajanja filma« (usp. Ciment, str. 2).

² Snimatelj John Alcott nagrađen je Oscarom za najbolju kameru. Inače, *Barry Lyndon* je prvi Kubrickov film koji je dobio četiri nagrade Oscar: za najbolju kameru, za najbolju scenografiju, najbolju kostimografiju i za *najbolje adaptiranu partituru*. Čak je i sam Kubrick nominiran u kategoriji najboljeg redatelja i najboljeg scenarista (kao i u *Paklenoj naranči*, Kubrick je scenarij prema Thackerayevu romanu pisao sam), a film je nominiran u kategoriji najboljeg filma (u te tri kategorije pobijedio je film *Let iznad kukavičjeg gnijezda*).

³ Usp. Nelson, 1982: 170.

⁴ Usp. Nelson, str. 182-186. Također, Miller piše da je »*Barry Lyndon* remek-djelo redatelja čiji su svi filmovi začudni; ono obilježava novu koncepciju umjetničkog filma... Svaki kadar i rez govore mnogo više od verbalnih formulacija (uključujući i ovu). Poput svog junaka, u početku se čini jednostavnim; ali zadržava dvoznačnost i koheziju nalik na san, te uspijeva kao priča, spektakl, povijesna rekonstrukcija, psihološka alegorija i pogled na zapadnog čovjeka. I čitav se temelji na činu gledanja.« (Miller, 1976: 15).

⁵ Za razliku od Thackeraya, koji priču vodi od 1760. do 1811., Kubrick »skraćuje« Barryjev životopis i vodi ga od 1760. do 1789. No, o prvoj godini znamo samo iz Thackerayeva romana: Kubrick počinje navoditi datume tek od vjenčanja Redmonda Barryja s Lady Lyndon 1773. Zaključna godina filma zabilježena je na dokumentu o Barryjevoj sudbini koji potpisuje Lady Lyndon, a koji je označen s 11. prosincem 1789. Datum nije slučajna: to je godina Francuske revolucije koja će biti sudbonosna za aristokratskom životu bila sudbonosna za Barryja Lyndona. Svedjedno, vremensko smještanje priče u drugu polovicu 18. stoljeća učinilo je mogućim da Barry Lyndon čuje sva odabrana glazbena djela — i ona koja su nastala u prvoj polovici 18. stoljeća (barok) i ona koja su nastala u drugoj polovici (klasicizam).

⁶ Ciment, str. 5-6.



Odabrana djela nisu samo »uzeta« i prebačena u film. Većinu je preradio filmski skladatelj Leonard Rosenman,⁷ koji je Kubricku također pomogao pri glazbenom odabiru. No premda je tvrdio da ništa ne očekuje od tih adaptacija,⁸ Rosenman je svjedočno bio nezadovoljan krajnjim rezultatom (najviše posla imao je s različitim adaptacijama Händelove *Sarabande*): »Kada sam vidio taj nevjerojatno dosadan film sa svom tom glazbom koju sam izabrao, a koja se ponavljala i ponavljala, pomislio sam 'O bože, kakav užas!' Htio sam odbiti Oscara.«⁹ Situacija je bila gotovo jednaka onoj u *2001: odiseji u svemiru*. Poznati skladatelj bio je nezadovoljan jer se neoriginalna glazba u filmu upotrebljavala na nestandardni (originalan) način. Kubrick je kršio tradiciju, ali je istodobno stvarao vlastita pravila koja je sve konzistentnije provodio iz filma u film.

Red i nered

Bez obzira na Rosenmanovo negodovanje, Kubrickov glazbeni izbor imao je smisla. Osim što je nastojao upotrijebiti isključivo glazbu 18. stoljeća, savršena »uređenost« klasičnih djela (to se naročito odnosi na djela Mozarta i Paisiella, ali i na barokne majstore), odražavala je važnu filmsku temu: ljudsko ponašanje određeno društvenim pravilima. U *Barryju Lyndonu* pojavljuju se dvije vrste (besmislenih) formalnosti: vojne i »civilne«.

U dijelu filma koji se zbiva u Prusiji, Kubrick se, kako bi naglasio besmisao vojne discipline, isključivo koristi maršem *Hohenfriedberger* Fridrika Velikog. Inzistirajući na banalnosti glazbe (marš se u filmu ponavlja pet puta za redom!), redatelj inzistira na montaži: jednostavna dvodijelna forma

⁷ Leonard Rosenman (1924-2008) poznati je filmski i televizijski skladatelj. Najprije je studirao slikarstvo na Prattovom Institutu u Berkleyu, a zatim je shvatio da ga više zanima glazba. Na istom je Institutu nastavio obrazovanje, učeći teoriju i kompoziciju kod Ernsta Blocha. Nastavio se usavršavati kod Arnolda Schönberga i Luigija Dallapiccole. Uglavnom sklada zborsku i komornu suvremenu glazbu. Poznanstvo i prijateljstvo s Jamesom Deanom donosi mu neočekivanu ponudu redatelja Elija Kazana da napiše glazbu za film *Istočno od raja* 1955. Nastavio je skladati za filmove i televiziju. Ostale su mu najpoznatije filmske partiture: *Paučina* (V. Minelli, 1955), *Mladi stranac* (John Frankenheimer, 1957), *Fantastično putovanje* (R. Fleischer, 1966), *Tajna planeta majmuna* (R. Post, 1969), *Čovjek zvan Konj* (E. Silverstein, 1970), *Bitka za planet majmuna* (J. L. Thompson, 1973), *Zvezdane staze 4: Putovanje kući* (Leonard Nimoy, 1986). Godine 1960. skladao je za film *Divlje oko* (J. Strick, S. Meyers i B. Maddow) za koji je adaptirao neka svoja ranija djela, premda je inače smatrao da za filmove treba skladati originalnu glazbu, a ne raditi adaptacije. Izjavio je da to radi posljednji put, ali je već nekoliko godina kasnije prihvatio poziv Stanleyja Kubricka da adaptira klasična glazbena djela za film *Barry Lyndon*. Ta je adaptacija dobila Oscara.

⁸ »Nisam imao nikakvih iluzija da će to biti kreativni posao,« tvrdio je Rosenman, ali kada je Kubrick rekao da želi otkupiti autorska prava glavne teme iz filma *Kum*, skoro je dao otkaz. »Posljednji put kada sam gledao *Kuma*, to je bio film o gangsterima, a ne o aristokratima iz 18. stoljeća« (usp. LoBrutto, 1997: 404). Međutim, Kubrick je razmišljao drukčije. U razgovoru s Michelom Cimentom otkrio je da je već u sebi slušao Händelovu *Sarabandu* obrađenu za gitaru, i da je vrlo sličan ugođaj imala Rotina glazba. Svidjela mu se jednostavna orkestracija koja je glazbu smještala »izvan« filma (Ciment, str. 6). Zapravo, izvor ove ideje bilo je Kubrickovo divljenje filmu (a ne glazbi) — redatelj je smatrao da je *Kum* odličan film. Naposljetku, glavna tema Nina Rote iz *Kuma* ipak nije upotrijebljena u *Barryju Lyndonu*.

⁹ LoBrutto, str. 405.



(Fridrik Veliki je bio glazbeni amater) uvijek je striktno podcrtana montažnim prijelazima. Montažni rezovi padaju točno na glazbene »rezove«, čime je podvučena stroga, ali artifičijalna uređenost glazbenog djela. Paralela je prikaz okrutne discipline pruske vojske koju vodi, ni manje ni više, autor marša. I dok povijesti glazbe blagonaklono govore o Fridriku Velikom kao meceni poznatih glazbenika (jedan od njih bio je i Bachov sin, Karl Philipp Emmanuel), pokrovitelju javnih kazališta i flautistu, Kubrick glazbenim znalcima pokazuje i njegovu drugu stranu: Fridrik Veliki je bio netaktičan, okrutan vojskovođa.¹⁰

Posljednji redateljski »trik« upućen glazbeno obrazovanim gledateljima razotkriva kvalitetu Fridrikove glazbe (i njegova rata): Kubrick je suprotstavlja Mozartovu maršu iz opere *Idomeneo* (rat je završen, kapetan Potzdorf poziva Redmonda u vojno sjedište u berlinskom dvorcu). Mozart, kao dale-

ko bolji skladatelj od »velikog vojskovođe«, svojim maršem dodatno (retrogradno) razotkriva tupost *Hohenfriedberger marša*. No i Mozartova je glazba puna formalnosti — one su lepršavije, kvalitetnije i elegantnije, pa uvode u novi dio filma u kojemu također postoje stroga pravila. Redmond Barry, naime, ulazi u svijet aristokrata.

Kao u ranijim filmovima (*Staze slave*, *Spartak*, 2001: *odiseja u svemiru*), Kubrick strogu uređenost (i glazbe i filmskih prizora) koristi kao element reda. Red je tu da bi ga narušio nered. Tako Lord Bullingdon remeti pravila ponašanja kada neuljudno prekida kućni koncert. Ponovno se radi o djelu koje se može smatrati »savršeno uređenim«: Bachov *Koncert za dva čembala i orkestar u c-molu* izvode Lady Lyndon (čembalo) i velečasni Runt (flauta) te mali kućni orkestar anonimnih glazbenika. Buka otvaranja vrata (Kubrick rezom prikazuje vrata i time remeti »savršeno« kružno kretanje ka-

¹⁰ Čini se da je u ratnoj taktici (i engleske i pruske vojske) bilo važnije zadržati formacije u obliku pravilnih geometrijskih likova (kao na paradi) nego dobiti bitku sa što manje izgubljenih života. Osim toga, narator izgovara i sljedeće riječi: »Tijekom rata, koji je do sada trajao pet godina, veliki i uzvišeni Fridrik je toliko iscrpio izvore muškaraca u svom kraljevstvu, da je morao zaposliti vojnike za novačenje koji nisu oklijevali ni pred kakvim zločinom, uključujući i otmicu, kako bi zadržali regimente napunjene topovskim mesom.« Kubrick je u *Barryju Lyndonu*, vrlo slično *Stazama slave*, suko- bljavao svijet časnika i »običnog« puka koji (u svakom ratu) služi kao »topovsko meso«. Stoga očito nije slučaj da scena u kojoj Redmond Barry spašava kapetana Potzdorfa sliči sceni u kojoj general Mireau u napadnutom rovu vrši smotru vojnika radi »podizanja morala«. Potzdorf, kao i Mireau, uopće ne razumije opasnost u kojoj se nalazi — dapače, šecući među vojnicima koji se bore te zagledavajući kroz prozor dok meci fijuču uokolo, zapravo smeta borbama.

mere), a zatim klopotaње Bryanovih prevelikih cipela (Bullingdon želi pokazati kako Bryanu nikada neće pristajati njegove plemićke cipele), narušavaju čvrstu motoriku i »beskonačan« tijekom Bachovih dionica. No to je samo uvod, jer kada glazba stane (Lady Lyndon prestaje svirati), slijedi kaos: optužbe Lorda Bullingdona izazvat će nevjerojatan bijes Barryja Lyndona i time potpuno uništiti njegovu budućnost. Nered je uništio red.

Gdje je ironijski komentar?

Nastojeći postati džentlmen, osvojiti ženu i bogatstvo te zadobiti plemićku titulu, Barry Lyndon mora iz jednog svijeta (irsko selo) prijeći u drugi (engleski aristokratski krugovi). Da u tome uspije, mora se prilagoditi, naučiti »pravila igre«, svladati jezik. I u ranijim Kubrickovim filmovima jezik je imao veliko značenje: u *Paklenoj naranči* Alex i njegovi »drugovi« govorili su izmišljenim tinejdžerskim Nadsatom, u *Dr. Strangeloveu* časnici su koristili nerazumljivi vojni žargon, a u *Stazama slave* elegantni jezik časnika suprotstavljen je grubom govoru vojnika. Zanimljivo, uvijek je jezik bio povezan s upotrebom glazbe. U *Dr. Strangeloveu* gledatelji su »slušali« popularne pjesme koje su mogli slušati i vojnici u Kubrickovu izmišljenom ratu. U *Stazama slave* svijet dvoraca i jezika elegancije podcrtan je Straussovom valcerom, a svijet rovova i grubog vojničkog jezika opisali su udaraljkaški glazbeni blokovi Geralda Frieda. U *Paklenoj naranči* Beethovenova *Deveta simfonija* i djela Gioacchina Rossinija — unatoč tomu što ih gledatelj doživljava kao kontrapunkt — predstavljala su paralelu Alexovu nasilju, njegovu načinu razmišljanja i njegovu jeziku. Glazba je jednako uvlačila u svijet Humberta Humberta u *Loliti* gdje je, kao i u *Paklenoj naranči*, glavni lik pripovijedao priču u prvom licu jednine.

U *Barryju Lyndonu* narator ne pripovijeda u prvom licu jednine. To je zanimljivo, jer u Thackerayevu romanu narator pripovijeda u ja-formi. No Kubrick ovaj put ne preuzima tu formu (kao što je preuzeo od Nabokova i Burgessa), nego pripovijedanje stavlja u treće lice jednine. Narator je promatrač, netko tko neke događaje čak zna unaprijed, ali ih sve pripovijeda s (aristokratske) distance. No da li je narator objektivn? Mark Crispin Miller govori o glasu na kojega se gledatelj ne može osloniti. Michael Klein slično primjećuje da: »premda je pripovjedač često pouzdani vodič, nikako nije definitivn. Često se, unutar opće orijentacije, naše simpatije u trenutku okreću od jednog lika drugome. Također je, povremeno, *ironijska pozicija* (podvukla autorica) dodanoga glasa značajno povezana s dramskom situacijom (Barryjeva kratka ratna romanca s njemačkom ženom), ili *intenzitetom glazbe* (podvukla autorica) ili stilom snimanja (Ba-

rryjev prvi pogled na Lady Lyndon u vrtu poput *Marienbada*), ili ljepotom slike.«¹¹

Kubrickov narator je ironijski komentator zbivanja. To je uloga koju je dotad, naročito u *Dr. Strangeloveu*, 2001: *odiseji u svemiru* i *Paklenoj naranči*, redatelj dodjeljivao glazbi. Zato glazba u *Barryju Lyndonu*, unatoč tomu što je »neoriginalna«, djeluje »obično«, »nenametljivo«, pa čak i tradicionalno. Njezinu ulogu iz ranijih filmova preuzeo je narator, pa ona — bilo da se priklanja perspektivi likova ili komentaru naratora — djeluje paralelna prizorima. U odnosu prema naratoru, glazba ili podvostručava njegovu funkciju ili ga, u prizorima gdje nema dodanog glasa, mijenja.

U sekvenci koja opisuje Barryjevo druženje sa sinom Bryanom, Händelova *Sarabanda* podvostručava riječi naratora. Sekvenca prikazuje niz događaja: Barry uči Bryana mačevanju, Bryan igra golf, Barry i Bryan zajedno jašu... Sve su to događaji koji se povezuju s obiteljskom srećom, ali glazba je turobna. Ujedno, *Sarabanda* preuzima instrumentaciju Vivaldijeva *Koncerta za violončelo i orkestar u e-molu* iz prethodnog prizora koji prikazuje društvenu izolaciju Barryja Lyndona nakon ispada na koncertu. Prikladno, narator govori da će Barry »završiti život osamljen, siromašan i bez djece«. Glazba je kontrastna prizoru, ali je paralelna anticipirajućem komentaru.

S druge strane, u sceni dvoboja s Quinom, nema naratorova komentara, pa je sve što se u prizoru ne vidi jasno, »isprilovčeno« glazbom. No pretpostavlja se da bi naratorov komentar, kada bi postojao, bio ironijski. Kako bi stvorio doistojnu zamjenu, Leonard Rosenman je Händela obradio za duboke gudače koji tonove *Sarabande* izvode *pizzicato*. Kombinacija *pizzicato* izvedbe i dubokih gudača ustalila se u Hollywoodu kada je trebalo opisati šuljanje ili skrivanje, a efekt se rabio u smislu imitacijske glazbe ili *mickey-mousing effecta*.¹² Asocijacija na stari hollywoodski klišej pretvara prizor dvoboja Redmonda Barryja i kapetana Johna Quina u šalu.¹³

Irske folklorne melodije

Osim što mijenja ili podvostručava ulogu naratora, obilježava bezbrojne formalnosti aristokrata i vojske te, prije svega, određuje vrijeme zbivanja priče, glazba u *Barryju Lyndonu* ponekad definira mjesto. Prvi je primjer *Hohenfriedberger Marsch* koji, osim što paralelno s naratorom ironizira priču te ističe besmisao discipline u pruskoj vojsci, služi i kao odrednica mjesta zbivanja — Pruske.

Istu funkciju imaju irske folklorne melodije koje Kubrick koristi na početku filma. Melodija *Irske žene* (*Women of Ire-*

¹¹ Klein, 1981: 3.

¹² Imitacijska glazba ili *mickey mousing effect* je doslovni opis glazbom gdje se kretanje u prizoru podvostručavalo kretanjem glazbe. *Mickey mousing effect* se ili povezuje s crtanim filmom, gdje je omogućavao karikiranje i grotesku, ili s klasičnim hollywoodskim partiturama iz 1930-ih, gdje je bio izraz nespretnosti ili neiskustva prvih filmskih skladatelja.

¹³ Zanimljivo je da vrlo slična obrada, upotrijebljena u zrcalnom dvoboju Barryja i Lorda Bullingdona na kraju filma, ne djeluje poput ismijavanja. Razlog je smještaj glazbe u filmskoj priči: ovo je kraj filma (koji traje više od tri sata) pa gledatelj prepoznaje *Sarabandu* kao »glazbu za dvoboje«. Dvoboj je, unatoč sličnoj »šuljajućoj« verziji Händela, percipiran kao napeti događaj, sukob između amoralnog i razmaženog aristokrata i njegovog (tek ovdje) moralnog poočima. Tome pridonosi dugo i uporno ponavljanje jedno te iste obrade teme (u dvoboju s Quinom obrada je bila kraća, a ponavljanja teme su se malo razlikovala). Znakovito je i to da prizor dvoboja s Bullingdom i obrada Händelove *Sarabande* traju punih devet minuta. Sve to djeluje na osjećaj zaustavljanja vremena, statike. Barryju je svejedno kakav će biti ishod, jer je već izgubio sve — uključujući i sina.

land, odnosno *Mná na hÉireann*), koju je skladao Seán O'Riada za skupinu The Chieftains, prva je irska tema koja sudjeluje u određivanju mjesta radnje u prvom dijelu filma.¹⁴ Osim te melodije, koja ujedno funkcionira i kao ljubavna tema (ljubav Redmonda i Nore, te Redmondova »ljubav« prema Lischen), Irsku možemo prepoznati i po *Jigu Pipera Maggota* (*Piper Maggot's Jig*) koji je upotrijebljen u sceni u kojoj plešu Nora i Quin. Irska se čuje i u tradicionalnoj melodiji *Morska djevojka* (*The Sea-Maiden*) u obradi The Chieftainsa (Barry odlazi od kuće, Barry zajedno s engleskim vojnicima pljačka seoska domaćinstva), te u melodiji Seána O'Riade *Limeni zvižduci* (*Tin Whistles*) koja je upotrijebljena u sceni gdje kapetan Feeney i njegov sin pljačkaju Barryja.

Položaj Irske u europskom kontekstu 18. stoljeća ocrtan je tradicionalnim »vojnim« melodijama *Britanski grenadiri* (*British Grenadiers*) i *Lilliburlero* koje izvodi (za vojsku) praktična kombinacija frula i bubnjeva. Upotreba ovih melodija vrlo je slična korištenju *Hohenfriedberger marša*, koji također u toj instrumentalnoj obradi (frule i bubnjevi) prati paradu pruskih vojnika (vojna izvedba *Britanskih grenadira* pratila je paradu engleskih vojnika predvođenih kapetanom Johnom Quinom). Zanimljivo, i jedna i druga melodija imaju i pjevanu verziju: marš Fridrika Velikog pjevaju (na njemačkom jeziku) pruski vojnici u krčmi u kojoj kapetan Potzdorf ispituje Barryja, a *Britanske grenadire* na engleskom jeziku pjevaju vojnici u bordelu u kojemu Barry vara svoju Lady Lyndon. Sve su vojske jednake, poručuje Kubrick.

Struktura filma prema glazbenim djelima

Film je podijeljen na dva dijela (Dio I: »Kojim sredstvima je Redmond Barry priskrbio stil i naslov Barryja Lyndona« i Dio II: »Koji sadržava nesreću i velike nevolje koje su snašle Barryja Lyndona«), no sadržaj nudi niz manjih cjelina. Ako se prati Kubrickov odabir glazbenih djela, stvara se podjela na:

1. zbivanja u Irskoj (irske melodije, Händelova *Sarabanda* kao uvodni motiv i motiv dvoboja, engleske vojne melodije)
2. zbivanja u Pruskoj (*Hohenfriedberger Marsch* Fridrika Velikog)
3. život s Chevalierom de Balibarijem (W. A. Mozart: *Marš* iz *Idomenea*, Paisiello: *Cavatina* iz *Seviljskog brijača*)
4. život s Lady Lyndon:
 - a) udvaranje i vjenčanje (Schubertov *Klavirski trio u Es-duru*, Vivaldijev *Koncert za violončelo i orkestar u e-molu*)

b) druženje s Bryanom (Schubertov *Njemački ples*, Bachov *Koncert za dva čembala i orkestar u c-molu*)

c) propast Barryja Lyndona (Vivaldi: *Koncert za violončelo u e-molu*, Schubert: *Klavirski trio u Es-duru*, Händel: *Sarabanda*)

Zanimljivo je da je glazbena struktura slagana principom kontrasta: »vesele« irske melodije kontrastne su pompozno teškom maršu kojemu opet kontrastiraju laki Mozart i Paisiello.¹⁵ Posljednji dio, koji se ne poklapa s Kubrickovom oznakom drugog dijela filma (Kubrickov drugi dio počinje negdje u sredini broja 4a, nakon smrti Charlesa Lyndona) turobni je zaključak Barryjeva životnog puta. Taj je dio naj-složeniji i iznutra sadrži uspone i padove koje je lako pratiti izmjenom durskih (Schubertov *Trio u Es-duru* i *Njemački ples* u C-duru) i molskih djela (Vivaldi u e-molu, Bach u c-molu, Händel u d-molu).¹⁶ Javna izvedba Bachova *Koncerta za dva čembala i orkestar* postaje os simetrije s kojom počinje zrcaljenje Vivaldijeva *Koncerta* (tuga Lady Lyndon nakon vjenčanja — Barryjeva tuga zbog izolacije u društvu nakon »ispada« nad posinkom) i Schubertova *Klavirskog trija* (slamanje srca Lady Lyndon — slamanje Barryja).

Händelova *Sarabanda* proširuje zrcaljenje na cijeli film: uvod se zrcali u zaključku. *Sarabanda* označava početak i kraj, uvodnu i završnu špicu, ali tijekom filma postaje oznakom s više značenja: »glazbom za dvoboje«, ali i »sudbinskom glazbom« koja će neumornom motorikom i ponavljanjem teme opisati okretanje sudbine protiv Barryja Lyndona (Bryanova smrt).¹⁷ No Händelova *Sarabanda* upozorava da je Kubrick razmišljao djelomično tradicionalno kada ju je upotrijebio kao »oznaku«, premda višeznačnu. Jer slične lajtmotive nalazimo i na drugim mjestima: folklorna melodija *Irske žene* funkcionira kao ljubavna tema za Noru i Lischen (koja je, prema Marku Crispinu Milleru pravednija, ljubavna, cjelovitija Nora),¹⁸ a Schubertov *Klavirski trio* zamišljen je kao ljubavna tema za Lady Lyndon. Unutar filmsko-glazbenih cjelina još je lakše uočiti slična povezivanja: *Hohenfriedberger Marsch* oznaka je za Prusiju, Mozartov marš iz *Idomenea* ističe slabljenje Barryjeve veze s pruskim kapetanom Potzdorfom (i uopće, pruskom vojskom), dok Paisiellova *Cavatina* iz *Seviljskog brijača* obilježava kartaške igre u kojima »nekom slučajnošću« (često nazvanom Redmond Barry) uvijek pobjeđuje Chevalier de Balibari. I naposljetku, Schubertov *Njemački ples* tako vjerno prikazuje predstavu za Bryanov rođendan da nije teško uočiti vezu sa sličnom

¹⁴ *Mná na hÉireann* objavljena je na albumu *Chieftains 4*, gdje ju je Kubrick prvi put čuo. Odmah je pozvao vođu skupine, Paddyja Moloneya koji baš nije bio susretljiv (upravo je radio na novom albumu pa je rekao Kubricku da se ne može baviti još nečim). Kubrick je naposljetku ipak uspio nagovoriti The Chieftains da mu aranžiraju tradicionalne ili skladane pjesme za film, ali je prije toga diplomatski pozvao svih sedam članova grupe zajedno s obiteljima na odmor u London. Naime, nakon što je pridobio Moloneya, ostali su izjavili da bi se ipak željeli najprije odmoriti, jer su se upravo vratili s američke turneje (Usp. Howard, 1999: 141-142).

¹⁵ Kubrick nije slučajno odabrao odlomak iz Paisiellova *Seviljskog brijača* čiji Beaumarchaisov istoimeni predložak (poput završne 1789. godine) najprije upozorava da je doba plemstva na zalasku, a zatim i na filmski sadržaj gdje »irski seljačić« (odnosno Beaumarchaisov brijač) postaje plemić.

¹⁶ Ujedno, djela su u posljednjoj filmskoj cjelini međusobno povezana instrumentacijom: u drugom stavku Schubertova *Klavirskog trija u Es-duru*, u trećem stavku Vivaldijeva koncerta za violončelo i orkestar u e-molu te u Rosenmanovoj obradi Händelove *Sarabande* (prizor Bryanova života s ocem), eksponirani instrument je violončelo. Violončelo postaje oznakom tužnih događaja (melankolija Lady Lyndon, Barryjevo nezadovoljstvo, Bryanova smrt) i sigurnog silaznog smjera Barryjeve sudbine.

¹⁷ Beskrajno, motoričko kretanje nadovezuje se na Kubrickovo razmišljanje o neumoljivosti vremena koje je ocrtano specifičnom upotrebom zvukova kao što su kucanje sata u prizorima bez glazbe (Lady Lyndon potpisuje čekove) i zvonjava zvona (koje najavljuje da će Barry ostati bez noge i da će ga Lord Bullingdon ucijeniti da napusti Englesku).

¹⁸ Miller, str. 8.



»predstavom« koju izvodi Barry Lyndon da dobije plemićku titulu.

Plesovi i rituali

Motiv plesa, predstave, performansa, postaje — od *Poljupca smrti* na dalje, a ovdje direktno kao produžena ruka Alexove »umjetničke izvedbe« u *Paklenoj naranči* — jedan od brojnih slojeva filmskog teksta *Barryja Lyndona*. Motiv nalazimo već na početku — sarabanda je ples koji će tijekom cijelog filma plesati suprotstavljeni sudionici dvoboja. I Nora i Quin plešu. Njihov vješti ples pred ljubomornim Redmondom na tradicionalnu melodiju *Jig Pipera Maggota* izazvat će dvoboj-ples i pokrenuti sudbinu Redmonda Barryja. Brojne smotre i formacije engleske i pruske vojske (*Hohenfriedberger Marsch*) nalikuju na »predstavu«, izvedbu za publiku, a i to je neka vrsta plesa.

Također, lepršavi marš iz Mozartova *Idomenea* nije slučajno vezan uz veliku (kao plesnu) dvoranu u berlinskom dvorcu. Dapače, Barryjev ulazak u dvoranu pred kapetana Potzdorfa i ministra policije nalikuju na ples (Barry salutira točno na završne tonove Mozartovog marša), a plesu još više sličí ulazak u (jednako veliku) dvoranu Chevaliera de Balibarija (Barryjev elegantni naklon poklapa se sa završnim tonovima Mozartova djela). I u prizorima kartanja inzistiralo se na plesnoj eleganciji (Paisiellova *Cavatina*) koja također zahvaća kretanje Lady Lyndon u stilu širokih poteza violončela u Schubertovu *Klavirskom triju*. Zato je sasvim logično da skladba koja se zove *Njemački ples* (Schubert) bude povezana s pozornicom (mađioničar s Bryanom izvodi trikove) te postane dio Barryjeve društvene »igre« koja bi mu mogla do-

nijeti plemićku titulu. Kada se sve zbroji, možemo reći da su motivom plesa obuhvaćeni gotovo svi društveni rituali u *Barryju Lyndonu*.

Motiv društvenih rituala i »predstava« zaokupljao je Kubricka, ali Kubrick taj motiv nije samo predočavao, nego je prema njemu zauzimao stav (društvene rituale uglavnom je smatrao besmislenim). Vjerojatno je i na upotrebu filmske glazbe gledao kao na ritual — naučenu tradiciju za koju se više nitko ne sjeća zašto se upotrebljava na određeni način. Kubrick se i ovdje nije slagao s utvrđenim, »slijepim«, klišeiziranim, tradicionalnim razmišljanjem. U *Barryju Lyndonu*, gdje nema šokova ironijskog kontrapunkta kao u *Dr. Strangeloveu*, 2001: *odiseji u svemiru* i *Paklenoj naranči*, lijepo se vidi koliko je preuzeo od tradicije, a koliko je stvarao vlastita pravila koja je »preljevao« i usavršavao iz filma u film.

Na primjer, ni jedno glazbeno djelo ne upotrebljava samo jedanput (izuzetak su *Jig Pipera Maggota* i *Limeni zvižduci*), nego uvijek dva ili tri puta (ili čak pet puta, poput marša Fridrika Velikog, ali ovdje se radi o namjernom pretjerivanju). Budući da redatelj skladbe veže uz slične situacije, one ponavljanjem postaju nestandardni označitelji — nešto poput netradicijskih lajtmotiva. Standardno je da je većina Kubrickovih filmova »preuglazbljena«, ali se u njima nestandardno koristi neoriginalna glazba (skladatelj se, ako postoji, pretvara u aranžera). Mnogi tradicionalni postupci i klišeji promišljenom su upotrebom ili razbijeni (na primjer, imitacija *mickey-mousinga* u dvoboju s Quinom) ili profinjeno redefinjirani (na primjer, izmjena durskih i moltskih djela u posljednjem dijelu filma).



Na tradiciju se nadovezuje i tretiranje pojedinih filmskih prizora po uzoru na nijemi film. U *2001: odiseji u svemiru*, gdje nije bilo naratora, spoj vizualnog i zvučnog tvorio je *homage* starim filmskim majstorima. U *Barryju Lydonu*, taj *homage* nije tako jasan, ali ako se zanemari glas naratora, tada brojni prizori dobivaju jednaku audio-vizualnu snagu, naročito zato što su snimani pod dojmom i po uzoru na slikarstvo 18. stoljeća. Uslijed toga, odnos prizorne i neprizorne glazbe ponekad postaje nejasan (to se naročito odnosi na irske melodije koje bi mogle biti dio prizora: na primjer, kada se u sceni čuje *The Sea Maiden* čini se da netko sjedi pokraj puta kojime ide Redmond Barry i svira usnu harmoniku). Ta nejasnoća ili pridonosi ljepoti prizora ili omogućava stvaranje ironijskog komentara (u prizorima gdje narator šuti ili u onima gdje se želi podvući značenje njegovih riječi — na primjer, Mozartov marš iz *Idomenea* mogao bi svirati u Chevalierovu dvorcu). I naposljetku, sada je već pravilo da Kubrick montira sliku *prema* glazbi. To ne narušava sadržaj prizora (čega su se bojali tradicionalisti poput Alexa Northa), nego pridonosi slojevitosti filma, omogućava široko kontekstualno čitanje te oblikuje audiovizualnu koheziju koja u *Barryju Lydonu* doslovno postaje filmskim postupcima pokrenuto likovno umjetničko djelo.

Literatura

- Ciment, Michel, »Kubrick on *Barry Lyndon* (An interview with Michel Ciment)«, <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/interview.bl.html>, URL pregledan 14. prosinca 2005.
- Darby, William & Du Bois, Jack, 1990, *American Film Music — Major Composers, Techniques, Trends, 1915-1990*, Jefferson, North Carolina i London: McFarland & Company
- Gorbman, Claudia, 1987, *Unheard Melodies*, London-Bloomington: BFI Publishing i Indiana University Press
- Howard, James, 1999, *Stanley Kubrick Companion*, London: Polestar Wheatons Ltd.
- Klein, Michael, 1981, »Narrative and Discourse in Kubrick's Modern Tragedy«, u: *The English Novel and the Movies*, ur. Michael Klein i Gillian Parker, New York: Frederic Ungar Publishing Co. <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0028.html>, URL pregledan 15. prosinca 2005.
- LoBrutto, Vincent, 1997, *Stanley Kubrick*, New York: Penguin
- Miller, Mark Crispin, 1976, »Barry Lyndon Reconsidered«, *The Georgia Review*, vol. XXX, nr. 4, <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0086.html>, URL pregledan 14. prosinca 2005.
- Nelson, Thomas Allen, 1982, *Kubrick — Inside a Film Artist's Maze*, Indiana University Press
- »The Chieftains — A Musical History«, <http://members.shaw.ca/chieftains/history.html>, URL pregledan 29. lipnja 2006.

OGLEDI I OSVRTI

UDK: 791-21/22:364.271

Zoran Jovančević

U težnji za drukčijim svjetovima (o filmovima nesklada)

Filmom *Savršeno biće* (*Det perfekte menneske*, 1967), prikazanom na ZagrebDoxu 2005, danski redatelj Jørgen Leth postavlja osnovna ontološka pitanja: »Tko je (ovaj) čovjek, zbog čega je on tu, koji su njegovi uzroci, koliko on u stvari postoji, što čini njegov identitet?« Isto pitanje, ali ne u okvirima umjetničkog djela, biva postavljano na mnogim razinama suvremenog postojanja.

Inspiriran novinskim tekstom *Skakači* (*Jumpers*) Tada Frienda o višedesetljetnom kontinuitetu samoubojstava na mostu simboličnoga naziva Golden Gate, dotadašnji producent Eric Steel odlučio je snimiti film *Most* (*The Bridge*, 2006), te je sa snimateljskom ekipom cijelu 2004. godinu 24 sata dnevno proveo snimajući posljednje trenutke ljudi, ali i njihove skokove. Naizgled veoma apartan primjer beskrupuloznosti i zloupotrebe umjetnosti, odnosno medija, ali nažalost, realno stanje ipak je mnogo drukčije, što potvrđuje velik broj raznorodnih primjera. *Posljednji krici u savani*, *Pasji život* (*Mondo cane* 1 i 2) Gualtieri Jacopettija i Franca Prosperija (tzv. *šokumentarci*), kanibalistički filmovi, *snuff* filmovi, ratne fotografije, te fotografije raznih prirodnih katastrofa, razni specijalizirani brutalni *web-siteovi*, internetske prezentacije smrti (prirodnjak Steve Irwin), egzekucije (Saddam Husein), egzekucije taoca od strane raznih terorističkih skupina, kao i razni marketinški potezi. Jedan od najeklatantnijih primjera predstavljaju reklame firme Benetton (*United colors of Benetton*) gdje su radi zadobivanja pažnje potencijalnog potrošačkog korpusa prezentirane fotografije umirućeg pacijenta od AIDS-a uz članove obitelji, fotografija groblja prepunoga bijelih križeva nakon Zaljevskog rata, te plaćenik u Africi koji u ruci drži ljudsku kost. Isto tako, više je nego ilustrativan dokumentarni film Jasmile Žbanić *Slike sa ugla* (2003; ZagrebDox 2005) koji prikazuje francuskog fotografa u ratnom Sarajevu koji je fotografirao djevojku neposredno nakon što je ostala bez ruke, svu u krvi, i ne pomišljajući da joj pokuša pomoći, a kojem je unatoč neetičnosti dodijeljena nagrada World Press Photo. Te problematike indirektno se dotiče i makedonski redatelj Milčo Mančevski u filmu o zatvorenosti kruga nasilja, *Prije kiše*.

Drastičan primjer ljudske bešćutnosti bio je i slučaj bivšeg ratnog dopisnika Gualtieri Jacopettija, koji je snimajući *shockumentary* film *Mondo cane* zloupotrijebio rad francuskog slikara Yvesa Kleina, pristupivši mu krajnje nekontemplativno, dajući mu sasvim drugu konotaciju i kontekst,¹ toliko da je Klein, star 34 godine, uslijed zdravstvenih problema ubrzo umro.² Također nema odgovora na pitanje da li su isti redatelji svojim sljedećim filmom *Africa addio* (1966) tražili od egzekutora da se pomakne termin strijeljanja kako bi ga uspio snimiti.

Međutim, uz sva suvremena tumačenja, odgovori su locirani i u prošlosti, sve do prapočetaka ljudskog postojanja, te su elaborirani pojmovima arhetipa — odnosno *kolektivnog nesvjesnog* (Jung), te isto tako *arhaiskog nesvjesnog naslijeđa* (Freud) — pojma baziranosti na iskustvima predaka. Primjera ima mnogo, ali su najreprezentativniji oni samospaljivanja budističkih svećenika, inkvizicija, indijsko spaljivanje pokojnika sa živom suprugom (tzv. *sati* žrtva), aztečki ritual vađenja srca ratnim zarobljenicima da se odobrovolje bogovi, svećenički kanibalizam polinezijske religije, kulturna ritualna ubojstva u Zapadnoj Africi, te španjolska korida, kao i spektakularni obrazac gladijatorskih igara kod starih Rimljana. *Društvo spektakla* kakvo je u potpunosti dijagnosticirao teoretičar situacionističke internacionale, francuski arhitekt Guy Debord u istoimenoj knjizi, prevratničkih 1960-ih anticipiralo je i ukazalo na ekstatičku potrošnju značenja i oblika prikazivanja. Prikaz (*image*) je postao krajnji oblik robnog postvarenja stvarnosti, a gdje se prava stvarnost javlja kao nestalna, neuhvatljiva, te na taj način dolazi do dematerijalizacije stvarnosti, i gdje je komunikacija jednosmjerna, posredna, te time u visokom stupnju ideologizirana. Spektakl nije samo skup slika, to je društveni odnos ljudi posredovan slikama. Zbog toga prezentirane novosti trebaju šokirati, u najgorem slučaju uzbuditi publiku, čiji je prag podražljivosti svakim danom sve viši.

Promatran kroz prizmu filmske umjetnosti, film *Most* intrigantan je iz nekoliko razloga. Vjerojatno u povijesti cjelokupne svjetske kinematografije ne postoje kadrovi koji ljudsko postojanje prikazuju takvim dijalektičkim prosedeom — pri-

¹ Klein se nije oporavio od načina na koji je njegov rad *Suair de Mondo Cane*, koji je ostvario pred kamerama, iskorišten u filmu; javno osramoćen nakon premijere filma U Cannesu 1962, umro je nekoliko tjedana kasnije od srčanog udara. Usp. <http://visualarts.walkerart.org/detail.wac?id=1793&title=acquisitions>

² Prema http://www.yveskleinarchives.org/documents/bio_content_us.html, Klein je prve srčane tegobe imao noću nakon premijere filma u Cannesu, 12. svibnja; srčani napad imao je 15. svibnja u Parizu, a umro je 6. lipnja.



Fast food nacija

kazujući čovjeka koji se sprema na nepovratan put u smrt, zatim latinoameričkog imigranta koji tu radi i svakim danom svojega postojanja zahvalan je Bogu jer u toj državi ima šansu zarađivati za egzistenciju, potom *windsurfera* koji uživa u ljepoti klimatskih uvjeta danog dana, te pješake koji prelaze most mentalno fokusirani na svakodnevne stvari. Nemogućnost izlaza iz stanja u kojem se duševno nalaze svi nesretni ljudi Golden Gatea najbolje je opisana rečenicom »Svatko od nas je zatvoren u svojoj kocki«, iz filma *Kroz tamno zrcalo* Ingmara Bergmana, promatrača gubitka vjere u život. Funkcionalnost paralelno montiranih prizora pred smrt i samog umiranja s mosta, s potresnim ispovijedima njihovih najbližih, itekako je u funkciji utkanosti jednih života u druge, tolikog intenziteta da je nemoguće izmjerljivo, itekako naglašujući metafizičku dimenziju postojanja. Isto tako, u kontekstu samih samoubojstava dolazi do izražaja *princip zabranjene montaže*, neophodan za autentičnost filma.

U vezi s istraživanjima francuskog sociologa Emilea Durkheima došlo se do uvida u nekoliko principa: o dvostruko većem broju samoubojstava muškaraca nego žena, mnogo većem broju samoubojstava starijih bolesnih ljudi, stupnju obiteljske i društvene kohezije kao bitnom faktoru utjecaja, predodređenosti izvjesnih geografskih prostora samoubojstvima, kao i kalendarskih termina — najviše samoubojstava zbiva se u kasno proljeće i ljeti — te ambijentu formiranja *super ega* kao presudnim za psihičku ravnotežu pojedinca. Postoji mnoštvo anomalija u društvu koje se tek implicitno

odslikavaju, kao što su alijenacija, ekstremna ubrzanost životnog tempa u ambijentu neoliberalne bespoštodne borbe, netolerantan odnos prema Drugima i Drugosti, imperativ pobjednika (dovoljno je ukazati da anglosaksonska civilizacija pojam ja — *I* — piše isključivo velikim slovom), birokratski i surov način ophođenja s ljudima, *mobbing*, povećanje egzistencijalne nesigurnosti građana. Pretpostavivši proces razvoja civilizacije ireverzibilnim procesom, također se problematizira determiniranost otuđenja od osnovnih zakona prirode, odnosno mogućnost da joj se suprotstavi.

Što se tiče skokova u vodu, analizirajući ih veoma je moguće izvesti teleološki studij cjelokupne dodanašnje umjetnosti. Preko opozicije nestilizirani skok — stilizirani skok, moguće je potvrditi etabliran opozicijski stav Platon — Aristotel, odnosno *diegesis* — *mimesis*, te dokumentarno — igrano, kao i, teatar Bertolta Brechta — konvencionalni teatar. Da li je zadatak umjetnosti da gledatelju pomogne da razumije društvo i stvarnost (naravno uz preduvjet negiranja predstavljачke iluzije), koji nakon aktivne refleksije o viđenom nastoji da mijenja svijet — ili da samo uživa uživljujući se u likove i događaje, i — kao što je to primijetio J. J. Rousseau (u pismu D'Alembertu o kazalištu) — moralnu ispravnost zamjenjuje samoobmanjujućom moralnom osjetljivošću. Iako govori o kompleksnosti dijametralne udaljenosti od pranačela ljudskog postojanja »Voli bližnjega svoga«, što ga čini najindikativnijim filmom trećeg tisućljeća, film *Most* ipak je samo dje-

lo koje zahtijeva nekoliko metara visoku zaštitnu ogradu, te nakon toga potpunu etičnost svake jedinice planeta.

Fast food nacija (*Fast Food Nation*, 2006) djelo je filmskog autodidakta Richarda Linklatera, koji već dugi niz godina ima zavidnu recepciju svojih filmova, kako je za njega izbor teme veoma bitan aspekt (od dosadašnjih filmova najbolje je primljen *Prije svitanja* te rotskopski obrađeni *Probudeni život*). Ekranizirajući ovaj put istoimeni bestseler Erica Schlossera, područje redateljeva fokusa biva svijet lanca brze prehrane (kao i kod Morgana Spurlocka u filmu *XXL ja*), odnosno cjelokupne mu infrastrukture — gdje bazirajući film na principima filma detekcije priča inicijalno započinje problemom zaraženosti mesa, što ga treba riješiti izvršni direktor lanca koji kao »bijeli ovratnik« treba zaštititi interese firme u potpunosti. Naizgled disocijativna, *dinamička opisna sekvenc*a repetitivnog pojavljivanja prikazuje stroj koji se neprestano kreće, metaforično opisujući autonomnost života sustava, odnosno njegove beskompromisnosti prema okolnom svijetu. Za razliku od filmova Michaela Hanekea gdje strojevi predstavljaju alijenaciju, dehumaniziranost i aseptičnost međuljudskih odnosa, ovdje je u pitanju stroj koji mnogo primarnije i egzistencijalnije uništava sve pred sobom (veoma referencijalan na *Pomahnitali vlak* Andreja Končalovskog). Podrazumijevajući društvene odnose kao razdvajanje subjekta od objekta (Marx, Debord), i, na kraju, pretvaranje subjekta u »objekt objekta« (Baudrillard, Virilio), Linklater implicitno ukazuje da se esencijalno ipak radi samo o pukoj transmisiji *mita* — i to, iz vremena prahistorije odnosno politeizma (bogovi su bili munje, vjetrovi, određena životinja) do vremena *stroja* kao boga — gdje mit postoji, ustvari, kao posljedica određenih nedostataka u (sa)znanju. Stoga u

daljnjem razvoju radnje, radi redateljskog odmaka, likove predstavlja kao neobrazovane idealiste. Pretpostavljajući da je umjetnost zrcal društva, više je nego alarmantan Linklaterov negativni razvojni tematski put — od poruke »Bog ne treba biti ono što je u nama, već ono što je između nas« (*Prije svitanja*), do unisonog neoliberalnog načela »Ono što treba biti između nas, ipak je samo novac« (*Fast Food Nation*) — kada film biva zaokružen do grotesknosti napadnom, najnovijom marketinškom akcijom antagonista.

Hamlet Williama Shakespearea doživio je još jednu filmsku adaptaciju — Aleksandra Rajkovića (2006). Postojale su mnoge inačice slavnog kazališnog komada, kako u filmskom mediju, tako i u ostalima (C. Hepworth, L. Olivier, G. Kozincev, F. Zeffirelli, K. Branagh, A. Kaurismäki, K. Papić, *Hamlet Machine* H. Müllera, *Futurističko sintetičko kazalište* — Shakespeare samo u natruhamu), u kojima je dolazila do izražaja sloboda tumačenja djela. Osim raznih unutarmjetničkih tumačenja, *Hamlet* se također pojavljuje i u okviru psihoanalize, u razmatranjima Edipova kompleksa (Freudovo *Tumačenje snova*, predavanja Jacquesa Lacana *Želja i njezina interpretacija*). U okviru slobode adaptacije, Rajković se odlučuje za smještanje radnje na prigradsku deponiju otpada, u milje Roma, dobivši time koordinate veoma širokog i na više razina ostvarivog diskursa. Gradeći priču u romskom ambijentu, dovoljno je prikazati njihovu svakodnevicu kao poprište sveukupne političke nekorektnosti — životinje pod lancima (medvjede), pojedince kojima je dopuštena bigamija na osnovu njihova hijerarhijskog statusa, pušenje, koje ostaje prisutno samo u Trećem svijetu, u koji se ekvivalentno tom sele i transnacionalne korporacije (*Pušenje*, Ksenija Turčić, MSU 2004), veoma visoku hermetičnost



Hamlet



Vrijeme

zajednice — te ukazujući na bizantinsko značenje pojma *at-singanoi* (Cigani), koji predstavlja nedodirljivost — odjednom veoma lako dolazi do prelaska na razinu metafore, gdje počinjemo shvaćati da se ustvari radi o opservaciji globalne politike SAD-a.

Uzevši u obzir cjelokupnu atmosferu okruženosti otpadom, bivajući svjestan sveprisutnosti potrošačkog društva, Rajković također dolazi do očigledne identičnosti dviju dimenzija koje su vidljive u Shakespeareovoj tragediji. I potrošačko društvo, kao i tragičnu situaciju Hamleta čija se majka tek nekoliko mjeseci nakon smrti supruga, Hamletova oca, udaje za drugoga, intenzivno odlikuje usmjerenost ka promjeni, a ne očuvanju; ka eksploataciji i užitku, gdje novi oblici postojanja nemaju nikakve korijene u prošlosti, niti ikakve sankcije temeljene u njoj. Osim toga, izvediv je dijakronijski studij eventualnog podizanja razine sreće ljudske vrste, spajanjem srednjeg vijeka i postindustrijske ere — Romi koji su ostali na srednjovjekovnoj razini življenja, koristeći sredstva digitalne komunikacije — mobitel, kompjutor. Vidljiva je prisutnost istovremenog postojanja *bajkovitosti* i *životnosti*, komponenata neophodnih za konstrukciju djela, što je itekako zahvalno, a prostor otpada i smetlišta može se iskoristiti i lociranjem u sferu neodade, fluksusa, hepeninga, novog realizma. Isto tako, kao što je Jiri Menzel ostvario kritiku jednoga društva na prostoru otpada (*Ševe na žici*, 1990), moguće je referirati se na konstataciju »Amerikanci su kolonizirali našu podsvijest« iz Wendersova filma *Američki prijatelj*,

time ukazujući na problematiku mentalne intoksikacije današnjice. Također je prisutna problematika implozije ljudskoga postojanja (*To be, or not to be, That is the question*), proizašla iz imperativa političke korektnosti, koje je takoreći rezultiralo negiranjem postojanja osnovnih estetičkih kategorija — lijepog i ružnog — kao i negiranja sfere nagonskog i nesvjesnog — prostora toliko kreativno plodonosnog (R. Arnhem, G. Deleuze).

Nažalost, iz ove ponuđene kompleksnosti nije ništa uzeto, već je veći dio izvornog teksta, što ga je redatelj tretirao kao *redundantan*, pa više dramske težine ima u nekoliko stihova izvornoga teksta (»Da hodamo s jedom u srcu, A kraljevstvo nam cijelo da se skupi u jedan nabor tuge«), nego u cijelom Rajkovićevu filmu. Da li zbog nedostatka imaginacije, ili zbog artificijelnog pokušaja inkorporacije Roma u normalne građanske tokove, a uslijed političke korektnosti (Drugoga) koja je financijski stabilno podržavana, nije poznato. Unatoč tome, efektnost društveno prisutne sentence »Mnogo tog se promijenilo u životu mom, nisam više Ciganin, sada ja sam Rom« — itekako subverzivno zvuči.

Vrijeme (*Shi gan*, 2006) južnokorejskog redatelja Kim Kijunga u velikoj mjeri može biti shvaćeno kao filmski traktat o estetici recepcije. I ovaj put Kim Kijungov pristup zahtijeva analizu s više različitih aspekata, kako filmskih, tako i izvanfilmskih. Radnja filma prati mladi ljubavni par koji nakon određenog vremena ulazi u fazu letargije, te se djevojka odlučuje na estetsku operaciju u tolikoj mjeri da je nakon

toga dečko ne prepoznaje, a potom se i on sam podvrgava operaciji. U samim naznakama filma ovdje itekako dolazi do izražaja jedno od dramaturških pravila da glavni likovi od-slikavaju sporedne, odnosno postojeći svijet, gdje njihovi odrazi postaju iskrivljeni do neprepoznavanja, što itekako ukazuje na anomaliju odvojenosti pojave jedinke od njezine suštine. Sama dramaturška okosnica preuzeta je od *bala pod maskama*, ali mnogo više od filma Hiroshija Teshigahare *Lice drugoga* (*Tanin no kao*, 1966), djela više usmjerenog na hipokriziju društva, odnosno amoralnost, dok je Kim Ki-dukov film tematski impregniran gubitkom identiteta uslijed imperativa ljepote i permanentnih promjena, dodatno pojačanoga strahom od *Vremena* koje čini da se sve mijenja. Gra-deći priču i na elementima cirkularne dramaturgije, stvara se svojevrsni anagram, a multipliciranošću problema dolazi se do njegove adekvatne proporcionalnosti. Zbog toga je na ovaj film itekako referentan rad francuske performerice Or-lan koja u kirurškom redizajniranju vlastitog lica svojim »operacijskim teatrom« ukazuje protiv estetskih konvencija i stereotipa, kao i kulturne industrije. Nažalost, otvara se i pi-tanje da li je ekstremni oblik koji poprima njezina umjetnost ipak i protiv evolucije, te da li se, karakteristično za postkri-tičku eru, kritizirani sustav time samo potvrđuje.

Vezano za samu estetiku recepcije u filmu, na vidjelo izlazi nekoliko univerzalnih predstavljačkih principa, kao što su: »Mogu uzeti bilo koji prazan prostor i nazvati ga otvorenom pozornicom« (Peter Brook), na što se, slobodnije tumačeno, nadovezuje i film Jean-Luca Godarda sa skupinom Dziga Vertov *Ovdje i drugdje*, također naglašujući sveprisutnost praznoga prostora prezentiranja, odnosno sveopće teatrali-zacije, uključujući tu, naravno, i sferu politike. Sama ovi-snost filmskog recipijenta o bitnoj fazi transponiranja u svi-jetu filmske umjetnosti najbolje je ilustrirana Oscarima na-građenim filmom Woodyja Allena *Annie Hall*, kada Woody-jev *alter ego* Alvy Singer ne želi ući u kinodvoranu dvije mi-nute nakon početka filma, pošto je dotad dragocjena faza transponiranja već završena.

Isto tako, film elaborira nekoliko razina — sveprisutnu do-minaciju označitelja nad označenim, tretiranje postmoderne poput svijeta maski (Umberto Eco), čežnju za Izgubljenim rajem, te proizvedenost ljudskog tijela strogom koreografi-jom društva. Uzevši u obzir dodatnu kompleksnost, djelo se mora promatrati i s aspekta psihoanalize, novog historiciz-ma, feminističke kritike, postkolonijalne kritike, semiotike.

Film Branka Schmidta *Put lubenica* (2006), baveći se temom *traffickinga*, kao i recentniji filmovi *Ljilja 4-ever* Lukasa Mo-

odyssona, *Import/Export* Ulricha Seidla, *True North* Stevea Hudsona, *Tvrđava Europa* Želimira Žilnika, problematizira živote emigranata, temeljeći film na istinitom događaju uta-panja dvanaestoro Kurda prilikom ilegalnog prelaska preko Save. Problem traffickinga na hrvatskoj kulturnoj sceni tako-der je elaboriran u *online* magazinu *ART-e-FACT* broj 01 (Dalibor Martinis, Lovorka Marinović). Apstrahirajući do-tični događaj, odnosno zamjenjujući Kurde Kinezima, djelo zadobiva dimenziju geografske univerzalnosti te time mno-go veći intenzitet. Predstavljajući rijeku ne samo kao prirod-nu granicu, već i simboličnu, jedina preživjela Kineskinja do-življava otrežnjenje od gajenih iluzija kada prelaskom rijeke biva više neželjeni svjedok nego poruka o optimističnosti ostvarenja boljih svjetova. Jedina točka oslonca postaje joj bivši vojnik Hrvatske vojske — liječeni narkoman obolio od PTSP-a, a nažalost i nosilac tragičke krivnje samog nesretnog događaja — te s vremenom i mnogo više od toga. Provede-ći vrijeme više na vodi nego kopnu, njegova iskorijenjenost iz sredine je naglašena, te dolaze do izražaja principi *film no-ira* kao što su korumpiranost sredine i njezina amoralnost, usamljenost i introvertiranost junaka, opskurnost ambijena-ta (učestalo pada kiša), pesimistično ozračje, zabačenost lo-kacija, te rubni pripadnici društva. Nalik filmovima Roberta Bressona (na primjer *Mouchette*), razlika junakinje i okoline tolika je da ih ona doživljava kao mističnu, nepoznatu silu. Film također govori o velikom broju društvenih anomalija koje da bi se očistile zahtijevaju velike količine vode, kao i o efemernosti ljudskog postojanja te o konformizmu suvreme-nog čovjeka. Sama jezična prepreka u komunikaciji pred-stavlja samo sinegdohu za jaz visokorazvijenih i nerazvijenih zemalja, u kojemu dolazi do izražaja osuđenost na sve pro-bleme zemalja Trećeg svijeta, kao što su neimanje pristupa tekućoj vodi, odnosno nepostojanje sanitarnih uvjeta, visoka stopa HIV-a uzrokovana religijskom indoktrinacijom, pro-blemi pod totalitarnim režimima, silovanje žena, invaliditeti uslijed neadekvatne zaštite na radu, rasprostranjenost min-skih polja (na koja ukazuju, među ostalima, iranski igrani film *Kandahar*, te danski dokumentarni *Talijanski doktor*, ZFF 2007), bolesti djece, ratovi strogo zacrtanih teritorija, stradanja civilnog stanovništva i niz drugih. Prisjetivši se fil-ma *Noć i magla* Alaina Resnaisa, završne riječi — »Pretvara-mo se da se sve zbilo na jednom mjestu, u jednom vremenu, bivajući slijepi i gluhi za ono što nas okružuje, ali taj se krik i danas čuje« — itekako lebde i dalje, nad postojećom civili-zacijom.

OGLEDI I OSVRTI

UDK: 791-21(439)"199/200"

M a r i j a n K r i v a k

Mračnije od mračnog: tri nova mađarska autora

Ciklus suvremenog mađarskog filma, Filmski programi, Zagreb, 9-14. lipnja 2008.

Barem od 1960-ih mađarski je film bolji dio europske kinematografske popudbine. Imena poput Istvána Szabóa, Miklósa Jancsóa, Márte Mészáros, Béle Tarra obilježila su europski filmski modernizam. Svoje teorijsko zaleđe, naravno, svi oni mogli su pronaći u *Filmskoj kulturi* Béle Balasza. Posljednjih pak nekoliko godina svjedočimo i svojevrsnom »crnom valu« filmaša iz ove panonske zemlje. Uz Nimróda Antala, Gábora Herendija i Róberta Koltaija, ovom neformalnom određenju može se pripisati i ime Györgyja Pálfi.

Pálfi

Pišući svojevremeno o njegovu drugome dugometražnom ostvarenju, naime filmu *Taxidermia* (2006), konstatirao sam osebujnu hladnoću pristupa. U naizgled komičnoj groteski, počesto i na tragu karikaturalnosti, zapazio sam nešto drugo. Naime, bila je to »mračna podsvijest mađarske melanko-

lije koja prelazi u shizofreniju«. *Taxidermia* je bila sve prije negoli lagan film za gledanje. Iza poetike groteske krila se težnja za bizarnošću po svaku cijenu. Doživljaj tog neobičnog uratka bio je posredovan audiovizualnim uronućem, gotovo taktilnim iskušavanjem njegovih mirisa, okusa i boja — zapravo *izlučevina*! Žderanje, pišanje, sranje... kopuliranje, masturbiranje... na kraju povraćanje. Svi su se ovi elementi sublimirali u realiziranoj metafori ejakulacije u svemirska prostranstva... No Pálfi ipak nije Pasolini, kakvim se u intenciji želio samodopadno prikazati, niti nije blizak postignuću, recimo Marca Ferrerija iz njegova *Velikog žderanja* (1973).

Ipak nesumnjivo značajnim autorom Pálfi se iskazao svojim ranijim radom. Naime ciklus suvremenog mađarskog filma u »Filmskim programima« u lipnju 2008. započeo je upravo njegovim prvijencem, filmom *Štucanje* (*Hukkle*, 2002).



Taxidermia



Dealer

»Hukkle« je riječ koja ne znači ništa; tek je onomatopejska oznaka za štucanje. Baš je štucanje starca onaj motiv koji se provlači tijekom cijelog ovog neobičnog filma. Smješten u naizgled idilično mađarsko selo, Pálfijev film slavi zvukove i slike života. No u pozadini istoga krije se i okončanje životnih ciklusa — smrt. Upravo stalno prisutna nelagoda probija pokrov prirodnog života, naslućujući neumitnost. Snimateljski počesto fiksirajući u zemlju ili travu, autor(i) filma sugeriraju podzemne snage koje upravljaju životnim ciklusima. Motiv što ga prepoznajemo preuzet je iz Lynchova *Plavog baršuna* (1986), gdje se isti postupak rabi kako bi izazvao primordijalnu nelagodu i užas nespoznatljivog.

Poetika iracionalnog nosi i Pálfija. Njegovi su seljani šutljivi i radišni ljudi, ali s vremena na vrijeme u njima izbijaju porivi koji iracionalno narušavaju mirnoću. Nije čudno da je prvo ime na uvodnoj podlozi filma Tamás Zányi. Naime, ovaj je čovjek snimatelj i dizajner zvuka u filmu. Dok kamera fiksira i zumira predmete, biljke, životinje i ljudska stvorenja (»stvorenje« je možda najbolja odrednica istih!), pomno se bilježi zvuk svakog pomaka zbivanja unutar kadra. Česti ekstremno krupni planovi snimanog materijala izmiču percepciji koja bi ga jasno semantički odredila. Već od uvodnoga kadra zmijske kože i njezina prolaska kroz kamenje, svjesni smo da ćemo svjedočiti sasvim neobičnom filmskom eksperimentu. Iz takvog sablasno nelagodnog uvoda, Pálfi izvlači panoramu sela i zvuk »štucanja«. Dojmljiviji početak teško da se i može zamisliti. Koristeći najsuvremeniju tehnologiju zvuka i slike, autor je iznjedrio sasvim izvorni umjetni svijet koji se ne daje staviti u koordinate prepoznatljivog, preglednog okoliša. Neki su efekti i motivi upravo fascinantni. U nizu takovih treba svakako izdvojiti vizualno najza-

čudniji. Najednom se sve u selu počinje tresti... predmeti padaju, zemlja se odronjava, biljke se svijaju u olujnom vjetru, životinje bježe u panici, dok ljudi pokušavaju pohvatati sve to raspadanje u realnom. Tada u kadar ulijeće avion u niskom letu, da bi se, prelijećući krajolik, najednom spustio sasvim do razine tla nad vodom. U jednom trenutku biva »zamrznut«, da bi se zatim provukao ispod mosta. Fascinantni zamrznuti kadar prelijeva se u zaglušnu zvučnu strukturu. Svakako vidjeti i oćutjeti!

Pálfijevo majstorstvo u građenju auditivno-vizualne sinestezije opipljivo je gotovo u svakoj sekvenci ovog, ne samo filmskog eksperimenta. Naime, svjesno izbjegavajući verbalnu semantiku, autor se usredotočio na sve druge oblike jezika. Među njima i na onaj filmski. Upravo su najbolji elementi ostvarenja oni kada autor bilježi navlastitu asocijaciju, dok su manje uvjerljivi kada iskušava neku »uvjetnu« naraciju. Bizarni detalj smrti djevojčice i mačke, pak, mogu nas podsjetiti na istoznačni motiv što ga je koristio autorov sunarodnjak Béla Tarr u čuvenom *Sátantangu* (1994). No bizarnosti u *Hukkleu* nema previše i sretno su se uklopile u metafizičku kontemplativnost ovog filma kojeg se mora upravo taktilno doživjeti. U svakome slučaju, *Hukkle* je jedan od najdojmljivijih filmova ovog desetljeća.

Janisch

Redatelj nešto starijeg naraštaja, Attila Janisch, već je dulje prisutan na nacionalnoj kino i televizijskoj sceni. *Sutradan* (*Másnap*, 2004) je njegovo treće dugometražno ostvarenje. No, tek je ovim svojim, zrelim filmom pobudio širi interes. Pripovijest o tajanstvenom strancu koji dolazi u mađarsku nedodiju ima mističnu atmosferu, prije svega konstruiranu

pomnim redateljskim postupkom. Protagonist filma (Tibor Gáspár) svojom gesturom dosta podsjeća na Williama Hurta, no likom je još sličniji drugom američkom glumcu, Johnu Lightowu. Ne spominjem ovo slučajno, jer je stranac u spomenutu mađarsku zabit došao doista kao s nekog drugog planeta. Jedini pristojan i uglađen u posve fizički i moralno propaljoj sredini, on dolazi kao narušitelj svakodnevnih neprepeljivosti: svađa, okrutnosti i prezira.

Dobivši naslijede od dalekog rođaka, stranac se upućuje u potragu za istim. No već mu vozač kamiona, koji ga preveze dio puta, kazuje da »ne očekuje pomoć ni od koga«. Njegovo putešestvije dobit će sasvim onirički karakter posredstvom osebnog Janischeva redateljskog prosede. Naime, priča o »strancu«, koji dobrim dijelom podsjeća na Kafkine romaneskne (anti)junake, posložena je sasvim poremećenom kronologijom, tako da tek na samome kraju hvatamo konce naracije. U krajoliku koji kao da je pretrpio neku nepoznatu kataklizmu, dešava se zločin. Isti će se detekcijski naslutiti, no puno je važnije u filmu njegovo tjeskobno ozračje.

Glede odabira scenerije, Janisch je pod očitim utjecajem Tarkovskog. Krajobraz, svojim supostavljanjem lijepe, ali i divlje prirode, narušen je nakaznom ljudskom građevnom intervencijom. Naime, svakome tko je vidio majstorov *Stalker* i put u tzv. Zonu, stvari će biti prispodobivije. Istodobno, put Janischeva protagonista kroz četiri asocijativne postaje — nebo, prašina, vjetar, cesta — put su samospoznaje navlastitog zločina. Sam je stranac, kao uljez u samodostatnu provincijsku sredinu, narušio njezinu ravnotežu užasnim zločinom. Naime, pokazuje se da je protagonist ubio mjesnu djevojku. No izgubio je sjećanje. Kao psihoanalitički pokušaj, Janishev je film premalo motivacijski obrazložen i uvjerljiv. Ali, kao ozračjem i *suspenseom* bogato ostvarenje, *Sutradan* je zanimljiv filmofilski eksperiment.

Fliegauf

Pálfijev vršnjak, Benedek Fliegauf uspio je režirati već tri dugometražna ostvarenja. *Dealer* je film kojime je sebi priskrbio pozornost publike i kritike. Felicián Keresztes tumači naslovni lik koji donosi smrt, ali i trenutak utjehe. Pratimo njegovo putešestvije kroz dan, od zore jednog do svitanja drugog dana. No, sljedećeg dana — neće biti. Protagonist umire u solariju gasnućem svjetlosti. *Dealer* na biciklu obilazi svoje klijente, no ni kod jednoga od njih neće pronaći neku smislenost, koju bi podario i svojoj egzistenciji. Kreće se u začaranom heroinskom krugu iz kojeg nema izlaza.

I dok je Janisch u svom filmu pokazao ružnoću i pokvarenost mađarske ruralne sredine, Fliegauf nam kazuje da drukčije nije ni u betonskom okružju velegrada. Redateljeva je Budimpešta prevučena sivo-tamnim-plavo-bolesno-zelenim filtrom. Naime, fotografija Pétera Szatmárijia sugerira posve mašnu hladnoću. I to kako okružja tako i duša protagonista i njegovih mušterija. Nakon što u jednome trenutku, čini se, diler dobiva smislenost povjerovavši da je djevojčica njegove klijentice Wande njegova kćerka, gotovo se sasvim nemotivirano ponovno predaje drogi s koje se bio uspješno skinuo. Ovaj fatalizam Fliegauf ni ne pokušava objasniti.

Ako se prisjetimo vrhunski dizajniranog trilerla Nimróda Antalaa *Kontrola* (2004), dobit ćemo dojam i o audiovizualnoj osviještenosti Fliegaufa. Ozračje je njegova filma mračnije od mračnog. Smjenjuju se valeri tamnog, bez ikakve danje svjetlosti. Pomno odabrani eksterijeri daju dojam da je sunce zašlo tako da više nikada ne izađe! Sve je još dodatno popraćeno atmosferskom glazbom u kojoj se prepoznaje sva mučnina što prati protagonistov fatalni dan. Mnogo krupnih planova i spore, panoramske vožnje redatelj su autorski idiom. No, čini se da je Fliegauf upao u autorski manirizam i *cool*-postavu koji ne nudi izlaza. Stoga će biti zanimljivo vidjeti koliko će se uspjeti riješiti samoodabrane redateljske hladnoće koju je u *Dealeru* doveo do vrhunca, ali i do stanovitog čorsokaka.

Fliegaufova autorska poetika sasvim je navlastita. No svijest o artizmu i vlastitoj veličini primjetljiva je kako kod njega tako i kod zasad poznatijeg Pálfija. Bivajući kritičan prema Pálfijevoj *Taxidermiji*, mogu to biti kako prema poetici Attile Janischea, tako ponajviše prema mračno-pesimističnom iracionalizmu Benedeka Fliegaufa. Jer, iako mračno, no neka bude i motivirano! Samozatvarajuće autorske poetike dvosjekli su mač za same autore. Mogu zapasti u ono što se, ne bez razloga, naziva »umjetničarenjem«.

Poetika Antalaa, Fliegaufa, Herendija, Koltaija... na koncu i Pálfija — dojmjljiva je. Prema njoj, recimo »jugoslavenski crni talas« s kraja 60-tih djeluje dječje naivno. *Taxidermia* je mučan film zastrašujuće ravnodušnosti i besmisla. *Horror vacui*. *Dealer* je težak film spora umiranja, motivacijski prazan i fatalan. Samoubojstven. *Sutradan* je psihoanalitička sesansa poremećene kronologije. Jedina ljudskost izobličuje se u patološkog ubojicu.

Čemu sve to vodi? Je li Tárrov »panonski fatalizam« polučio tek plodove »mračne podsvijesti«? Bez moraliziranja, zavodljivi, ali i opasni »mladi mađarski film« otvara mnoštvo dilema.

FESTIVALI I REVIJE

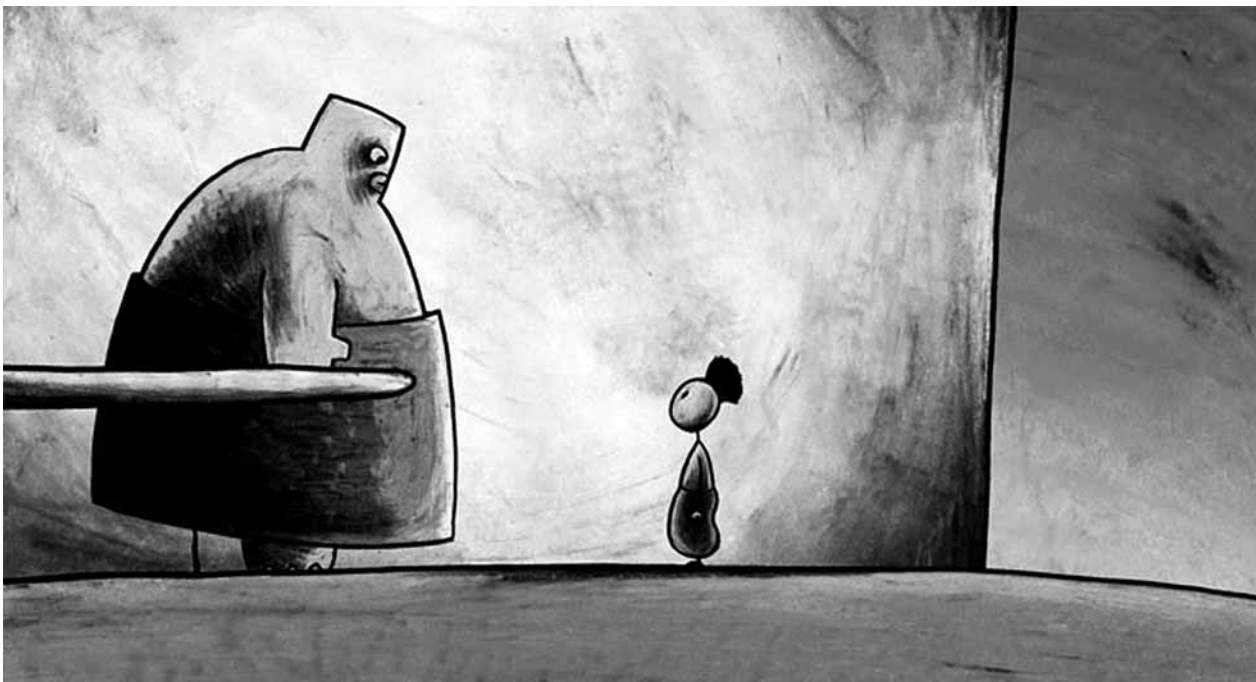
UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791.228(100)"2008"(049.3)

*Jurica Starešinić***Punoljetan i pomlađen Animafest****18. svjetski festival animiranog filma — Animafest,
Zagreb, 31. svibnja — 5. lipnja 2008.**

Kako je 18 godina u Hrvatskoj granica punoljetnosti, čini se da je i Vijeće Animafesta odlučilo da osamnaesto izdanje najuglednijeg hrvatskog filmskog festivala (iako je zbog bijelnog ritma festival po godinama već prilično zrelo) treba označiti važnim promjenama. Uz stidljive najave kako je novopokrenuti festival dugometražnih animiranih filmova samo prvi korak prema godišnjem ritmu i uvođenju konkurencije dugog metra, prava novost došla je u obliku promjene producerske tvrtke. Nakon Koncertne direkcije, organizatora koji je festivalu godinama davao auru dostojanstvenosti i ozbiljnosti, tvrtka HULAHOP d.o.o. namjerila se profesionalnosti u organizaciji dodati i mladenački entuzijazam, te učiniti festival življim, raspjevanijim, opuštenijim i pristupačnijim publici. Koliko su u tome uspjeli možda je nakon tek jednog izdanja festivala pod palicom novih producentica još uvijek rano suditi, pošto ovakve novine uglavnom isprva izazivaju otpor, ali može se primijetiti da su prve reakcije višegodišnjih posjetitelja pretežito blago negativne, a broj prodanih ulaznica i posjećenost programa sugerira da se festival novoj publici ipak nije uspio otvoriti.

Ono što se većini svidjelo (naročito medijima i gostima festivala) vraćanje je festivala u srce Zagreba. Iako je Koncertna dvorana Vatroslav Lisinski relativno blizu centru grada, kina Europa, Central i Grič su baš tu — u centru. Tako su mnogobrojni gosti (112 na službenoj listi), od kojih mnogi nisu dosad bili u Zagrebu, imali prilike osjetiti i upoznati grad, a novinarima i raznim medijima bilo je lakše doći do njih ili ih pozvati u svoje studije.

S druge pak strane, kina u kojima je program festivala prikazivan tehnički su (i kapacitetom, ali to se, nažalost, nije pokazalo nedostatkom) izrazito inferiorna Lisinskom, a ono što je trebalo biti posebna atrakcija festivala, kino na otvorenom u Gliptoteci, većinu trajanja festivala opstruirano je kišom, zbog čega se glavni program selio u kino Europa. Čitava bitka organizatora protiv vremenskih nepogoda kulminirala je jednog od zadnjih dana festivala kad je prokisnuo krov kina Europa pa smo bježali iz jednoga dijela dvorane u drugi, dok su volonteri trčali s plastičnim kantama, tako da je dojam gledanja Velikog natjecanja manje više uništen bučnim lijevanjem kišnice kroz krov u rezonantne posude.

Andreas Hykade — *Krčljavi*

I u Lisinskom je bilo tehničkih problema (nestajanje zvuka pred dvije godine, na primjer), ali ne i ovakvih fijaska.

I inače je moje osobno mišljenje da tehnički uvjeti za projekcije nisu nešto čemu se smije olako pristupati kod organizacije filmskih festivala. Popratni glazbeni, zabavni i ini programi svakako su plus i vjerojatno je istina da su organizatori prošlih godina često propuštali do kraja iskoristiti mogućnosti koje jedan ovakav festival nudi u smislu zabave, ali ako govorimo o festivalu *filma*, onda je presudno važno u kakvim uvjetima će se upravo filmovi gledati. Ozvučenje u kinu Europa nije i ne može biti usporedivo s ozvučenjem jedne koncertne dvorane, ali nije bilo ni na razini modernih multipleksa, što se ipak danas očekuje od festivala svjetskog ugleda, a i slika se povremeno činila blijedom, naročito na izuzetno zanimljivim popratnim programima.

Također, za razliku od Lisinskog, gdje se uvijek znalo gdje i kad je koja projekcija, gdje i kad je koji okrugli stol i slično, ovogodišnji Animafest sve je filmske programe razbacao po četiri osnovne lokacije, dok su se ostala događanja istovremeno odvijala širom grada. Izvrsna zamisao da svaka projekcija ima reprizu u drugom kinu i u drugo vrijeme, zahvaljujući čemu je svatko potencijalno mogao odgledati sve što ga zanima u terminu koji mu odgovara, izjalovila se zbog kiše i preseljenja Velikog natjecanja iz Gliptoteke u Europu, čime su opet izvisile projekcije Majstora animacije, pa je sve teže bilo pratiti gdje se prikazuje što, a pojedini (vrlo zanimljivi!) blokovi retrospektiva na kraju su se preklapali. Primjerice, Caroline Leaf i Igor Kovaljov, oboje suvremeni klasici, autori čiji je utjecaj na razvoj moderne animacije neizmjeran, istovremeno su se na dvije odvojene lokacije obraćali publici prije projekcija retrospektiva svojih filmova. Zbog toga je zagrebačka publika morala birati između restauriranih kopija *Ulice* (*The Street*, 1976), *Dviju sestara* (*Two Sisters*, 1991) i ostalih remek-djela Caroline Leaf, vjerojatno najveće žive inovatorice u tehnici animacije s jedne strane, i prvoga gostovanja Igora Kovaljova, jednog od najkonzistentnijih i najujednačenijih majstora tradicionalne animacije na svijetu, u Zagrebu.

Razbacani programi također su otežali druženje publike s autorima, autora s drugim autorima, te redovitih posjetitelja Animafesta međusobno. Naprosto nije bilo jednog centralnog mjesta gdje bi se svi našli i opušteno popričali o filmovima koje su gledali i koje namjeravaju gledati. A radi se o nečemu na što smo prošlih godina navikli i što su svi gosti u glas ponavljali kad bi ih se pitalo kako im se sviđa *novi* Animafest.

Popratni filmski programi

Vjerojatno najveća atrakcija ovogodišnjeg Animafesta prvim zaljubljenicima u animaciju ipak nije bio (nešto slabiji nego što smo navikli) program Velikog natjecanja, već popratni programi Majstora animacije u kojem su se, uz već spomenute Caroline Leaf i Igora Kovaljova, predstavili i Priit Pärn te Joanna Quinn. Ideja organizatora da spoje gostovanja velikana moderne animacije (Priit Pärn je stigao kao dobitnik Nagrade za životno djelo, ostali kao članovi žirija) s prigodnim retrospektivama njihovih filmova pokazala se

izvanrednom jer je tako zgusnut program remek-djela umjetničke animacije rijedak slučaj i na najuglednijim svjetskim festivalima.

Dobitnik Nagrade za životno djelo, Priit Pärn, predstavljen je svim filmovima koje je režirao, raspoređenima u tri bloka, te posebno za ovu prigodu snimljenim kratkim dokumentarcem *Pärnography*, u kojem su malobrojni gledatelji koji su došli na projekciju zaista mogli uživati, pošto je napravljen s puno duha i portretira jednu zaista zanimljivu osobu, čak i zanemari li se njegovo umjetničko stvaralaštvo. Velika je šteta da je svega nekoliko desetaka ljudi uživalo u šetnji muzejom koji je u Estoniji izgrađen samo da bi stale sve nagrade i počasti koje je za života Pärn zaslužio na festivalima širom svijeta ili u kratkom intervjuu s njegovom kćeri koja nam je povjerila da su je, dok je bila mala, u školi ostala djeca zadirkivala jer joj »tata ne zna crtati i crtići su mu užasno ružni«.

Program Pärnovih filmova podsjetio nas je pak zašto je baš on više od bilo koga drugog na svijetu u ovom trenutku zaslužio tu nagradu, zašto ima toliko nasljednika širom svijeta i zašto je tako omiljen i među našim mlađim animatorima (kao najveći uzor ističe ga i Matija Pisačić, koji se u Velikom natjecanju predstavio vlastitim filmom). Beskompromisni kroničar stanja duha u komunističkim (a zatim i postkomunističkim) zemljama svoj je autorski rukopis izgradio na oprekama. Najčešća tema koja se proteže kroz sve njegove filmove supostavljanje je virtualnog doživljaja zapadnog svijeta, Amerike i Zapadne Europe, te njegove puno manje glamurozne, ali za njega življe i opipljivije, domovine Estonije. Najizravnije je ta opreka vidljiva u možda i najslavnijem njegovu filmu *Hotel E* (1992), gdje se izravno dodiruju postmodernistička televizijska laž o idiličnom (Pärnu sterilnom) životu Zapada (prikazan rotoskopiranim crtežima natprirodno šarenih boja) i njegovoj »tamnoj strani« (Istok), pretjerano mračnoj slici pećinskog polusvijeta nacrtanog grubim potezima i skoro monokromatskim toniranjem. Međutim, Pärn upravo u toj »tamnoj strani« vidi potrebnu dozu izvornosti, tako da oba svijeta postanu zanimljiva tek kad se počnu prelijevati jedan u drugi. U filmu *Karl i Marilyn* (*Karl ja Marilyn*, 2003) podjednako uspješno daje novi život superzvjezdama Karlu Marxu i Marilyn Monroe tako što ih izlaže suvremenoj istočnoeuropskoj stvarnosti. Međutim, u ovom je filmu prisutna još jedna karakteristična Pärnova opreka: izlaganje popularnih žanrova karakterističnih za zapadnu industriju zabave (ovdje špijunski triler) kritici socijalističkog realizma. Tako se stereotipni špijuni i zlotvori teško snalaze u estonskom podzemlju gdje vladaju drugačija pravila, gdje život ne prati pravila filmske naracije, a na kraju možda i ne dočekamo rasplet, dok se estonski puk istovremeno čudi i divi neobičnim likovima iz popularne umjetnosti.

Pärnov najslavniji sljedbenik Igor Kovaljov predstavio se također izrazito ujednačenim i vrlo kvalitetnim programom. Njegov crtež odlazi još dalje u odbojnost oku naviklom na oble i pojednostavljene oblike iz animiranih filmova Walta Disneyja i njegovih nepobrojivih klonova, dok mu je animacija često još bogatija i sofisticiranija. Međutim, njegov je interes uglavnom rezerviran za međuljudske odnose. Kovaljov



Priit Parn — Karl i Marilyn

nas ne poziva da promišljamo društvene, socijalne i ostale »velike« teme, nego uglavnom stvari koje se nalaze u našoj najužoj okolini i koje nas se najizravnije tiču. Uglavnom pratimo zajednički život nekoliko ljudi kako se polako rastvara i otkriva stvarnu napetost ispod privida mirnog i harmoničnog suživota. Karakteristični postupak za većinu njegovih filmova stvaranje je ritmičnih animiranih segmenata koji se ponavljaju kao pokreti satnog mehanizma, čime želi prikazati proračunatost i usklađenost stanja u kojem filmovi najčešće započinju, a koji se nastavljaju i kad se pojave nove okolnosti koje ih pretvaraju u apsurdno samozavaravanje; primjerice obavljanje kućanskih poslova supruge koja je zapravo kokoš i nakon što stranac već upozori njezina muža o kakvoj se »ženi« zapravo radi, u filmu *Kokoš, njegova žena* (*Hen, His Wife*, 1989), ili uporno ponavljanje istih ljubavnih rituala dvojice muškaraca u filmu *Ptica na prozoru* (*Bird in the Window*, 1996), bez obzira s kojim je u tom trenutku žena koju obojica žele.

U istom ciklusu (samo sa ženskim rodnom u nazivu) Majstorica animacije, prikazani su i filmovi Caroline Leaf koja je status žive legende animacije stekla sasvim suprotnim putem od gore spomenute dvojice. Za razliku od klasične animacije konturnog i zatim obojanog crteža, najčešće i najpoznatije tehnike u povijesti animiranog filma, onoga što se obično misli kad se kolokvijalnim jezikom kaže »crtani film« ili »crtić«, karijeru Leaf obilježilo je istraživanje izražajnih mogućnosti najrazličitijih tehnika: animiranje pijeska na odozdo osvijetljenom staklu, slikanje prstima na staklu ispod objektiva kamere, izravno grebanje osvijetljene emulzije na filmu... Pri čemu je uglavnom za temu svojih filmova birala već postojeće književne predloške, što donekle sugerira da je, za razliku od Pärna i Kovaljova, manje zanima što izražava svo-

jim filmovima, a više *kako*. U duhu pravog eksperimentalnog filmaša, svojom je četrdesetogodišnjom karijerom animatorice nemjerljivo utjecala na razvoj modernih tendencija u kratkometražnom animiranom filmu, pa je i program njezinih filmova bio apsolutna atrakcija ovogodišnjeg Animafesta (pogotovo, valja još jednom istaknuti, što se radi o svježim restauriranim kopijama za koje mi je autorica sama rekla da je vraćaju u mladost jer tako čistu sliku vlastitih filmova nije vidjela još otkako su se prvi put vrtjeli na festivalima).

Druga »majstorica animacije«, Joanna Quinn, sasvim je različita umjetnička ličnost od ostalih troje. Njezini filmovi puno su bliži najširoj publici, obiluju humorom, simpatičnim crtežima u tradiciji britanske novinske karikature, grotesknim prikazom svakodnevnih međuljudskih odnosa... Uglavnom, filmovi koje vole i stručnjaci i »obična« publika, što je najlakše dokazati činjenicom da je na prošlom Animafestu osvojila Grand Prix, a za isti film i nagradu publike u Annecyju. Upravo taj film, *Snovi i želje — obiteljske veze* (*Dreams and Desires Family Ties*, 2006), najkarakterističniji je, najzreliji i najuspjeliji film u dosadašnjoj njezinoj karijeri, a kako se radi i o najsvežijem njezinu radu, možemo pretpostaviti da se radi o autorici koja još uvijek napreduje, tako da dojam o njezinu programu, kao ipak nešto slabijem od prije spomenutih modernih klasika, nipošto ne znači da kroz desetak godina i njezin opus neće biti na istoj razini.

Izvanredni programi Majstora animacije još uvijek ne iscrpljuju izuzetno zanimljive popratne programe Animafesta. Animafest specijal tako je predstavio kvalitativno itekako vrijedne filmove koji iz tehničkih razloga nisu prikazani u Velikom natjecanju, a koji su velikim dijelom bili i iznadazine centralnog programa. Nekoliko programa Žene u animaciji dokazao je da osim »majstorica« u povijesti animacije

važnu ulogu igra i veći broj drugih žena. Anima docs, program »animiranih dokumentaraca« kako ih (oksimoronski, naravno) naziva festivalski katalog, ponudili su relativno zanimljiv program, ali i prilično nesporno objašnjenje kako to animirani filmovi mogu biti dokumentarni (odgovor je, valja ovdje istaknuti, da ne mogu, mogu jedino poslužiti kao ilustrativni element u hibridnim filmovima dokumentarističkih ambicija). Svjetski klasici ponudili su, naravno, izvanredan program domaćih i stranih filmova, međutim, osim nekoliko domaćih klasika svježih osposobljenih za gledanje, ovdje se ipak radi o filmovima koji se češće mogu vidjeti u raznim retrospektivama.

Nešto manje zanimljiv bio je jedino program Moja Afrika, koji nas je, upravo suprotno namjeri priređivača programa, uspio jedino učvrstiti u uvjerenju da afrička animacija nema mnogo za ponuditi svijetu u ovom trenutku. Međutim, možda program naprosto nije imao sreće što se našao u usporedbi sa samom kremom financijski puno stabilnijih i tradicijom bogatijih animacijskih centara.

Veliko natjecanje

Slična sudbina koja je zadesila afričke filmove možda je umanjila i uživanje publike u Velikom natjecanju Animafesta, Središnjem i najvažnijem programu. Naime, popratni programi bili su toliko dobri da je Veliko natjecanje u odnosu na njih djelovalo blijedo, neujednačeno i lišeno velikih, vrhunski kvalitetnih filmova.

Naravno, našlo se tu i ove godine remek-djela od kojih su neka naišla na simpatije ocjenjivačkog žirija, a neka su, poput još jednog vrhunskog ostvarenja Georgesa Schwizgebela, *Igra* (*Jeu*, 2006), ili dirljivog filma *Sjaj* (*Glow*, 2007) manje poznatog autora Joa Lawrencea, ostala nezapažena usprkos svojim neospornim vrlinama. S druge strane, teško je

povjerovati da se selekcijskoj komisiji na stolu nije našlo ništa vrednije od kičaste slikovnice litavskih uskršnjih običaja *Uskrsno jutro* (*Magučių rytas*, Jūratė Leikaitė, 2007) ili potpuno nekompetentne ekranizacije i inače neduhovitog starog vica *Isus te gleda!* (Nemanja Gavrilović, 2007). Ne znam jesu li selektori mislili kako bi hrvatskoj publici bilo zanimljivo vidjeti poneki srpski film bez obzira na kvalitetu, ali *Isus te gleda!* jedva bi našao mjesta i na nekoj reviji filmskog i videostvaralaštva djece, a na Animafestu je djelovao u najboljem slučaju groteskno. Ništa, od kadriranja, osvjetljenja, trodimenzionalnih modela, zvuka, pa sve do animacije, nije u ovom filmu izvedeno ni blizu standarda koji se obično postavljaju pred »profesionalne« radove. O nekakvoj slojevitosti, originalnosti ili duhovitosti pak ne može biti ni govora. Mislim da bi se suvremena srpska animacija puno bolje predstavila hrvatskoj publici da je jedini srpski film u konkurenciji bio također vrlo kratki, ali solidni *Pseći Pavlov* (Igor Čorić, 2006).

Uopće je dojam da se velik broj filmova iz Velikog natjecanja komotno mogao preseliti u neke revijalne programe, što bi omogućilo da se u najreprezentativniji program festivala uvrsti samo manji broj najkvalitetnijih naslova. Ovako se radilo o čak osam blokova koje je teško bilo sve pratiti, a u njima je najmanje pola filmova bilo očigledno niže kvalitete, tako da nisu ni mogli ozbiljno konkurirati za nagrade.

Ipak, i u takvoj, donekle prorijeđenoj konkurenciji, čak pet domaćih filmova prilično je senzacionalna činjenica. Doduše, namjenski film Bruna Razuma, *Motovun film festival intro* (2007) svakako spada među one filmove koji su trebali »olakšati« Veliko natjecanje premještanjem u adekvatnu kategoriju (natjecanje namjenskih filmova, na primjer), pošto se, uz sav vizualni i zvukovni raskoš, ne uspijeva uzdignuti iznad svoje osnovne uloge — kulise za djela koja zaista pre-



Georges Schwizgebel — *Igra*

tendiraju komunicirati s publikom i ostvariti umjetnički efekt.

Veliko natjecanje ne bi bilo pretjerano osiromašeno ni da je prošlo bez *Rotatora* (2007) Tomislava Findrika, iako se ovdje stvarno radi o zreлом i kvalitetno produciranom filmu. Međutim, ni *Rotatori*, kao ni *Motovun film festival intro*, ne mogu se podičiti dubljim promišljanjem audiovizualnog doživljaja koji neosporno nude. Lišavanjem filma bilo kakve ambicije da pripovijeda, ali i simboličkih, asocijativnih ili nadrealističkih formi, ono što je ostalo puki je videospot ili videoinstalacija. Nedostaje još poneki element koji bi ga učinio stvarno uspješnim eksperimentalnim filmom ili barem vizualno dojmljivom ilustracijom banalne metafore o životu, ljubavi i smrti, poput *Crte života* (*Ėletvonal*, Tomek Ducki, 2007) prikazane u Studentskom natjecanju, gdje je prilično slična ideja korištenja softvera za animaciju trodimenzionalnih modela za oživljavanje mehaničkih dijelova i stvaranje antropomorfnih likova od rotirajućih komponenti obogaćena i nekakvim podtekstom (koliko god žalosno površan taj bio).

O *Onoj koja mjeri* (Veljko Popović, 2008) već je puno napisano, a naišla je i na simpatije FIPRESCI-jeva žirija u Anneyu, tako da je vjerojatno dovoljno još jednom ponoviti kako se radi o videoesaju na temu antikonzumerizma, vješto i duhovito dizajniranih i animiranih likova, te dosta uspješne završne obrade koja podsjeća na crtež na papiru (iako se radi o animaciji trodimenzionalnih računalnih modela). S obzirom na vrlo solidnu kvalitetu domaćih filmova (osim spomenuta dva), malo je iznenađenje da je jedino *Onu koja mjeri* žiri uopće spomenuo, pohvalivši upravo tehničku kvalitetu završne obrade.

Morana (Simon Bogojević Narath, 2008) još više impresionira vizualnim bogatstvom, a također je izvedena u tehnici trodimenzionalnih modela s namjerom da izgleda klasično animirano, ali je ovdje taj proces rezultirao nešto nezgrapnijom animacijom, vjerojatno zbog višeg stupnja realizma u modelima i pokretima, što se (dobro je poznato iz prvih eksperimenata sa rotoskopijom) ne preslikava baš najsretnije na ravninu dvodimenzionalnog konturnog crteža. S druge strane, Narath si dopušta manje propovjedničkog tona od Popovića, što njegov film čini atmosferičnijim i zabavnijim.

Najveće iznenađenje festivala, što se tiče domaćih autora, svakako je prvi film poznatog strip-crtača Matije Pisičića *Fantastična odiseja doktora Zodiaka* (2008) koji je posebno prikladan za ovogodišnji Animafest, dobrim dijelom u znaku laureata Priita Pärna, jer je Pärnov utjecaj na vizualni i narativni identitet filma očigledan. Postmodernistička slikovnica pretrpana aluzijama na popularnu kulturu, slično mnogim Pärnovim filmovima, suočava čaroliju industrije zabave sa sivom svakodnevicom života na margini globalnog sela. Animacija je skokovita, povremeno neujednačena, ali stil crteža, bogatstvo ideja i kompetentna produkcija stavljaju ga visoko iznad kvalitativnog prosjeka filmova koje smo na Animafestu ove godine gledali.

Kao kontrapunkt debitantima, po mojem (i ne samo mojem, već i mnogih kolega s kojima sam razgovarao) sudu najuspjeliji film čitavog Velikog natjecanja bio je novo djelo isku-

snog veterana i najnagrađivanijeg autora u povijesti Animafesta, Georgesa Schwizgebela. U filmu *Igra* Schwizgebela i dalje ne zanima pripovijedanje, filmsko kadriranje ni ništa drugo što nije specifično i jedinstveno za animirani film nasuprot igranom. Kao što je 1970-ih tiho protestirao protiv karikaturnih trendova u animiranom filmu onog vremena, rotoskopirajući pokrete detaljnim slikanjem akrilom i zamenivši klasičnu filmsku montažu kontinuiranim pretapanjem iz scene u scenu, sada protestira protiv zloupotrebe računalnih softvera za proizvodnju vizualno prihvatljivih, ali jedan drugom kao klonova sličnih filmova, koristeći i dalje iste materijale, ali napuštajući rotoskopiju i imitiranje stvarnosti. U ovom, relativno kratkom, ali možda i najuspelijem filmu dosad, na Prokofjevlevu klavirsku temu (korištenje klasične glazbe za zvučnu kulisu Schwizgebela je zaštitni znak) neobičnom logikom ritma i vizualnih asocijacija izmjenjuju se teme i odgovori kao u nekoj filmskoj fugi, pri čemu ga i dalje zanima isključivo čarolija pokretom oživljene slike. Kao i u svim prethodnim autorskim filmovima, i ovdje imamo nekoliko slikarskih djela koja se pokreću i međusobno vežu bez rezova i montaže, samo što ovaj put među slikarske stilove uvodi i jednu »scenu« gdje je geometrija slike rastvorena escherovskim petljama i optičkim iluzijama. Sve u svemu, možda i najimpresivniji i najnabijeniji dosadašnji rad jednoga od apsolutnih velikana umjetničke animacije, osobe čijem je značaju za razvoj moderne umjetnosti pokretanja slika ravna jedino skromnost u privatnom životu, u koju smo se mogli još jednom uvjeriti iz prve ruke.

Osim nekoliko zanimljivih, ali teško pamtljivih apstraktnih slikarskih animacija, usporediv likovni doživljaj nudio je jedino film *Pripjevi* (*Refreny*, Wiola Sowa, 2007), koji Schwizgebel kao deklarirani mrzitelj modernih tehnologija u animaciji vjerojatno prezire jer je u potpunosti nacrtan u računalnom okružju. Bez obzira na to, koristeći računalo kao pomoć u radu, zahvaljujući čemu uz isti trud može polučiti još efektnije rezultate, a ne metodu izbacivanja poluproizvoda na brzinu, Sowa nas od samog početka zarazi svojim mekim impresionističkim igrama svjetlosti i sjena, te sigurnom rukom vodi kroz više slabo povezanih sjećanja triju protagonista. Snolik lirske film koji u potpunosti ispunjava autoričine ambicije.

Likovnost i asocijativnost kao alternativa prevladavajućim klasičnim narativnim formama zanima i japanskog animatora Hiroshija Matsumota, čiji se vrlo kratki film *Pecanje* (*Fishing*, 2007) ne stigne do kraja razviti u svega jednu minutu i trideset i pet sekundi trajanja, pa više intrigira nego što nudi, ali je svejedno zanimljivo osvježeno u programu. Da je trajao malo duže, film bi se sigurno još više istaknuo i više bi ga ljudi zapamtilo. Svojim zanimljivim likovnim pristupom i meditativnom atmosferom to zasigurno zaslužuje.

Pažnju je svakako puno više privukao novi film ruskog kič slikara i animatora Aleksandra Petrova *Moja ljubav* (*Moya lyubov*, 2006), ali uglavnom zahvaljujući predugom trajanju, sveopćem pretjerivanju u grandioznosti i propustu u festivalskom katalogu zahvaljujući kojem su neki od najeminentnijih domaćih kritičara u svojim osvrtima taj film proglasili »3D animacijom«, iako se više nego očigledno radilo o slika-

nju pred kamerom. Autor i ovdje, kao u većini filmova, uključujući i Oscarom ovjenčani *Starac i more*, koristi literarni predložak koji ekranizira gurajući boju po površini ogromnog stakla, pri čemu prethodna slika ostaje zabilježena jedino na filmu, pošto svaka nova nastaje iz stare. Likovni stil i dalje je na tragu socijalističkog realizma i američke ilustracije 1950-ih, dok je režija i dalje egzaltirana kopija hollywoodskih *blockbustera*. Petrov skoro cijelu karijeru radi filmove koji, zahvaljujući tehničkom savršenstvu i nevjerojatoj količini vještine i truda uloženi u njih, više spadaju u rubriku »vjerovali ili ne«, nego među umjetnička djela koja nastoje postavljati relevantna pitanja i istraživati nove izražajne mogućnosti animacije.

Juan Pablo Zaramella predstavio se dvama filmovima. *Sex-teens* (2006) je duhovit obrazovni film za tinejdžere, pa kao takav zaslužuje određene simpatije, ali bi se sigurno puno više istaknuo da je postojala već spomenuta konkurencija namjenskih filmova. Međutim, autor zaslužuje spomen zbog puno zanimljivijeg promišljanja umorne forme geg-filma *Lapsus* (2007), gdje jednostavno nacrtan lik opatice vodi bitku s monokromatskom okolinom. Preciznije, kako prelazi s bijele pozadine na crnu, dijelovi njezina tijela koji su crne boje nestaju, kao i dijelovi tijela koji su bijele boje na bijeloj podlozi. Jednostavna ideja obrađena je s puno mašte i jedan je od najefektnijih filmova takvog neambicioznog pristupa humoru koji sam vidio zadnjih godina. Usporedba s *La Lineom* nedavno preminulog Osvalda Cavandolija nije bez osnove.

Nepretenciozan i efektan je i *John i Karen* (*John and Karen*, Matthew Walker, 2007), film u kojem pratimo tipični (i dobro napisan) dijalog između dvoje ljubavnika koji se pokušavaju pomiriti nakon svađe. Naravno, dozu groteske dodaje ideja da je djevojka nacrtana kao pingvinka, a mladić kao polarni medvjed. Klasična animacija crteža odradena je neinspirirano, kao i crteži sami, ali na razini je kvalitetnijih televizijskih proizvoda, pa se ni ne primjećuje. Ostaje samo uživanje u dobroj ideji i duhovitim dijalozima.

Groteska je prisutna i u filmu *Sjaj* (*Glow*, Jo Lawrence, 2007), ali ambicije autora ovdje su sasvim drugačije. Umjesto da se ruga svakodnevnom sitnicama koje nam se ponekad čine važnije od stvarnih problema, Lawrence se ukoštac hvata s vrlo opipljivim i vrlo ozbiljnim problemom: bezobzirnim eksploatiranjem radnika kroz priču o »radij-djevojka-ma«, mladim ženama koje su premaživale kazaljke satova radioaktivnim radijem u jednoj tvornici u New Jerseyu. Uz animiranje objekata (satnih mehanizama i sličnih predmeta odabranih zbog metaforičkog učinka), autor se efektno koristi i raznim računalnim specijalnim efektima, zahvaljujući čemu film, osim što prenosi vrijednu poruku, impresionira i vizualnim dojmom. Sve u svemu, bez pretjerivanja i patetike, zorno nam je predloženo kako je često ljudski život podređen tuđoj pohlepi.

Zadnjih godina naučili smo posebno cijeniti angažirane i ambiciozne filmove jer ih je sve manje. U trenutku kad se skoro svaka društvena kritika tumači kao ideološko propovijedanje, sve više autora okreće se banalnim, svakodnevnom temama; dokumentarizmu, biografskim i autobiografskim

pričama i sličnim »sigurnim« temama, a prava je rijetkost pronaći autore dovoljno samopouzdanu da se uhvate ukoštac s teškim filozofskim ili političkim temama. Često i kritičari, žiriji, pa i sama publika takve filmove bezrazložno diskvalificiraju kao intelektualistički *Weltschmerz*, što vjerojatno na autore djeluje dodatno nemotivirajuće. A svjedoci smo da ništa nije lakše nego sjetiti se nekog osobnog poniženja, ispričati ga iz *off-a*, popratiti s nekoliko jedva animiranih crteža i steći naklonost kao »iskren i nepretenciozan« autor.

Naravno, još uvijek ima i nas koji mislimo da je suštinu umjetnosti puno bolje pogodio Vlado Kristl kad je rekao kako »umetnost mora delati probleme«.

Nagrađeni filmovi

Iako smo svi svjesni da žiriji nisu bespogrešni, da se ukusi razlikuju i da svatko od filma očekuje nešto drugo, posebno zanimanje na svakom festivalu uvijek pobuđuju filmovi koji se okite nagradama.

Kad još u žiriju sjede Caroline Leaf, Igor Kovaljov i Joanna Quinn, te uz njih Moustapha Alassane i Danijel Šuljić (od kojih nekako očekujete da se iz pristojnosti neće puno petljati u odluke velikog trojca), lako je pomisliti kako će najveću nagradu festivala primiti zaista vrijedni, inovativni i promišljeni film. Nikako ne očekujete da će se Velikoj nagradi radovati Luis Cook, ne pretjerano istaknuti filmaš iz legendarnog bristolskog studija Aardman, za neinventivnu zafkanciju *Sestre Pearce* (*The Pearce Sisters*, 2007). Nipošto ne treba otići u drugu krajnost pa filmu odreći duhovitost, vještinu u izvedbi i pronalaženje načina da se istakne u poplavi politički nekorektnih filmova prepunih ružnoće, leševa i degutantnih prizora cijepljenih humorom, ali to nekako ne djeluje dovoljno za najbolji film festivala. Napokon, spomenute karakteristike krase svaki Aardmanov film. Od laureata očekujete nešto o čemu će se godinama pričati (prethodni dobitnik iste nagrade, *Snovi i želje — obiteljske veze*, jedne od članica žirija svakako spada u takve filmove). Kod *Sestara Pearce* svaka potreba za daljnjim razgovorom prestaje kad kažete: »Još jedan zgodan film iz Aardmana.«

Da li se ovdje dogodilo da je svaki član žirija imao svojeg favorita, pa da su odabrali film koji ih sve donekle zadovoljava iako nikoga ne oduševljava, ili im je u Zagrebu bilo toliko lijepo da nisu imali još i volje koncentrirano gledati tuđe filmove, teško je reći. Možda se odgovor krije negdje u vicu koji nam je Priit Pärn ispričao kad ga je netko na susretu s novinarima upitao gleda li suvremenu animaciju i ima li neke favorite:

Kad je Churchill došao u Moskvu učiti književnost, pitali su ga voli li Tolstoja.

»Tolstoj? Nikad čuo.«

»Ah, bit će da je vama draži Dostojevski«

»Nikad čuo.«

»Puškin, Ljermontov, Gogolj...?«

»Ne, ne nisam čuo niti za jednog od njih. Churchill ne čita, Churchill piše!«

Nagrada Zlatni Zagreb, druga nagrada Animafesta, pripala je pak još uvijek mladom, ali itekako proslavljenom njemač-

Luis Cook — *Sestre Pearce*

kom autoru Andreasu Hykadeu, za završni dio njegove autobiografske trilogije *Kržljavi* (*The Runt*, 2006). Neiniciranim u Hykadeov odnos prema vlastitom djetinjstvu, ako su odgledali *Kržljavog*, zvučat će nevjerovatno da je to nešto optimističniji film od prethodna dva. Naravno, sukob surovog svijeta s nježnom dječaćkom dušom i ovdje rezultira izložbom okrutnosti, ali po prvi se put naslućuje doza nostalgije za dječastvom, ako zbog ničega, onda zato što je tad još vjerovao da je on drugačiji od bezosjećajnih odraslih.

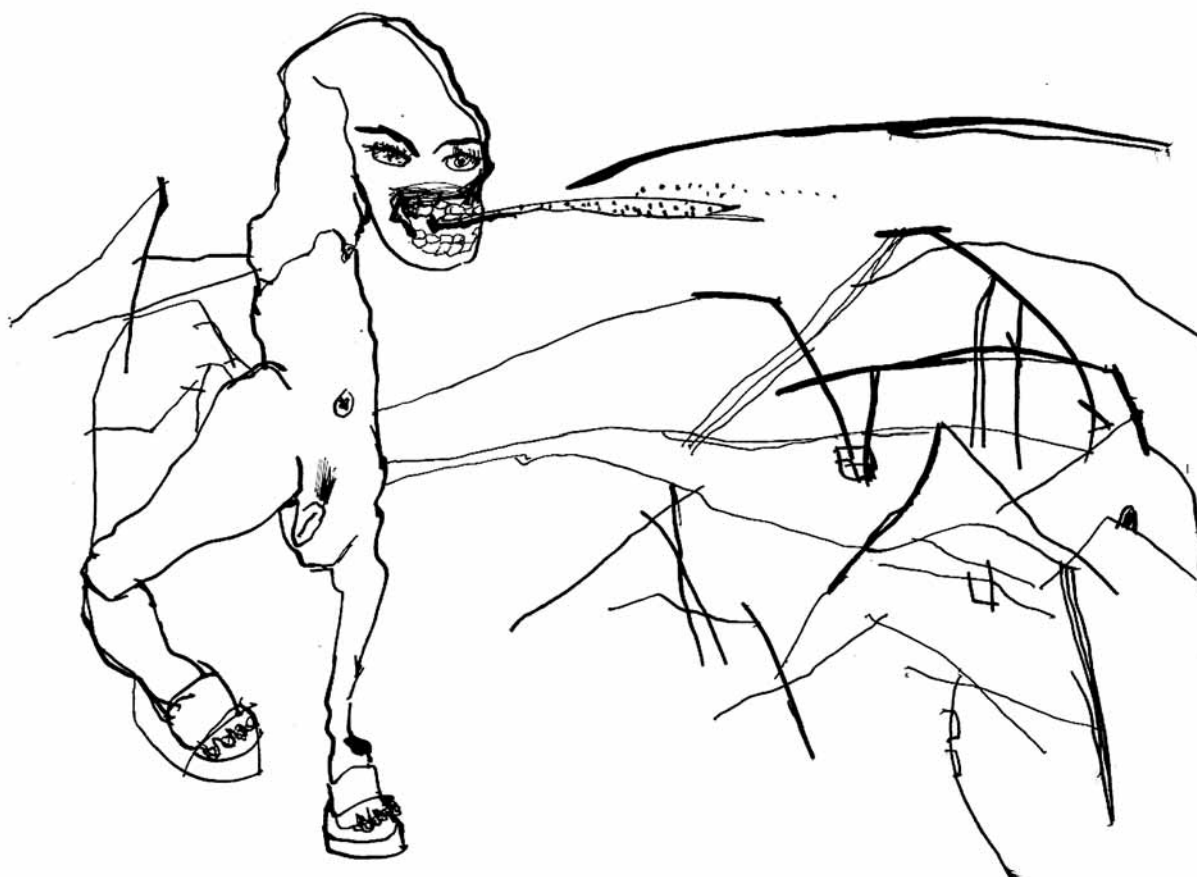
Nažalost, pravocrtna narativna struktura, jasnija i izravnija nego prije, iznjedrila je nešto manje dojmljiv, ali i dalje izuzetan film najveća mana kojeg je u tome što znamo kako će se radnja razvijati već nakon nekoliko uvodnih minuta. Ono što nikako ne možemo pogoditi, a daje poseban ugođaj svim Hykadeovim filmovima, dužina je trajanja pojedinog kadra. Nevjerovatno je kako on uvijek iznova uspijeva uznemiriti, puštajući jedan kadar duže nego smo očekujete, a drugi opet kraće. Boje i linija ovaj su put nježniji i zaobljeniji, bez puno oštarih kontrasta, tako da i crtež djeluje manje zastrašujuće. Naravno, to sve treba naglasiti okrutni svršetak kojem sve vodi, međutim, ukupan dojam i o likovnoj strani filma je da se ne trudi toliko šokirati i ogaditi likove, kao što je bio slučaj u njegovim ranijim filmovima *Živjeli smo u travi* (1995) i *Vatreni prsten* (2000).

Zlatko Grgić zasigurno bi bio zadovoljan filmom koji je ponio nagradu koja nosi njegovo ime, za najbolji prvi film napravljen izvan obrazovne institucije. Uvijek politički i društveno angažiran u vlastitim filmovima, prepoznao bi iskrenu zabrinutost za sudbinu marginalaca u svim apsolutističkim društvima koja isijava iz izuzetno dojmljivo nacrtanog filma *Hezurbeltzak, obični grob* (*Hezurbeltzak, una fosa común*,

Izibene Onederra, 2007). Film tvore neobične asocijativno povezane slike koje isprepleću vizije smrti i masovnih grobnica s neobičnim seksualnim praksama i likovima iz popularne kulture. Osim dojmljivog crteža, atmosferi pomaže i prilično avangardna zvučna kulisa koja je sačinjena od dosljedno iritantnih zvukova i potpuno lišena dinamike. Mlada autorka sigurno je ostvarila jedan od najozbiljnijih i najdojmljivijih radova čitavog Animafesta.

KJFG No. 5 (Aleksij Aleksejev, 2007) je pak jedan od najneozbiljnijih filmova prikazanih na festivalu, ali u svojoj namjeri da nasmije publiku uspio je u toj mjeri da se naprosto morao okititi nekom od nagrada, pa ga je žiri počastio posebnim priznanjem i kratkim objašnjenjem: »Za izvanredan humor.« Slažemo se. Rijetko se pojavi film kojem se podjednako radosno smiju i djeca i odrasli, i ambiciozni i usputni gledatelji. A sve to u manje od dvije minute... A i desetominutna meditacija o oblacima, različitim bojama i oblicima koje oni poprimaju, te čudesnim promjenama koje se u njima stalno događaju, *Prognoza* (*Forecast*, Adriaan Lokman, 2006), zavrijedila je posebno isticanje žirija, uz komentar da se — po njihovu mišljenju — radi o najboljem filmu bez dijaloga. Radi se o vizualno bogatom filmu koji se ugodno gleda, međutim, ne nudi ništa više od estetske ljepote.

Ako bi se, pak, tražio film koji je ove godine najviše impresionirao tehničkim dostignućima, bez puno razmišljanja možemo uperiti prstom u *Gospodu Tutli-Putli* (*Madame Tutli-Putli*, Chris Lavis i Maciek Sczerbowski, 2007), film koji poput *Sjaja* koristi kombinaciju stop animacije i digitalnih efekata, a novost je tehnika koju sada zovemo *eye-tracking*, a zahvaljujući kojoj su lutkama u filmu vrlo uvjerljivo dodane oči živih glumaca. Rezultat je začudan i zasigurno zaslužuje

Izibene Onederra — *Hezurbeltzak, obični grob*

promišljenije korištenje u jednom od sljedećih filmova ovog dvojca, jer ipak je dojam da im ovaj film nije služio ničemu doli isprobavanju nove igračke.

Osim tri posebne nagrade, žiri je tri filma i posebno istaknuo. Osim filma *Ona koja mjeri*, to su impresivno izvedena reklama *Sony Bravia: Play-Doh* (Frank Budgen, Darren Walsh, 2007) i *Voljeni* (*The Beloved Ones*, Samantha Moore, 2007), film koji govori o problemu velikog broja HIV pozitivnih u Africi, ali s takvom dozom patetike i nezanimljivosti u izvedbi da vam naprosto bude krivo što se možete jedino podsmijevati filmu koji nosi tako jaku poruku. Baš izrazit primjer kako angažirani film ne bi trebalo raditi.

Promatran u cjelini, 18. Animafest ponudio je zaista izniman program i priliku za upoznavanje i druženje sa zaista iznimnim autorima, tako da se manji i veći prijelazni problemi lako mogu zaboraviti. Ono o čemu bi se moglo naširoko diskutirati pitanje je isplativosti mijenjanja bijelnog ritma u godišnji, pogotovo sagleda li se kvaliteta filmova iz Velikog

natjecanja. Umjetnička animacija nalazi se u globalnoj krizi. Nikad se više ljudi nije bavilo animacijom, a nikad se nije pojavljivalo manje mladih, ambicioznih i kvalitetnih autora koje u prvom redu zanima umjetničko izražavanje. Materijalno izazovni poslovi na namjenskim filmovima i rušenje nekih financijskih struktura koje su držale visoku razinu istočnoeuropskog filma morali su se odraziti na stanje u autorskom filmu, ali čini se da čak i National Film Board of Canada, u ovom trenutku vjerojatno najčvršći financijer takvog filma, ima problema s nalaženjem iznimnih novih autora. Okretanje, pak, egzotičnim kinematografijama, poput onih predstavljenih u programu afričke animacije, ne čini se da nudi previše zanimljivih novih pristupa ni novih estetika. Filmovi mladih autora djeluju nezanimljivo pokraj retrospektiva njihovih starijih kolega.

Nadajmo se da je to samo prolazna kriza i da ćemo uskoro najbolje filmove gledati u Velikom natjecanju, a za retrospektive starih majstora govoriti: »Pa zar je to najbolje što se tad moglo?«

FESTIVALI I REVIJE

UDK: 791.65.079(497.5 Motovun): 791-21(100)"2008"(049.3)

*Igor Bezinić***O supermarketima i tri filma****10. Motovun film festival, 28. srpnja — 1. kolovoza 2008.**

Jubilarno, deseto izdanje Motovun film festivala organizatore je naveo na razmišljanje o samoj svrsi festivala. Predsjednik Savjetodavnog odbora, Mike Downey, u predgovoru festivalske publikacije navodi da Motovun više nema smisla ukoliko je postao dio establišmenta. U vrijeme nastanka motovunskog festivala njegova je funkcija bila prikazati filmove koji nisu mogli biti viđeni nigdje drugdje te oblikovati nove i drugačije ukuse. Danas u Hrvatskoj postoji više od četrdeset filmskih festivala posvećenih najrazličitijim rodovima, žanrovima, pojavama, regijama, autorima i gledateljima, što je činjenica koja svakako ukazuje na to da funkcija Motovuna više ne može biti ista kao prije deset godina.

Motovun je danas sigurno među tri najpopularnija i medijski najzastupljenija festivala u Hrvatskoj, što inače i nije značajka festivala čiji organizatori teže izbjegavanju establišmenta. Međutim, možda mimo volje osnivača festivala, način organiziranja Motovunskoga festivala doveo je do toga da on jest dio establišmenta u odnosu na manje festivale. Također, imati multinacionalnu korporaciju VIP kao generalnog sponzora, unatoč tipu filmova koji se prikazuju, i nije znak nekakvog izbjegavanja establišmenta, ali na tu činjenicu već duže vrijeme ionako svi slijevamo ramenima. Danas nažalost svi normalnom smatramo i činjenicu da multinacionalna korporacija T-HT, pod altruističkim geslom »Kulturist — sva lica kulture«, financira prikazivanje filmskih klasika u kinu Tuškanac, festival ZagrebDox na kojem se prikazuju uglavnom društvenokritički dokumentarci, a i novi Subversive film festival u čijoj sam organizaciji i sam ove godine licemjerno sudjelovao. Taj tip oglašavanja ne razlikuje se od perfidnog oglašavanja cigareta Tvornice duhana Rovinj pod krinkom njihove rovinjske galerije Adris.

Čini se da je organizatorima festivala koji pretendiraju izbjegavati establišment prije svega bitno da se festival održi, smatrajući da je bolje izvući nešto nego ništa iz društvene situacije u kojoj je taj tip nedosljednosti neizbježan. Nažalost, drugačiji model financiranja velikih kulturnih događanja nije na vidiku, ali najmanje što možemo učiniti jest da ponavljamo da je drugačiji svijet (barem u teoriji) moguć. Ono što Motovun danas čini različitim od ostalih festivala jest prije svega mjesto njegova održavanja. Sve ostale značajke alternativnosti danas su prisutne i na mnogim drugim festivalima: i prikazivanje nezavisnih filmova i filmova malih kinematografija i autorskih filmova, pa i shvaćanje festivala kao mješavine filmofilije i tulumu. S obzirom da pišem o or-

ganizacijskim aspektima festivala, nimalo alternativnim smatram postojanje »Vip Gardena« u koji se može ući samo ukoliko imate akreditaciju, a ilegalnom smatram odluku da se posjetiteljima u centar grada zabrani unošenje alkohola koji nije kupljen u ugostiteljskim objektima unutar gradskih zidina.

Imidž otpora establišmentu, iako poljuljan, meni i dalje čini Motovun omiljenim hrvatskim filmskim festivalom. Motovunski festival i za većinu meni bliskih osoba nezaobilazan je događaj koji ima posebnu simboličku ulogu i podrazumijeva se da ćemo nekoliko ljetnih dana provesti u Motovunu na festivalu. Međutim, kao što su organizatori došli do točke u kojoj razmišljanju o samoj svrsi »Motovun film festivala«, tako mi se čini da smo svi mi, konzumenti filmova na filmskim festivalima, došli do točke u kojoj smo dužni razmišljati o svrsi filmskih festivala općenito. Koliko god me veselila činjenica da mi je dostupno više od četrdeset filmskih festivala, ipak ne mogu sakriti sarkastičan osmijeh pri spomenu nekih festivala meni smiješnih i čudnih imena. Danas je u Hrvatskoj vrlo popularno organizirati kulturne festivale, a kao i svaki količinski porast, ta popularnost vodi do većeg broja jako dobrih, ali i jako loših programa. Motovunski festival u toj šumi festivala ima povlašteno mjesto: njegov je smisao utemeljen samom činjenicom da se radi o prvom festivalu koji ostalima služi kao uzor, a smislenost je uspjela biti održana upravo financijskom potporom snažnih sponzora.

Kako se ne bih zadržao na lamentiranju o nezdravim kapitalističkim temeljima festivala koji organiziraju antikapitalistički nastrojene osobe, spomenut ću i svoj osobni problem gledanja filmova na festivalima, u kojemu će se možda prepoznati poneki čitatelj. Bombardiran golemom količinom filmskih naslova na svakom festivalu, stječem dojam da ne mogu na kvalitetan način pristupiti pojedinom filmskom naslovu. S jedne strane, možda sustavno precjenjujem svoje gledalačke kapacitete. S druge strane, možda je sam koncept festivala u kojemu gledatelj svaki dan kroz kojih pet dana bira iz ponude desetina novih filmova previše nalik supermarketu u kojemu pogubljeni među policama u kolica guramo sve i svašta. Tom konceptu supermarketa na ovom su izdanju Motovuna prkosili pažljivo smišljeni programi »100 godina ruskog filma« (uz suradnju moskovskog Gosfilmfonda), »Interaktivni film« (izbor Tanje Vrvilo) i »Motovun online« (program kratkih filmova, izbor Andreja Korovljeva). Za razliku od osmišljenih filmskih programa, u festivalskim



Moj Winnipeg

knjižicama (na većini festivala) naslovi su šturo i nekritički predstavljani, tako da se odluka o gledanju pojedinog filma nerijetko pokazala promašenom.

Čini se da danas u Zagrebu gust kalendar filmskih festivala igra ulogu koju su za starije generacije filmofila igrala kina (i Motovun je dio zagrebačkih festivala putem »izdanja« festivala u Zagrebačkom kazalištu mladih). Osim što festivali prikazuju filmofilski program (koji se zasad u Hrvatskoj sustavno nudi samo u kinu Tuškanac), oni omogućuju rituale koji nadomještaju rituale odlaska u kino. Gledanje filma u skupini ljudi je, naravno, posve drugačije iskustvo od gledanja pred TV ekranom ili monitorom računala. Osim toga, dogovaranje i sastanak prije filma, druženje nakon filma, komentiranje i analiza filmova, rituali su koji se mnogo ne razlikuju od rituala u klasičnome kinu. U kinu, međutim, gledatelj ne žuri s projekcije na projekciju, ne zapinje u gužvi poznanika s kojima kurtoazno, u prolazu, komentira filmove i u kinu najčešće ne gleda po tri i više naslova dnevno u razdoblju od otprilike pet dana...

Ove sam godine u Motovunu i sam žurio s projekcije na projekciju i iracionalno želio vidjeti što više filmova, pa je kvantiteta tako, poslovično, urodila kvalitetom. U motovunskom sam supermarketu pogledao tri filma koja su me oduševila,

koja ću ovdje predstaviti. Možda je neprimjereno festival predstaviti putem tri filma, ali taj je pristup, nadam se, opravdan gore navedenim razmišljanjima. Za razliku od velikog broja odgledanih filmova koje sam zaboravio, ovi će mi naslovi ostati u trajnom sjećanju i za mene čine pisanje o festivalskom filmu smislenijim od pisanja o festivalskoj kinematografiji. Sva tri filma nastala su 2007. godine: film Guya Maddina (režija, scenarij, produkcija) *My Winnipeg*, film Ive Trajkova (gluma, režija, scenarij, montaža, produkcija) *The Movie*, te pobjednički film *Tiho svjetlo* (*Stellet licht*) Carlosa Reygadasa (režija, scenarij, produkcija).

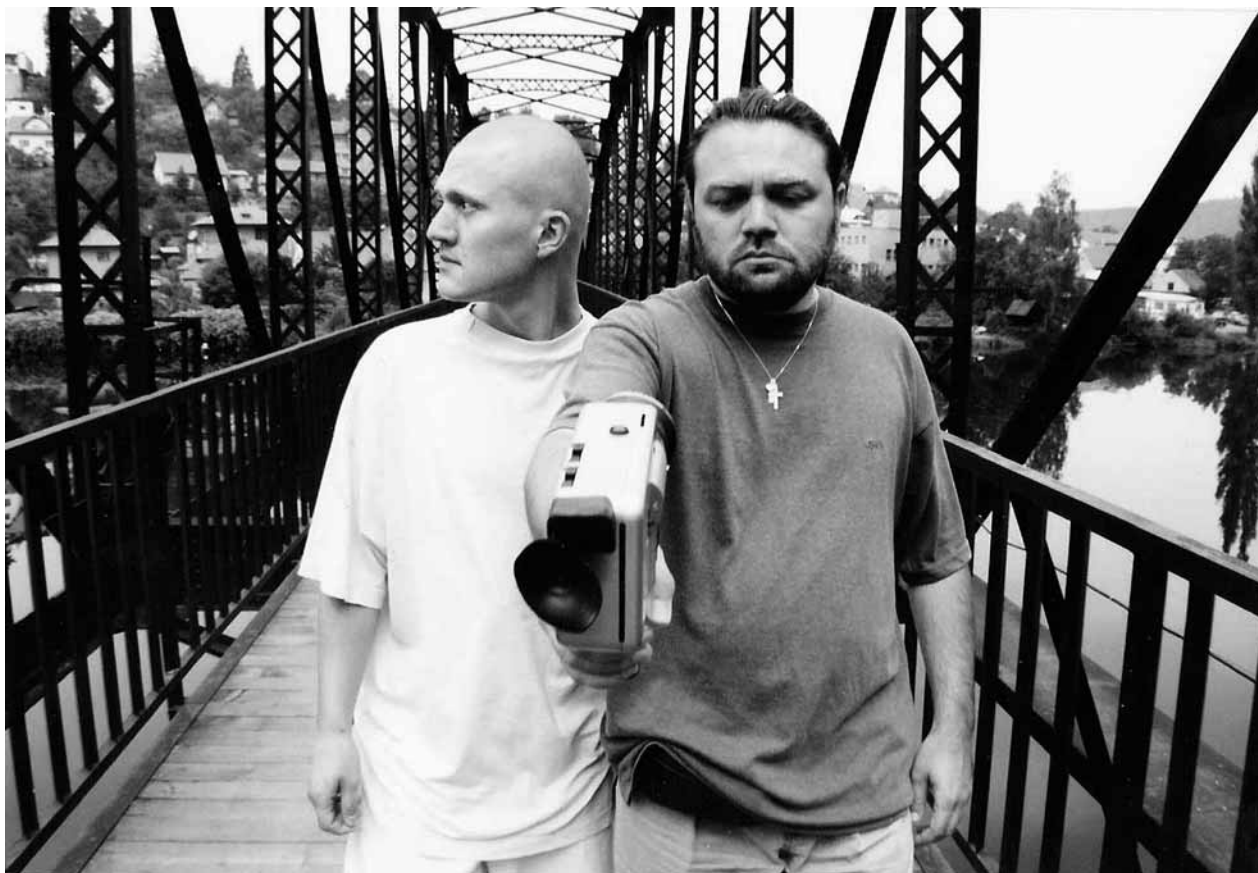
U prikazu devetoga Motovuna, Elvis Lenić u 51. broju *Hrvatskog filmskog ljetopisa* navodi da je »Motovunski festival od samih početaka okrenut malim filmovima koji govore o sudbinama običnih ljudi, želeći vjerojatno takvim programskim odabirom dodatno istaknuti vlastitu opuštenost i nepretencioznost« (str. 132). Teza o motovunskim filmovima kao »malima« i »nepretencioznima« činjenica je koja se redovito pojavljuje u medijskim prikazima, recenzijama i intervjuima. Tri gore navedena filma, međutim, ne spadaju u kategoriju tipičnih motovunskih filmova, jer su »mali« samo budžetom: apetiti njihovih autora nisu nimalo skromni, njihove teme ne tiču se svima bliskih priča ni svakodnevnih

problema, a njihov stil je ambiciozan, a za neke gledatelje sigurno i pretenciozan. U prikazu 10. Motovun film festivala u Zarezu, uglednom dvotjedniku za kulturna i društvena zbivanja, autorica navodi kako je nakon 30 odgledanih minuta filma *Tiho svjetlo* napustila kino jer joj je film bio dosadan. Autori ta tri filma koja će mi ostati u sjećanju ni nemaju namjeru biti zabavni. Oni u klasičnom smislu ni ne pričaju priče, već nekonvencionalnim pristupima stvaraju utiske te neuobičajena razmišljanja i raspoloženja. Radikalno odstupanje od klasičnog narativnog stila možda nije vrijednost sama po sebi, ali se u svakom slučaju radi o, barem teorijski, zanimljivim odmacima koji zaslužuju pažnju kritičara/ki (ili barem zaslužuju da kritičari/ke pogledaju film do kraja, iako se možda ne radi o stilu koji cijene).

Moj Winnipeg i *The Movie* autobiografski su filmovi slične forme. Radi se o crno-bijelim filmovima u kojima je naracija ostvarena putem muškoga glasa pripovjedača u off-u. Takav atipičan pristup je, dakle, prisutan u dva filma na istom izdanju jednog filmskog festivala, što je svakako zanimljivo. Dodatna zanimljivost je ta što oba filma igraju na kartu poigravanja s filmskim rodovima, odnosno dovođenjem u pitanje granice između igranog i dokumentarnog, fikcije i fakiije. Film *Moj Winnipeg* autor Guy Maddin klasificira izrazom *docufantasy*, ukazujući na činjenicu da svojom autobiografijom nema namjeru samo ukazivati na objektivne činjenice svoga života. Maddinova sjećanja, naime, nisu istinita, objektivna i realna. Njegova svijest nema jasne granice

objektivnog i subjektivnog, činjenice i maštarije, jave i sna. Nižući fragmente sjećanja na svoj rodni grad, snježni kanadski Winnipeg, kao i činjenice iz gradske povijesti, Maddin stvara iznimno osobnu povijest jednog prostora.

Nabrajanje osobnih sjećanja i činjenica o gradu može se učiniti ne osobito originalnim. Međutim, način na koji Maddin predstavlja svoje stanje svijesti govori nam da se radi o zanimljivom umu koji kao da nikada nije upoznao konvencije malograđanskog samopoimanja. Prosječni građanin, primjerice, snježnog Gospića, vjerojatno bi mogao baratati podacima o Gospiću ništa manje zanimljivima od podataka o Winnipegu kojima barata Maddin. Ono što Maddina izdiže iz ralja prosječnosti jest to što svojim pristupom i načinom naracije predstavlja gledatelju svijet i svijest koja postoji samo u njemu i u nikome osim njega. Posebno su originalni dijelovi filma u kojima glumci igraju članove Maddinove obitelji u njegovoj kući, u rekonstrukcijama nekih scena iz obiteljskog života. Na sebi specifičan način, Maddin te scene režira tako da stilski nalikuju filmovima crno-bijelog razdoblja filmske povijesti. Osim toga, on predstavlja razne lokacije Winnipega i neobične povijesne događaje toga grada. Autor je »utopljen« u povijest grada, ovisan je o njemu i o svojim sjećanjima nastalima u njemu, a istovremeno taj grad želi napustiti. Stoga u svojoj 51. godini života na filmsku vrpču želi dokumentirati svoje viđenje svoga grada, a prije svega putem svojevrstne terapije samoga sebe dokumentirati stanje vlastite svijesti. *Moj Winnipeg* je film koji ničemu ne vodi, nema



The Movie



Tiho svjetlo

posebnu poruku niti se njime želi gledatelja držati u stanju napetosti ili zainteresiranosti. Pomalo pospanim glasom naratora u pospanom gradu Winnipegu autor govori o sebi. Ne govori strukturirano, ne govori logično i pametno. On govori osobno i iskreno, uvjeren da je ono što je intimno ujedno i ono što je u životu bitno. Maddin živi u svijetu u kojemu je istina najmanje važna, a najvažnija je impresija.

Visokobudžetni povijesni film Ive Trajkova *Golemata voda* (2004) bio je makedonski kandidat za Oscara. Njegov idući film *The Movie* posve odudara od pravila stvaranja filmova koji se nalaze na oskarovskom repertoaru i njime on dovodi u pitanje granice filmskih rodova. Radi se o igranom filmu ceste u kojemu autor igra lik režisera koji odustaje od snimanja planiranog filma. U potrazi za smislom on putuje ukradenim automobilom i pritom gledateljima daje savjete za stvaranje nezavisnoga filma. Na svome putu u automobil prima čelavog autostopera i, kasnije, nepoznatu djevojku, koji u filmu imaju metaforičku ulogu. Naracija se zasniva, kao što je već spomenuto, na monotonij naraciji u *off-u*, bez dijaloga unutar scena, a glavni lik automobil vozi u nedefiniranom prostoru i vremenu, vođen poprilično nedefiniranim motivima. Pravila filma ceste su, jasno, iznevjerena: film ceste ovdje služi samo kao formalni okvir filma, odnosno

kao metoda za izricanje autorskoga stava o samome sebi i o procesu stvaranja filmova. Činjenica da glavnu ulogu, ulogu redatelja, igra ista osoba koja je redatelj, scenarist, producent i montažer filma ukazuje na to da se radi o autobiografskom filmu, iako je glavni lik fiktivan. Razmišljanja glavnog lika stoga vjerojatno valja interpretirati kao »zamaskirana« razmišljanja autora filma, a putovanje prostorom valja shvatiti ne kao priču, već kao putovanje vremenom.

Ovaj film iznimno zanimljive forme i sadržaja svojevrsna je karikatura autorskoga filma, poetski film-esej o vlastitom životu kao autorskom djelu. Iako se služi filmom ceste kao formom i glasom u *off-u* kao najjednostavnijim narativnim sredstvom, Trajkov u velikoj mjeri uopće ne priča priču. Kao i Maddin, on radi film o idejama, a ne o radnjama, o razmišljanju, a ne o djelovanju, o sebi, a ne o likovima. Kada prosječni gledatelji u kino odlaze gledati »a movie«, oni očekuju tročinsku audiovizualnu priču u kojoj likovi koji nešto žele savladavaju prepreke svojim vidljivim radnjama. S punim poštovanjem i s ljubavlju prema tradiciji narativnoga filma, Ivo Trajkov se filmom *The Movie* poigrao formom narativnoga filma i stvorio autorski film o životu kao filmu.

Pobjednički film *Tiho svjetlo*, kao i filmovi *Moj Winnipeg* i *The Movie*, predstavlja one vrline filmske umjetnosti koje se

ne zasnivaju na pričanju priče. Redatelj Carlos Reygadas u jednom je razgovoru izjavio kako »mrzi shvaćanje prema kojemu je film pričanje priče«. *Tiho svjetlo* prvi sam put gledao na prošlogodišnjem festivalu u Sarajevu, kada mi je film ostavio nedefinirani dojam neobičnog i značajnog djela. I nakon drugog i trećeg gledanja (u Motovunu) i dalje mi se čini da je estetski utisak koji se filmom postiže teško opisati riječima. *Tiho svjetlo*, naime, nije moguće vrednovati uvriježenim diskursom filmske kritike: radi se o filmu bez prave priče, bez razvoja karaktera, bez obrata, bez napetosti, bez velikih iznenađenja i bez iščekivanja. Radi se o filmu iznimno sporog ritma, dugih kadrova, dugih scena i vrlo rijetkih i govorom siromašnih dijalozskih scena. Većina scena prožeta je gotovo meditativnom šutnjom, ostvarujući dojam da je svaki snimljeni kadar jednako bitan, a da svaka riječ ima presudnu težinu i važnost za film. Autor ne pokušava održati pažnju gledatelja klasičnim scenarijskim i režijskim postupcima i stoga je spremnost na drugačije iskustvo gledanja preduvjet za prihvaćanje i razumijevanje vrijednosti ovoga filma; iskustvo gledanja usporedivo je s gledanjem filmova Terrencea Malicka.

Film tematizira problem preljuba u zajednici meksičkih menonita, protestanata iznimno religioznog, miroljubivog i tradicionalističkog svjetonazora (sličnog svjetonazoru Amiša). Situacija u kojoj se religiozni oženjeni farmer zaljubljuje u drugu ženu jedini je element na kojemu se zasniva dramska napetost ove minimalističke priče. Problem grižnje savjesti i nedopustive ljubavi prema dvjema ženama nije predstavljen kao individualni psihološki problem, već građenjem speci-

fične atmosfere film dobiva novu dimenziju, neopisivu vokabularom kojim obično osuđujemo (ili podržavamo) preljub. Iako bi ispričati tu istu priču o preljubu bilo moguće i putem kratkometražnog filma, time ne bi bilo moguće ostvariti dimenziju i osjećaje koje Reygadas gradi. Kao što menoniti žive usporenim, ruralnim životom, tako i Reygadas koristi spor ritam, omogućavajući gledatelju da doživi drugačije poimanje protoka vremena. Dodatni faktor koji ovaj film čini zanimljivim jest jezik: glumci (mahom naturščici) govore jezikom Plattdeutsch, jezikom koji velika većina gledatelja nije nikada čula u životu (kako uživo, tako i na filmu). Na nesvjesnoj razini jezik filma sigurno utječe na svijest gledatelja, a u ovom slučaju se radi o jeziku koji ne vezujemo uz prijašnje gledalačko iskustvo niti ga vezujemo uz specifične konotacije (što je neizbježno kada gledamo, primjerice, engleske, njemačke ili francuske filmove).

Valja spomenuti da projekcija pobjedničkog filma Motovun film festivala u slučaju *Tihog svjetla* i nije imala previše smisla. Ovogodišnji pobjednički film od gledatelja zahtjeva više koncentracije i strpljenja od prosječnoga filma, ali se zadovoljstvo gledanja tog filma može osjetiti i nekoliko dana nakon gledanja. *Tiho svjetlo* posve sigurno nema smisla prvi put gledati posljednjeg dana festivala, nakon odgledana dva do tri filma, u terminu iza ponoći dok sa gradskih zidina bruje glasovi tisuća ljudi koji tulumare. No, i to, valjda, ima svoje draži i sastavni je dio festivalskog života. Što se mene tiče, gledanje tri poticajna filma koja mi ostaju u sjećanju dovoljan su razlog postojanja svakog festivala.

FESTIVALI I REVIJE

UDK: 791.65.079(497.5Pula):791-21"2008"(049.3)

Krešimir Košutić

Novo kino i stara bludjenja

55. festival igranog filma u Puli, 19-26. srpnja 2008.

Pula opet ima kino

Vjerojatno je neobično tekst o našem najstarijem festivalu igranoga filma začeti takvom viješću, no Pula godinama nije imala prikladnu filmsku dvoranu. Zato se i pulski festival pri pronalaženju prostora za prikazivanje svojih popratnih programa, kao i onih filmova iz glavnoga koji se u slučaju lošega vremena u Areni moraju prikazati negdje drugdje, već godinama utjecao improvizacijama. Snalazio se kako je znao i umio te se koristio zamjenskim i za svoju uglednu tradiciju posve neprikladnim mjestima poput Istarskog narodnog kazališta ili malešne dvorane Zajednice Talijana Circolo. No ove su godine i Festival i grad Pula konačno dobili dostojan filmski prostor. Ponovno je naime otvoreno i preuređeno bivše kino Zagreb, koje dok je još i bilo radilo — a zatvorilo se prije dvije godine — bijaše u takvu stanju da se slobodno može reći da Pula pošteno kino odavno nije imala. Sada je naposljetku ta stara filmska dvorana temeljito obnovljena sredstvima grada Pule i Ministarstva kulture. S novim je ruhom ona dobila i novo ime: Kino Valli. Po talijanskoj glumici Alidi Valli rođenoj 1921. godine u Puli, gradu koji je Alida još kao djevojčica, odnosno, kao mlada djevojka napustila; kada se to zapravo dogodilo ovisi o medijskom izvoru kojem ćete se prikloniti, no čini se da se to svakako zbilo u njezinoj ranoj mladosti početkom ili sredinom 1930-tih. Poslije se, opet kako po kojem navodu, Alida u svoj rodni grad nikad više nije navraćala, a oni koji navode da jest, napominju da se to zbilo u svega par kratkih navrata. Naočita se glumica, da se eto i toga spomenemo, proslavila čuvenim ulogama u filmovima još čuvenijih redatelja; za ovu priliku navest ću samo djelić onih najznamenitijih; tko bi, kada ju je jednom vidio, mogao zaboraviti onu mlade djevojke Anne, odane priležnice prepredena Harryja Limea, kojega tumači veliki Orson Wells u remek-djelu *Treći čovjek* Carola Reeda, zatim onu strastvene grofice Livije Serpieri u *Sensu* Luchina Viscontija, ili naprimjer onu protagonistove ljubavnice Irme u *Kriku* Michelangela Antonionija. Doduše, osim po svojim filmskim ulogama, Valli je ostala poznata i po onim životnim; tako po nekima bijaše ljubavnica Benita Mussolinija, dok je 1950-tih upala u neugodan skandal davši alibi svojem prijatelju, i vjerojatno tadašnjemu ljubavniku, glazbenomu skladatelju i pijanistu Pierru Picconiju, koji je bio sumnjičen da je upleten u nikada razjašnjenju smrt mlade djevojke čije je nago mrtvo tijelo nađeno na plaži južno od Rima. Alida je Valli umrla 2006, no duhove još uvijek uzbunjuje. Nakon odluke da se kino nazove njezinim imenom po hrvat-

skim se medijima počelo navoditi da je u svojim posljednjim intervjuima rodnu Pulu »pripajala« Italiji, kao i da je 2000. odbila ponudeni joj status počasne hrvatske umjetnice. Što god mislili o njoj, kao glumica bila je upečatljiva, a svojim će lijepim licem, pogotovo onakvim kakvo je ušćevano na njezinim starim, crno-bijelim fotografijama, poput neke čarne uspavane ljepotice i dan-danas sasvim sigurno uspjeti zavesti pokojega mladahnoga filmoljupca, ili filmoljupku, zašto ne, i tako ih možda navesti da se što češće zavlaze u udobni mrak filmske dvorane. Ako ćemo po tome — a to je valjda filmski jedino važno — pulsko je kino dobilo zaista dostojno ime i krasno lice za svoj novi znamen.

Postojane stare bludnje

No to dopadljivo namješteno kino, koje za razliku od multipleksnih klonova ima maštovito uređeno predvorje u kojemu se na jednoj strani zida iza stakla koči golemi stari filmski projektor i koluti s filmskim vrpčama, dok su uokolo prikvačene crno-bijele fotografije uzvanika nekih prohujalih festivalskih godina, čini mi se da Festival nije na pravi način iskoristio? Onima koji su već čitali moje prijašnje dojmove o njemu, možda ću već biti i dosadan, no zbilja mi nije jasno kako se opet i opet javlja uvijek isti problem: pulski festival nema nikakav prepoznatljiv, postojan i čvrst identitet, te ga jedino Arena kao mjesto prikazivanja veže uz njegovu dugu i uglednu tradiciju. Kao državni festival domaćega filma, on je svojim glavnim programom vrlo jasno određen. Taj program naravno ovisi o tome koliko se u Hrvatskoj godišnje snimi filmova. Ali to je njegov natjecateljski i prikazivački temelj. I kakav god je da je, takav je. Arenu puk sasvim pristojno popuni. Čak i kad se prikazuju filmovi koji po svojoj naravi većini gledatelja ne bi trebalo da budu privlačni. Ili su pak posve osebujni, što u hrvatskom filmskom kontekstu najčešće nije kompliment; da sam grad nema tu festivalsku tradiciju, zaman bi bio sav trud vabljenja dobrohotnih znatiželjnika; ta znamo svi da hrvatski film s publikom nije na ti — čast iznimkama! Ni na jednom drugom mjestu osim u Puli ne bi se okupilo toliko gledatelja zbog hrvatskoga filma — prošle je godine recimo nesretnoga Ruićeva *Kradljivca uspomena* vjerojatno vidjelo više gledatelja u Areni, nego poslije u redovitoj distribuciji po čitavoj Hrvatskoj. Gledanost domaćega filma na pulskom festivalu nije problem. A od ove je godine, kada je grad naposljetku dobio suvremenu filmsku dvoranu, i međunarodni natjecateljski program bio veoma gledan; treba doduše reći da su te projekcije bile besplatne,



Iza stakla

pa je vrlo vjerojatno i to utjecalo na tako dobar odaziv Pula.

No što pulski festival dobiva s natjecateljskim međunarodnim programom? Po mojem skromnom i možda krivom sudu, apsolutno ništa. Ne zato što su ti filmovi dosad bili loši — dapače, napose je prvih godina međunarodnoga natjecateljskoga programa bilo pravih bisera, već zbog toga što je to stvar načelna. Za to što u nas filmski festivali niču k'o gljive poslije kiše postoje tri uzroka: propast starih gradskih i općinskih kina, skućena prikazivačka politika te nedostatak zabavišta za mladež plitkoga džepa. No ubrzo će se u svim većim gradovima nekadašnji broj kinodvorana opet povratiti, a vrlo vjerojatno i povećati otvaranjem brojnih multipleksa. Hoće li se i prikazivačka politika promijeniti, teško je reći. Za sada nemamo razloga vjerovati da će se to dogoditi. A dok je god to tako, filmski će festivali imati prođu. Pa ipak, najveći je festivalski bum najvjerojatnije iza nas. Dugoročno gledajući, priliku će opstati imati oni filmski festivali koji će svojim programom biti jasno profilirani. Pulski se festival za svoj opstanak ne mora brinuti dok ga god mama Država iz svoje riznice goji, jer kao što sam već rekao, on ima jasno određen glavni program. I zato mi nikako nije jasno zašto konačno i ne postane mjesto gdje će se u prvome redu promovirati hrvatski film? I to ne samo ona tekuća proizvodnja, nego hrvatski film u cjelini. Kako bi to marketinški magovi danas rekli: Pula treba da postane mjesto gdje će se hrvatski

film ustoličiti kao *brand*. Nije moje da smišljam na koji će se način to učiniti, jer ako si mogu dopustiti malo cinizma, nisam za to ni plaćen. Ali besplatno ću i dobrohotno ipak uputiti nekoliko pitanja. Zašto se u popratnim programima više ne prikazuju hrvatski klasici? Zašto nema nikakvih okruglih stolova? (Ove je godine održan tek jedan!) Zašto se hrvatski film, i suvremeni i klasični, programski ne pokuša kontekstualizirati tematski, sociološki, povijesno, stilski, i na ine druge načine, s onim kinematografijama i podnebljima s kojima bi se mogao? Mogućih bi se popratnih programa vezanih uz hrvatski film moglo izmisliti zbilja mnogo. Ne moraju se u njima prikazivati samo hrvatski filmovi — nije riječ o tome; to bi uostalom bilo i uskogrudno, no onima koji se hrvatskim filmom bave, ili ih on zanima, bilo zato što ga vole ili tek zato što im je posao da ga prate, u Puli se jedino nudi gledanje suvremene godišnje domaće dugometražne filmske proizvodnje te probranih »umjetničkih« filmova koji s glavnim programom nemaju ama baš nikakve veze. Koja je svrha državnoga filmskoga festivala? Svi će se domaći filmovi moći pogledati kada dođu na svoj red za svakodnevno prikazivanje u kinima, dok bi za distribuiranje i prikazivanje europskih i svjetskih filmskih slastica, koje nisu u prvome redu namijenjene kokičarskoj publici, trebalo da skrbe ili filmski distributeri ili oni filmski festivali kojima je to u programskom opisu. Zar je puko gledanje uostalom jedina uloga koju filmski festivali treba da imaju? Nisu li oni ili mon-

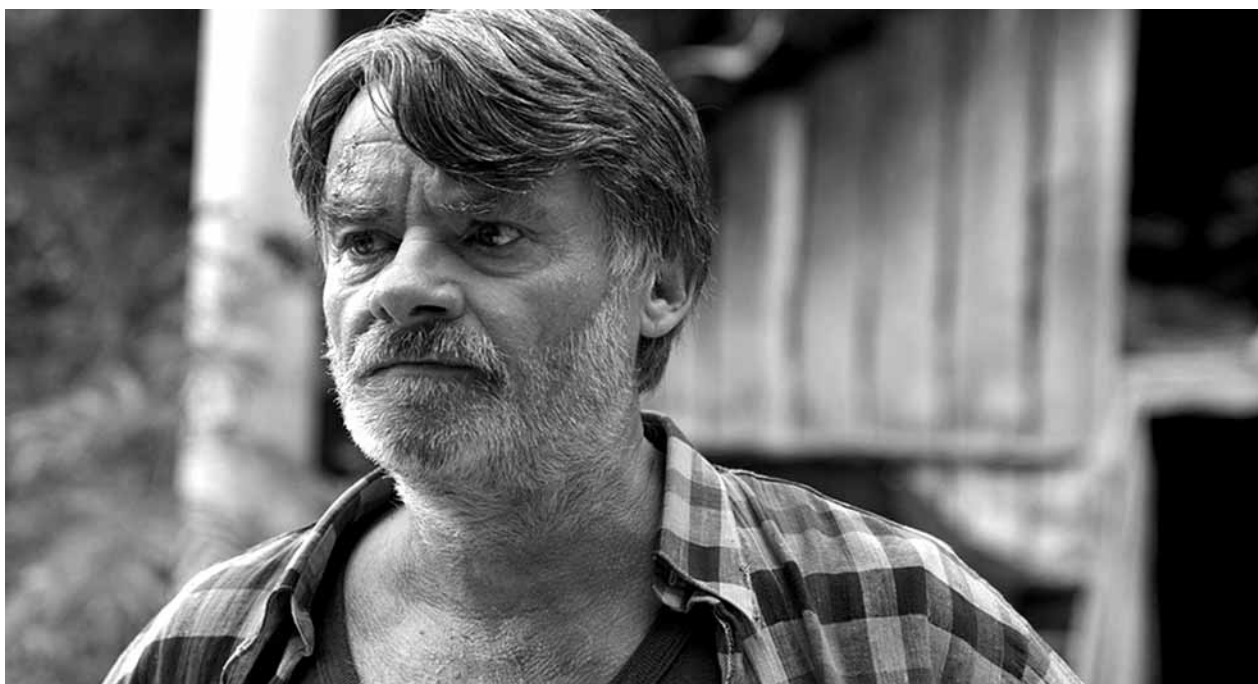
dena okupljališta za filmsku promidžbu i prodaju ili svojevršni rasadnik za raspirivanje i poticanje novih filmskih ideja? Makar bi ovo potonje bilo poželjno da budu. Hrvatska je malena zemlja malene kinematografije, te iako se posljednjih godina dogodio određen uzlet kakvoće domaćih filmova, i pri najdobrohotnijem je pogledu hrvatska kinematografija i s tom podignutom kakvoćom još uvijek tek osrednja. Zato je tužno što na mjestu odakle bi se možda mogle pokrenuti makar i skromne iskre, ne frca ništa. Jer idejnoga ognja u Puli nažalost nema.

Ratne, tranzicijske i ljubavne traume

A kakva je ove godine bila ta naša filmska proizvodnja? Prošle su godine iz prosjeka iskočila tri filma: Sviličićeva intimistička drama *Armin*, Aćimovićeva melodrama *Moram spavat' anđele* te Milićeva ratna drama *Živi i mrtvi*. Svaki od tih filmova u sebi ima i nešto dobro i nešto loše, no u njihovoj su cjelini ipak uočljivije vrline od mana uz opazive pomake k sve boljem radu s glumcima, složenijoj razradi teme ili sve vješitijoj uporabi vizualnoga i montažnoga stila. I ove su se godine tri filma izdvojila. To su: *Ničiji sin* Arsena Antona Ostojića, *Iza stakla* Zrinka Ogreste i *Kino Lika* Dalibora Matanića. Scenarij za film *Ničiji sin* napisao je Mate Matišić prema svojoj istoimenoj drami koja se nalazi u njegovoj *Posmrtnoj trilogiji*. On se, za razliku od druga dva komada iz te trilogije — *Sinovi umiru prvi* i *Žena bez tijela* — čini puno pogodniji za filmsku obradu te je možda i to razlog što crnohumorna romantična komedija *Nije kraj* Vinka Brešana, koja se služila motivima drugih dviju spomenutih drama, nije najsretnije ispala, iako je na koncu ipak osvojila nagradu publike. No budući da je to bila i jedina prava komedija u ovogodišnjem programu, svaka bi druga gledateljska odluka bila veoma iznenađujuća. Za razliku od Brešanova filma,

gdje su Matišićevi glavni dramski motivi ili preinačeni ili tek uzgredni, u Ostojićevu filmu sam Matišić uglavnom vjerno slijedi svoj vlastiti dramski predložak. *Ničiji sin* u nekim je svojim dijelovima iznimno efektan film. To posebice vrijedi za početak koji je nadasve začudan i provokativan. Glavni je junak, glumi ga Alan Liverić koji je za tu ulogu osvojio Zlatnu arenu, ratni veteran bez obje potkoljenice. U prvoj sceni filma vidimo ga u nekoj zadimljenoj opskurnoj gostionici, gdje pred trojicom plješivih skinsa koji se nalaze za susjednim stolom počinje pjevati zloglasnu srpsku narodnu ratnu pjesmu *Ko to kaže, ko to laže, Srbija je mala*. Zašto on to čini, otkrit će se pri kraju filma. Najveći je problem toga djela hiperbolizirani redateljski stil, a posebice je promašena Matišićeva glazba — no što redatelj želi, to mu skladatelj valjda i isporuči. Ona je izrazito ilustrativna i veoma pompozna premda nema službu ironijskoga odmaka. Da je umjesto potenciranja stilske grandioznosti Ostojić radnju gradio minimalističkim i realističkim sredstvima, uz odmjeren tempo pripovijedanja i uz malene scenarističke karakterizacijske popune, gledatelje bi na kraju efektno doveo do iznenađujućega preokreta. Ovako je riječ tek o osrednjem djelu upečatljivih dijelova.

Slična se stvar zbila i s Matanićevim filmom *Kino Lika*, premda je on uz *Fine mrtve djevojke* njegov do sada najbolji film. Koristeći se motivima nekoliko različitih pripovijedaka iz istoimene književne zbirke Damira Karakaša, paralelno pratimo tri različite i mjestom radnje i likovima povezane pripovjedne linije. U jednoj Krešimir Mikić glumi dobroćudna i tankočutna, pomalo priglupa, ali i veoma nadarena nogometaša, koji slučajno traktorom zgazi vlastitu majku; u drugoj je debitantica Areta Ćurković usamljena i odebela mlada žena koja bezuspješno traži ljubav i ište seks, no nitko je ne želi pa ona svoje nezadovoljstvo utažuje hranom,



Kino Lika



Ničiji sin

a na koncu i pokušajem spolnoga odnosa sa svojim ljubimcem, pajcekom Bubijem, dok u trećoj Ivo Gregurević tumači na prvi pogled kruta, okrutna i primitivna seljaka koji ima bolesna sina. Budući da vlada suša, sinova ga bolest stavlja pred niz teških dilema jer malomu treba mnogo vode, a njegov je bunar presušio. Do krajnosti se držeći svojih načela čini se bezdušan i beščutan, premda to nije. Golema je šteta što Matanić nije ovu treću pripovjednu liniju uzeo za jedinu temu svoga filma. Da se scenarij tek malo dramaturški dopunio dokumentarističkim prikazom teškoga života u gorskoj ličkoj zabiti, s očitim Matanićevim već mnogo puta iskazanim velikim vizualnim darom, ovaj put u spomenutom dijelu filma udruženim i sa smislom za tanahno i nenametljivo psihološko karakteriziranje, koje se dosad u njegovu radu nije u toj mjeri opazalo, mogao je to biti zbilja izvrstan film. Ovako je kao cjelina bespotrebno ispunjen pomalo crnohumornim, grotesknim i bizarnim tonovima uobličanim u već pomodnu pripovjednu mozaičnu strukturu. Šteta! Valja reći još i to da je Gregurevićev glumački dar ovdje došao do punoga izražaja te da je ostvario jednu od boljih uloga svoje karijere.

Treći je film koji se ove godine istakao Ogrestin *Iza stakla*. U njem pratimo ljubavni trokut troje mladih tridesetogodišnjaka. I žena i muž i muževa ljubavnica, koja mu je i kolegica s posla, ukliješteni su između stresna gradskoga života i svojih neostvarenih ljubavnih pregnuća. Ogrestin je film vrlo dojmljiv u oslikavanju obrazovanoga višega srednjega sloja, koji iako je ispunio svoje poslovne ambicije, opterećen je velikim duševnim nezadovoljstvom i potrošen cjelodnevnom iscrpljujućim poslom i brzim tempom življenja. No umjesto da to stavi u središte svoje filmske pripovijesti, da mu sam grad-

ski život novostasala srednjega hrvatskoga naraštaja postane glavna tema, Ogresta kao glavni idejni i sadržajni zamašnjak koristi ljubavnu zavrslamu, koja kao da je prepisana iz poučnoga teksta nekoga ženskoga časopisa, dok završno zapanjujuće razrješenje dramskoga sukoba na način *deus ex machina* zapinje poput kosti u grlu.

No uza sve pobrojane nedostatke, ova tri filma pokazuju da hrvatska kinematografija sve više napreduje i da ima i potencijala i prostora za napredak. Od preostala tri filma prikazana u Areni, Rušinovićeva *Buick Riviera* i Radićeve *Tri priče o nespavanju* zaglavili su se između zanimljivih mogućnosti i promašene realizacije. Rušinović je potencijalno intrigantni međuodnos šutljiva Bošnjaka Hasana, kojega glumi Slavko Štimac, te brbljava i zloćudna bosanskoga Srbina Vuke, kojega glumi Leon Lučev, upropastio slikovno lijepim no posve nesvrhovitim scenama u kojima vladaju asocijativne snolike sveze. Kako bih bio pošten, moram ipak naglasiti da je film privukao određen broj pozitivnih inozemnih kritičarskih opažaja, na koncu je osvojio i nagradu za najbolji film na filmskom festivalu u Sarajevu; da bi on mogao imati dobru festivalsku inozemnu ili blizozemnu prođu, vidljivo je bilo još i u Puli, jer je u anketi jedanaest inozemnih novinara i selektora upravo on dobio najvišu prosječnu ocjenu od svih prikazanih hrvatskih filmova. Je li možda taj asocijativni i nadrealni dio filma zaslužan za to, ne znam. Moj je dojam da ta dva dijela filma — dakle duševno tanahna i napeta filmska i glumačka međuigra Vuke i Hasana, odnosno, Slavka Štimca i Leona Lučeva, te onaj spomenuti nadrealni dio nisu usklađeni — čini mi se to, da se pučki izrazim: *ni vrit ni mimo*. Jer niti na koncu imamo profinjenu psihološku dramu, niti neki osobiti avangardni filmski doseg. Radić je pak

svoj film ispunio nedogađajnošću koja nema svoje unutar-filmsko opravdanje jer nije uzdignuta na višu simboličku razinu. I mozaično mi ulančavanje pomoću pripovjednih motiva koje je sproveo djeluje nategnuto. Mozaična je pripovjedna struktura danas i u svijetu i u nas velika moda. Kao da je klasično pravocrtno pripovijedanje jedne ili više pripovjednih linija nešto veoma zazorno. Kao da sve mora imati neku višu, metafizičku poveznicu. No kada novina preraste u maniru, gubi svoju simboličku moć. Dojmljivo je u filmu pak ono u čemu je Radić bio i ostao jedan od prvaka u nas: naturalističko i kvazidokumentarno filmsko oslikavanje, što je to dojmljivije što je očišćenije od modernističko-egzistencijalističkih dijaloških dijelova, koji znaju dobrano zaparati uši, jer više nismo u 1960-ima, odnosno, hoću reći da nisu uklopljeni u takvu cjelinu u kojoj imaju svoje strukturno i poetsko opravdanje.

I na kraju nam je još ostao Fadil Hadžić i njegov film *Zapamtite Vukovar*. Prva misao koja nakon gledanja filma upućene u Hadžićev opus obuzima jest: što li mu je to trebalo?

Hadžić je neosporni klasik hrvatskoga filma, no ovaj je papreni filmski materijal pretvorio u jeftinu patetiku i kič, uz to iz nekoga razloga izbjegavajući imenovati srpske vojne zapovjednike koji su sudjelovali u bitci za Vukovar, iako je jasno na koga njegovi likovi aludiraju. Ratni sukobi iz 1990-tih nude pregršt tema za filmsku obradu, a bitka za Vukovar sasvim je sigurno jedno od najplodnijih takvih vrela: za akcijski, za psihološki, pa čak i za politički film. Hadžićev će rad nažalost izmamiti uglavnom tek smijeh zbog svojega u najvećem dijelu kičasta i naivna tona, uz tek pokoji rijetki pljesak iz skupina dobrovoljačkih vojnih udruga. Premda je čak i takav, nehotice trešerski sprovedene poetike, mjestimice ipak iskričav. No te provokativne iskrice ne frcaju iz pušaka naših momaka, nego iz grla glavnoga filmskoga antijunaka, srpskoga vojnopolicijskoga isljednika. Ako Hadžić nešto nije izgubio, onda je to njegov provokativni podrivalački živac.

Što za kraj reći? Hrvatski film i dalje kroči odmjerenim srednjim korakom.

NOVI FILMOVI – KINOREPERTOAR

DNEVNIK ŽIVIH MRTVACA

(Diary of the Dead, George A. Romero, 2007)

Društvo i ljudska svijest funkcioniraju donekle slično, jer stabilnost obaju sustava temelji se na potiskivanju i isključivanju. Svjesni će čovjekov dio neželjene stvari potisnuti u skućenu prostoru svoga nesvjesnog, u nadi da nikada neće isplivati na površinu, dok će dominantne društvene institucije svima koji se ne ponašaju u skladu s njihovom ideologijom uskratiti pravo glasa, protjeravši ih na vlastite margine. Kuponica se nameće kao idealna metafora toga mehanizma, jer tuševi, kade, umivaonici i zahodi služe upravo kako bi čovjeka riješili njegove nečistoće. Uzevši to u obzir, je li uopće neobično što se jedna od scena koje su nepovratno promijenile filmsku povijest odigrala upravo u kupaonici pod tušem, kada je Norman Bates, maskiran u odjeću svoje dominantne majke, nožem izbo Marion Crane? Njezina je krv završila u kanalizacijskome odvodu, Bates je poput pravog maminog sina, pedantno počistio nered koji je napravio, dok je tijelo Marion Crane, zajedno s autom kojim se dovezla, završilo u obližnjoj močvari, mjestu koje kulturološkim (i »mirisnim«) asocijacijama i ne odudara previše od kanalizacije. No, u jednom je nimalo nevažnom trenutku auto u kojem je bio skriven njezin leš odbio potonuti, zaprijetivši da će ostati na površini.

Noć živih mrtvaca Georgea A. Romera nadovezuje se upravo na taj detalj iz Hitchcockova klasika koji je udario temelje modernom hororu, odvevši ga nekoliko koraka dalje. Jer dok je triler-majstor dopustio vodi da odnese vanjske manifestacije Batesovih psihoseksualnih perverzija (krv, sluz, izranjavano tijelo), Romero je začepio kanalizaciju svoga filmskog svijeta, izbacivši pred lice publike upravo ono od čega

su se najviše zgražavali. Sve Marion Crane ovoga (onoga) svijeta dobile su priliku izaći iz svojih močvarnih grobnica kako bi se osvetile za nepravde koje su im nanese. Značaj *Noći živih mrtvaca* zato nije samo u njezinu naturalističkom prikazivanju truljenja, sakaćenja i proždiranja ljudskog tijela, pa čak ni u koketiranju s tabuiziranim temama poput kanibalizma. Filmski su zombiji predstavljali bića iz društvene kanalizacije — kanalizacije koja više nije bila u stanju prihvatiti ono što je tradicionalno američko društvo s kraja 1960-ih pokušalo potisnuti i odbaciti. Socijalna kriza obilježena rasnim nemirima, novim valom feminizma, Vijetnamskim ratom, aferom Watergate te atentatima na dvojicu nacionalnih heroja: Martina Luthera Kinga i Bobbyja Kennedyja, našla je svoj odraz u nizgled benignom eksploatacijskom filmu o mrtvacima koji ustaju iz svojih grobova, napadaju ljude i goste se njihovim mesom.

Od 1968. pa do danas Romerovi su zombiji svoje grobove napuštali još četiri puta, svaki puta u drugačijem društvenom kontekstu. *Zora živih mrtvaca* (*Zombie: Dawn of the Dead*, 1978) uspjela je čak i nadmašiti originalni film — ne toliko kulturnim značajem, koliko umjetničkom vizijom i njezinom realizacijom. Priča se nastavlja na već poznatu radnju: društvo je pred raspadom, a skupina likova skriva se u napuštenom trgovačkom centru gdje izgrađuju svoju oazu sigurnosti. Zombiji i dalje navaljuju na staklena vrata i prozore prijeteci da će ih razbiti, iako ovoga puta to nisu potlačeni pripadnici društva, nego krajnost do koje dovodi kapitalizam. Motiv proždiranja time dobiva novi značaj: u jednoj od ključnih scena *Noći živih mrtvaca*, tek umr-

la djevojčica proždire svoga oca, a zatim ubija svoju majku, signalizirajući time krizu nuklearne obitelji i smjenu generacija (u kojoj nova generacija proždire vrijednosti stare), dok proždiranje *Zori* označava groteskno naličje kapitalizma: proždiranje radi proždiranja (a ne zbog gladi) ili potrošnja radi potrošnje same.

Dan živih mrtvaca (*Day of the Dead*, 1985), jedan od najpodcjenjenijih, ali i najboljih horora 1980-ih, reflektirao je krizu reaganovske Amerike čiji su novi junaci postali Rocky i Rambo. Film je sugestivno dočarao tenzije između vojničke sile i hladnog, znanstvenog racionalizma, okarakteriziravši oba principa kao pogrešne. Proždiranje je u ovome slučaju predstavljalo, riječima američkog kritičara Robina Wooda, histeriju mačizma dovedenu do njezinih krajnjih granica, a smrt svakog lika njihovu ultimativnu kastraciju. *Dan* je značajan i zato što prvi u serijalu predstavlja uvjerljiv i dostojanstven ženski lik koji ne samo da je nosilac svih pozitivnih osobina, nego se zbog specifičnoga strukturiranja u cijelosti može protumačiti kao noćna mora jedne žene, kako ju je nazvao već spomenuti kritičar.

I dok su neke od ideja predstavljene u *Danu* (npr. zombiji koji postupno razvijaju inteligenciju) nastavljale svoj razvoj u također podcijenjenoj *Zemlji živih mrtvaca* (*Land of the Dead*, 2005), ovoga puta u novome društveno-povijesno-političkom-kontekstu Bushove vanjske politike, najnoviji nastavak Romerove sage o živim mrtvacima djelomično se nastavlja na *Dan* (dominantan ženski lik), no kronološki se vraća na *Zoru*.



Zora živih mrtvaca počinje krizom u jednoj televizijskoj kući čiji zaposlenici panično napuštaju svoja radna mjesta. Voditelj emisije u eteru diskreditira gosta koji gledateljima daje korisne podatke koji se ovome ne sviđaju, a na ekranu se vrte pogrešne informacije o skloništima od zombija u koje se ljude potiče da idu. *Dnevnik živih mrtvaca* svojom pričom i izvedbom promišlja upravo krizu reprezentacije kojoj je internet dao potpuno novu dimenziju. Jer dok se u opisanoj sceni iz *Zore* osjećao svojevrzni fatalizam zbog činjenice da ne postoji medij u kojem se mogu objaviti točne informacije o skloništima, današnja digitalna era nudi ih mnoštvo, no ni jedan nije funkcionalan. Mobiteli, internet te blogovi s različitim video-postovima pokazuju stvarno stanje na terenu — stanje koje na televiziji dobiva novi, državom kontrolirani oblik, no jedino u čemu uspijeva je kaos s ulica premjestiti u virtualni svijet. Paradoksalno, mediji ostaju jedini izvor informacija, a ujedno i jedini oblik komunikacije. Interakcija među ljudima tako se seli u svijet nula i jedinica, a kompjuterski ekran posta-

je jedina »opipljiva« stvarnost. Riječi-ma likova filma: *Ako se nije dogodilo na filmu, nije se ni dogodilo, zar ne?*

Nestabilnost svijeta koji nastanjuju likovi Romero je pojačao strukturom filma unutar filma — jer ono što gledatelji vide zapravo je dokumentarac Jasona Creeda *The Death of Death*. A kako bi dodatno podcrtao ranije spomenutu tezu, Romero je njihov filmski svijet dodatno *rasklimao* razotkrivanjem tehničkih i filmskih postupaka. Naratorica u početku odmah kaže kako je film montiran tako da ostavi što veći utisak na gledatelja te da je glazba dodana radi efekta. Namjera je gledatelja isprepadati kako bi ga šok natjerao da ne ponovi iste pogreške koje su napravili oni. Osim toga, likovi često komentiraju vlastite uloge i ponavljaju određene scene kako bi se što bolje snimile, a Romero u priču uvodi čak dvije kamere, pa se jedna od njih često nalazi u kadru druge. Važan dio radnje postaje i montiranje filmskog materijala koje se obavlja pred gledateljevim očima. Montaža tako postaje jednom od ključnih metafora filma, jer onaj tko se nalazi u poziciji montažera/redatelja isti

je onaj koji od snimljenih događaja može stvoriti svoju verziju događaja, izreći vlastitu istinu i ponuditi je kao autentičnu i autonomnu. Mogućnosti manipulacije koje omogućuje postupak montaže jasno su istaknute na brojnim mjestima u filmu: u već spomenutom govoru naratorice, ali i u događaju sa samoga početka filma koji je sasvim slučajno snimljen u okviru jedne TV reportaže. Gledatelj tako svjedoči autentičnoj, nemontiranoj verziji događaja, a snimka se kasnije pojavljuje i na televiziji, montirana tako da ponudi lažan osjećaj da policija i vojska drže situaciju pod kontrolom.

Zanimljivo je i to da pravo na posljednji rez nema Jason Creed (koji pred kraj filma pogiba), nego njegova djevojka Debra, koja je ujedno glavni lik filma i njegova naratorica. Riječ je o zanimljivom poigravanju nekim elementima feminističke kritike koja kaže da je pogled filmske kamere uvijek nužno »muški«, što ni u Romerovu filmu nije iznimka. No, ona je ta koja je naposljetku montirala film, snimila *voice-over*, a u samom je filmu najpoduzetniji, najracionalniji pa i najsimpatič-

niji lik. Čak i »glupa sisata plavuša«, stereotipni lik filmova strave koji u većini filmova brzo pogiba, u *Dnevniku* ostaje živa, dokazujući da nije toliko glupa i bespomoćna kako nas je gledalačko iskustvo naučilo. Romerova je priča prosijana kroz rešetku feminizma, a položaj žene u današnjem društvu dovodi u vezu s crnim likovima, podsjećajući time i na junaka *Noći živih mrtvaca*. »Ti i ja smo slični«, kaže se u sceni u kojoj Debra od crnoga pobunjenika uspijeva nabaviti dovoljno zaliha za nastavak svoga putovanja.

Ipak, netko bi se s pravom mogao zapitati kakve veze zombiji imaju s krizom reprezentacije? Jer ako *Dnevnik* govori o raspadu društva i njegovih institucija pod pritiskom nekontroliranih sila, moglo je to biti bilo što — od bolesti do izvanzemaljaca. Romero ipak poseže za zombijima jer unutar promišljanja mogućnosti filmskog medija da stvara i manipulira slikom stvarnosti, potrebno je prikazati i vrijednosti koje to društvo kroz medije reprezentira. Primjerice, segment u kojem se Debra vraća svojoj obitelji i pronalazi ih »mrtve i žive« (brat je pokušava ubiti, a majka koja je ubila oca, kreće na nju), evocira ranije spomenutu scenu iz *Noći* u kojoj djevojčica ubija majku i oca, pokazujući kako se društvo razvijalo od 60-ih naovamo. Činjenica da se likovi vraćaju u rodni dom umjesto da ga napuštaju pokazuje da se raspad nuklearne obitelji nije do kraja realizirao, nego da se obitelj kao temeljna ćelija društva ponovno obnovila. Upravo zbog te obnove tradicionalnih vrijednosti obitelj ponovno predstavlja opasnost za pojedinca, a majčin je zombij taj (slično kao i u *Psihi*) koji prvi pokreće val smrti.

Zanimljivo je i to da je ulazak zombija u kuću prikazan kroz oko sigurnosne

kamere, a ne one kojom barataju likovi. Živi mrtvaci time kao da su se trajno prešli u digitalni svijet u kojem će nastaviti progoniti likove — jer na samome kraju oni i sami napuštaju materijalni svijet, zatvarajući se u sferu gdje će s drugima komunicirati putem blogova. Pesimizam povećava i činjenica da čak ni njihov film, koji su nastavljali snimati u najtežim trenucima, u kofoniji paničnih glasova neće značiti ništa više od poziva upomoć koji će se utopiti u buci ostalih internetskih korisnika koji se nalaze u istoj situaciji. Njihov bijeg od suočavanja sa stvarnošću zapravo je i njihova apsolutna kapitulacija pred opasnostima stvarnoga svijeta: deklaracija očajja i nesposobnosti da se nose s problemima stvarnoga svijeta koji se oteo kontroli. Ovaj kraj također postavlja i jedno drugo pitanje: hoće li internet postati nova stvarnost? Na odgovor ćemo ipak morati pričekati da mrtvaci ponovno ustanu.

Iako se predstavlja kao lažni dokumentarac (tzv. *mockumentary*), *Dnevnik* je zapravo punokrvan žanrovski film kojemu spomenuta forma služi kako bi dodatno naglasio tematiku koje se dotiče: (ne)mogućnosti da se filmom prikaže autentična stvarnost, ali i mogućnosti manipulacije koje snimateljske tehnike omogućuju. Priča o zombijima ponovno je poslužila za istraživanje ljudske prirode koja se od prije 40 godina i nije znatno promijenila: zombiji iz ljudi izvlače ono najgore, a u ljudsko ponašanje ponekad zna biti okrutnije i užasnije od bilo kakvih čudovišta.

No za jedan film koji istražuje mogućnosti filmske slike da prenese neku poruku, zaista je proturječno da se sva pitanja postavlja vrlo izravno i eksplicitno. *Dnevnik* završava Debrinim riječima kada, prepričavši jedan okrutni in-

ternetski *clip*, postavlja pitanje: jesmo li doista vrijedni spašavanja? Objašnjavanja i mudrovanja likova koji naglas izgovaraju ono što bi gledatelji trebali misliti predstavlja korak unatrag s obzirom na antologijski završetak *Noći živih mrtvaca* koji, prikazan u nizu crno-bijelih fotografija, posjeduje snagu udarca u trbuh te jednu od najjačih celuloidnih osuda rasizma, bez da je narator rekao/napisao: Glavni su lik ubili zato što je crnac.

Isto tako, u razotkrivanju filmskih klišeja Romero se ponaša kao da se Cravenov *Vrisak* (1996) nikada nije dogodio, pa ironični komentari likova o stereotipnoj ulozi koja im je dodijeljena djeluju više iritantno nego pametno. Romero ni u ismijavanju klišeja nije išao do kraja jer, izuzev u slučaju ženskih likova, u njih se više upušta no što ih obrće (npr. lik ostarjelog profesora čije su životne mudrosti izgovorene s neizbježnim britanskim naglaskom), dok u brojnim scenama ne uspijeva izbjeći predvidljivost ranijih zombi-filmova.

S druge strane, Romero do maksimuma iskorištava osobine prateće kamere kako bi stvorio atmosferu napetosti i iščekivanja, a baš kao i u svojim ranijim ostvarenjima, osigurao je dovoljno crnohumornih momenata da osigura protutežu ozbiljnosti teme koju obrađuje. Poštovanja je vrijedna i činjenica da je 40 godina star koncept ponovno uspio prilagoditi društvenoj klimi u kojoj je nastao, nastavljajući razvijati koncepte koje je započeo davnih 60-ih, predstavljajući ih u novom društvenom kontekstu. Pa iako ne doseže ingenioznost njegove originalne trilogije, Romerov film spada među bolje horore snimljene u proteklih nekoliko godina.

Mario Kozina

DOK VRAG NE SAZNA DA SI MRTAV

(Before the Devil Knows You're Dead, Sidney Lumet, 2007)

●dličnom psihološkom krimi-dramom *Dok vrag ne sazna da si mrtav*, snimljenom prema scenariju nesude-nog franjevca Kellyja Mastersona, vete-ran Sidney Lumet vrlo uvjerljivo potvr-đuje da je i u 84. godini života još uvi-jek izraziti moralist i majstor u kreiranju izuzetno atmosferskih i tjeskobnih urbanih storijskih i komornih drama, fil-maš čija intrigantna i kompleksna ostvarenja počivaju na snažnim i tragi-kom obilježenim karakterima i njihovim složenim međudodnosima. Svojim prvim uistinu bitnim naslovom još od podcijenjene i za 5 Oscara nominirane sudske triler-drame *Presuda* iz 1982. godine, Lumet ponovno demonstrira svoj naglašeni socijalni i etički senzibili-tet, kao i izraženu društvenu kritič-nost, dakle upravo osobine kojima je tijekom 1970-ih remek-djelima *Pasje poslijepodne*, *Serpico* i *TV mreža* i ste-kao nepodijeljenu kritičarsku i gleda-teljsku naklonost. Kao sin židovskog glumca koji je čari teatarskih pozornica prvi put upoznao kao dječak, kasnih 1930-ih godina nastupajući u New York City's Yiddish kazalištu i na Bro-adwayu, te koji je prve redateljske ko-rake ostvario na mreži CBS desetljeće i pol kasnije, Lumet se ubrzo afirmirao kao redatelj sposoban učinkovito upri-zoriti televizijske drame, što je Henryja Fondu 1957. nagnalo da mu ponudi režiju svog producerskog prvijenca *12 gnjevnih ljudi*, sudske drame bogate in-teligentnim dijalozima, reljefnim ka-rakterima i efektnim obratima. Osvoje-ni berlinski Zlatni medvjed i oskarov-ska nominacija za najboljeg redatelja Lumetu su otvorili vrata Hollywooda i predstavili ga kao angažiranog i zrelog autora vještoga u kreiranju zapleta smještenih u zatvorene prostore i usre-dotočenih na interakcije životnih i pla-stičnih protagonista, autora koji pro-

pitkuje korumpiranost društvenih in-stitucija i njihov utjecaj na moralno ne-postojane i ambivalentne protagoniste.

Medutim, teatarsko će se zaleđe, baš kao i nerijetko posezanje za klišeima i površnom simbolikom, pokazati ote-gotnim čimbenikom u formiranju Lu-metove autorske osobnosti, jer će niz njegovih filmova snimljenih početkom 1960-ih, poput djela *Njezina jedina ljubav*, *Zmijaska koža* i *Dugo putovanje u noć* patiti od pretjerane ambicioznosti i pretencioznosti. Ipak, Lumet će is-prva ukazano povjerenje opravdati 1964. režijom odlične hladnoratovske triler-drame *Kritična točka* i snažne ka-rakterne studije *Čovjek iz zalagaonice*, te godinu dana kasnije dojmljive ratne zatvorske drame *Brdo izgubljenih*.

Nakon sjajnih 70-ih uslijedile su blijeđe 80-e i 90-e, tijekom kojih je Lumet, pretpostavljivo u skladu sa svojom izja-vom da »kvantiteta rađa kvalitet«u, od-nosno da radom na što većem broju fil-mova želi usavršiti svoje redateljsko umijeće, nizao korektna no mahom me-diokritetska i bezlična djela poput fil-mova *Jutro poslije*, *Runninig on Empty*, *Obiteljski posao*, *Q & A*, *Iskonski gri-jeh*, *Sumrak na Manhattanu* i *Gloria* (neuspjelog pokušaja prerade filma Johna Cassavettesa), kojima je stekao reputaciju uglednog i poštovanja vrijed-nog starca koji se u novim vremenima, međutim, ne uspijeva snaći.

Premda se tijekom polustoljetne karije-re okušao u nizu žanrova, od drame i komedije preko satire i romanse do čak mjuzikla, Lumetova je redateljska zvi-jezda najjače sjala u njegovim psihološkim i komornim dramama, upravo po-put recentnog ostvarenja koje je u naša kina dospjelo s jednogodišnjim zakaš-njenjem i bez ikakve najave, s primar-nom svrhom da popuni sušan ljetni re-

pertoar. Premda i njegov 45. film pati od starih boljki, nedostatka izrazitijeg nadahnuća, kompozicijskih manjkavo-sti i nepotpuno elaboriranih motivacij-skih uzroka postupaka protagonista, motivima antičke tragedije naglašeno prožeto djelo opravdano se drži Lume-tovim povratkom u redateljsku top-formu. Naslovljen dijelom stare irske izreke »Uživaj u raju pola sata, dok vrag ne sazna da si mrtav!«, svojevrsne ironične zdravice kojom se ističe krat-kotrajnost i prolaznost sreće te najavljuje dolazak tmurnih oblaka i loših vremena, film se i otvara upravo polu-satnim »boravkom u raju«, prizorima grčevitog seksa neuglednog sredovječ-nog Andyja Hansona (uobičajeno izvr-stan Philip Seymour Hoffman) i njego-ve atraktivne supruge Gine (Marisa Tomei u erotski zacijelo najizazovnijoj ulozi karijere), koje zatječemo u sobi nekog luksuznog hotela u Riu. Dok promatra scene njihova ljubavnog zagrljaja, gledatelj sluti da nešto nije u redu, no ne zna da su Andy i Gina otu-đeni očajnici, psihički i emotivno pot-puno prazne osobe koje nestanak me-dusobne ljubavi i poštovanja pokušava-ju nadoknaditi kratkotrajnim bijegom u Brazil, simulacijom strastvenog seksa i iluzijom o mogućnosti novog početka i boljeg života. Dakako, sve je uzalud, jer »vrag će doći po svoje« kad egoistič-ni, prijetvorni, manipulativni, pohlepni i prividno hladnokrvni Andy izlaz iz fi-nancijske krize, koja nije sasvim jasna zbog njegove samohvale visinom zara-de i životnim statusom, odluči potraži-ti u pljački roditeljske draguljarnice, unaprijed na neuspjeh osuđenom dile-tantski izvedenom pothvatu koji će re-zultirati majčinom pogibijom, i za izvo-đenje kojeg Andy odluči iskoristiti ne-sigurnog i plahog mlađeg brata, slabi-ća, kukavicu i gubitnika Hanka (poma-



lo manirističan i preglumljen nastup Ethana Hawkea). Uistinu, motive Andyjevih postupaka isprva nije lako dokučiti, no tijekom ne uvijek svrsishodnom skokovitom naracijom isripovijedane cjeline zaključujemo da se oni ne kriju u novčanoj stisci, jer on si uz odmor u Riu može priuštiti i skupe narkomanse seanse, već u svojevrsnoj osveti ocu Charlesu (uobičajeno autoritativni i sugestivni Albert Finney), čovjeku kojeg dijelom možda i opravdano drži krivim za sve svoje životne promašaje i brodolome. Charles je prema svemu sudeći (bio) hladan i distanciran muž i otac koji supruzi i djeci, uz manipulativnog mizantropa Andyja i neodgovornog slabića Hanka tu je i čini se fanatično religiozna kći, nije poklanjao zasluženu ljubav i pozornost, zbog čega su oni odrasli u nezrele te mentalno i emotivno hendikepirane individue. Tragičnoj sudbini članova obitelji Hanson ne uspijeva umaći ni Gina, koja se Andyju na određeni način također osvećuje površnom i isključivo seksualnom preljubničkom vezom s Hankom. Motivacijski nije sasvim jasan ni Hank, jer se ne čini osobito uvjerljivim da bi sin dobrostojećih vlasnika draguljarnice (ne i očev ljubimac, jer ga Charles na supruginim karminama opiše riječima »nikad nije bio čvrst«) bio prisiljen živjeti u prlja-

vom stančiću i imao problema s plaćanjem alimentacije od nekoliko stotina dolara. Premda, dakle, gomilanjem elemenata ekspandirajuće tragike donekle postiže i kontraefekt, Lumet gledateljima ipak predočava vrlo sugestivnu i slojevitu obiteljsku tragediju čiji su dramaturški vrhunci dvije sekvence: ona razgovora Andyja i Charlesa, tijekom koje na vidjelo izbijaju nepodnošljivo nezadovoljstvo, ogorčenost pa i mržnja akumulirane u njihovu međuodnosu tijekom godina, scena u kojoj i Charles postaje svjestan vlastitih zabluda i pogrešaka, te završna sekvenca Charlesova ubojstva sina, scena donekle komplementarna onoj kojom završava Eastwoodova *Djevojka od milijun dolara*. Naime, dok kruti i grubi Frankie Dunn naposljetku biva kažnjen prisilnim počinjenjem ubojstva konačno pronađene zamjenske kćeri Maggie, jer je s onom pravom odavno izgubio svaki kontakt, podjednako krut i grub Charles se na umorstvo potomka, samouništavajući no donekle i iskupiteljski čin izvršenjem kojeg će posredno »izgubiti« dio svog srca, odlučuje suočen s nepodnošljivom spoznajom da u Andyju nikad i nije imao istinskog sina.

Makar spomenuta ne uvijek svrsishodna skokovita naracija posljeduje i po-

vremenom redundancijom, odnosno ponavljanjem nekih detalja predloženih iz drugačijih rakursa, i ta ponavljanja dijelom imaju opravdanje u čvršćem definiranju psiholoških i karakternih osobina protagonista. I kad poseže za klišeima, primjerice u sekvenci Andyjeve narko-seanse tijekom koje otkrivamo gdje njegov »elitni« diler drži novac a gdje pištolj (koji će čehovljeviski opaliti u posljednjoj trećini), Lumet to čini nenametljivo i efektno, gledatelju konstantno sugerirajući da slijedi još veća i teža tragedija te time pojačavajući ugođaj tjeskobe. Sve što Lumetovi protagonisti žele jest da budu uspješni i voljeni (od partnera i roditelja), odnosno da ostvare zadovoljavajuće ljubavne veze i da žive životom kakav smatraju da zaslužuju zbog pripadnosti srednjoj klasi. Pogrešno vjerovanje da će to ostvariti na način da se dočepaju svote od 60 tisuća dolara, koje bi im trebale pomoći u izvlačenju iz životne slijepe ulice i podnošenju socijalne presije za uspjehom i bogatstvom, a bez imalo svijesti o odgovornosti za sebe i svoje bližnje, u završnici će tu slijepu ulicu pretvoriti u njihov grob. I svojim zasad posljednjim filmom Lumet se tako potvrđuje kao pesimist koji nema nimalo povjerenja u pojedinca i društvo.

Josip Grozdanić

KLOPKA

(Srđan Golubović, 2007)



Što se događa kada čovjek preuzme kontrolu nad tuđim životom? Kada u svoje ruke uzme sudbinu života drugog ljudskog bića? Kada odlučuje o životu i smrti? Kada postane... Bog? Tada... gubi život. Postaje svojevrtni *zoon*, nikako *theos*. Postupno gubeći attribute konačne ljudske egzistencije, ne postaje bogom, već prije zvijeri. Drugi film srpskog redatelja srednje generacije, Srđana Golubovića, bavi se upravo ovim, preteškim pitanjima. Njihovo se breme slama na leđima njegova protagonista.

Mladen Pavlović (Nebojša Glogovac), šef male državne građevinske firme, zatekne se u sasvim bezizlaznoj situaciji. Njegovu desetogodišnjem sinu Nemanji (Marko Đurović) ustanovljena je teško izlječiva bolest srca. Život mu može biti spašen tek skupom operacijom u Njemačkoj. Mladen i njegova supruga, nastavnica u srednjoj školi Marija (Nataša Ninković), nemaju sredsta-

va za to. Pripadnici su tranzicijski propadajuće srednje klase u društvu gdje ova nestaje. Svojevrsni su relikv prošlih vremena. Voze Renault 4, negdašnjeg »malog diva«. Svojim su primanjima i statusom u društvu osuđeni, reći će Marija, »da crknu«. Stoga im Nemanjina bolest predstavlja egzistencijalno pitanje pred kojim se lome u očaju i nemoci da na legalan način spase život njima najmilijeg.

Golubović filmsku pripovijest gradi na romanu Nenada Teofilovića. Ova je priča koliko fikcijska, toliko ima namjeru biti i reprezentativnom za tranzicijsku Srbiju. Želi biti istinita, gruba i nepatvorena. Dramatično bolna. U gledatelju nastoji pobuditi gotovo posve zatopljeni osjećaj u dobu u kojem živimo — onaj humanosti.

Naravno, u ovome momentu leži i bitna klopka filma *Klopka*. Naime, filmski se autor našao pred gotovo nemogućim zadatkom. S jedne strane, trebao je

oslikati današnje sivilo jedne zemlje u kojoj je okrutnost »poduzetničkog kapitalizma« i raskol između bogatih i siromašnih dosegao tragične razmjere. S druge, morao je iskazati svu dubinu osjetilne tragike svojih protagonista, bez da upadne u lamentacije i patetiku prikaza zlehude im sudbine.

Provizorno, mora se priznati da je u dobroj mjeri i uspio. Likovi što ih Golubović vodi kroz filmsku pripovijest uobličeni su žanrovski precizno, bez uljepšavanja. (Neki će, pak, pripomenuti da je glavni lik pomalo i glup u svojoj naivnosti!) Motivacija je uglavnom realistična, iako se radi o samim egzistencijalnim pitanjima. Ipak, sam tematski okvir pripovijesti istu je usmjerio prema žanrovskom obrascu. *Klopka* je savršeno tempirani triler na tragu boljih ostvarenja žanra. Prstenasto uobličujući filmsku naraciju, redatelj je uspio postići ciljani *suspense*. Na samome početku dan je okvir u kojemu protagonist svoju pripovijest priča nepoznatom slušatelju. Za tog slušatelja tek kasnije utvrđujemo da je supruga (Anica Dobra) čovjeka kojeg je ubio. Ovaj se Mladenov iskaz pokazuje posljednjim kojeg će uspjeti izreći prije negoli ga tragični usud liši muke. Nakon što je učinio »možda jedino pošteno« te izrekao svoje kajanje za učinjeno, slijedi mu fatalna kazna, koja se može iščitati i kao svojevrtna katarza filma. U posebice dojmljivoj posljednjoj sekvenci, Mladen čeka svoj neumitni usud. Pucanj koji odjekuje postavlja stvari opet u red. »Ritam zločina« je uspostavljen!

Vrline ovog nagrađivanog (Sofija 2007) i vrlo hvaljenog (lanjski Berlinale) filma mnoge su. Tu se može ponoviti već spomenuta vještina uobličavanja napete priče; dramaturško ovladavanje

pripoviješću odaje suverenost redateljstva. Svi su poslagnani elementi uspjelog žanrovskog filma na svome mjestu. Motiv, pak, »običnog čovjeka u neobičnoj situaciji« razrađen je hitchcockovskom manirom. (Stoga i namjerna asocijacija na dragog nam hičkokovca koji redak ranije!) Jednako tako, duhovitost u detaljima također upućuje na velikog Britanca. Tajming filmskog trileru pogođen je spretno uobličnim autorским »zlatnim rezom«.

Rad Golubovića s glumcima zasebno je postignuće. »Zbunjena fizionomija« Nebojše Glogovca s naočalama u liku Mladena, i tjelesno reprezentira njegove tragične nesporazume u okviru filmske priče. (Opet, neki će prigovoriti scenarističku neuvjerljivost njegovih postupaka kao lika koji se iz poštenog čovjeka i brižnog supruga i oca pretvara u ubojicu iz očaja. Prije svega, njegovo naivno pristajanje na ubojstvo nakon sitnog predujma!) Mene je, pak, lik Mladena podsjetio na čuvenog poljskog redatelja Krzysztofa Zanussija, ali i na jednog prerano preminulog glumca iz iste kinematografije. Sjećate li se još Wajdina *Pepela i dijamanta* (1958) i maestralnog Zbigniewa Cybulskog?

Čemu ovdje spomenuti Poljaci? Najprirodnije zbog onog najvažnijeg oko kojeg se vrti sav čemer filmske pripovijesti *Klopke*. Naime, u mnoštvu svojih detalja film priziva ozračje, dramaturgiju i moralne dileme što prožimlju lik i djelo... Krzysztofa Kieslowskog. Sivilo tranzicijske Srbije vrlo je blisko vizualnom i mentalnom sklopu Poljske kakvo prikazuje Kieslowski u svojim ostvarenjima. Moralne dileme, pak, koje pritišću protagonista dobrim su dijelom inspirane njegovim *Dekalogom*. Posebice se ovdje *Klopka* može prispodobiti s inicijalnim dijelom ove TV-serije, u kojoj se čovjek postavlja u nemoguću poziciju igranja Božje uloge, te gdje se slama!

Dakle, nakon što iscrtah konture filma koje ga čine uspješnim žanrovskim ostvarenjem (triler-drama) trebalo bi koju reći i o njegovu socijalnom okružju. Prikaz postsocijalističke Srbije turoban je i zastrašujući. Likovi *Klopke* kreću se zarobljeni u njezinoj bezizlaznosti i... bezizglednosti. Društveno rasloja-

vanje učinilo je ovdje da je »čovjek čovjeku (doslovno!) postao vukom«.

I vizualna nedotjeranost filma upravo je u toj funkciji podcrtavanja turobnosti sredine. Tako se ubojstvo bogatog poduzetnika namah pokazuje gotovo opravdanim činom uspostavljanja neke socijalne pravednosti! Siromašni Mladen ubija bogatog Petra (Dejan Cukić). Gledatelj i nesvjesno postaje suučesnikom tog očajničkog čina. Ta, radi se o životu djeteta! Naravno, ubrzo na vidjelo proizlazi začarani krug korupcije, nemorala i paralelnih struktura »vladanja« u jednoj iskvarenoj sredini. Naime, naručitelj ubojstva, stanoviti Mi te i takve sredine, Kosta (Miki Manojlović) postavlja stvari u jedan — na perverz, ali ipak i logičan način! — svoj red. Mladenova iluzija da će kroz »ugovor s đavlom« dobiti potreban novac za operaciju koja će spasiti život njegova sina pretvara se u pakleni nemir iz kojega neće izići sve do neumitne smrti. Na koncu, dobročiniteljem će se pokazati žena (Dobra, nomen est omen!) kojoj je on ubio supruga i oca njezine kćeri. Upravo u ovome momentu razriješit će se i moralne dileme iskazane na početku ovog napisa. Nakon što je očajnički i zvjerski prihvatio đavolju ponudu oduzimanja tuđeg života, protagonist će se činom pokajanja pred smrt djelomično iskupiti. Stoga je i njegova smrt jednako katarzična kao i sinovo ozdravljenje o kojem čujemo u *off-u*! Ne treba se igrati Boga! Prije ili kasnije čovjek koji se toga poduhvaća, gine kao zvijer. Prihvatanje konačnosti egzistencije moralno je naravoučenije ove priče.

Golubovićev film prepun je detalja koji iskazuju njegovu filmofilsku osviještenost. Uz reference na već spomenute Hitchcocka i Kieslowskog, suptilno se iskazuje i dojmjljiva vizualna asocijativnost koja podcrtava unutarnje stanje njegovih likova. Otuda i već spomenuta vizualna neuređenost i nedizajrniranost filmskih slika! Česti ekstremno gornji rakursi pokazuju nesumjerljivost činova likova i malenosti im egzistencija. Kompozicije kadrova, pak, iskazuju stiješnjenost (poput onih u interijerima i stubištima zgrada) ili pak beskrajnu prazninu (recimo, sekvence s pticama na žici u prostranstvu horizonta).

Opet, vrline filma — tek naoko apsurdno! — i njegove su mane. Zašto? Baš ona kvaliteta koja *Klopki* daju epitet vrhunskog i suvereno vođenog trileru, oduzimaju filmu na drugoj razini njegova iščitavanja. Film je bolji triler negoli (socijalna) drama! Jer, koliko likovi djeluju uvjerljivo u samom žanrovskom filmskom postavu pripovijesti, toliko su hendikepirani u njihovu »stvarnosnom« habitusu, upravo stoga što pripovijest u kojoj protagonist mora ubiti (baš!) supruga osobe koja mu je postala vrlo dragom i bliskim prijateljem — djeluje iskonstruirano!

Fatalnost postava žanrovski je uvjerljiva, ali to nije i na konkretnoj socijalnoj i životosvjetovnoj pozadini. Pomalo je šablonski postavljen i odnos protagonista i njegove supruge. Patetika filmske situacije, volens nolens, slabi uvjerljivost realističke doživljajnosti. Zato sam, kolikogod bivajući obuzet majstorskom naracijom, osjetio konstrukt. Isti se, pak, sastoji u radikalnim aktima protagonista, ali i konačnom eksplicitnom, verbalnom objašnjenju baš svih njihovih postupaka. I to stoga jer držim da mnogo intrigantnije djeluju završeci poput, recimo, onog u *Završnom udarcu* Woody Allena, ili *Talentiranom gospodinu Ripleyu* Anthony Minghelle, gdje se razrješenje krajnjih moralnih dvojbi prepušta gledatelju.

Da ne završim napis pretjeranim »zanovijetanjem« o jednom vrlo dobrom filmu, ponovno o njegovim vrlinama. Uostalom, one znatno pretežu nad manama. Obilato! Golubović uspješno gradi ozračje žanrovskog filma u kojemu onda njegovi likovi djeluju precizno i funkcionalno. U vizualnom dojmu filma ipak se izdvaja jedan detalj. Naime, izlazeći iz svog stana, protagonist se u svojoj vožnji uvijek zaustavlja na jednome raskrižju. Isto preuzima simboličko značenje za čitav film. Ono je ključno mjesto... klopka. Na samome dnu ulice, Mladen se zaustavlja. Kao da u tome momentu sagledava svu tegobu svoje životne situacije. Pred raskrižjem, a na samome dnu...

Ovaj topos Golubovićeve filma ostat će završnom slikom, kao i autorskim komentarom. Ljudski život pred Bogom, na koncu, tek je jedna... klopka!

Marijan Krivak

117

LARS IMA CURU

(*Lars and the Real Girl*, Craig Gillespie, 2007)

L*ars ima curu* predivan je film koji prikazuje ljude koji su imali hrabrosti prihvatiti drugačije i čovjeka koji je imao hrabrosti promijeniti se. Taj čovjek je Lars Lindstrom, povučeni mladić koji svojom odlukom živi u obiteljskoj garaži dok njegov brat Gus živi s trudnom suprugom Karin u kući. Unatoč nagovaranju zabrinute Karin, Lars izbjegava druženje s bratom i šogoricom sve dok im jednog dana s ponosom ne objavi da je upoznao djevojku Biancu. Karin i Gus oduševljeni su iznenadnom promjenom u Larsovu životu, sve dok ne shvate da se promjena dogodila samo u Larsovu umu. Naime, Bianca je realistično izrađena lutka, koju je Lars kupio preko interneta i sebe uvjerio da mu je to djevojka, čija je nepokretnost rezultat njene invalidnosti. Nakon prvotnog šoka, Karin i Gus odu psihijatrici Dagmar koja ih uvjeri da Gus nije mentalno bolestan već da boluje od tlapnje koja može prestati onda kada mu Bianca psihički i emocionalno više ne bude trebala. Karin i Gus, slijedeći Dagmarine upute, pretvaraju se kao da Bianca stvarno postoji, a stanovnici malog mjesta također prihvate tu igru.

Ovako opisana radnja čini se kao polazište za niz komičnih scena, no *Lars ima curu* doista nije film o erotskoj lutki Bianci i ludom Larsu, već film o čovjeku koji ima ozbiljan problem i ljudima koji mu pokušavaju pomoći. Redatelj Craig Gillespie i scenaristica Nancy Oliver uspjeli su uravnotežiti razinu komike u filmu, što je bio bitan preduvjet za kreativni i humani uspjeh ovog filma. Naime, komika koja bi prešla u sprdanje i ismijavanje Larsa i situacije u kojoj su se našli on i njegova okolina uništila bi težnju filma da postane humana priča, a potpuno izbacivanje ko-

mike iz filma bilo bi licemjerno, jer nema ništa loše ni čudno u smijehu kao prvotnoj reakciji gledatelja i likova na ovakvu situaciju. Uspjeh u ostvarivanju primjerene razine komike najbolje je vidljiv u sekvenci u kojoj Lars predstavlja Biancu Karin i Gusu. Lars Biancu prvo predstavi verbalnom najavom, a njegov komentar da Bianca ne govori puno, izazove smijeh kod gledatelja koji su već naslutili o čemu se radi ili su od ranije upoznati s osnovnom radnjom filma. Ovaj komentar zvuči kao moguća najava općeg sprdanja na temu Larsove tlapnje, no vrlo brzo autori filma otklone tu mogućnost. Naime, sam čin upoznavanja Karin i Gusa s Biancom elegantno je zaobiden s elipsom. Prvi slijedeći prizor nakon Larsova verbalnog opisa Biance jest prizor Karin i Gusa u dnevnoj sobi kako šokirani gledaju Biancu, koja se već udomaćila u stanu i sjedi kraj blaženo sretnog Larsa. Dakle, autori su izbjegli urnebesnu komiku koja bi neizbježno uslijedila u sceni u kojoj ekstatično sretna Karin i ugodno iznenađeni Gus shvate da je Bianca zapravo lutka i odlučuju se za ublaženi humor *post festum* situacije. Štoviše, reakcija gledatelja u toj sceni manje je reakcija smijeha, a više reakcija prepoznavanja neugode i šoka koju osjećaju Karin i Gus pred činjenicom da je njihov šogor i brat skrenuo. U nastavku filma autori, naravno, ne izbjegavaju smijeh zbog novonastale situacije i čak se u jednom trenutku, u kojem se poigravaju s dvosmislenošću riječi lud i poludio, opasno približe sprdanju sa situacijom, no nikad ne prelaze granicu koju su postavili u prizor nakon upoznavanja. Kao što se u tim kadrovima koncentriraju prvenstveno na osjećaje likova, a ne na izazivanje komičnih reakcija, tako i ostatak filma razvijaju

prvenstveno kao priču o ljudima, a ne priču o komičnoj situaciji.

Gledatelj priču u početku gleda približivši se perspektivi Larsovih bližnjih (premda u filmu nema snažno izražene fokalizacije). On, naime, prvi put vidi Biancu u približno istom trenutku kad i Karin i Gus. Nakon toga skupa s Karin i Gus od psihijatrice Dagmar traži odgovor na pitanje što je Larsu i da li je to što mu se događa mentalna bolest. Nadalje, skupa s Karin, Gus i ostalim stanovnicima gradića on uči prihvatiti Larsovu promjenu kao ljudsku slabost, a ne kao povod za ismijavanje i/ili zgražanje. Karin, Gus i mještani vole dobroćudnog Larsa i žele mu pomoći, a da bi to mogli, moraju proširiti obzor svoje tolerancije i prihvatiti čovjeka koji se zaljubio u erotsku lutku. Potaknuti uputama psihologinje Dagmar da povlađuju Larsovoj uobrazilji Karin i Gus ugostit će Bianci u svojoj kući, kupati je i oblačiti, svećenik će joj dopustiti da prisustvuje misi, Larsova kolegica s posla pozvati je na zabavu, a Bianca će raditi i kao manekenka u izlogu, zabavljati djecu u vrtiću i baviti se humanitarnim radom. Radeći ono što u očima drugih može izgledati blesavo, nenormalno i bolesno, Larsovi bližnji iskazali su širinu svoje ljubavi (»Ovo sve činimo radi tebe«, kaže Karin Larsu u jednoj sceni) i širinu svoje tolerancije. Prihvatili su nešto što bi mnogi smatrali perverznom i izopačenom zato da bi pomogli Larsu i učili su se prihvatiti Larsa kao jednako vrijednog njima unatoč njegovoj drugačijosti.

Suživljujući se s njihovim odnosom prema Larsu, gledatelj može proširiti svoj obzor tolerancije i smanjiti podcjenjivanje ljudi zbog njihove drugačijosti, koja, kako nam pokazuje film na primjeru Larsa, i nije baš toliko velika.

Naime, u jednom prizoru starija mještanka, gospođa Gruner, upozori one koji osuđuju Larsa da mnogi među njima također pokazuju čudne oblike ponašanja (kleptomanija, oblačenje mačaka u ljudsku odjeću itd.). Osim na biblijsku izreku o trnu u oku drugoga i brvnu u vlastitom oku, gospođa Gruner ovim komentarom aludira na činjenicu da psihički poremećaj nije stanje koje se pojavljuje kod ljudi drugačijih od nas, već kod ljudi kod kojih su uobičajene psihičke i emocionalne slabosti prešle granicu onog što mi zovemo normalno. Autori filma na to nas duhovito upozoravaju i scenama u kojima dvoje Larsovih posvađenih kolega, po našim standardima normalnih ljudi, doživljavaju emocionalne potrese nakon što jedno drugom ukradu ili obeščaste svoje omiljene igračke.

Iako je već na početku naznačeno da će Lars biti temeljni lik filma (njegovim kadrom počne film), središte gledateljeva interesa pomakne se s Larsove okoline na samog Larsa tek u drugoj polovici filma, kad konačno počnemo upoznavati njegovu nutrinu i razotkrivamo moguće razloge njegove tlapnje.

Promjena težišta interesa dogodi se u trenutku kad smo apsolvirali poruku prve polovice filma: prihvatiti drugačijost i razumjeti je kao nešto vično svim ljudima. Film kao da poručuje: tek kad prihvatite Larsa kao takvog, bez obzira na razloge njegovog ponašanja, ima smisla pokušati shvatiti te razloge (naravno, u onoj mjeri u kojoj je uopće moguće shvatiti drugoga). Shvaćanje se odvija ponajprije kroz Larsove ispovijesti psihijatrici Dagmar. On joj prizna da dodir drugih ljudi kod njega izaziva snažnu fizičku bol, što potvrdi ono što smo vjerojatno naslućivali: Lars se zbližio s lutkom, jer se panično boji ljudi. Tada shvatimo razloge njegova odbijanja kolegice Margo koja mu se udvara. Kad Margo, vidjevši da je Lars izabrao lutku umjesto nje, počne izlaziti s drugim kolegom, Lars postane ljubomoran. Od tog trenutka on više nije samo temeljni lik filma, već se prvi put iz pasivnog lika pretvara u aktanta radnje. Ljubomora ga je natjerala da konačno zaista počne djelovati (njegovu odluku da izabere lutku za djevojku ne možemo shvatiti kao djelovanje, jer bijeg od stvarnosti nije djelovanje). Od tada on

se počne svađati s Biancom, tvrditi da se ona ne želi udati za njega, da bi na kraju zaključio da je Bianca smrtno bolesna i da joj do smrti ostaje malo vremena. Kako to možemo proglasiti Larsovim djelovanjem?

Lako. Lars se odlučio izabrati lutku, odnosno, izmišljenu djevojku za društvo, jer odnos s njom ne predstavlja nikakav rizik. Ona ga, za razliku od žive osobe ne može povrijediti, ostaviti ili ismijati. Dok Lars kaže Bianci, davši joj umjetno cvijeće: Vidiš, ono je umjetno i nikad neće umrijeti, zapravo joj govori: Ti si umjetna i nikad nećeš umrijeti, odnosno, napustiti me. Bianca nudi bezuvjetnu ljubav bez rizika. Lars dovodi do ekstrema ono što mnogi ljudi rade u životu: ulaze u nesretne ljubavne veze i brakove jer se boje ostati sami; žive sa životinjama umjesto ljudima jer ih one ne mogu emocionalno povrijediti; rade na poslu koji im se ne sviđa jer im nudi sigurnost itd. Oni kao i Lars pristaju na sigurno i u svojoj glavi stvaraju imaginarnu sretnu vezu, imaginarni zadovoljavajući posao i imaginarnog psa koji ih emocionalno ispunja. Baš kao što



Lars živi s imaginarnom ženom koja ga čini sretnim.

No Lars je, izabравši nepostojeće biće za svog partnera, dotakao samo dno samozavaravanja i, kao mnogi ljudi koji moraju dotaći dno samouništenja da bi se osvijestili i odlučili promijeniti, on polako postaje bolno svjestan onoga što radi samo zato da bi pobjegao od života, pogotovo kad doživi najniži udarac vidjevši djevojku koja ga voli kako izlazi s drugim dok on izlazi s lutkom. Od toga trenutka on odlučuje da se mora i želi promijeniti, jer shvati da je rizik stvarnog života bolji od sigurnosti imaginarnog života. Da bi se usudio živjeti, on se mora riješiti svojeg straha, odnosno mora se riješiti Biance, koja utjelovljuje njegov strah od rizika.

Zato je proces njegova pogoršavanja odnosa s Biancom i njeno umiranje zapravo proces Larsova djelovanja (»Nisam ja dopustila da Bianca umre, već Lars«, kaže Dagmar u jednom prizoru) — proces Larsove izlaska iz čahure svojeg straha. Naravno, proces oslobađanja od straha uvijek je spor i mukotran proces, pa Lars ne može, odnosno, nema snage u hipu zaključiti da je Bianca ludorija, a Margo stvarnost. Zato se on polako oslobađa svoje tlapnje izmišljajući svađe s Biancom i njenu smrtonosnu bolest te uspoređo počinje sam izlaziti s Margo, pod izlikom da je Bianca zauzeta pa ne može ići s njima. Na kraju dopusti Bianci da umre, odnosno odvaži se na hrabri iskorak u stvarni svijet. Nije ni čudo da ne čeka vrijeme isteka korote, već odmah na-

kon Biancine sahrane, stojeći kraj njezina groba, zapita Margo hoće li se s njim prošetati. U njegovoj glavi, još uvijek nespremnoj na potpuni bijeg od iluzije, ovakvo grubo nepoštivanje pravila korote zapravo je još jedan veliki korak prema prihvaćanju stvarnosti.

Scena opijela prije sahrane važna je kao konačan ispit našeg shvaćanja filma. Naime, u sceni opijela Bianca leži na odru, a kraj nje je gomila cvijeća, posljednjih poruka i njenih fotografija. Dok svećenik priča o tome kako je Bianca bila prekrasna osoba koja je cijelu zajednicu naučila toleranciji i hrabrosti, mještani u dvorani duboko su dirnuti, a neki od njih i plaču. Ova scena kao da je namjerno postavljena toliko bizarno da bi nas još jednom testirala da li smo shvatili da mještani ne izvode cijelu tu predstavu i ne plaču zbog toga što su i oni malo skrenuli, već sve to rade radi Larsa. Oni i nakon Biancine smrti igraju igru Biancine životnosti, jer znaju da se Lars još uvijek nije u potpunosti riješio svoje tlapnje. Oni ne plaču nad Biancom, već nad Larsom znajući koliko mu je teško i bolno bilo ubiti Biancu. Plaču od tuge i od sreće. Također, svećenik priča o navodnim Biancinim zaslugama radi Larsa, ali njegove riječi nisu samo podilaženje Larsovu umu. On u prenesenom smislu govori istinu. Spominjući Biancinu toleranciju, on govori o toleranciji koju su razvili zahvaljujući Larsovoj drugačijosti, a spominjući Biancinu hrabrosti, on govori o Larsovoj hrabrosti da izađe iz čahure svojeg straha. Kad čo-

vjek koji se toliko bojao ljudi da ga je doslovno bolio njihov fizički dodir odlučuje ući u stvarnu ljubavnu vezu, to je hrabrost.

Osim Larsa, autori su stvorili niz sjajnih likova, čija sporednost mi ne dopušta da se raspišem o njima, ali ću spomenuti jednu zanimljivu osobinu njihovih karaktera, koja izlazi na vidjelo potaknuta njihovim odnosom prema Larsu. Naime, skoro sve žene imaju puno otvoreniji i opušteniji odnos prema Larsu nego muškarci. Dok one većinom spremno prihvaćaju Larsa takvog kakav je i lako ulaze u igru pretvaranja, muškarci su većinom šokirani. Autori filma ovom su podjelom osobina pronicljivo uočili razliku ženskog i muškog principa. Dok je prvi fleksibilniji i divergentniji, drugi je konvergentniji i teže spreman prihvatiti drugačije. S obzirom da muški i ženski pristup nisu nužno identični biološkoj podjeli na muškarce i žene, odnosno, postoje žene s muškim osobinama i muškarci sa ženskim osobinama, ovakva skoro striktna podjela na krute muškarce i fleksibilne žene u filmu (izuzetak je fleksibilni svećenik) naginje stvaranju stereotipa, ali ne smanjuje pronicljivost uočavanja muškog i ženskog principa.

Za kraj želim barem spomenuti jednu od ključnih estetskih vrijednosti filma, koja nije stala u ovaj tekst — glumu cijelog glumačkoga ansambla, na čijoj izvrsnosti uvelike počivaju spomenute psihološke, emocionalne i moralne vrednote filma.

Juraj Kukoč

ORAO PROTIV MORSKOG PSA

(*Eagle vs Shark*, Taika Waititi, 2007)

Između sjajnih i sjajćih paketa dominantne američke kinoprodukcije, ponekad se na domaćem filmskom nebu ukaže neko drugo i drugačije filmsko djelo. Utoliko je novozelandski film *Orao protiv morskog psa* prava mala neobičnost i nesvakidašnja prilika. Film je bio prikazan na prošlogodišnjem Zagreb film festivalu, gdje ga je publika okitila drugim mjestom i pritom se, kako se moglo čuti, dobro nasmiijala. Redatelj filma Taika Waititi (ili Taika Cohen) nepoznat je široj domaćoj publici, a svjetsku pažnju zaslužio je nakon nominacije za Oscar za kratkometražni film *Dva automobila, jedne noći* (2003). Waititi je Novozelancin maorskog podrijetla, često spominjan kao svestrani umjetnik, jer osim što se bavi filmom, on glumi, sliku, bavi se fotografijom i *stand-up* komedijom. Njegova posvećenost različitim oblicima umjetnosti odrazila se u ovom njegovu prvom dugometražnom filmu, osobito u odličnoj scenografiji i neobičnom smislu za humor.

Radnja filma je jednostavna, spora, obilježena poludugim kadrovima. Teče glatko, no često najviše trenja i zapinjanja junacima predstavlja međusobna komunikacija. Neugodne tišine između rečenica, smeteni pogledi i opće nerazumijevanje obilježavaju velik dio vremena koje glavni likovi koriste za upoznavanje. Pomalo je nespretno glavne likove ovoga filma nazvati junacima, jer su oni sve osim toga, no zbog povremenih jasnih bljeskova snage, životnosti i simpatičnosti, oni zaslužno bivaju barem glavni, ako već ne junaci. Sadržajno, film se gradi na temelju odnosa između Lily i Jarroda, dvoje socijalno i komunikacijski neprilagođenih mladih ljudi, koji kao da žive po sasvim drugačijim pravilima i obrascima pona-

šanja, odudarajući od normativa. Ako želimo biti nepravedni i bezobrazno grubo, nazvat ćemo ih infantilnim, mentalno ograničenim debilima, no to ne želimo, pa oni naprosto ovdje funkcioniraju kao čudaci. Lily radi u Meaty Boyu, pandanu McDonaldsa, a vrhunac dana predstavlja joj dolazak Jarroda, koji je opsjednut kompjutorskim igricama i fantazijama o vlastitoj depresiji i koji svakoga dana dolazi u njezin restoran na ručak. On je isprva ni ne primjećuje, no nakon što ga skoro porazi u kompjutorskoj igrici, Lily postaje dostojna da bude njegova djevojka. Nakon toga slijedi prava komična drama — doduše više drama, nego komična — u kojoj se gradi njihov odnos, dodatno opterećen Jarrodovom brzorastućom opsjednutošću osvetom nasilniku iz školskih dana. Jarrod se, zajedno s Lily, vraća u rodni gradić na obali, gdje provodi dane trenirajući za konačni obračun s »onim koji mu je uništio život«. U tom pustom mjestu Lily upoznaje jednako čudne pripadnike Jarrodove disfunkcionalne obitelji, gdje sama doživljava preobrazbu koja se pokazuje ključnom za završetak filma.

Hrvatskoj publici novozelandski film davan je na kapaljku, i to na jednu vrlo čudnu kapaljku, u neravnomjernim vremenskim razmacima, ali s vrlo sličnom tematikom i pristupom. Prva recentnija kap pristigla je u obliku australsko-novozelandskog filma *Andeo za mojim stolom* (1990) novozelandske redateljice Jane Campion, kasnije proslavljene filmom *Piano*. Iako se u javnosti pretpostavlja da je ona Australka jer je filmsku karijeru započela u Australiji, rodom je iz Novog Zelanda, a u filmu *Andeo za mojim stolom* bavi se biografijom novozelandske

književnice Janet Frame. Gledajući taj turoban film, pala mi je na pamet informacija o tome kako Novi Zeland vodi u stopi samoubojstava u svijetu. Jasno je pritom da je mimetička narav filmova uvijek jedna vrlo problematična kategorija, no ako je uvjetno prihvatimo u čitanju ovih filmova, otvara nam se široko polje djelovanja. *Andeo za mojim stolom* u prvi plan gura izvanredne glumačke sposobnosti glavne glumice Kerry Fox, nama najviše poznate iz filma *Sasvim malo ubojstvo* (1995), koja u Campioninu filmu glumi neprilagođenu, pomalo autističnu književnicu Janet Frame, neshvaćenu od bliže i dalje okoline, koja je pritom i ograničava, nepotrebno je zatvorivši u razne duševne bolnice. Bez obzira na brutalne tretmane kojima je u tim ustanovama bila podvrgnuta, njezina nevinnost, iskrenost i naivnost pršti iz filma na svim područjima i boji ga bojom drugačijom od sivila i nemilosrdnosti novozelandskog krajolika i njegovih ljudi. Gledajući film *Orao protiv morskog psa* nameće se karakterna sličnost Janet Frame s Lily, iako u drugačijem kontekstu. Lily je također neprilagođena djevojka, čija naivnost i nevinnost lju-ti i uznemirava okolinu nenaviknutu na takve »ne-cool« karaktere.

Nešto kasnije nam je pristigao film *Bili jednom ratnici* (1994), ponešto drugačiji u obradi teme, no i dalje s nezaobilaznim neprilagođenim pojedincima, ovoga puta dodatno politički obojenim s obzirom da se radi o prikazu disfunkcionalne maorske obitelji na Novom Zelandu. Društvo i ovdje tretira filmske likove kao otpadnike, uzrokujući stvaranje negativne slike o sebi koju oni, povratno, lijepe sami na sebe i ponašaju se u skladu s njom. Moglo bi se reći da se novozelandski film, barem



onaj pristigao na hrvatsko tržište, sadržajno jako trudi pokazati kako je teško biti neprilagođen, ili naprosto kako je teško biti. *Orao protiv morskog psa* nudi najvedriju varijantu te slike, pogotovo zbog činjenice da se trudi biti komičan, te se barem uvjetno može govoriti o humornoj drami. No i to ovisi gledate li ga u kinu prepunom dobro raspoloženih gledatelja kojima će tada Jarrodove fore biti smiješne, ako ni zbog čega drugoga onda barem zbog efekta psihologije gomile, no ako ga gledate u intimi vlastite sobe, predvečer, e onda se možete pripremiti na čudno osvrtnje i utopljenost u jedan neobičan svijet gdje su svi likovi u toj mjeri čudaci da se bilo što različito od toga čini još čudnijim, i tu će humor teško nalazi svoje mjesto.

Kao i u većini australskih filmova, i u sva tri ovdje spomenuta novozelandska filma krajolik je odigrao značajnu ulogu, a da nije progovorio ni riječ. On će u filmu *Andeo za mojim stolom* cijelo vrijeme treperiti oko glavne glumice, manje kao dio usputne scenografije, a više kao dodatni dio karakterizacije njezine ličnosti. Mračno je bilo i u fil-

mu *Bili jednom ratnici*, a pustopoljina na kojoj leže Lily i Jarrod na kraju filma *Orao protiv morskog psa* efikasan je dodatak praznini koju oboje u filmu dijele. Novozelandski krajolik dominantan je u drugome dijelu filma, kada Jarrod i Lily stižu u njegovo rodno mjesto na obali. Dotad je radnja bila usmjerena na nespretan razvitak njihova odnosa i građenje efekta začudnosti koju svi likovi nose kao etiketu koja visi s netom kupljene majice, uporno i sustavno grebajući vrat. Do tada se već jasnije ocrtala ideja koju film nudi kao mogućnost čitanja, a to je nenormalnost koja funkcionira gotovo kao jedini mogući okvir. Likovi u filmu su toliko neobični, iščašeni i drugačiji da se ona nekolicina »normalnih« usputnih likova, poput zaposlenika u Meaty Boyu, čini kao njihova drugost, kao njihova neobična suprotnost. Uz takvu ekipu čudaka koji ne posustaju, sva načelna normalnost biva bačena u drugi plan i postaje njezin privjesak, kao njena izvedenica.

Putovanjem u Jarrodov rodni kraj završava zamišljeni prvi dio filma i započinje drugi, drugačiji i slikom i tonom.

Panoramski dugi kadrovi ogoljelog i pustog novozelandskog kraja ostavljaju malo toga mašti, a pojedinac se gubi u njemu jednako efikasno kako se i gubi komunicirajući s drugima. Krajolik od tada nosi i usmjerava, a putovanjem se dinamizira radnja i likovi se razvijaju i mijenjaju. Lily pronalazi snagu i smjelost, a njezina dobrodušnost biva prepoznata i konačno nailazi na pozitivne reakcije, dok se Jarrod pretvara u sve većeg egocentrika koji ima problema sa svima oko sebe, a najviše sa samim sobom. Kontrapunkt njihova odnosa u jednoj točki eksplodira i gustoća težine i nemogućnosti komunikacije prestaje biti toliko opipljiva. Od tada sve postaje lakše — njima biti zajedno, a i samom Jarrodovu ocu koji je do tada neuspješno sa sobom nosio duh preminulog sina. Krajolik se također mijenja, manje proždire, gotovo dopuštajući da se po njemu hoda.

Popularna kultura našla je u ovome filmu zahvalnog nositelja. Film cijelom dužinom trajanja i širinom prostora sipa simbole američke, britanske i novozelandske kulture. S obzirom da Australija i Novi Zeland dijele ambivalen-

tne odnose prema bivšem kolonizatoru Britaniji, nije čudo da se u tim filmovima mogu prepoznati živi artefakti njezina naslijeđa. Spominjući poznatu britansku seriju *Crimewatch* u svrhu replike Lily, Jarrod se pozicionira unutar predvidljivog diskursa na kojem popularna kultura obitava. Lily i njezin brat za večeru jedu — a što drugo nego izlizani britanski kulinarški duo *fish and chips*, dok Lily gleda jedan od mnogih britanskih dokumentaraca o morskim psima gdje narator objašnjava kako je morski pas usamljena i povučena životinja. U tom kontekstu ne čudi njezin odabir da na Jarrodovu tematsku zabavu dođe obučena kao morski pas. S druge strane, Jarrodov izbor je orao, koji također slovi kao usamljenik među životinjama, a njihova identifikacija sa životinjama umjesto s ljudima prije je djetinje smiješna nego tužna. Ni američka kultura nije ostala zakinuta u filmu. Lanac brze prehrane Meaty Boy zahvalno je mjesto usporedbe s jačim i poznatijim Amerikancem McDonaldsom, osim jednog finog začina, a to je ironiziranje robotske i birokratske hijerarhije unutar lanaca brzom hranom. Lily se ne snalazi u ulozi blagajnice u Meaty Boyu, ali ne zbog toga što je ona i izvan zadanih okvira restorana čudakinja, već jer nije sposobna uvjerljivo i sa srcem slijediti propisana i automatizirana pravila brzopoteznih (pre)hranjivih lanaca hrane — i pritom efikasno koketirati s pretpostavljenima. Meaty Boy postaje mjestom rastakanja ozbiljnosti i uredenosti mjesta s brzom hranom, a napamet naučene rečenice

blagajnika zvuče prazno i jadno. Jarrod daje svoj obol američkoj kulturi kada preko telefona oponaša naglasak agresivnog *gangbang* crnca da bi zaplašio svog školskog nasilnika, što je jedan od onih svijetlih trenutaka kada on uspijeva izazvati u gledatelju iskreni smijeh, opravdavajući smještanje ovog filma pod žanr komedije.

Komičnosti filma pridonosi natopljenost klišejima na svim razinama. Na fabularnoj razini ne treba mnogo čeprkati kako bi se došlo do pregršt klišeiziranih motiva; od Jarrodova zlostavljanja u djetinjstvu od strane vršnjaka, njegove opsije osvetom, Jarrodovim ocem koji se krivi za smrt drugog sina sportaša, uvjeren da ga je upravo on nagao na samoubojstvo jer je želio da »bude bolji, da pobjeđuje«. Lily, koja na početku filma gledajući se u ogledalo izgovara sve moguće otrcane ljubavne dijaloge, uživljava se u bilo koji ljubavni roman dostupan na novozelandskom tržištu. Jarrodova sestra i njezin muž neuspješni su privatni poduzetnici, no to ih ne sprečava da nesuptilno nude neuobičajeno neprivlačne trenirke i kozmetiku iz vlastite proizvodnje, »dermatološki testirane i po povoljnoj cijeni«. Najsajjniji primjer klišeja je pak lik Jarrodova prijatelja Masona, kompjuterskog (a što drugo nego) *geeka*, kojemu, u skladu s očekivanim klišejem, iz prebogat baze podataka iskaču pornografski filmovi, ometajući ga da se bavi »ozbiljnim« špijunskim poslom za Jarroda. Jedan gotovo dražestan klišeji nalazi se na području glave glavnih likova — naime, Jarrod i Lily oboje

imaju madež na istome mjestu na licu, što postaje jedan od ključnih motiva zbližavanja dvoje glavnih likova. Na razini režijskih postupaka, poigravanje s različitim tehnikama snimanja također je iskorišteno radi klišeizacije značenjskog potencijala i uz to blisko vezanog postizanja komičnog efekta. U jednom trenutku, kada Lily nestrpljivo čeka Jarroda da dođe do njene blagajne, vidimo kako se kamera zamagljuje, pokret se usporava i mi tek naziremo osobu koja se iz daljine približava. Takav način snimanja, uobičajeno korišten kako bi se prikazala osoba koja izranja u punini svoje ljepote i privlačnosti, ovdje temeljno iznevjerava gledatelja. Iz magle ne izvire prekrasan mladić, ozarenog pogleda i smiješka, kao kakav princ kojeg Lily romantičarski očekuje, a s njom zajedno i mi, već namrgođeni, odbojni i pognuti Jarrod, kao kakva karikatura i utjelovljenje tjeskobe. U filmu je korištena i stop-animacija prikazujući dvije nagrižene jabuke od kojih jedna neprestano traži drugu. Ne treba naglasiti kako je iz filma više nego očito da su jabuke Lily i Jarrod, jer je svako njihovo zbližavanje i udaljšavanje dodatno ocrtano ubačenim kadrovima s animiranim jabukama.

Redatelj Taika Waititi odlučio se igrati i u tome je uspio. Pritom su stradali svi oni čudaci koji se osjećaju u toj mjeri drugačijima i usamljenima kao Lily i Jarrod, ali to mu nećemo zamjeriti, jer mimetički potencijal filma u konačnici nikada nije potpun.

Iva Žurić

SAMO BEZ BRIGE

(Happy-Go-Lucky, Mike Leigh, 2008)

U svojoj cjelovečernjoj celuloidnoj visekciji Hollywooda, (meta)filmu *Igrač* iz sad već davne 1992, Robert Altman gledateljstvu nudi uvid u mehanizme ove čudesne i čudovišne industrije, s osobitim zadovoljstvom zadržavajući se na postrojenju koje se bavi proizvodnjom scenarija. Hollywoodski filmovi, Altman razotkriva, ne nastaju organskim putem, pa ni umjetn(ičk)om oplodnjom, već jednostavnim kloniranjem DNK ovog kalifornijskog dinosaura; DNK sazdate od lanaca formula-ičnih *pitcheva* — ultrakratkih filmskih skica čija je svrha zvesti producen-te/studijske glavešine do proizvodnje. Upravo zbog takve petrificirane produkcijske sheme hollywoodski filmovi rijetko, pa i gotovo nikad, ne izbivaju iz sigurnih žanrovskih okvira, sveudilj poštujući zakone fabule da dobro im bude na zemlji. I dok u *Igraču* eksplicitno satirizira hollywoodsku tešku industriju, Altman je ostatak svoje filmske karijere posvetio drugačijem, suptilnijem obliku borbe protiv hollywoodske hegemonije — izbjegavajući u svojim radovima familijarne narativne potke, zazirući od žanrovskih kategorija i naginjući što većoj otvorenosti svojih filmskih tekstova koju je, između ostalog, postizao svesrdno potičući improvizaciju kod svojih glumaca. Stoga nimalo ne čudi da je upravo Altman bio jedan od dražih američkih autora britanskog redatelja Mikea Leigha, čiji je posljednji film *Samo bez brige* nekim čudom osvanuo na repertoaru zagrebačkih multipleksa. Poput pokojnog Altmana, i Leigh je holivudomrzac djelom i riječju, pa se ne libi tvrditi i to da je svaki film koji snimi »implicitni anti-hollywoodski iskaz«. Kako li je onda dospio u zagrebački Cinestar?

Dok Altman, omiljen među glumcima, za svoje filmove nikad nije imao problema jeftino nabaviti velika hollywoodska imena i tako si osigurati koliko-toliko solidan i siguran start na kinoblagajnama, Leighov potencijalni hendikep na ovom polju svakako je činjenica da, kao »čisti« britanski autor, raspolaže međunarodnoj kinopublici relativno nepoznatim imenima i licima, pa njegove filmove pohode uglavnom zaljubljenici i poznavatelji osebujnog mu lika i djela, te pokoji nesretnik zalutao u plišanom labirintu svog omiljenog kupovnog centra. A činjenica da su Leigha i kupovni centri integrirali u ponudu najvjerojatnije je svojevrsna jeka uspjeha koji je nekolicina njegovih filmova (baš kao što je bio slučaj i s Altmanom) doživjelo kod šire publike i američke filmske Akademije — ponajviše, konkretno, *Tajne i laži* iz 1996, čija financijska postignuća do danas nije nadmašio. No, pogledajmo s čime će se u posljednjem Leighovu djelu suočiti fanovi i/ili putnici namjernici...

Samo bez brige u izvornom je naslovu *Happy-Go-Lucky*, složeni pridjev koji znači bezbrižnost (pa dijelom i neodgovornost) i izravno se odnosi na glavni lik, prpošnu Poppy, tridesetogodišnju Londonku u čiji život imamo prilike zaviriti na nekoliko dana, destiliranih u 118 minuta čistog celuloida. Zapita li vas tko o čemu se u filmu radi, najbolje ćete učiniti odgovorite li: Ni o čemu, ili pak napadnete li protupitanjem tipa: A o čemu se radi u tvome životu? Teško je, uistinu, zamisliti da bi Leigh ikad mogao snimiti ovakav film da ga je morao »pitchirati« kakvom hollywoodskom producentu; standardnog uvoda, zapleta, vrhunca i sličnoga u njemu nećete naći, nema zvijezda, a producentu Leigh ne bi znao (ni htio)

objasniti ni ono najbitnije — kojeg je film uopće žanra. Srećom za njega (i filmofile), Leigh je jedan od rijetkih redatelja s pristupom *mainstream* distribuciji kojemu su ruke apsolutno odriješene za kreaciju — zahvaljujući institucijama kao što su BBC i Channel 4, i sporadičnom sponzoru, Leigh dobiva zeleno svjetlo za projekte bez obveze da ikome polaže račune, pa i scenarije. Poznata je, naime, činjenica da ih za svoje filmove Leigh nikad ni ne piše, i da isti nastaju »organskim« putem, razvojem likova u interakciji, gdje »radnja« nastaje kao nuspojava međukarakternog trenja, radije no da je artifičijelno izvana nametnuta kakvim događajem/obratom, i tako implicitno nadređena »stvarnom životu« koji Leigh pokušava (re)konstruirati.

Leigh stoga svoje projekte usklađuje s pravilima (i slučajnostima) tzv. pravog života, pa sa svojim glumcima prolazi kroz višemjesečne pripreme, tijekom kojih glumci zidaju vlastite likove do najsitnijih detalja i idiosinkrazija, pri čemu redateljev ultimativni cilj, dakle, nije što uspjelija mimikrija života, već život sam. Ako/kad su glumci vlastiti lik dovoljno detaljno i kompleksno razradili, odnosno pretopili se s njim, rezultat je zapanjujući efekt autentičnosti koji u određenoj svojoj dimenziji djeluje uvjerljivije i od dokumentarca, žanra čija se aura nevinosti i naivnosti u doba medijske hiperprodukcije *realityja* opasno ofucala. Paradoksalno, Leighova organski kreirana stvarnost, premda unutar nedvojbeno fikcionalnog rada, upravo svojim ignoriranjem/odlučnim odbacivanjem imperativa žanra (pa i onog dokumentarističkog), kao i oslobađanjem radnje od radnje same, tj. priče u klasičnom smislu, nadilazi vlastitu fikcionalnost i porađa svježiu i



moćnu verziju stvarnosti, možda najbliže stvarnosti što film danas može ponuditi.

No, da ne biste posumnjali da film možda nisam ni pogledala, osvrnut ću se nešto konkretnije na sadržaj. Budući da sam Leigh svoje likove tretira/kreira kao stvarne ljude, nije ih lako, a možda ni pristojno, »pričavati«. Sa sigurnošću se ipak može utvrditi da se film, uz ostale, radi o već spomenutoj Poppy, pravim imenom Pauline, razrednoj učiteljici koja već puno desetljeće živi s cimericom, a u slobodno vrijeme izlazi u diskače s frendicama, druži se sa sestrama, pohada satove flamenka i vožnje, te pokušava komunicirati s pokojim poremećenim beskućnikom. Poppy ne zazire od seksualno-emocionalnih odnosa, kad pronade odgovarajućeg kandidata. Voli se provozati i čamcem po jezeru. I to vam je, dragi moji, to.

Radnja, složiti ćete se, ne nudi bog zna kakav materijal za klasičnu analizu — no već smo utvrdili da je upravo to Leighova osobita prednost, i temelj kvalitetnog iskakanja njegovih radova iz hollywood-inficiranog kinorepertoara.

Preostaje nam, onda, pokušati (psiho)analizirati likove — ali ovaj poduhvat teško će pasti i osobi kvalificiranijoj za to od mene — ili vas. Poteškoća s Leighovim likovima, naime, njihova je pretjerana realističnost/životnost. Ne samo da likovi Leighovih filmova nisu Leighovo vlasništvo (pa tako ni njegova interpretativna prćija), nego izlaze iz okvira lika; u tom smislu vrlo je teško, pa i nemoguće, zaključiti je li Poppy uistinu oličenje optimističnosti i bezbrižnosti (kako samouvjereno tvrdi redatelj u dodacima s DVD-a), ili je iritantna egocentrična ludara (moj dojam). Osobno mi je zanimljivo i koliko me zabezeknula spomenuta Leighova interpretacija Poppy; jer dok je on vidi kao utjelovljenje pozitivnosti u svijetu, osobu u koju se zbog dobre energije svi/sve zaljubljuju, moj doživljaj Poppy i njezinih postupaka češće naginje u smjeru bacanja junakinje pod kotače kakvog javnog prometala. Ali upravo od takvog materijala sazdan je i život, zar ne? Nemogućnost (o)lakog karakteriziranja osoba (kod Leigha su to uistinu više osobe no likovi) temelj je njihove životnosti; ni u jednom trenutku

(bez obzira na to što kaže Mike Leigh, ili ja) lik Poppy nismo u stanju spoznati, razotkriti, ni u potpunosti shvatiti, kao što se, uostalom, nikad ne bismo drznuli tvrditi da istinski poznajemo ili možemo predvidjeti ponašanje bilo koga iz vlastite svakodnevice, pa njeretko i sebe samih. Kod Leigha je zato najzanimljivije promatrati na koji se način likovi razotkrivaju, i koliko se uopće mogu razotkriti kroz interakciju.

Već samim uvodnim natpisima u kojima se, praćena veseljačkim *soundtrackom*, Poppy na biciklu vozi londonским krajolikom — pri čemu istovremeno nosi ulogu objekta i subjekta (kameron) — naznačen je (za Leigha neubičajeno pozitivan) ton filma. No, Leighovi filmovi obično i jesu razdragani proporcionalno razdraganosti vlastitih protagonista/ica (prisjetimo se samo *Razgolićenih*), a Poppy je nedvojbeno njegov najveseliji lik, pa i, moglo bi se reći, leighevski pandan hiperglikemičnoj Amélie Poulain. Vesela vožnja biciklom/kamerom završava pred knjižarom u kojoj Poppy nalazimo u prvoj interakciji, ili — radije — autointerakci-

ji, budući da je letargični mladić za pul-
tom pokušava ignorirati, s određenom
dozom čuđenja (gotovo histeričnom)
Poppynom komunikacijskom entuzi-
jazmu. Na izlazu iz knjižare Poppy
utvrđuje da je bicikl ukraden. Funkcija
kamere kao katalizatora upoznavanja
svijeta/pejzaža filma tako je iznena-
dak uklonjena, no zbog toga se ne treba
uzrujavati, ako je suditi po Poppynoj
prilično bezbrižnoj reakciji. Preostaje
nam da Poppy, i svijet oko nje, upozna-
jemo kroz čistu interakciju, gdje je sva-
ki kontakt iskra koja osvjetljava novi
sloj Poppyina lika/osobe. Od cimerice
Zoe s kojom živi gotovo kao u braku,
do svojih vrlo različitih sestara koje po-
kušava pomiriti, nerijetko problematič-
ne djece koju podučava, osebujne učitel-
jice flamenka, psihički nestabilnog i
potencijalno nasilnog beskućnika, lje-
pookog socijalnog radnika s kojim se
spetljava i — najintenzivnije — frustri-
ranog instruktora vožnje Scotta s kojim
(uvjetnu) radnju dovodi do pseudoepi-
fanijskog vrhunca, Poppy neprestano
iznenađuje gledatelja — ne samo svo-
jim neobičnim (i besramnim) optimiz-
mom, nego stoga što na najbolji mogu-
ći način skreće pozornost na komplek-
snost ljudskog karaktera, nešto što
ćemo rijetko susresti u hollywoodskoj

tvorničkoj produkciji. Svaki od ovih
odnosa plastičan je i kompleksan. Dok
u nekim trenucima Poppy može djelo-
vati nevjerojatno neodgovorno i nestabi-
lno (vožnja automobila u Scottovu
društvu), u drugom je pažljiva i brižna
učiteljica kojoj biste bez razmišljanja
povjerali dijete na odgoj. Njezina inte-
rakcija s beskućnikom možda će vas i
zbuniti — je li riječ o istinskom razumi-
jevanju društvenog izopćenika i luđaka
u trenutku bezuvjetne, bezjezične ko-
munikacije; ili je pak Poppy toliko op-
sjednuta optimizmom, i sobom, da za-
pravo ne vidi, ne čuje i nije u stanju
istinski osjetiti druge (kao što se ispo-
stavlja u slučaju s instruktorom Scot-
tom, koji njezino ponašanje iščitava u
radikalno drugačijem kôdu, na njezino
pregolemo iznenađenje i šok). Tu će
vam možda pasti na pamet da bi i cime-
rica Zoe mogla biti zaljubljena u
Poppy... Vrlo moguće — ali život se (pa
i dobar film), sugerira Leigh, skriva
upravo u neizjavljenim ljubavima i, uo-
stalom, u oku promatrača/gledatelja.
Tko je Poppy, morate otkriti sami —
no na kraju ćete se svakako morati za-
pitati i to koliko osobu uopće možete
upoznati iz par sati njezine svakodnevi-
ce, ma koliko vješto montirane.

Nije stoga nimalo čudno da se moj do-
življaj lika Poppy i njezinih mikropu-
stolovina poprilično razlikuje od do-
življaja/tumačenja samog redatelja, ili
vašega. I upravo u srcu ove interpreta-
cijske diskrepancije leži snaga Leighova
filma i pravo osvježanje za gledateljicu,
emocionalno i intelektualno otupjelu
od hollywoodskih karakterno-fabular-
nih formula, od jednog te istog *pitcha*
na bezbroj sličnih načina, s vrlo malo
začina. Ultimativna kvaliteta Leighovih
filmova upravo je u složenostima, u ne-
dorečenostima, neizrečenostima i nei-
zrecivostima. Ili, obratom očista, u
gledateljskom angažmanu, u interpre-
tativnoj intervenciji (pa i intruziji!) i
kreiranju značenja, baš kao što to čini-
mo u svakodnevnom, pravom pravca-
tom životu — ovisno o raspoloženju,
vremenskoj prognozi, vlastitoj upuće-
nosti u umjetnost filma ili psihoanalize.

Protiv Hollywooda rijetki usuduju
ustati, rjeđi bitku uspijevaju preživjeti,
a samo najbolji pobijede i uđu u legen-
du. Prije gotovo dvije godine tamo je
odjezdio Robert Altman, a *Happy-Go-
Lucky* najsvežiji je dokaz da Mike Le-
igh Hollywoodu namjerava nastaviti
prkositi za dvojicu.

Mima Simić

WALL-E

(Andrew Stanton, 2008)

Redatelj dugometražnog animiranog filma *WALL-E* Andrew Stanton bio bi oduševljen značenjem naslova njegova filma na hrvatskom jeziku. I dok je film ove godine izazvao niz tumačenja u Sjedinjenim Američkim Državama i drugdje u svijetu, od kojih su neka zašla i u sferu politike, nalazeći u priči o malom robotu čistaču iz 28. stoljeća, među ostalim, »ljevičarsku propagandu o zloj naravi samog čovječanstva« (Shannen W. Coffin, *National Review Online*), njegov je autor ostao ustrajan u prvotnoj ideji filma. To je ljubav.

WALL-E, dakle, voli i zato je spreman otići na drugi kraj svemira i natrag kako bi i sebi i drugima omogućio samu bit života. Ljubav. Stantonov je WALL-E, kako ističe sam redatelj, netko tko je vremenom evoluirao i razvio osjećaje što će se u konačnici pokazati recipročnim evolucijskim dosegom. Povuku li se paralele sa znanstvenofantastičnim klasikom *2001.: odiseja u svemiru* Stanleyja Kubricka, koji Andrew Stanton i suradnici obilato, ali dobronamjerno citiraju u *WALL-Eju*, naslovni je robot poput Kubrickove kosti bačene uvis te kontrakcijom vre-

mena, civilizacije i filma pretvorene u svemirski brod. S tom razlikom da mali mehanički stvor svojim odlaskom u svemir postaje začetnikom ljudskog povratka na Zemlju. Krug se zatvorio. Kad već nisu uspjeli očuvati rodni planet, ljudi su uspjeli načiniti robota koji će evoluirati u razumno i osjećajno biće. Spasitelja kad za to dode vrijeme.

Stantonov je film neprijeporno priča o ljubavi, svojevrsna tehno-basna o njoj jer ovdje čovjekove osobine i ponašanje ne preuzimaju životinje nego roboti. U tom je smislu *WALL-E* sličan Ro-



botima Chrisa Wedgea i Carlosa Saldanhe, ali im je koncept posve različit. Zapravo, Stantonov je film u mnogo čemu *sui generis*, osobito u ingenioznom prvom dijelu u kojem radnja teče bez dijaloga, a naracija i komunikacija ovise isključivo o slici, pokretu i zvukovima. S obzirom na potonje *WALL-E* u svom prologu nije »pravi« nijemi film, ali se redukcijom zvučne kulise na to-nove i šumove stvara dojam pseudonijemog filma, odnosno pokretnih slika koje umjesto nekadašnje glasovirske pratnje imaju sofisticiranu računalnu pratnju. Prvih četrdesetak minuta filma pravo su remek-djelo. U njima je postignuta rijetko viđena sinergija vizualne rafiniranosti čak i u najsitnijim pojedinostima koje se uočavaju tek u novom gledanju filma (primjerice, detalji natpanog kontejnera u kojem *WALL-E* obitava) i — aktualnog dometa 3D računalne animacije koja sada gotovo preslikava zamisli svoje autorske ekipe.

Film je djelo američkog studija za animaciju Pixar Animation Studios, pionira realizacije dugometražnih animiranih filmova tehnikom 3D računalne animacije. Od inicijalne *Priče o igračkama* iz 1995. do ovogodišnjeg *WALL-Eja*, najviše su napredovale mogućnosti samih računala, dok su Pixarovi umjetnici i dalje ondje odakle je sve krenulo. Od izvrsnih priča i jednako tako profiliranih likova koji u svijetu animacije ne ovise o interpretativnim mogućnostima svojih tumača, nego u svakom kadru i replici ovise o skladu nacrtanog i napisanog. Sam je Stanton bio dio scenarističke ekipe *Priče o igračkama* koja je također oživjela neživo podarujući svojim junacima ono što i *WALL-Eja* čini posebnim. Plastičnost reakcija i kontrast između pretpostavljenog i osmišljenog. Gotovo svaki Pixarov film ima u startu prepoznatljiv lik ili više njih koji se kreću i stvaraju priču i prije prvog prizora. To je osobito naglašeno u *WALL-Eju* u kojemu mali robot u početku doslovce sam nosi priču. I svojim izgledom i svojim postupcima. Uostalom, film je i krenuo od premise o Zemlji na kojoj nema nikoga osim jednog zaboravljenog robota. Taj »zemaljski« dio filma, u kojemu *WALL-E* u napuštenom megalopolisu iz 28. stoljeća danju marljivo skuplja smeće odvajajući pritom za njega vrijedne predmete

(sjajan prizor u kojem baca dijamantni prsten, a ostavlja njegovu kutiju), a noću sanjari o društvu upijajući svaki kadar mjuzikla *Hello, Dolly!* Genea Kellyja, protječe dostojan epiteta novog klasika. Takav pristup — jedan lik, eliminiranje dijaloga, opustošeni krajolik i ironiziranje apokalipse — svojom radikalnošću ne priječi uspješnu komunikaciju s gledateljima. Čak i s najmlađima. Tajna je u maestralno dizajniranom naslovnom liku koji pršti ekspresivnošću bez ijedne riječi.

Kao što je u uvodnom dijelu filma zvuk lišen govorne komunikacije, tako je lik *WALL-Eja* crtežom sveden na ono najbitnije. I najizrazajnije. To su u njegovu slučaju oči, zapravo dva velika okulara za koja je redatelj pravilno zaključio da svojim položajima mogu izraziti sav spektar emocija. Radost, tugu, iznenađenje, strah, melankoliju i, jasno, ljubav. Kutijasti robot s dvije mehaničke ruke ima u svojim očima moć nepogrešivog uspostavljanja pravog kontakta s publikom. Otrpili kao i E.T. u filmu Stevena Spielberga, još jednom naslovu u kojem je ljudskost personificirana u nečemu što joj ni približno nije prva asocijacija. Kao što *WALL-E* svojim aludiranjem na Kubricka računa na odraslu publiku, tako podsjećanjem na E.T.-ja i slične »igračkaste« filmske likove privlači pozornost djece, neprestance kombinirajući motive za koje je potrebno imati filmsko predznanje uz određenu razinu opće kulture i — motive koji su dio procesa najranijeg učenja te ih stoga razumiju i predškolska djeca. To svakako nije bio lagan posao za Andrewa Stanton i scenariste Petea Doctera i Jima Reardona, ali se i tom prigodom Pixarovo dobro poznato odbacivanje kalkuliranja glede onoga što publika navodno voli pokazalo ispravnim potezom.

Jedan je od takvih poteza i kreacija *WALL-Ejeve* odabranice. To je sonda Eva čiji je zadatak otkriti da li se na Zemlji napokon pojavio novi život. U odnosu na izgledom i tehnologijom zastarjelog *WALL-Eja*, Eva je posljednje čudo tehnike, dizajnom nimalo slučajno nalik na Appleove proizvode (suosnivač tvrtke Steve Jobs postao je vlasnik Pixara 1986). Bijela, glatka, sjajna i superiorna.

Kako su mnoge velike ljubavi nastale privlačenjem suprotnosti, tako je i odnos *WALL-Eja* i Eve spoj kontrasta uz arhetipski motiv sirotice i princa koji je ovdje preokrenut u vezu sirotana i robotizirane princeze. Iako su likovi originalni, u njihovu je odnosu koji generira sva kasnija zbivanja lako uočiti dobro poznati slijed: momak se zaljubi u djevojku, momak izgubi djevojku, momak čini sve da vrati djevojku. Kada »momak« u *WALL-Eju* krene vratiti izgublenu djevojku, film postane nešto drugo. Nakon vizualnih i narativnih domišljatosti čiji slatko-gorki humor galvanizira u biti oporu okosnicu o životnom gubitniku koji trpi sve promašaje svojih živih prethodnika, film premještanjem radnje u svemirski brod gdje Eva mora uvjeriti kapetana da krene put revitalizirane Zemlje, gubi početnu inovativnost pretvarajući se u šarenu akcijsku razbibrigu. Srećom i dalje dovoljno lucidnu, ali ne više toliko otvorenu filmskom eksperimentu i pomicanju granica izražavanja na dugometražnom animiranom filmu. Kao što su za zaplet o ekološkoj katastrofi na Zemlji krivci ljudi, i za slabiji drugi dio filma u odnosu na prvi krivnju snose ljudski likovi. Njih je Andrew Stanton sveo na karikature. Pretile, otupjele, nepokretne. I duhom i tijelom. U usporedbi s njima, *WALL-E*, Eva i ostali roboti među kojima se izdvaja mali neurotični čistač M-O pršte životom. Nažalost, Stanton je u karikiranju ljudi preeksplicitan i sklon prvoloptaskim rješenjima, tako da filmu u drugoj polovici uzmanjka početne slojevitosti. Kao da je riječ o nekom drugom, manje ambicioznom ostvarenju.

Možda bi ovakva ocjena bila blaža da prvi dio *WALL-Eja* ne postavlja najviše standarde kada je u pitanju karakterizacija, uvođenje likova i kontekst priče. A možda je redatelj trebao biti dosljedniji u evociranju *2001.: odiseje u svemiru* kod koje je odlazak sa Zemlje u svemir izveden logički i scenski besprijeekorno. Iako postoji i takva poveznica između ova dva filma, *WALL-Ejeva* je *Odiseja* komparabilna samo na Zemlji. Međutim, i drugi dio filma ima svoje prednosti koje pak ciljaju na mlađi dio publike. Jurnjava *WALL-Eja* i Eve po svemirskom brodu i izvan njega realizirana je u najboljoj tradiciji *slapstick* ko-

medija te se barem u tim trenucima film vraća svom nadahnuću nijemim filmom. Uz još jednu referencu na Kubricka, konkretno brodsko računalo HAL, film nakon raspleta u svemiru dobiva završnicu na Zemlji u kojoj zamisao o (ne)uzvraćenoj ljubavi protječe uz ponovno dobro vođeni emotivni vrhunac. Da Stantonu i sukreatorima filma ni zadnji kadar nije znak za završetak rada na filmu svjedoči odjavna špica u kojoj su kasniji događaji sa središnjim likovima prikazani u maniri slikarskih genija poput Vincenta Van Gogha i Augustea Renoira. Za to, doduše, treba imati spomenuti kvantum opće kulture, ali tko kaže da filmovi poput *WALL-Eja* nisu i sami izvrsna prigoda za učenje. Osim za uživanje.

Andrew Stanton osmislio je svog »posljednjeg robota na Zemlji« prije no što je napisao scenarij za *Priču o igračkama* i daleko prije svog najvećeg uspjeha u karijeri *Potrage za Nemom*. Zamisao je razvio zajedno s Peteom Docterom no-

šen željom da napokon realizira vlastitu svemirsku operu. Eto još jednog klasika — *Ratova zvijezda* Georgea Luca — čiji se utjecaj osjeća u filmu. Uz Stantonova film je podjednako izvorna kreacija i dvostrukog oskarovca Bena Burtt, stručnjaka za montažu zvuka (*E.T.*, *Indiana Jones i posljednji križarski rat*) koji je posudio, uvjetno rečeno, glas središnjem liku te osmislio cijelu paletu najrazličitijih zvukova koji poglavito u prvom dijelu filma kataliziraju radnju. Ona je, kako je istaknuto na početku, doživjela niz tumačenja pri čemu je teško poreći da *WALL-E*, htio ne htio, nosi snažnu poruku o potrebi očuvanja prirode, baš kako to u svojim filmovima, ali na metaforičniji način, čini japanski majstor animacije Hayao Miyazaki. Stoga ne čudi da je film još jednom potaknuo raspravu o granicama eksploatacije okoliša i (de)regulaciji tržišta te svemoći multinacionalnih kompanija koje, kako vidimo, neće propasti ni ako propadne Zemlja. Iako redatelj niječe »dublje« značenje svog

filma, *WALL-E* je iznimno uvjerljiva antiutopija zbog prikaza moguće kataklizme koji je efektno garniran dobrohotnim humorom i autoironijom. Zato je neumorni robot čistač neka vrsta glasnogovornika budućnosti čije su poruke u prvom redu namijenjene djeci kao budućim upraviteljima planeta. Tko se od najmlađih gledatelja jednom nađe u položaju rješavanja problema o kojima govori film, možda će se sjetiti odgovarajućeg položaja *WALL-Ejevih* očiju. To Stanton ne može zaniijekati koliko god mu je ljubav, prema vlastitom priznanju, bila vodilja u radu na filmu.

Uostalom, ljubav je posebno intenzivna kada je neuzvraćena. Zato nije teško zaključiti da je *WALL-E* film o sve nesretnijoj ljubavi između čovjeka i Zemlje. Kada prvi shvati što je sve pogrešno napravio, ostat će nada da će na Zemlji jednog dana i dalje raditi »posljednji robot«. Smeća mu neće uzmanjkati.

Boško Picula

NOVI FILMOVI – DVD-i

DEVET ŽIVOTA

(Nine Lives, Rodrigo García, 2005)

U pornost s kojom *mainstream* kinematografija u zemlji »ujaka Sama« danas uzgaja svoju novu »veliku priču« može se mjeriti samo s ustrajnošću kojom se na njezinim »nezavisnjačkim rubovima« i dalje subverzivno njeguje ona »mala« ili kratka. I dok je prva kao gotovo sve-ti cilj postavila žanrovsku (»mušku«) obranu čvrsto definirana sustava od vanjskih i unutarnjih »prijetnji«, druga se češće zadovoljava plutajućim, neo-međenim i jednako ugroženim mikro-kozmosom intime ili (rubnog) svakodnevlja. Od razbuđivanja nezavisnog filma 1980-ih, rođenja altmanovskog *ensemble*-filma i hiperteksta, te preporoda omnibus-forme posljednjih desetak godina, »male« priče mjere gotovo neizmjerljive i naizgled nevažne stvari. U opuštenijim — anegdotalno-ironičnim i metaforičnim inačicama — možemo to zvati i »težinom dima« (Jarmusch/-Wang); u psihološki uozbiljenim, kako je to sugestivno definirao Meksikanac Iñárritu (*21 gram*), »težinom duše«. U svakom slučaju, ono što se mjeri izmiče kvantitativnim kriterijima i govori o nečem što je njemu neuhvatljivo. A ako su dovoljno »dinamitne«, te fabularne (carverovske) »sitnice« katkad obuhvaćaju cijeli ljudski svemir.

Jedan od takvih filmova je *Devet života*, omnibus Rodriga Garcíje, slučajno i sina nobelovski glasovita književnog roditelja Gabriela Garcíje Márqueza, na čijoj odjavnoj špici, uz niz zvjezdanih glumačkih imena, možemo pročitati i Iñárrituovo ime u ulozi izvršnog producenta. Za razliku od epski opširnog oca, a ujedno i jednog od otaca književnog »magijskog realizma«, filmski sin preferira kratku priču i goli realizam. S dva prijašnja filmska naslova (također omnibus) okružena morem televizijskih režija, uspio je zaraditi i atribut »ženskog« redatelja, premda ga

nitko još ne naziva i feministom. A tu, već dostatno »alternativnu« orijentaciju radikalizirao je u *Devet života* i mizanscenskim varijacijama na temu »filma u jednom kadru«, naracijom u *real-timeu*, te utjecanjem snimateljskoj popudbini direktnoga filma, iz koje su uporabom *steadicama* (hvala bogu!) odstranjene već nepodnošljive i naširoko eksploitrane trešnje kamere-s-ramena, u novije vrijeme popularizirane danskom Dogmom.

Da priča o devet priča o devet (ili nešto malo više) žena, koje García zmišlja u različitim rasno-etničkim »kožama«, socijalnim slojevima, egzistencijalnim situacijama i životnim prostorima, bude do kraja u trendovskom znaku, dodajmo da se *Devet života* našao na sve duljim popisima novoskovane kategorije *hiperlink*-filmova, onih s više narativnih linija u kojima su epizode i likovi na neki način povezani: motivom, prostornom blizinom, slučajnim poznanstvom, susretom, nekom »rodbinskom« ili jednostavno, nekom neobjašnjivom kozmičkom vezom. Zato možemo očekivati da će se neke od glavnih protagonistica (ili protagonista) iz jedne epizode u drugoj pojaviti u sporednoj ulozi. No, ono što *Devet života* razlikuje od sličnog filmskog štiva jest nadgradnja tih »mehaničkih« *linkova* kumulativnim efektom i tjeskobnosjetnim *ugodajem* koji prožimlje svih devet priča o ženama (i pokojem muškarcu), zatečenim u nekoj emotivno povišenoj situaciji. Tako se već iz prve priče omnibusa, čiji naslov upućuje na simboličku vezu žene/a s mačkom kao poslovično zagonetnim i nepredvidljivim stvorom, daje naslutiti da bi svaki od devet života reduciranih na desetak neprekinutih izvedbenih minuta, osim u nemirnim (mačjim) lutanjima, mogao proteći u znaku inhibicije, psihološke krize ili nekog »gubitka«.

Najavljuje to prva epizoda smještena u oblasni zatvor L.A.-a, na čijem uglačanom hodniku latinoamerička zatvore-nica Sandra (Elpidia Carrillo) pokušava čišćenjem zaraditi pohvalu za dobro vladanje i izvanredan posjet malodobne kćeri. Ono što slijedi jezgrovito će pokazati kako je taj trud uzaludan: stražari su skloni korupciji, druge zatvorenice neprijateljski zajedljive, a zatvorski sustav neumoljiv. Prethodno ucijenjena mobingom, odvojena staklom od djeteta kojega ne može čuti zbog kvara na aparatu, Sandra dobiva živčani slom, a najvjerojatnije, što se dalje ne vidi, ali se logički zaključuje, kaznu za loše vladanje.

U slično »zakopčanom« prostoru — supermarketu, svojevrsnom mentalnom zatvoru današnjice — zateći ćemo potom ženu iz naslova druge priče, Dianu (Robin Wright Penn), u poodmaklu stadiju trudnoće, trenutak prije slučajna susreta sa starom ljubavi Damianom (John Isaacs). Razgovor među policama s hranom i pićem kod bivših ljubavnika izaziva vidan nemir, jer na svoju priču očito nisu stavili točku. Poput prethodne, druga epizoda za svojih desetak minuta otvara problem, a ujedno demon-strira kako režija u jednom kadru ne mora biti poligon za virtuozi egzibicionizam, kao što je to u većine redatelja koji posežu za njim zbog pukog efekta. Lunjajući marketom, bez upletanja reza, kamera sugerira uznemirujuću nedorečenost jedne veze o kojoj ne znamo ništa više od toga da je postojala i možda mogla postati ona prava.

Damian je ujedno i prva (muška) krika među pričama. Pojaviti će se u epizodi *Sonia*, kao domaćin Sonie (Holly Hunter) i njezina supruga koji koriste svoj posjet za istresanje nečistog rublja svoje po svemu sudeći propale veze, kao što će se Holly iz treće (Lisa Gay



Hamilton), nakon neurotičnog obračuna s očuhom zbog zlostavljanja u djetinjstvu, pojaviti u osmoj kao staložena medicinska sestra koja smiruje Camille (Kathy Baker) pred operaciju dojki. Treće dvostruko pojavljivanje, ono Sissy Spacek, također je obavijeno dvostrukošću ili dvojnošću: žena invalida i majka bruošice Samantha (Amanda Seyfried) koja ne želi napustiti disfunkcionalni obiteljski dom u četvrtoj priči (*Samantha*), u šestoj (*Ruth*) pokušava biti ljubavnica (Aidana Quinna) u nekoj motelskoj sobi, u čijem je neposrednom susjedstvu (evo još jednog maglovitog križanja) policija upravo uhitila odbjegli latinoameričku robijašicu! Ako se ponovno ne pojavljuju, pojedini likovi barem se spominju, poput protagonistice najkontroverznije šeste priče omnibusa (*Lorna*). Bivši supružnici, Lorna (Amy Brenneman) i gluhoonijemi Andrew, obnavljaju sjećanja na svoj brak (točnije, seks) na ispraćaju njegove druge supruge koja se ubila. Lorna se pritom terapijski »sućutno« »podaje« uspaljenom udovcu nekoliko metara od odra pokojnice.

Ta arhetipski žrtvena ženska crta prisutna je u omnibusu u raznim varijacijama: žena je žrtva represivnoga zatvorskog sustava koji neutralizira čak i žensku »solidarnost« (Sandra), seksualnog zlostavljanja u obitelji (Holly), shvaćanja svoje nezaobilazne uloge ču-

varice obitelji (Sissy Spacek) ili pak zaobljenosti vlastitim tijelom, odnosno, identifikacije sa spolnim obilježjima (Cathy). No, čak i kada nije riječ o žrtvovanju, rezultat je napetost ili neka vrsta neuroze koja se kumulira i prelijeva iz priče u priču, a ne odolijeva joj ni posljednja, naizgled najsmirenija Maggie (Glenn Close) u devetom životu. Njezin simbolični izlazak iz dominantno komornog prostora u eksterijer groblja, gdje provodi kratak piknik sa malodobnom kćerkom, donosi i smirenje: dok djevojčica postavlja pitanja, majka, čini se, pokušava uspostaviti spiritualni kontakt s nekim bliskim, ali neimenovanim pokojnikom. Bizarnu situaciju prožimlje melankolični spokoj i eter ispunjen pitanjima, a na nadgrobnom spomeniku pojavljuje se konačno i prava mačka, podsjećajući na egipatsko vjerovanje o devet mačjih života.

Onkraj te drevne mistifikacije o ženi kao izdržljivoj »beštiji« s devet života, omnibus Roderiga Garcíje funkcionira kao niz uvjerljivih intimističkih vinjeta koje u konačnom zbroju različitih prostora, likova (i ne samo ženskih), temperamenata, situacija i stanja, predstavljaju jedan jedini život i to vrlo tjeskoban. Takvim ga čini prostorna stiješnjenost, izrazita zatvorenost ambijenata kroz koje kamera prati likove, ali i intenzitet raspoloženja. U ponajboljim od epizoda, ti su aduti potkrijepljeni

argumentima »obilježenog« (trudnog, majčinski nerealiziranog, bolešću načetog) ženskog tijela; na režijsko-performativnoj razini izvanrednim suglasjem mizanscenske i snimateljske manipulacije s kretnjama i/ili mikroglumačkim bravurama (osobito uznemirene Diane Robin Wright ili blago histerične Camille Cathy Baker, koja se ne može pomiriti sa sakaćenjem vlastita tijela).

Premda je *Devet života* nominalno film o ženama, on ipak prihvaća nužno i neizbježno sudjelovanje suprotnoga spola. Kada je prisutan, muški je lik najčešće katalizator stanja i emocija ili pak faktor (ne)ravnoteže, podjednako nesvodiv na jednoznačnu definiciju ili površnu stereotipizaciju, o čemu ponajbolje svjedoče posve različiti temperamenti ženskih pratitelja, u rasponu od kolebljiva Jasona Isaacs, preko neurotičnog Stephena Dillanea do blago romantičnog Aidana Quinna i smirujućeg Joea Mantegne. No, to su već elementi za neki drugi — muški — omnibus, u kojem bi možda neka kolegica taktičnog, prijateljski raspoloženog i redateljski spretnog Rodriga Garcíje, mogla ispričati — dakako, bez militantnih prizvuka — nekoliko »malih« priča o muškome rodu, koji je, zasad barem kada je američki film u pitanju, gadno zaglibio u svojoj »velikoj priči«.

Diana Nenadić

131

RAZOTKRIVENO

(Redacted, Brian De Palma, 2007)

Nakon što se dežurna časna sestra hrvatske teatrologije Sanja Nikčević obrušila na trendovsku *in-her-face* estetiku britanskog teatra i upozorila na negativni utjecaj koji je ona ostavila na naše dramaturge, sada se u tekstu nedavno objavljenom u *Vijencu* (br. 378-379, 11. rujna 2008) prometnula i u dežurnu časnu sestru hrvatske filmofilije. Zasmetalo joj je da u našim filmovima »svi naši hrvatski ratnici moraju nekoga silovati, nevinog ubiti, ukrasti, slomiti se u tom ratu do kraja moralno i društveno...«, da bi u tom istom tekstu na sva zvona pohvalila Amere jer, eto, »oni znaju afirmirati vlastitu pobjedu ne kao pobjedu mehanike i politike nego upravo kao pobjedu onih dubokih ljudskih vrijednosti. Oni su kadri čak iz vlastitih ratnih poraza napraviti epopeju američkim temeljnim vrijednostima«.

Da su taj tekst pročitali filmaši poput Briana De Palme ili Kathryn Bigelow koja je na ovogodišnjoj venecijanskoj Mostri predstavila najnoviji film *The Hurt Locker*, zasigurno bi joj poručili da im odvjetnici njena kalibra uopće nisu potrebni. Doduše, Branko Lustig je nedavno također izjavio da je »ljudima dosta filmova koji negativno govore o hrvatskom branitelju« i onako usput napomenuo kako mu je želja producirati »afirmativni film o domovinskom ratu«. Ali Lustig koji se u Hrvatskoj tradicionalno dočekuje poput Mesije, ipak je dio neke druge priče (sjetimo se *slow motion* sfumatura u *Padu crnog jastreba*). Ono od čega polazi angažirani rukopis »antiratnih« filmaša s hollywoodskih margina kratko i jasno je sažela Bigelow na konferenciji za tisak održanoj nakon venecijanske projekcije njena filma. »Irak nije Vijetnam. Danas u SAD-u nema obaveznog voj-

nog roka. Svi naši vojnici u Iraku su dragovoljci i država ih nije natjerala da krenu u rat. To su klinci koji su sami tražili da tamo odu kako bi pogledali smrti u lice. To je psihološki aspekt vojnika koji me je najviše zanimao«, kaže Bigelow. To su oni isti klinci koji su u Vijetnamu obožavali miris napalma u podne. A slično su se ponašali i svi oni hrvatski »dragovoljci« čijim su se ružnim poratnim sudbinama pozabavili filmaši poput Brešana (*Nije kraj*) i Ostojića (*Ničiji sin*). »Rat je droga«, kazuje citat u uvodnoj špici *The Hurt Locker*. »Ovdje je seksi«, kaže De Palma min vojničina koji se zatekao u zemlji od Boga zaboravljenoj.

Poput Bigelow koja u filmu slijedi hitchockovski imperativ da »treba snimati sve i pokazati sve«, tako i De Palma u *Razotkrivenom* slijedi Godardovu teorijsku lekciju (ali ne i vizualnu) iz filma *For Ever Mozart*. Na za razliku od njena protagonista, pripadnika specijalne jedinice za razminiranje koji se nije najbolje snašao na povratku s »bojišnice«, već se odlučuje vratiti natrag jer mu je nedostajao miris baruta u podne (suluda je sekvenca njegova odlaska sa ženom i djetetom u samoposlugu, gdje zbunjeno promatra stotine vrsta različitih zobenih pahuljica porudanih na policama i ne zna koji bi brend odabrao), suočavanje De Palmi na protagonista s njegovom djevojkom i prijateljima u finalnoj barskoj sekvenici krajnje je bolno i nelagodno, dok ih pokušava suočiti sa zvjerstvima koje je promatrao, a da pri tome nije ništa poduzeo da ih zaustavi.

Kao jedan od rijetkih sineasta koji se ideološki i stilski vratio na hollywoodske margine odakle je u njezinu *underground* ozračju i započeo karijeru, De Palma je možda najrelevantniji primjer

onog što su cahierovci obuhvatili sintagmom *fiction de gauche*. S njime je hollywoodska »ljeвица« ušla u drugu fazu potkazivanja i prokazivanja američke politike u Iraku. Ona sada postaje puno izravnija i detaljnija, ali i energičnija, koliko god dio nje pristupa filmu demagoškom naivnošću i ne voli postavljati pitanja, već se pokušava baviti umjetničkim odgovorima a da i sama ne zna kako pristupiti pornografiji torture. To dokazuje i slučaj Errola Morrisa i njegova komada *Standard Operating Procedure* koji je dio kritičara s pravom proglasio »opscenim« jer mu poput De Palme nisu bile dovoljne fotografije užasa, već zbivanja u Abu Ghraibu pretvara u neku vrstu umjetničke instalacije (nije ni čudo da je američka premijera njegova filma održana u newyorškom Museum of Modern Art), premda je paradoks tim veći što visoka tehnologija ovdje postaje neutralna jer režiser i zlostavljači koriste istu Sonyjevu kameru, pa je prema *Voiceovu* kritičaru Jimu Hobermanu »Morris poput njegovih subjekata tu da bi nas zabavio«.

No još je u *Crnoj daliji* De Palma pokušao elaborirati tezu da stvarnost nije ništa drugo nego mistifikacija. Umjetnost koja konkretizira tu mistifikaciju zove se film. Kako se u toj situaciji treba ponašati sineast? Hoće li ponavljati laži ili će njima manipulirati u potrazi za nekom uzvišenom istinom? Dvojbe pokušava riješiti film *Razotkriveno*, koji priziva određene dualitete. Dva nebodera (Twinsi). Dva rata (Vijetnam i Irak). Dva tijela (*Body Double* [u nas preveden kao *Striptiz smrti*]). Da se New Yorku nisu dogodili Twinsi, možda ne bi bilo ni De Palmi filma. Isto tako, autorova vijetnamska jeka (*Casualties of War*) sada odzvanja u Iraku, pri čemu



otetu vijetnamsku djevojčicu zamjenjuje istiniti slučaj silovane iračke djevojke, koju će grupa američkih marinaca potom zapaliti i masakrirati joj obitelj. A umjesto snimanja pornografskih filmova s dva tijela koji se zamjenjuju u škakljivim prizorima (šifra: *Body Double*), sada se ta dva tijela odnose na sliku u eri pornografije rata, kad ona počne mijenjati status i s malog ekrana (televizijskog, kompjutorskog, mobilnog) prelaziti u onaj veliki.

Ali sada dolazimo do još jednog paradoksa. Iako se autorove preokupacije svode na načine na koje korporacijski mediji filtriraju i prepakiraju ratnu istinu, De Palma također nije mogao koristiti pravi dokumentarni materijal zbog ekonomskih i pravnih zavrzlama pa ubacuje u film lažni francuski *dox* o zbivanjima na jednoj kontrolnoj rampi koji se doima proketo stvarno. Time i sam postaje žrtvom cenzure, dakle, »re-digiran«, rabeći u maniri *mockumentarca* lažne snimke kompilirane od videoblogova, i-filmova, *breaking newsa*, videonadzora, *screenshotova* i malog kućnog, pardon, ratnog videa, garnira-

nog neizbježnom retorikom You Tubea. Njegova politička intervencija svodi se dakle na lažiranje slika koje negdje postoje da bi nam uz pomoć njih pokazao jezivu istinu. Kao da time pokušava dokazati liberalnoj filmskoj Americi da nikad nije bila u stanju transformirati vlastite filmske vizije u Povijest i poravnati račune s istinom, od Vijetnama pa nadalje (ta ista Povijest u iračkom slučaju više manje nije ništa drugo doli washingtonski *remake* Vijetnama). U toj istoj eri You Tubea više nam ne treba medijski teoretičar da nam poruči kako »kamera nikad ne laže« već to sada papagajski ponavlja i De Palmin sirovi vojničina.

»Ako imaš kameru, onda si dio medija«, kaže njegov suborac. Te iste slike koje pokazuju zvjerstva američkih marinaca koji vjeruju da se u zraku osjeća miris pobjede zapravo su inkarnacije onog istog Adama Baldwina iz Kubrickova remek-djela *Full Metal Jacket*. A vojnik s videokamerom koji će u prizoru lančanog silovanja djevojke naglo okrenuti glavu na drugu stranu, ali i njegov suborac kojem je pozlilo, prizi-

vaju unutarnje nemire Michaela J. Foxa iz *Žrtava rata*. U tom trenutku autor upada u onaj isti dijalektički diskurs o koji su se spotakli i njegovi kolege liberalne provenijencije poput spomenute Bigelow, Jamesa C. Strousea (*Zbogom Grace*) i Paula Haggisa (*Dolina nestalih*) jer, eto, nisu baš svi tako loši. Zato se u *Zbogom Grace* kao antipod udovcu Johnu Cusacku koji je netom izgubio ženu vojnikušu u iračkoj klaonici, a koji funkcionira kao neka vrsta moralnog i emotivnog kompasa filma, postavlja lik ženina brata koji smatra da je Bush najobičniji majmun. Zato se u *Dolini nestalih* otac nostalgично referira na Vijetnam u afirmativnom kontekstu, dok Irak postavlja u negativni kontekst. Zato u *The Hurt Locker* imamo lik vojničine koji se sa svojim suborcima igra *Kluba boraca*, ali će ubrzo pokazati i svoju emotivnu stranu u nježnom zagrljaju s dobrim iračkim dječakom s kojim je igrao nogomet i kojem je dao nadimak Beckham (u De Palme se nanovo ukazuju irački klinici, samo što vojnicima ne nude piratske DVD-e već mineralnu vodu). Zato u *Razotkrivenom* istu borbenu jedinicu dijele su-

perveliki silovatelj, ali i jedan intelektualac koji se između dviju akcija čitavo vrijeme prepušta Johnu O'Hari i njegovu romanu *Appointment in Samarra*, koji se referira na istu lokaciju na kojoj se trenutno nalazi De Palmin knjiški moljac koji nije ništa manje autodestruktivan od O'Harina lika. Drugi umjesto O'Hare više preferiraju *Hustler*. No svima je zajedničko da se pred objektivom videokamere ponašaju poput *pin-up* frajera i jako paze kako će ispasti na zajedničkoj fotografiji za uspomenu i dugo sjećanje.

De Palma naprosto vjeruje da je moralna zadaća filma pretvoriti iračku tragediju u priču oslikanu monokromatskim bež tonovima (dnevne akcije) i siluetama vojnika (ophodnja u sumrak) uz jezive proplamsaje mutnozelenog (noćne akcije). Tamo gdje »antiamerički« raspoloženi Paul Haggis urla simbolima dok u pikselizaciji američke stvarnosti pokazuje užasnuto oca koji pokušava sastaviti krhotine istine uz pomoć MPEG videa s oštećenim materijalom koji je njegov u požaru nastradali sin snimio mobitelom na iračkom frontu, De Palma urla fotografijama iz petnih

žila nižući u završnici šokantne slike dječjih kolateralnih žrtava u maniri Oliviera Toscanija garnirane arijom iz Puccinijeve *Tosce* (sličnu strategiju rabi i Ari Folman u izvrsnom animiranom dokumentarcu *Valcer s Bashirom* kad shvati da nijedna animacija nije u stanju prikazati užase počinjene nad Palestincima u logorima Sabri i Šatili, već mu u tom trenutku treba originalni arhivski materijal). To je taj prokleti prljavi rat koji je netko napokon odlučio ispričati, snimiti i pokazati u svojoj njegovoj sirovosti.

Dragan Rubeša¹

¹ NAPOMENA: U recenziji filma *Dani katastrofe* objavljenom u prošlom broju *Hrvatskog filmskog ljetopisa* (54/2008), u kojoj navodim da njegov autor Richard Kelly citira T.S. Eliota, zabunom sam povezao tog istog pjesnika s filmom braće Coen *Nema zemlje za starce* iako je u slučaju Coenovih riječi o velikom Yeatsu. Nakon ovog demantija moja pjesnička duša osjeća se nekako lakše.

STAZE SLAVE

(*Paths of Glory*, Stanley Kubrick, 1957)

»Uspjehom se smatralo osvojiti 100 metara teritorija uz cijenu od 100 tisuća života.«

(narator u uvodu Staza slave)

Kao što postoje filmovi tijekom gledanja kojih vas obuzmu optimizam i vjera u ljude, a na licu vam gotovo neprestano titra osmijeh, djela koja vas nadahnjuju altruizmom, humanošću i pozitivističkim odnosom prema društvu i životu, djela među kojima bez puno

razmišljanja uz legendarni Caprin *Divan život* na pamet padaju komedije Billyja Wildera, Ernesta Lubitscha i Jacquesa Tatija, ili recimo antologijsko Golikovo ostvarenje *Tko pjeva zlo ne misli*, tako ravnopravno egzistiraju ko-ličinski možda i dominantniji filmovi za vrijeme kojih gledatelja obuzimaju bijes, ljutnja i tjeskoban osjećaj nemoći, svijest o neuništivosti i najčešće pogubnim učincima nezajažljive ljudske ambicioznosti, podlosti i gluposti, odno-

sno »o postojanju trenutaka u kojima se stidimo što smo ljudi«. To su filmovi gledanje kojih vam neprekidno izaziva grčeve u utrobi i na licu, te vas porazno suočava s osjećajem predodređenosti na tragičnu sudbinu u suočenju s posljedicama donkihотовske pojedinačne borbe protiv hladnog i bezdušnog (totalitarnog) sustava, protiv državnog / vojnog / pravosudnog / birokratskog aparata u sukobu s kojim je pojedinac neumitno osuđen na nerijetko ekstre-



mnu degradaciju osobne ljudskosti, na posvemašnju kapitulaciju pred bešćutnošću, karijerizmom i nemoralom onih »gore«, spremnih u ostvarenju svojih ciljeva hladno gaziti preko leševa, te naposljetku u pravilu i na gubitak života, odnosno na plaćanje najviše cijene. To su djela u kojima je lako pronalaziti kafijski fatalizam, harmsovski apsurd, motive antiutopijskih romana Georgea Orwella i elemente proze Danila Kiša (*Grobnica za Borisa Davidovića*).

Upravo je takav film Kubrickova fascinantna antiratna sudska drama *Staze slave*, ekranizacija u vrijeme objavljivanja kontroverznog i prilično podcijenjenog istoimenog romana Humphreya Cobba iz 1935. godine, navodno na istinitim događajima temeljenom djelu donekle nadahnutom krvavom bitkom za Fort Douamont na Verdunu 1916, koje je za neuspjelu kazališnu adaptaciju dramizirao Sidney Howard. U svom četvrtom dugometražnom redateljskom projektu, nastalom nakon adolescentske drame *Ubojičin poljubac* (1955) i klasičnog žanrovskog filma *Uzaludna pljačka* (*The Killing*, 1956), Kubrick se ponovno vraća ratu, temi svog dugometražnog prvijenca *Strah i žudnja* (1953), odnosno temi koja će tijekom sljedećih desetljeća postati njegova autorska opsesija. Trajno zaokupljen ratom i motivom psihopatske ljudske (auto)destruktivnosti, Kubrick je film *Strah i žudnja*, priču o skupini vojnika izgubljenoj na ratištu koje se naknadno nepotrebno stidio, realizirao kao 24-godišnjak, u vrijeme kada, kako je u tekstu objavljenom u *Vijencu* povodom DVD premijere filma *Full Metal Jacket* primijetio Vladimir Cvetković Sever, još nije bio sasvim sposoban na sebi zadovoljavajući način zrelo i sveobuhvatno obraditi i razložiti odabranu temu. Snimljene svega četiri godine kasnije, *Staze slave*, koje će zbog provokativne priče puna dva desetljeća u Francuskoj i Švicarskoj biti zabranjene za distribuciju, budućeg pesimista, mizantropa i cerebralnog perfekcionista Kubricka, redatelja koji je roman *Paklena naranča* na prvo čitanje proglasio glupim i pisanim nerazumljivim jezikom, da bi ga koju godinu kasnije u hvatanju priključka s novim Hollywoodom odlučio ekranizirati, te kojeg je

Živorad Tomić svojedobno nazvao »terminatorom žanrova i tema opsjetim pojmom konačnosti i iluzijom savršenstva«, predstavljaju nam kao već sasvim zrelog i promišljenog autora, angažiranog i strastvenog filmaša cjelovite vizije koji točno zna što želi reći i kako to napraviti.

Pričom o brzopoteznom suđenju trojici vojnika nepravedno i posve voluntaristički i bez osnove optuženih za izmišljenu izdaju, a kojoj će svojevrsnu posvetu izvršnim filmom *Krotitelj Morant* 1980. godine dati Australac Bruce Beresford, Kubrick se sasvim skladno uklopio u onodobni val hollywoodskih antimilitarističkih filmova kakve su u to doba detanta i smirivanja međublockovskih antagonizama primjerice snimali Nicholas Ray (*Gorka pobjeda*), David Lean (*Most na rijeci Kuai*) i Robert Aldrich (*Attack!*). Makar u svim antiratnim filmovima autori otvoreno i neuvijeno zagovaraju stavove o besmislenosti ratnih sukoba, a njihovoj nehumanosti i uzaludnosti žrtvovanja za »više« i nedokučive ciljeve i ideale za koje, kako znamo iz pjesme, »ginu budale«, Stanley Kubrick u elaboraciji spomenutih stavova ide nekoliko koraka dalje, zbog čega *Staze slave* mnogi drže općenito najuspjelijim djelom njegova filmskog opusa. U storiji mjestom i vremenom radnje isprva smještenoj u rovu francuske vojske na »ničijoj zemlji« negdje u Francuskoj tijekom Prvog svjetskog rata, a naknadno u secesijskoj dizajniranoj dvorani vojnog suda sastavljenog od hladnih i bezosjećajnih birokratskih umova koji će po kratkom postupku donijeti tri smrtna presude, u ime zastrašujućeg uvođenja nekakve stege koja bi trebala očvrstnuti moral i borbenost vojnika, Humphrey Cobb i Kubrick jasno daju do znanja da najveći neprijatelji nesretnih vojnika Philippea Parisa, Pierrea Arnauda i Mauricea Ferola, obilježenih tako ljudskim osobinama i manama kao što su briga za obitelj, strah za vlastiti život i uzaludno traženje utjehe u alkoholu, nisu pripadnici njemačkih postrojbi, odnosno posredno neprijateljski vojnici pod bilo kojom zastavom, već njihovi vlastiti zapovjednici, besprizorne i narcisoidne dekadentne kreature spremne, u cilju stjecanja još jedne zvjezdice iliti »čvaraka« na epoleti, žrtvovati nekoliko stoti-

na ili tisuća podređenih. Kubrick majstorski oslikava »klase« odnose i osobine vojničkog kadra, u kojem uz običnu vojsku, tzv. topovsko meso, i visokorangirane časnike ogrezle u hipokriziji, samoljublju i dekadenciji, srednji sloj čine licemjerni dočasnici i ambiciozni niži oficiri pripravnici u ostvarenju vlastitog probitka bez imalo razmišljanja supotpisati i podržati bilo kakvu suludu ratnu strategiju naloženu s vrha. I u ovom je filmu Kubrickova naglašena autorska preokupacija dualizam osobnog pojedinčeva doživljaja rata s jedne strane, i načina na koji taj rat i zbivanja u njemu bivaju službeno interpretirana i prihvaćena. Dok Kubrickovim remek-djelom defilira čitava galerija dojmljivo životnih i kompleksnih karaktera, stožerni moralni lik oko kojega je osvojen čitav zaplet je pukovnik Dax, kojeg maestralno utjelovljuje Kirk Douglas, glumac jedinstvene izražajnosti, energičnosti i karizme koji je ulogu preoteo Richardu Burtonu i Jamesu Masonu, te koji će tri godine kasnije s Kubrickom ponovo ujediniti snage na *Spartaku*. Pukovnik Dax je čovjek svjestan posvemašnjeg zatiranja ljudskosti u apsurdnoj klaonici oko sebe, protiv čega se bori vlastitim humanim i etičkim imperativima. Njegov u osnovi jednostavan i jednoznačan karakter osobe čvrstih i nepokolebljivih stajališta takav je upravo zbog kontrasta prema u pravilu moralno fluidnim i ambivalentnim zbivanjima i odnosima u njegovu okruženju. On na kukavičluk, egoizam i licemjerje nailazi podjednako na vrhu, dominantno oličene u osobnosti bolesno ambicioznog generala Mireaua, a nešto manje u liku njegova kolege, generala Broularda, koji ne razumije zbog čega je toliki grijeh bezrazložno smaknuti trojicu vojnika, kao i »na dnu« vojne hijerarhije, u osobi poručnika Rogeta, časnika koji je kukavičlukom pri pokušaju osvajanja brda Ant Hill skrivio smrt vojnika Lejeunea, i kojega Dax pri kraju, tijekom strijeljanja trojice ljudi žrtvovanih na oltar neispunjenih ambicija, povrijeđene taštine i suludih vojnih zakona, kažnjava prisilivši ga na zapovijedanje streljačkim vodom, odnosno na to da posredno sudjeluje u ubojstvu još trojice svojih podređenih.

Kubrick režira uistinu fascinantno, virtuosno komponiranim kadrovima i po-

kretima kamere savršeno opisujući prostor i ljude u njemu, podjednako u skučenom rovu i tijesnoj časničkoj izbi pukovnika Daxa, na bojištu na kojem kamera hladno prelazi preko nepreglednog broja leševa i raskomadanih ljudskih tijela, kao i u bezličnoj prostori određenoj za vojni pritvor, u kojoj se na smrt osuđeni vojnici suočavaju sa sviješću o skorom kraju. Kubrick ne štedi ni licemjernu katoličku crkvu, čiji službeno suzdržani i distancirani svećenik jednog osuđenika na putu do stratišta upozorava da se ponaša »dostojno

čovjeka« i tješi riječima da ionako svi moramo umrijeti.

Začudo, *Staze slave* završavaju dosta neočekivano i razmjerno optimistično, dugom sekvencom u kojoj Dax sluša pripite vojnike koji u mjesnoj krčmi ispočetka grubo i vulgarno dobacuju zarobljenoj mladoj Njemici (glumi je Christiane Harlan, buduća gospođa Kubrick), da bi ubrzo zanimjeli slušajući njezinu izvedbu njemačke narodne pjesme *Der treue Husar*. Isprva sugerirajući da je riječ o pijanoj i razuzdanoj

rulji koja možda i nije zaslužila mnogo bolje od tragične sudbine koja ju čeka, redatelj postupno, dok se raznježeni vojnici suznih očiju djevojci pridružuju u pjesmi, jasno daje do znanja da je Daxovo zalaganje, kao i ono svakog čestitog i moralnog čovjeka, itekako smisleno i potrebno. Makar unaprijed bilo osuđeno na poraz, i makar se tko zna koliko puta potvrdila znana izreka Samuela Johnsona da je domoljublje posljednje utočište hulja.

Josip Grozdanić

NOVE KNJIGE

UDK: 791.32.072.3-051Tomić, Ž.(049.3)

D a m i r R a d i ć

Entuzijastični i artikulirani erudit — i kada griješi**Živorad Tomić, 2007, *Užitak gledanja: zapisi o svjetskom filmu*, Zagreb: Hrvatsko društvo filmskih kritičara i V.B.Z., ISBN 978-953-201-731-1**

Početkom 1990-ih Živorad Tomić svojim se kritičko-esajističkim tekstovima na stranicama tjednih novina *Nedjeljna Dalmacija* prometnuo u najcjenjenijeg hrvatskog filmskog kritika, čiji je rad izazivao gotovo unisono odobravanje, pa čak i divljenje (Petar Krelja, primjerice, s dubokim je poštovanjem u to vrijeme govorio o Tomićevoj erudiciji, a Diana Nenadić, u komentaru prilikom dodjele prve Nagrade Vladimir Vuković, dodijeljene upravo Tomiću, rekla je otprilike kako se pokraj njegova pisanja o filmu skoro pa srami svojega). Moram priznati da tada nisam bio među Tomićevim fanovima, iz više razloga. Prvo, smetao me je (a to je bila glavna i gotovo jedina primjedba koja se Tomiću upućivala) njegov nevjerojatno benignan odnos prema filmovima o kojima je pisao (barem 95 posto njegovih kritika bilo je pozitivno, a velika većina više-manje euforična), iz čega sam bio prisiljen iščitati nedostatak profinjenosti ukusa, pa i svojevrсну infantilnost, s obzirom da je agresivnost koju je pokazivao u onim iznimno rijetkim negativnim prikazima po svom intenzitetu odgovarala slavljeničkom duhu onih pozitivnih. Drugo, nervirala me je njegova sklonost svakojakim generalizacijama, ponajprije onima o odnosu američkog i europskog, klasičnonarativnog i modernističkog, te ženskog i muškog. Treće, smetala me je lakoća kojom učestalo pozivanje na Shakespearea, što je bila Tomićeva navada, kritičaru može priskrbiti status erudita — bio mi je to krunski dokaz inferiornog statusa filmske kulture u Hrvata, jer nikom ne bi palo na pamet da nekog književnog ili kazališnog kritika slavi zbog dobrog poznavanja kanoniziranog klasika, no kad je riječ o »nižoj vrsti« — znači filmu i filmskim kritičarima — onda se to posebno uvažava.

U međuvremenu, prošlo je podosta godina, ja sam osobno upoznao Živorada Tomića, štoviše postoji i mala povijest naše profesionalne suradnje i privatnih razgovora o filmovima, pa i knjigama (zapravo, ponajprije je riječ o Živoradovim solilokvijima, jer šteta je prekidati njegova zanesena izlaganja), i iz tog poznavanja izrasla je neka drugačija, kompletnija njegova slika u mojim očima. Ne posve drugačija, jer Živorad kad mrzi, mrzi zdušno i apsolutno (recimo filmove Dušana Vukotića), jednako kao što zdušno i apsolutno voli (ta je lista filmova i autora srećom puno duža), što odgovara dojamu koji se može dobiti čitanjem njegovih tekstova. Međutim »živi« Živorad (ime mu odlično pristaje ako ga protumačimo kao radovanje životu, odnosno ako se odnosi na onog koji život ima rad') otkriva se kao čovjek puno širih obzora od onog »pisanog«, kao recimo kudikamo bolji

poznavatelj i »razumitelj« modernističkog filma nego što bi se na temelju njegovih tekstova dalo zaključiti, a bome mu je i ukus puno oštiji. No oštrinu je tu svjesno zatambljivao, prosvjetiteljski želeći širiti znanje i ljubav o filmu, dok je ono što je izgledalo kao slavljenje klasične naracije i animozitet prema modernističkoj poetici u velikoj mjerio bilo posljedica konteksta vremena u kojima su njegovi tekstovi nastajali, a koje je obilježavalo, ili je on mislio da obilježava, diktatura tzv. autorskog filma.

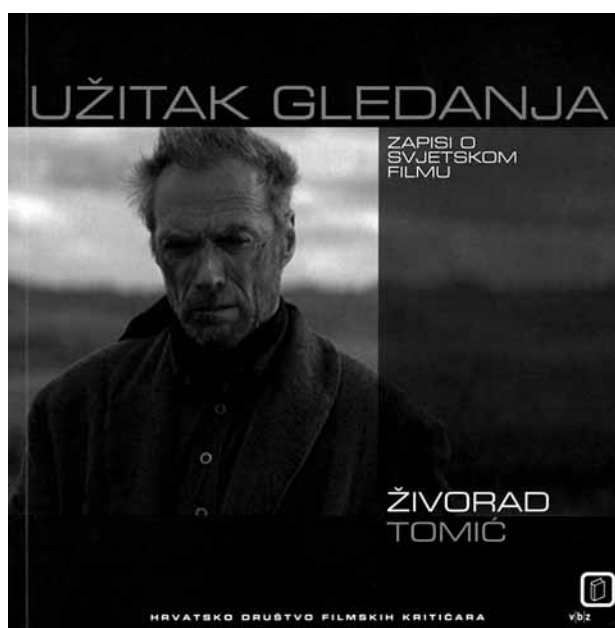
O svemu ovom pišem povodom knjige izabranih kritika Živorada Tomića *Užitak gledanja: zapisi o svjetskom filmu*, nastale pod uredničkom paskom Bruna Kragića (i formalno potpisanog, ali urednički nedjelatnog Jurice Pavičića), knjige koja reprezentativno nudi ono najbolje, ali i ono manje dobro od ovog autora, sve njegove prednosti i nedostatke.

Knjiga obuhvaća kraći broj dugih tekstova objavljivanih u časopisu *Film* između 1975. i 1979. godine (eseji o Charlieju Chaplinu, filmskim adaptacijama Shakespearea, Ingmaru Bergmanu i Bertoluccijevu *Dvadesetom stoljeću*), potom, kao jezgreni dio, esejističke kritike o brojnim, ponajprije američkim filmovima s redovitog zagrebačkog kinorepertoara u razdoblju između 1991. i 1993. godine, objavljene u *Nedjeljnoj Dalmaciji*, te naposljetku portrete velikih autora (Capra, Ford), odnosno eseje o njima (Fassbinder, Ozu), također publicirane u *Nedjeljnoj Dalmaciji* početkom 1990-ih, osim onoga o Ozuu, koji je objavljen u *Hrvatskom filmskom ljetopisu* 1997. godine. Znači, knjiga je posložena kronološkim redom nastanka tekstova i pruža uvid u, uvjetno rečeno, tri faze Tomićeva kritičarskog rada. Rana (časopis *Film*) otkriva Tomića u postadolescentskom razdoblju (između 24. i 27, 28. godine života), središnja (*Nedjeljna Dalmacija*) baca pogled na njegov zreli i najplodniji period (između 40. i 42. godine života), dok treća (*Hrvatski filmski ljetopis*) jednokratno donosi »nešto kasnijeg« Tomića (u 46. godini života). Pritom nije naodmet spomenuti da je rana faza desetak godina prethodila autorovu praktičnom bavljenju tzv. cjelovečernjim igranim filmom (*Kraljeva završnica*, *Diploma za smrt*), a središnja došla netom nakon prekida te prakse, u vrijeme kad je malo tko mogao naslutiti da je obećavajući režiser po svemu sudeći zanavijek prestao s tvorbom filmova. Zanimljivo je u tome da se krajem 1980-ih, kad su spomenuti filmovi nastali, malo tko sjećao Živorada Tomića kao kritičara, dok ga se već desetak godina kasnije malo tko sjećao kao režisera. Možda je to malo tužno, ali s druge strane svjedoči kako se Tomić u danim trenucima izni-

mno istaknuo u oba filmska područja kojima se bavio, da je kao režiser toliko zasjaio da se zaboravilo što je tome prethodilo, odnosno da je kasnije toliko zasjaio kao kritičar da se lako zaboravilo da je ikad režirao (iako je jedan od dva njegova filma, *Diploma za smrt*, itekako prisutan čak i u svijesti tzv. običnog puka, ponajprije zahvaljujući živopisnom liku i čuvenoj replici Fabijana Šovagovića — »nebu mene niko jebal«).

Mladi Tomić, kako to zamjećuje Kragić u uredničkom predgovoru, »pokazuje (se) kao logično nešto agresivniji i rezolutniji u analizama« od onog kasnijeg. U tom je smislu najznakovitiji tekst o Ingmaru Bergmanu (*Intimno mučilište Ingmara Bergmana*), u kojem Tomić kao mladić od 27-28 godina samouvjereno i suvereno ustvrđuje kako švedski sineast »tako malo zna o životu, o odnosima među ljudima, a toliko se trudi vjerovati u život i ljude. On vjeruje u ono što ne razumije.« Netko će reći kako je takav komentar drzak i nezreo, netko da je hrabar, no prava istina je kako je Tomićev problem s Bergmanom bio u tome što nije posjedovao ni djelić Bergmanova životnog iskustva, a vjerojatno niti djelić Bergmanova senzibiliteta, pa mu je sve o čemu je on zborio u svojim filmovima bilo strano i daleko. Kako bi to racionalizirao, zaključio je da klasik ne zna za životnu raznovrsnost i puninu te svodi bogatstvo života samo na jednu, »patničku« dimenziju. Pritom je bio posve nesvjestan ograničenja vlastita (dotadašnjeg) iskustva i činjenice da njegov senzibilitet ne dopire do onih prostora do kojih dopire Bergmanov. Osim toga, malčice je i falsificirao zbilju Bergmanova opusa, tvrdeći da se u Bergmanovim filmovima »samo pati, traži boga«, odnosno prikazuje življenje »svjesno besmisla, prazno i beskorisno«. Po mladom Tomiću ispada da je bard snimao samo pretenciozne, mistifikacijske i, »najteži grijeh od svih«, dosadne filmove, pri čemu je kritičar previdio, valjda u tzv. polemičkom sljepilu, da dotični u svom opusu ima i, recimo, razigrane *Osmijehe ljetne noći* i uzbudljiv, trilerski napet *Djevičanski izvor* (među ostalim nedosadnim, nepretencioznim i nemistifikacijskim svojim filmovima).

Tekst o Bergmanu je i rani primjer Tomićeve trajne sklonosti generalizacijama odnosno kolektivističkim mistifikacijama zasnovanim na pozitivističkoj logici: »Zatvorenost i represivnost njegova svijeta pripada puritanskom svijetu švedske provincije. Bergman nije univerzalan umjetnik, već genijalan provincijalac (...).« Rečenica je ova primjer rezoniranja tako raširenog u hrvatskih filmskih kritičara i tzv. intelektualaca uopće, od Živorada Tomića preko Darija Markovića do Jurice Pavičića (da ostanemo na filmskokritičarskom tlu) — čim je netko na primjer katolik ili protestant, on gubi bitna individualna svojstva i postaje po rezonu tih kritičara odjek svoje društveno-kulturne sredine, pa će svakom umjetniku ili filozofu sa sjevera uzrok, primjerice, neodređene a sveprožimajuće tjeskobe kojom se bavi takvi interpretatori pronaći u puritanskoj klimi u kojoj je niknuo, dok će se svakom južnjaku podrijetlo, recimo, kompleksa krivnje koji problematizira detektirati u katoličkom okružju (da ne izostane ironija, i sam Tomić bio je žrtva takvih učitavanja, koja mu se nimalo nisu svidjela, kad su mu beogradski kolege povodom *Kraljeve završnice* predbacivali da je usvojio »katolički kompleks« krivnje).



Živorad Tomić u tekstu o Bergmanu demonstrirao je još jednu svoju trajnu karakteristiku — tvrdoglavu sklonost negativnom viđenju autorskih značajki onih sineasta koji mu se ne sviđaju. Tako on o Bergmanu (nakon što je ranije »previdio« filmove poput *Osmijeha ljetne noći* i *Djevičanskog izvora* jer su mu kvarili koncepciju) izriče kasnije često plasiran stav da je riječ o filmskom redatelju »bez vidljivog afiniteta prema filmu«, na što se može nadovezati i ovo: »stilski, Bergmanovi su filmovi među najbarbarskijima koji su ikada napravljeni«. Istina je upravo suprotna i ne treba biti nikakav ekspert da bi se uočila — Bergmanovi su filmovi izrazito »filmični«, na vizualnostilskom planu izrazito plastični i ekspresivni (osobito u crno-bijeloj fazi), no jedna je kritičarska grupacija, kojoj je i Tomić pripadao, odlučila to pored zdravih očiju negirati, baš kao i u slučaju još jednog velikog vizualca kojem su osporavali »filmičnost«, a priznavali vrstan rad s glumcima (kao što i Tomić priznaje Bergmanu), Elije Kazana.

Kao što je u ranoj fazi pokazao neke svoje trajne negativne kritičarske karakteristike, Živorad Tomić u istom je razdoblju demonstrirao i one trajne pozitivne. Tekst o Bergmanu, a i ostali uvršteni u knjigu iz te faze, otkrivaju autora čiji se filmski zanos, bilo pozitivno bilo negativno usmjeren, manifestira kroz podjednaku stilsku zanesenost, pa se u njegovim tekstovima iz *Filma* može uživati na čistoj formalnoj razini, jer stilski to su možda najuzbudljiviji radovi koje je Tomić ikad napisao (iako ga je takav stilski polet krasio i kasnije, u razdoblju *Nedjeljne Dalmacije*). No ne samo to — riječ je i o njegovim najopsežnijim tekstovima, koje krase izvanredna organizacija, elaboracija i artikulacija, a (eventualno) neslaganje s njegovim stavovima, argumentima, dojmovima, tu činjenicu ne može ugroziti, kamoli poništiti. Također, eseji iz *Filma* jasno pokazuju visoku Tomićevu upućenost u filmsku povijest i sintaksu, veliko gledateljsko, ali i poprilično čitateljsko iskustvo, te ono što je ipak najvažnije za jednog kreativca — vlastitu, individualnu viziju, idiosin-

kretski doživljaj umjetničkog djela te želju i moć da se taj doživljaj istovremeno suvislo i entuzijastično, a svakako bogato, slojevito manifestira. Osim toga, Tomić je odmah na početku pokazao da za razliku od mnogih naših filmskih i inih kritičara umjetnosti, koji su se skrivali (i još se kriju) u formalizmu i strukturalizmu, ne bježi od sadržajne, tematske, psihološke interpretacije koja je, budimo realni, obično kudikamo riskantnija. Pa makar i bio u krivu, kao u slučaju Bergmana, imao je srca zboriti, što mnogi tada nisu imali, niti imaju danas.

Živorada Tomića u središnjoj fazi njegova kritičarskog rada, u usporedbi s ranim razdobljem, urednik Kragić definirao je kao »podjednako sigurnog, no u cjelini opuštenijeg«. Časopisne tekstove zamijenili su oni novinski, kraći, ali još uvijek neuobičajeno dugački, osobito iz današnje perspektive (iznose oko pet kartica). Riječ je o kritikama repertoarnih filmova koje uvijek omogućuju esejistički prodor u šire filmsko-povijesno i teorijsko te općekulturno okružje, na način koji je u svoj dotadašnjoj, a i kasnijoj hrvatskoj filmskoj kritici bio (izrazito) rijedak. Nedostaci su međutim jasno prisutni, ponajprije u vidu nekritičkih generalizacija o kojima je na početku ovog teksta bilo govora, dok na istom mjestu spomenutu ultratolerantnost Tomićeva ukusa više neću apostrofirati, jer riječ je o strogo i uže subjektivnoj sferi koju nema smisla razrađivati i komentirati, barem ne ovom prilikom. Unutar kompleksa generalizacija, najčešće su prisutne one o suodnosu klasičnog narativnog i modernističkog filma, odnosno tradicije i (pseudo)originalnosti, gdje Tomić ima isključivo afirmativan odnos prema prvoj mogućnosti i (gotovo) isključivo negativan prema drugoj. Tako se na primjer u kritici filma *Darkman* Sama Raimija ne zadovoljava afirmacijom »serijalnosti«, koja po njemu »leži u temelju svekolike umjetnosti, od postanka do dana današnjeg«, nego istovremeno kreće u oštar napad na (pseudo)originalnost. »Idea serijalnosti«, a pod tim Tomić ne misli samo na filmske i stripovske nastavke, nego i primjerice baratanje uvijek istim motivima u srednjovjekovnom slikarstvu, ugrožena je »slaboumnom idejom originalnosti«, »umjetničke različitosti«, »autorske samosvojnosti«, koja »hara već desetljećima filmskim festivalima, filmskim časopisima i filmskim kritikama«. Kad čovjek ovo čita, postavlja logično pitanje zašto se mora ružiti jedno da bi se afirmiralo drugo? Zašto se mora zgaziti romantičarsko-modernistička ideja originalnosti i inovativnosti da bi se slavila »serijalnost«? Poznavajući »život« Živorada, jasno je da on ni izdaleka nije tako isključiv, uostalom i u citiranom tekstu naposljetku će ipak afirmirati originalnost, samo onu originalnost koja se nadovezuje na tradiciju (i spaja »dva osnovna lika klasične srednjovjekovne romanse — viteza i sveca«). No tekst o kojem je riječ Tomić je objavio početkom 1991. nesvjestan da brzo i snažno dolazi vrijeme kad »originalnost i inovacija« padaju u nemilost, a »serijalnost« postaje kanonizirana. Tadašnji jedini hrvatski filmski časopis *Kinoteka* bio je sklon marginaliziranju pa i omalovažavanju »ideje originalnosti« (»autorske samosvojnosti«), a potpuno predan slavljenju »serijalnosti« (populizma, komercijalizma), Nenad Polimac i Vladimir Tomić agresivno su započeli poslovno-komercijalistički pristup filmu zloglasnom televizijskom emisijom *Vrtoglavica*, uspostavljajući

jući kao bitan faktor medijskog bavljenja filmom fenomen takozvanih *blockbustera* i američku top-ljestvicu filmova s najvećom zaradom, domaći distributeri i prikazivači krenuli su u radikalno istiskivanje nehollywoodskog filma s redovitog kinorepertoara. Naposljetku, »serijalnost« je postala udarna hollywoodska praksa putem tzv. filmskih franšiza, a »autorski samosvjesni« filmovi sve više se izbacuju iz redovitih kina i posljednje utočište nalaze na raznoraznim festivalima, osobito u kolonijalno zavisnim zemljama poput Hrvatske, no tko zna do kad će i to trajati, s obzirom da danas svaka šuša diže svoj glas na »poplavu festivala« kao nekakvu tobože negativnu pojavu.

Živorad Tomić imao je drugi doživljaj konteksta i krive procjene, obrušavajući se na izolirane akademske moćnike čiji je utjecaj sve ograničenijeg dometa, ne uviđajući da glavna opasnost prijeti od nezasitnih kapitalističkih barbara kojima je profit, posve logično, prvo i posljednje pravilo poslovanja, pa radilo se i o djelatnosti poput umjetnosti. Zato je valjda i mogao napisati o tvorcu filma *Ubojite misli* Alanu Rudolphu kako mu nije mjesto među »ezoteričnim naplavinama raznoraznih kulturnih redatelja«, nego zaslužuje uživanje »u hollywoodskim visinama«. Doista, čovjek mora imati jako osebnju perspektivu da Hollywood doživi kao neusporedivu filmsku visinu, osim ako ne misli na film kao biznis, što Tomić zasnurno mislio nije. Ipak, najdrastičniji ispad protiv tzv. art filma, a u korist Hollywooda kao utočišta navodno ugrožene klasične naracije, autor *Užitka gledanja* izrekao je u (inače vrlo interesantnom) eseju o filmu *Pohane zelene rajčice*: »Barbarski pohod umjetničkog filma razorio je osnove čak i samog Hollywooda i rezultirao generacijama redatelja koji nikada nisu uspjeli ovladati umjetnošću filmske naracije. Mit 'kakvoće' pripovijedanja zamijenio je klasičnu 'lakoću'. Na cijeni je bila različitost, a ne sličnost, originalnost, ne tradicija, autorstvo umjesto umijeća, taština i instant-prepoznatljivost, a ne umjetnost.« No Tomić ne staje ovdje. Ovaj put iz »razorne najeзде« tzv. autorskog filma izvlači i moralne implikacije, kao da je bio u dosluhu s tadašnjim hadezeovsko-kaptolskim inženjerima »duhovne obnove«: »Estetski raskid s tradicijom klasičnog narativnog filma imao je za posljedicu i bitno osiromašenje slike svijeta u kojem živimo, što je opet, rezultiralo i etičkim relativizmom, urušavanjem životnih normi i osnova. Autorska 'umjetnička' vizija dopuštala je i estetsku i etičku nakaznost nalazeći pokriće u općeprihvaćenom poimanju funkcije umjetnika i umjetnosti.« Doista, svaki komentar je suvišan.

U središnjoj fazi svog djelovanja Tomić je volio i generalizacije o američkom i europskom filmu, odnosno američkoj i europskoj kulturnoj tradiciji uopće. Najreprezentativniji je primjer u tekstu o filmu *U posljednjoj fazi*, u kojem ustvrđuje »kako američka tradicija ne podnosi praznine, minuse (...). Europski junak, kada pati, pati do samouništenja, samoubojstva. Američki će junak svoju patnju pretvoriti u zločin, neće ubiti samog sebe, već nekog drugog (...).« Radi efektnosti izričaja Tomić će složenu opreku Amerika-Europa svesti na jednodimenzionalnu razinu (upravo ono što je svojedobno predbacivao Bergmanu), što bi još možda i bilo uvjerljivo da je ostao samo na tlu hollywoodskog filma, no zagrabiši američku tradiciju u cjelini posve je izgubio iz

vida takve klasike kakvi su na primjer William Faulkner ili Lou Reed, pokraj kojih se njegova teza ruši kao kula od karta. A kad se zna da su se američki umjetnici (npr. Hemingway, Plath, Cobain) u stvarnom životu ubijali vjerojatno ništa manje nego europski, onda je posve jasno da manjak takvih likova i tema u hollywoodskom filmu nije posljedica neke specifične američke (društveno-kulturne) tradicije, nego industrijsko-komercijalne logike koja odbacuje spram drugih neviolente, nekriminalne očajnike i samoubojice kao »neatraktivne« i »dosadne«.

U istom tekstu Tomić je zaključio i kako je Hitchcock kao Europljanin »Hollywoodu otkrio intimu običnog čovjeka«. To jednostavno nije istina, koliko god autor u svojoj argumentaciji bio zavodljiv. A istina ne može biti, jer su se prije Hitchcocka intimom tzv. običnog čovjeka u Hollywoodu bavili barem Vidor, Wyler i Capra, a ni Griffitha ne bi trebalo ispustiti iz vida. I tako smo dobili jasan primjer autora koji zaslijepljen vlastitom eureka-tezom svojoj erudiciji podrezuje krila, upravo tim podrezivanjem ostavljajući dojam u neupućena ili slabo upućena čitatelja kako mu je erudicija nezamjerna.

Naposljetku, među Tomičeve glavne generalizacije spada i stereotipno viđenje muškaraca i žena kao strogo zasebnih, nesumnjivo različitih, jasno zaokruženih rodova, pri čemu se očito podrazumijeva da svi muškarci imaju široko postavljen zajednički duševni, duhovni i umni nazivnik, jednako kao i sve žene, a individualna odstupanja od tog nazivnika ne postoje ili su zanemariva. U eseju o filmu *Nedokazana krivnja*, u ekskursu o *Adamovu rebru* Georga Cukora, Tomić kaže: »Sudska dvorana bila je poprištem sukoba različitih stavova — toliko različitih koliko su različiti muškarci i žene.« Ispravno bi, međutim, bilo reći — toliko različitih koliko autor(i) filma različitosti pripisuju muškarcima i ženama slijedeći i perpetuirajući uvriježene društveno-kulturne obrasce. No kako je Tomić zarobljenik rodni stereotipa, njihovo kritičko promišljanje nije mu na kraj pameti. O tome svjedoči i njegovo podrazumijevanje da postoji neki ženski konsenzus, opće slaganje o privlačnosti pojedinih muških likova: »Ženski dio filmske publike obožava Gibsonova Riggsa, Eastwoodovu Prljavom Harryju, u najboljem slučaju, divi se s odstojanja« (u tekstu o *Smrtonosnom oružju* 3). Doista, nevjerojatno je to pouzdanje većine muškaraca i žena, uključujući eto i one koji bi trebali biti iznad mediokritetske dominante, kako svi muškarci, odnosno sve žene, imaju isti doživljaj nekog lika, zanimanja ili sporta, isti pogled na neki događaj ili problem. Dakako, posebno je porazno kad takva totalitistička uopćavanja dolaze od dionika onog što se smatra tzv. intelektualnom elitom, a gdje Živorad Tomić nesumnjivo pripada. U istom je rangu i njegovo označavanje Bertoluccija »ženskastim režiserom«, koji je »bolno čulan bez obzira radi li se o ljepotama pejzaža ili treperenju tijela u zagrljaju« (esej o *Dvadesetom stoljeću* iz *Filma*). Kad si »bolno čulan«, znači da si »ženskast«!? Doista, arhaična patrijarhalnost na djelu, tako karakteristična za hrvatske kritičare barem dviju istaknutih generacija — hičkovske i filmske. Srećom, Tomić se ženama znao baviti i na puno ljepši, manje usputan i generalizirajući način. Jedan od njegovih najboljih tekstova uopće, onaj o *Posljednjem Mohikancu* Michaela Manna,

znakovito naslovljen *Ženska pustolovina*, briljantnom formalno-sadržajnom analizom pokazuje kako glavni fokalizator i dubinski središnji junak tog filma nije Hawkeye, nego Cora, što ga vodi do zaključka kako je »Mann (je) tijekom filma dosljedan u sustavnoj dominaciji ženskog gledišta na akciju i pustolovinu. Drugim riječima, u njegovu filmu Cora nije 'ukras' muške pustolovne priče, već središnji lik preko kojeg dobivamo subjektivnu sliku zbivanja oko nje.«

Među majstorske Tomičeve tekstove ide i onaj o filmu Jonathana Demmea *Kad jaganjci utihnu*. Posve je nevažno što Tomić, kao i velika većina kritičara, precjenjuje taj razvikani uradak (pa tako ne uviđa da je u prvoj interakciji Clarice i Hannibala na djelu poprilično trivijalna psihologizacija), stvarno važne njegove su lucidne zamjedbe, poput one o tome da su »Clarice i Lecter (su) prvi perverzni ljubavni par 'screwball horora'. Lecter, koji je za svakog drugog oličenje opasnosti — kada mu ulaze u čeliju ili ga prevoze, vezuju ga kao divlju zvijer, na lice mu stavljaju čeličnu brnjicu kao bijesnom psu — za nju je čovjek kome ona vjeruje, blizak poput oca ili ljubavnika«. Ili kad o istom filmu piše u kasnijem tekstu, povodom dodjele Oscara, i uspoređuje Demmea i Olivera Stonea: »Za razliku od, na primjer, Olivera Stonea, koji sanja o normalnom prostoru (političke) slobode koja bi obasjala mrak suvremene Amerike, Demme nas uvjerava da je sloboda moguća i u najcrnijoj tami. Pogotovo ako su njeni najmrakniji stanovnici, poput ljudoždera Hannibala Lectera, inteligentniji od nadzemnih propovjednika.« A vrsne su mu i zamjedbe o Eastwoodovim *Nepomirljivima*: »Skupljajući u jedno žarište mitološko naslijeđe žanra i osobnu mitologiju iz svoga filmskog opusa, Eastwood u *Nepomirljivima* uspijeva pomiriti nemoguće: istodobno razoriti sve mitove i pokazati, tijekom razaranja, njihovu neuništivost. U tom se smislu *Nepomirljivi* doimaju poput posljednjeg vesterna u povijesti žanra.« A odlično je i Tomičevo povezivanje *Nepomirljivih* s *Jaganjcima*: »Ako je Demmeov triler *Kad jaganjci utihnu* u liku ljudoždera Hannibala Lectera promovirao ideju psihopatske osnove vrhunske inteligencije koja je stvorila Ameriku i do danas očuvala njenu premoć, onda su *Nepomirljivi* lucidna i potresna slika zločinačkog i nezakonitog ustroja na kojem počivaju ustavom idealizirani kategorički imperativi zakona, poretka i društvene pravde.« Vrlo je zanimljiv i esej o Dennisu Hopperu, njegovu kontinuiranom buntovništvu i uklapanju istog u (pod)žanr *film noir*, povodom autorova uratka *Hot Spot*, gdje Tomić izriče i sljedeće: »Hopper uvodi svog junaka kao samodostatnu žanrovsku konvenciju (...) stvarajući čisti svijet filmske fikcije, jedinog prostora slobode koji je preostao ovom kroničaru buntovništvom obilježene kulture mladih Amerike protekla tri i pol desetljeća. Time pokazuje da je slobodu shvatio ne kao političku, sociološku ili egzistencijalnu kategoriju, već kao estetski fenomen. Najtvrdokorniji buntovnik bez razloga ovim je filmom uplovio u mirne vode čistog žanrovskog filma koji (...) odiše dahom autentičnosti. Za Hoppera je, držim, *Hot Spot* neka vrsta nostalgičnog Disneylanda, djetinjte nevin i čist pogled u vlastitu prošlost obilježenu gledanjem holivudskih krimića.«

Navedeni citati uvjerljivo i plastično svjedoče o onom izrečenom negdje pri kraju prve polovice ovog teksta, a ovdje i

proširenom — o gledateljski, čitateljski i životno iskustvenom autoru, iznadprosječno (samo)obrazovanom, široko zainteresiranom, dosjetljivom, sposobnom, artikuliranom, entuzijastičnom, lucidnom, kakvih je doista malo u povijesti hrvatske — i ne samo filmske — kritike. Njegov krunski vrijednosni umjetnički (ali i filozofski) orijentir bio je i ostao Shakespeare, no jasna je i njegova upućenost u, primjerice, Steinerova razmatranja o povijesti književnosti, Ladanovu definiciju mediteranizma ili generičke zaplete Northropa Freya, kako ističe Bruno Kragić¹ u svom nadahnutom predgovoru, entuzijazmom kongenijalnom Tomićevim tekstovima. Kao što je spomenuto u ovom prikazu, Živorad Tomić je kri-

tičar kojem se ponešto može i prigovoriti, prigovoriti čak vrlo ozbiljno, ali u cjelini on je doživljavatelj i mislilac filma kojem se valja nakloniti. Štoviše, kad bi tražili eventualnog preteču današnjim najpotentnijim hrvatskim filmskim kritičarima-esejistima, Mimi Simić i Srećku Horvatu, onda bi ga vjerojatno najprije našli upravu u Živoradu Tomiću. Nesumnjivo, knjiga *Užitak gledanja: zapisi o svjetskom filmu* odličan je reprezent najvrednijeg dijela opusa jednog od najznačajnijih kritičara s hrvatskih i ostalih srednjožnoslavenskih prostora, te najzanimljiviji dosad objavljeni naslov u ediciji Hrvatskog društva filmskih kritičara.²

¹ Kragiću kao uredniku, uz sve pohvale na izboru, predgovoru te kazalu filmskih naslova, jedna se stvar mora prigovoriti, a to je nedostatak korekture, zbog čega knjiga vrvi tipfelerima, prekobrojnim zarezima i povremenim ispadanjima riječi iz rečenica, odnosno ponavljanjima rečeničnih dijelova.

² U tekstu je spomenuta i tzv. treća faza Tomićeva kritičarskog djelovanja, koju čini esej o Yasujiro Ozuu iz *Hrvatskog filmskog ljetopisa*, no teško je govoriti o fazi s obzirom da je riječ o jednokratnom slučaju. Tekst o Ozuu, međutim, svojim »objektivizmom« i »ohlađenošću« analize, naspram tipične Tomićeve ostrašćenosti tumačenja, »angažiranog subjektivizma«, sugerira u kojem je smjeru autor mogao poći da ga nije omeo višegodišnji, ne naročito plodan angažman u *Jutarnjem listu*.

NOVE KNJIGE

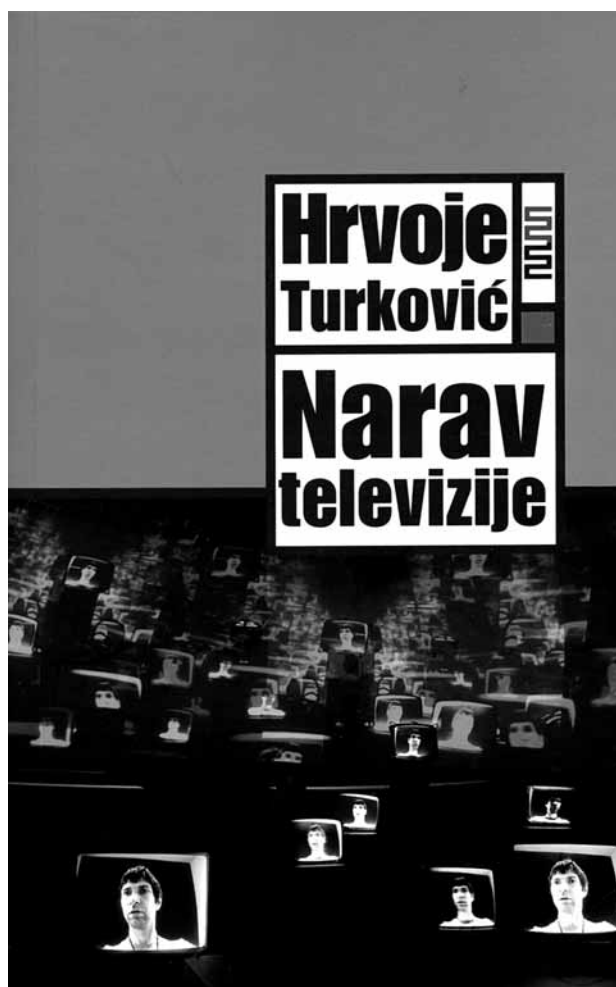
UDK: 316.774:654.1(049.3)

Josip Grozdanić

Velika sestra te gleda

Hrvoje Turković, 2008, *Narav televizije: ogledi*, Zagreb: Meandarmedia, ISBN 978-953-7355-12-8

Tijekom proteklih desetljeća o televizijskom programu i »magiji« koja iz katodnih cijevi svakodnevno ulazi u naše domove u tuzemnom je dnevnom i tjednom tisku, odnosno periodici, objavljeno nepregledno mnoštvo tekstova u pisanju kojih su se manje ili više kompetentno okušala mnoga vičnija ili manje vješta pera. Počevši od legendarnog Veselka Tenžere, koji je televizijske kolumne izrazite literarne vrijednosti ispisivao u kulturnom VUS-u i nekad izuzetno čitanom tjedniku *Studio*, preko erudita Igora Mandića koji je u *Vjesniku* i također u *Studiju* masovnu opčinjenost svjetlucanjem malog ekrana efektno koristio za analizu stupnja civiliziranosti i urbaniziranosti McLuhanova »globalnog sela«, do nekad lucidne Tanje Torbarine koja je tijekom 1980-ih u utjecajnom *Danasu* okvir TV kritike izuzetno učinkovito rabila za duhovito i subverzivno razobličavanje onodobnog sociopolitičkog licemjerja i demaskiranje gotovo sveprisutnih totalitarnih tendencija u društvenom i političkom uređenju koji se kitilo epitetom »najboljeg od svih sustava«. Tijekom 1990-ih, u vrijeme Domovinskog rata i tzv. rađanja demokracije, bez anestezije provedenog dugotrajnog i bolnog procesa iza kojeg su se skrila nova totalitarna stremljenja i besprizorna pretvorbenja pljačka, štafetu dežurnih televizijskih gledatelja preuzeli su Renato Baretić, koji je u dužim ili kraćim tekstovima objavljivanim u *Slobodnoj Dalmaciji*, *Feralu* i *Globusu* brusio ironijski diskurs i usavršavao stil budućeg »osmog povjerenika«, angažirani esteti Željko Žutelića, koji čitatelje danas savjetuje o izboru dizajnerske odjeće i biranih gastronomskih delicija, da bi u posljednjem desetljeću o kakvoći TV programa manje ili više uspješno propisali filmski kritičar Arsen Oremović, splitski kroničar i hedonist Đermano Čićo Senjanović, vatreni igrač picigina i nasljednik neumrlog Miljenka Smoje, a autor ovog teksta neskromno i bez ikakvih primisli o kvalitativnoj usporedbi navedenim imenima dopisuje i svoje, zbog donedavna redovite rubrike TV kritike koju je ispisivao u dvotjedniku *Vijenac*. Premda su probrani tekstovi nekih od spomenutih kritičara, poput Tenžere, Mandića, Baretića i Senjanovića, nakon što su u njima zamijećene neosporne književne vrijednosti te svježih stilovi i aktualne obrade tema, odnosno kvalitete koje im jamče duže vjekove trajanja, u međuvremenu zasluženo osvanuli u tvrdo- ili mekroukoričenim književnim izdanjima, na prvu hrvatsku teorijsku knjigu o televiziji valjalo je prilično dugo čekati. Točnije, čitava četiri desetljeća, točno onoliko vremena koliko se ovih dana navršava od davne večeri 1. listopada 1968. godine, kada nas je Oliver Mlakar u prvom (odnosno



obnovljenom) *Dnevniku* Radiotelevizije Zagreb pozdravio riječima »Dragi gledatelji, dobra večer!« Vremenskim rasporedom objavljivanja izabranih tekstova približno isto razdoblje od zadnja četiri desetljeća pokriva knjiga *Narav televizije* Hrvoja Turkovića, uz pokojnog Antu Peterlića zasigurno najvažnijeg hrvatskog filmologa, autora niza knjiga među kojima se izdvajaju dva izdanja kapitalne *Teorije filma: prizor, montaža, tematizacija* (1994) i naslovi *Razumijevanje filma* (1988) i *Umijeće filma* (1996).

Vječnoga Olivera Mlakara, nekad voditelja najpopularnijih i najkvalitetnijih hrvatskih kvizova, kao važnu TV personu

koja je obilježila »televiziju u Hrvata« izdvaja i Turković, koji međutim ne dijeli izrazito prevladavajuću naklonost gledatelja prema njegovoj »srdačnoj vedrini« i spontanim marionetским pokretima »sličnijim gestama Disneyeva Pinokija nego njegovom talijanskome uzoru, voditelju Pipu Baudu«. Citirani dio teksta *Izveštačena opuštenost ili opuštena izveštačenost*, izvorno objavljenoga, pretpostavljam, u *Vijencu* 1996. godine, a pretisnutoga pri početku knjige, plastično oslikava narav Turkovićevih napisa o naravi televizije. Kao što u predgovoru kaže i sam autor, od mladih dana i prvih izloženosti zračenju katodnih cijevi, preko svog prvog objavljenog teksta *Polemički zapis o televiziji* (*Telegram*, br. 254, 1965), posvećenog upravo malom ekranu, sve do danas trajno fasciniran »čarobnom kutijom« i vezan uz nju, riječ je o zbirci podjednako afirmativnih i blagonaklonih (gdjekad i sjetno-nostalginih, poput primjerice prisjećanja na uskršne blagdane iz djetinjstva), ali i naglašeno kritičnih i pokudnih tekstova, duhovitih i ležernim stilom pisanih koserija, serioznih studijskih rasprava i ambicioznih analitičkih eseja edukativne i udžbeničke prirode.

Dojma sam da, dok pažljivo bira riječi i poigrava se istima, pri čemu nerijetko kreira inventivne novosloženice i efektne prijevode mahom engleskih pojmova uvriježenih u javnom medijskom diskursu (npr. »stvarnosno-televizijska emisija« za *reality show*, »najavak« za *jingle* koji se svojedobno bezuspješno pokušavalo prevoditi kao »međutak«, »zabavnica« za projekte poput *Sedme noći* i *Brava*, »filmotelevizija« za teoričarski pojam *cine-television*...), Turković piše bez opterećenja i »lako« (ako je takvo što ikad umjesno reći za nekog pisca), uživajući u komponiranju tekstova i nesebičnom dijeljenju bogatstva svoje inventivnosti, znanja, maštovitosti i vokabulara s pretpostavljenim čitateljima. Poput svakog duhovitog i dobrog pisca (da ne kažem i dobrog čovjeka), Turković često složene rečenične sklopove i teorijske tvrdnje kreira s namjerom da čitatelja što neprimjetnije i ležernije zavede, osvoji i hipnotičkom snagom uvuče u svoj tekst, da svoju očaranost najmasovnijim i najutjecajnijim medijem prenese i na njega, altruistički zadovoljan što mu omogućava jednostavan i nimalo opterećujući hod po meandrima svojih misli (stoga ne čudi što je izdavač knjige zagrebački Meandar). Razvidna je autorova želja da, uz teorijske raščlambe i svojevrsno stručno-edukativno osvještavanje čitatelja, razigranim jezikom, lucidnim zapažanjima, bogatstvom asocijacija i umetanjem ironičnih ekskursu recipijenta svog djela istodobno i zabavi i nasmije, te time dijelom ispuni zadaće koje bi po prilici morali ispunjavati i uspjeti televizijski sadržaji.

A njih je, unatoč Turkovićevu načelno pozitivističkom stavu i spomenutoj cjeloživotnoj fasciniranosti televizijom, najčešće vrlo teško pronaći, makar ih i svijećom tražili. Počevši od ranojutarnjeg programa i emisije *Dobro jutro, Hrvatska*, za cijelo najdugovječnijeg domaćeg TV formata kojim se bavi na primjeru jednog izdanja iz 1995. godine, autor u analizi apsurdnog dijaloga voditeljskog dvojca, nepodnošljivo »usiljeno ležernog« Drage Celizića i spontane i »neusiljeno ljubazne« Blaženke Leib, u konceptu čitave emisije ukazuje na itekako primjetne elemente nadrealizma. Začudni tokovi misli i rečenične konstrukcije kojima Celizić pribjegava ne-

vješto najavljujući reklamu i pokušavajući stvoriti privid opuštenosti i ležernosti, no kojima nedostaje elementarnog smisla i logike, navodi na zaključak da je riječ o voditelju koji se pod svaku cijenu trudi svidjeti gledateljima, bez obzira što je pritom uvijek smiješan i iritantno napastan. No Celizić svakako nije bio jedini takav voditelj/spiker na državnoj »dalekovidnici« u to doba, jer pisac bez puno razmišljanja nabraja njegove »ponizno-ulizivačke« kolege (Branko Uvođić, Ljudevit Grgurić Grga, Karmela Vukov-Colić...), ali pronalazi i one poput Dubravka Merlića, spomenute Blaženke Leib i Hloverke Novak Srzić (*Vijesti na Drugom*), koji ironijom u formulacijama i intonacijama svojih izraza daju do znanja da su zasebne (autonomne) ličnosti sa stavom. Iz današnje perspektive, s odmakom od punih 16 godina od nastanka Turkovićeve teksta, svima je jasno da je Hloverka Novak Srzić neosporno autonomna ličnost sa stavom, televizijska »profesionalka« koja danas, nakon unosnih privremenih selidbi na OTV i Novu TV, zbog čega još uvijek vuče sudsku tužbu matične kuće u kojoj obavlja dužnost glavne i odgovorne urednice informativnog programa, isto to pravo na autonomnost i stav uporno pokušava zaniijekati autorima i urednicima kakvi su Aleksandar Stanković, Denis Latin i Mislav Bago. Eh da, puno je vode u međuvremenu proteklo ispod savskih mostova, i Turković u doba nastanka teksta nije mogao znati u što će na Prisavlju metastazirati tada hvaljevrijedan Hloverkin profesionalizam i autonomnost.

Veći dio u knjizi objedinjenih napisa izvorno je objavljen tijekom 1990-ih, a među njima ima dosta onih nastalih za vrijeme Domovinskog rata. Baveći se tada jedinom televizijom s nacionalnom koncesijom, »katedralom duha« u kojoj su u to vrijeme stolovali Antun Vrdoljak i Ivan Parać, te pišući o državnoj »dalekovidnici« u vremenima u kojima je reporterka Dijana Čuljak hvalila čvrst krov nad glavom i osigurane obroke zatočenika koncentracijskog logora Dretelj, u kojima je urednik Branimir Dopuđa *Dnevnik* završavao pozdravom »svim hrvatskim braniteljima, ma gdje bili«, Silvana Mengušić snimala nadahnute reportaže o izmišljenom bombardiranju Šibenika, a središnje informativne emisije vrjele pravovjernim komentarima Carla Gustava Ströhma i tjeralicama koje su sastavljali Obrad Kosovac i Nenad Ivanković (zbog jedne takve potjernice je novinar Roman Latković emigrirao u Ameriku, a neke su rezultirale ritualnim spaljivanjima *Ferala* na splitskim trgovima), pišući dakle o vremenu u kojem je Ljiljana Bunjevac Filipović emisije završavala upozorenjima da su »sutra Svisveti i da ne zaboravimo upaliti svijeće«, u kojem je *Dnevnik* služio ponajprije za otkrivanje i detektiranje izmišljenih unutarnjih i vanjskih neprijatelja (člašćenih epitetima »nedobronamjerni«, »protuhrvatski«, »jugonostalgličarski«, »jugokomunistički«, »jugosrpski...»), te u kojem su glavni kriteriji za vrednovanje »profesionalizma« i »stručnosti« nekog urednika bile njegova poslušnost, ideološka »ispravnost« i pridržavanje politike »netalasanja« i nezamjeranja, Turković duhovito *Dnevnik* uspoređuje sa sapunicom, konkretno tada iznimno popularnom *Santa Barbarom*, beskrajno dugom trakavicom za dobro zdravlje čije je ugrožene junakinje jedna bakica iz Dalmatinske zagore svojedobno upatila misu. Dijelom se zgražajući, a dijelom pronalazeći opravdanje za ekspresivno glumatanje, »gumeno

grimasiranje, pozersko stiskanje usana ili patetično zamrznuti poluzijev« glumaca u sapunicama, autor u HTV-ovu *Dnevniku* pomalo nategnuto i iskonstruirano, ali efektno pronalazi sličnosti s »brzovoznim« (za razliku od »sporovoznih« odnosno tjeđnih serijala) dnevnim serijama kakva je *Santa Barbara*, projektima skromne produkcije, nezahtjevne glume, globalno postavljene rasvjete i malenog broja kadrova (raskadriranja). Uistinu, na formalnoj razini brojne su sličnosti *Dnevnika* i sapunice, počevši od toga da je riječ o svakodnevnom TV formatu koji ima velik broj gledateljskih ovisnika, preko stalnih likova — voditelja — koji iz večeri u večer činjenicama unatoč po direktivi »odozgo« šire optimizam i vjeru u bolje sutra (ma što to bolje sutra značilo, europske integracije, gospodarski rast, uspješnu turističku sezonu, već prema potrebi), potom činjenice da u *Dnevniku* kao i u sapunici postoje »pozitivci« (npr. Mirjana Rakić) i »negativci«, odnosno voditelji koji ulijevaju povjerenje i prema kojima osjećamo poštovanje, te oni koji se doimaju odbojno, hladno i iritantno, do detalja da je i u *Dnevnici* moguće uočiti provodne narativne niti, recimo praćenje intenziteta primanja Hrvatske u Vijeće Europe, tijeka mirne reintegracije istočne Slavonije, borbe protiv korupcije i »mangupa u našim redovima« i tome slično. Ipak, Turković se tu zaustavlja, jer mu za potpuno izjednačavanje *Santa Barbare* i (propagandističkog) *Dnevnika* smetaju nedostatak suptilnije pripovjedne naracije potonjeg, njegova nabralačka priroda prezentiranih vijesti bez detaljnijih i poosobljenih priča, kao i manjak samoosvijestjenog prosedea u stjecanju naklonosti gledatelja i pružanju orijentacije. Zbog svega toga, a ponajviše zbog neskrivene propagandne usmjerenosti *Dnevnika*, čiji kreatori ne znaju da je odmjerena i detaljna informacija, makar gledatelji i znali da je namjerno selektivna, uvijek učinkovitija od grube, sirovo iskazane i sustavne tendencioznosti, autor izvodi zaključak da između tadašnjih HTV-ovih *Dnevnika* i onih ideološki-doktrinarno vođenih iz dana Televizije Zagreb (isto u manjoj ili većoj mjeri vrijedi i danas) nema neke bitne razlike, odnosno da je uvijek riječ o propagandnim buzdovanima za provođenje ideološke indoktrinacije i orwellovskog ispiranja mozga.

Ono što se u minulih 16 godina, koliko je proteklo od nastanka tekstova skupnog naslova *Dnevnik u tjesku politike* nije promijenilo ni za dlaku, jesu fakti da je državna televizija, kao medij s najširim, najpostojanijim i sveprožimajućim utjecajem, i danas masovni medij koji u službi monopolskog utjecaja mahom isključivo jedne, vladajuće političke stranke, presudno ograničava nazore i moderira stavove i raspoloženje javnog mnijenja, da to najčešće čini tako da definira tezu o značenju neke činjenice, a potom činjenice zloupotrebljava tek za ilustraciju podastrijete teze, da time, baš kao i nemocionalnom i neangažiranom prezentacijom vijesti nerijetko izaziva bijes gledatelja, ukratko da u cjelini uvijek služi u određene propagandne svrhe, koje se najčešće trudi tek minimalno ili forme radi prikriti. Politika je Hrvatskom televizijom drmla u vrijeme Antuna Vrdoljaka, jednako kao što to čini i danas kad je »zvonar katedrale duha« Vanja Sutlić. Posve predvidljivo i gotovo samorazumljivo, kod nas je i danas na javnoj televiziji u koncipiranju i profiliranju (informativnog) programa važnije zadovoljiti političke uprav-

ljače (glavešine), odnosno ići im niz dlaku kreiranjem programa i emisija na način da oni budu zadovoljni javnim svjetonazorom i mnijenjem koji se grade pojedinim emisijama i programom u cjelini, sigurnost u ostvarivanju čega se postiže, kako upozorava Turković, provođenjem stege i stvaranjem čvrste, disciplinirane hijerarhije unutar same medijske organizacije. Ravnatelj na glavne uredničke položaje imenuje svoje poslušnike, oni pak za suradnike odaberu svoje istomišljenike i(li) klimoglavce, ponekad nekompetentne osobe nepostojeće profesionalne biografije koji neočekivano im udijeljenju fotelju mogu zahvaliti poznanstvom i ispijenim kavama s važnim personama, i stvara se piramida moći i utjecaja kojoj ne mogu ozbiljnije naštetiti ni kaotična programska shema, ni katastrofalni postoci gledanosti, ni diletantske uredničke odluke. A ako se ipak negdje uspije probiti neki glas nezadovoljstva, tu je Programsko vijeće koje će kroz usta grlatijih članova odveć neposlušne autore »opametiti« drugarskom kritikom ili udjeljivanjem opomene pred otkaz.

I kad piše teorijske tekstove, primjerice o srodnostima i razdiobama filma i televizije, o filmu kao prethodniku TV-a koji je svojoj sljednici ili mladoj sestri prepustio neke filmske rodove poput dokumentarca i žurnala, ili o odnosu reportaže i žurnalizma, Turković piše koncizno, stilski zaokruženo, precizno, jednostavno, razumljivo, čitko i zavodljivo ležerno. Takav je njegov diskurs i kad govori o televizijskom iskupljenju igranofilmskog grijeha kinematografije, o odnosu filma i videa te o važnosti medijskih razlika, kad na primjeru ratnog i (uvjetno) mirnodopskog HTV-ova *Dnevnika* (središnja informativna emisija mu je iz mnogo razloga opravdano iznimno bitna) obavlja teorijsku raščlambu pristranih i nepristranih vijesti, te kad sukladno tome detaljno analizira normu pristranosti istih, elaborirajući podnorme bezuvjetnog konformizma (podvrgavanje službenim nacionalnim ciljevima i interesima), uspjeha (potpuno nekritičko raspirivanje optimizma i beskrajne vjere u »mudre« odluke državnog vodstva), ispravnosti (bezuovjetna moralna opravdanost i svrhovitost svih postupaka naše strane), podnorme neljudskosti neprijatelja (sotonizacija protivnika koji se izjednačava sa samim zlom), nacionalne usredotočenosti (domaće vijesti i teme, ma kako realno nevažne bile, uvijek imaju primat u redoslijedu prezentiranja) i norme agresivnosti (raspirivanje animoziteta i mržnje prema protivničkoj strani, što prati i proglašavanje neprijateljima onih koji se tome suprotstavljaju).

Dotiče se autor i današnjeg vremena, u kojem državna televizija kao javni medij više gotovo uopće ne ispunjava svoju funkciju kulturnog medija, a i pridjev »javni« sve više koristi kao proziran izgovor za prikrivanje svoje komercijalne prirode. Turković zna da danas više ne vrijedi navoditi šest funkcija javne televizije, onako kako ih je kod nas svojedobno definirala sociologinja Tena Martinić, dakle obrazovnu ili edukativnu funkciju, obavijesnu ili informativnu, kulturnu funkciju, selektivnu, usmjeravateljsku funkciju i napokon onu zabavnu, jer su barem četiri od njih s vremenom potpuno nestale, preostale informativna i zabavna kakvoćom su se drastično srozale, a dolazak komercijalnih TV postaja u domaći eter posljedovao je konkurentnošću koja proizvodi

unifikaciju. Naime, kad neka od dviju tuzemnih komercijalnih televizija, igrom na sigurno poput lansiranja domaće inačice nepodnošljivo prizemnog i iritantno zaglupljujućeg *Big Brother*a, ili pak metodom slijepog nabađanja nekim čudom ubode gledan(iji) i marketingu primamljiviji format, državna dalekovidnica smjesta slijedi trend i u najvećem broju slučajeva i sama pokrene neki podjednako trivijalan i isprazan projekt. Osim što se tako televizija od nekadašnjeg prozora u svijet nezaustavljivo pretvara u prozor u nečiju spavaću sobu, a čitav program polako se, ali sigurno i tendenciozno svodi na najmanji zajednički kvalitativni nazivnik. Prvotni optimizam potaknut dolaskom RTL-a, koji je u svom šarenom i »glamuroidnom« (Turković) programu obećavala podizanje proizvodnih i prezentacijskih standarda, te time i diferencijaciju profila i vrsnoće među postajama, naposljetku je ustupio mjesto ponajprije velikom razočaranju. Svakako, isprva, a donekle i u cjelini, povećala se kritičnost prema političarima te afirmacija načela građanske države i zastupanje interesa svih segmenata građanstva, no na državnoj televiziji to nije potaknulo nikakve stvarne, suštinske ni korjenite promjene. Informativni program HTV-a danas slijedi desno-konzervativni svjetonazor Nove TV, zbog čega je i razumljiva tolika fluktuacija uredničkih kadrova (Mirjana Hrga, Hloverka Novak Srzić, Iva Gačić...) među tim dvjema postajama. Turković naglašava važnost ispočetka neosporno pozitivnih promjena koje je inzistiranjem na dominantno zabavljачkom profilu svog programa i atraktivnim *talking-heads* u krupnom planu uveo RTL, kao i na znatno povećanu pro-

dukciju domaćih humorističnih serijala i sapunica (pozitivan pomak bez obzira na njihovu kakvoću), no to je »zabavljatvo« kroz koje kakve *Exclusive*, *Explosive*, *Fear Factor* i slične projekte, a dakako i kroz notorni *Big Brother*, ubrzo pokazalo svoje nakazno naličje, masku crvene medijske smrti za sva nekad iznimno cijenjena proizvodna područja državne televizije, za eutanaziju dramskog, obrazovnog i dokumentarnog programa (danas na HTV-u svodivog na ono što je Oliver Sertić u nedavnom razgovoru nazvao »lijenim dokumentarizmom«: izlazak na teren, pronalazak slučajnog sugovornika i osiguravanje dnevnice), kao i na kresanje proračuna HTV-ove vlastite, unutarnje produkcije, što za posljedicu neizbježno ima snižavanje proizvodnih standarda jasno vidljivo i na konačnim proizvodima. Izlaz je opet pronađen u spasonosnoj »vanjskoj produkciji«, koja po zakonskoj odredbi u programu državne televizije mora biti zastupljena 10 posto, a koja je kroz HTV-ovu suradnju s tvrtkama AVA produkcija, Interfilm i Ring Multimedija mastodontu s Prisaavlja ipak omogućila prikazivanje sadržaja pristojne, pa i visoke produkcijske razine.

U cijelosti, prva hrvatska sustavna teorija televizije iz pera Hrvoja Turkovića izuzetno je vrijedno, studiozno sročeno, eruditski lepršavo i duhovito, lako čitljivo, na trenutke provokativno i, u skladu s medijskim normama današnjice, gdje-kad i pikantno štivo koje valja toplo preporučiti ne samo pasioniranim gledateljima TV-a, nego i onima koji, da parafraziram Dražena Sirišćevića, to nikada neće postati.

Asaf Džanić¹

Panoramski pogled na animaciju

Midhat Ajanović, 2008, *Karikatura i pokret: devet ogleda o crtanom filmu*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, Zagreb, ISBN 978-953-7033-20-0

Karikatura i pokret nova je, najnovija, ili, ako hoćete, posljednja od dvadesetak knjiga koliko ih je objavio Midhat Ajanović, po zanimanju animator, karikaturista, novinar, prozaista i filmolog, a po vokaciji filozof i antropolog. Taj se njegov unutarnji, intelektualni i vanjski, egzistencijalni dinamizam ispoljio i u višedecenijskom djelovanju u svim navedenim domenima u tri različite sredine, najprije u Sarajevu, zatim u Zagrebu, pa u Göteborgu, da bi posljednjih godina poprimio obilježje naporednog djelovanja u toj jedinstvenoj prostornoj i praktičnoj vertikali.

Ajanović je knjizi dao i podnaslov, *Devet ogleda o crtanom filmu*, da bi, prosedeom karikaturiste koji složenost nekoga savremenoga ili historijskoga fenomena nužno reducira na crtež ili skicu, iznio sažeti prikaz fenomena kojeg se prihvatio da objasni najprije samome sebi, pa zatim i svojim čitateljima. A taj fenomen je metamorfoza crtanoga filma, a u okviru toga veze između karikature i slike u pokretu, ali ne samo u onom suštinskom, estetskom smislu, nego i u smislu razumijevanja društvenih uvjeta, specifičnog duha vremena, neutažive žudnje i borbe čovjeka za slobodom, koji toj unutarnjoj estetskoj preobrazbi daju stvarnu težinu i učinak. Inače, nije prvi primjer u historiji animacije da jedan autor svoje prve korake učini upravo kao vrstan karikaturista; neki su, kao Nedjeljko Dragić, Borivoj Dovniković, Darko Marković, da pomenem samo one nama geografski najbliže, prije nego što će se baviti crtanim filmom, objavljivali karikature, a neki radili i stripove. Odnos karikature i crtanog filma je i jednostavan, budući da su linije, kompozicije i boje osnovni elementi svakog crteža, koje jedan animator pretvara u vrijeme, odnosno vremenski oblik, tzv. tajming — osnovni elemenat svakog crtanog filma, a ujedno i veoma složen.

Tu metamorfozu o kojoj je bilo riječi Ajanović ispituje u devet ogleda.

Ogled o mikrokadru je uvodni, ujedno i ključni ogled za razumijevanje Ajanovićeva postupka, kojim utvrđuje kako metamorfoza savremenog filma, koja uključuje digitalnu tehniku produkcije i distribucije, uslovljava da od 1990-ih filmski režiseri postaju dijelom i animatori. Na taj je način formulirao načelo estetske naravi, da je film sve manje ovisan o snimljenim slikama »svijeta kakav jest«, a da digitalno manipu-

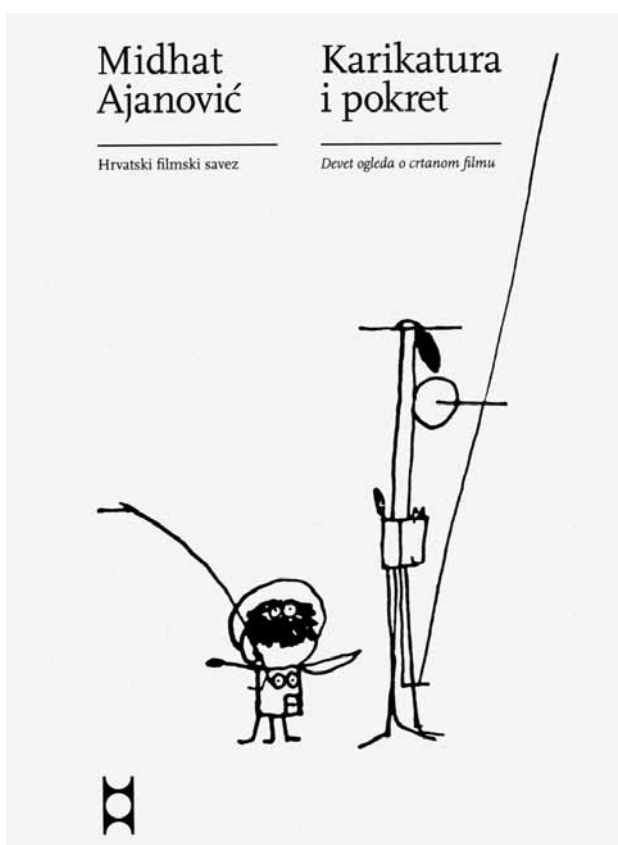
liranje slikom i prerađena pokretna slika omogućavaju ono što je ranije animacija postizavala spajanjem sekvencijalnog niza slika u kompaktnom vremenu, te da je bit te metode, koja je najprije razvijena u animaciji, ali je sada omogućila novu evolutivnu etapu u estetskom razvoju pokretnih slika uopće, mikrokadar.

Ogled pod naslovom *Karikatura i film* je u pravom smislu riječi programski ogled koji koncentrira odnos karikature i filma, koji nipošto nije jednoznačan. Na temelju analize filmske prakse Ajanović konstatira prirodnu vezu ili organski spoj ta dva medija, te obrazlaže načine na koje karikaturnu i filmsku sliku vežu zajednička izražajna sredstva, satira, parodija i ironija na sadržinskom, odnosno montažna organizacija slike na formalnom planu.

Naoko i previše pozitivistički orijentiran, ogled *Humoristički crtež od tiska do filma* je izuzetno dragocjen i dopušta pažljivom čitaocu da osjeti jednu Ajanovićevu osobinu koju bi neki nazvali opširnošću, a ja radije vrlinom, a to je da on traži za uzrocima neke pojave, nekoga niza, nekoga procesa, za onim zbog čega je neka stvar bitna ne sama po sebi, nego po onome što ju je uvjetovalo, iz čega je nastala. Već ranije pominjani pojam mikrokadra Ajanović vezuje za francuskog animatora Emila Cohla, ali se ne zadovoljava time da tek ocrta sadržinske karakteristike toga pojma, već detaljno obrazlaže svoj temeljni stav da je ta estetska i metodska inovacija, koju je uveo Cohl, bila zapravo sredstvo koje je animiranom filmu omogućilo da preživi unutar intenzivno kompetitivnih ekonomskih okolnosti kinematografije nakon Prvog svjetskog rata. Cohl je animaciju zapravo i shvaćao kao komponiranje mikrokadrova pomoću kojih je moguće stvoriti iluziju slikovne metamorfoze.

(I još nešto, što je zapravo materija izvan ovoga ogleda, ali što sam Ajanovićev prosede po sebi teži da iskaže. Tako orijentiran istraživač u pravilu ne zadovoljava se zatečenim stvarima; on otkriva stvarnu historiju neke pojave, deformiranu zaboravljanjem, ili održavanjem lijenih predubjeđenja ili prosto navika. Ajanović će ustvrditi da prvi pravi animator u zagrebačkoj sredini nije Walter Neugebauer, već Bogoslav Petanjek, animator koji je vještinu animacije stekao u studiju Cristiani u Argentini, da počeci animacije u Bosni i Hercegovini nisu 1960-ih, već 1930-ih!).

¹ Kritiku Ajanovićeve nove knjige iz pera sarajevskog kritičara Asafa Džanića donosimo u bošnjačkom izvorniku. (Nap. ur.)



No, Ajanović ne bi bio to što jeste da ovaj, u knjizi inače najduži ogled, ne bi završio jednim paradoksalnim iskazom, kako je Cohlovo asimiliranje niza estetskih opcija koje su nastajale tokom stoljeća karikature i stripa tako velik pomak u razvoju umjetnosti i ljudskoga duha da je vjerovatno bilo potrebno stotinu godina da se u potpunosti shvati sva njegova važnost!

U poglavlju nazvanom *Animirani strip-kvadrat* Ajanović analizira temeljne karakteristike estetike humora i tehnologije u američkom i evropskom animiranom filmu 1910-tih, te prelaz vodeće zemlje po produkciji animiranih filmova s Francuske na SAD. Taj je proces označio ujedno i prelazak na industrijski način proizvodnje, a pod uticajem novinskih magnata ranoj je animaciji dodijeljena rubrika koju su stripovi imali u dnevnim novinama, te su i animirani filmovi shvaćani kao oživljeni novinski stripovi. Pokazujući sve posljedice takvoga prelaza, Ajanović ipak ne generalizira ovu opću ocjenu; naprotiv, na primjeru kod nas malo poznatog švedskog animatora Victora Bergdahla (usput, mornara, slikara, karikaturiste, crtača stripova, ilustratora i pisca književnog bestseler), dao je izvanredno živ portret stvaraoča koji je stvorio prvu crtanu filmsku seriju sa stalnim popularnim likovima na evropskom kontinentu.

Iz tako definirane proizvodne i estetske situacije, Ajanović će sintetizirati obilježja animacije zreloga nijemoga perioda, koju on shvaća kao međufazu u kojoj se odvija aktiviranje razvoja animacije putem stvaranja crtanoga lika kao bića s vlastitom voljom. U ogledu *Samosvjesna crtana figura* Aja-

nović pokazuje kako su likovi na animiranom filmu toga doba bili zapravo ideogrami, slike koje funkcioniraju kao pismo što se trenutno čita, a sada se figure postavljaju u ambijent koji je po svojim osobinama analogan našem doživljaju stvarnoga prostora. Iz ove faze kao tehnološki i proizvodno najvažniju značajku, Ajanović će izdvojiti metodu registriranja i arhiviranja pokreta glumaca i potom njihovog korišćenja kao osnovom za stvaranje pokreta animirane kreacije. Tu će metodu Ajanović definirati kao konstantu koja se u animiranom filmu upotrebljava sve do savremenog doba, kada se animirane slike počinju stvarati primjenom digitalizacije. Tehničko sredstvo koje je omogućilo ovaj prelazak, rotooskop, Ajanović vidi kao prethodnika moderne metode *motion capture*, gdje se specifične vanjske tačke pokreta ljudi ili životinja registriraju u kompjuteru da bi ih se potom preobrazilo u digitalnu formu.

Ovaj pravac analize Ajanović će produžiti i u poglavlju *Tex Avery — diznjevuska negacija Disneya*, raščlanjujući kako se animacija nakon 1930-tih pretežito razvijala u odnosu na Disneya, kao animirani realizam, bilo kao negiranje ili pak prihvatanje njegovog estetskog modela, produkcijske metode i filozofije. On konstatira da je čak i prelazak na 3D animaciju učinjen gotovo doslovnom primjenom Disneyjeve pripovjedačke i ideološke formule i estetske matrice, zasnovane na idealiziranim porodičnim odnosima i utopijskoj predodžbi potrošačkog društva. Za razliku od te dominantne proizvodne matrice, kod Averyja diznjevuska »iluzija života« postaje antiiluzija, i to agresivnim parodiranjem pravila o realizmu i ideološkom čistinstvu, proširujući granice realizma preko granica vjerodostojnosti. Destruirajući ideološku osnovu Disneyjeve animacije, njegove politički neangažirane i seksualno nedefinirane likove anarhističkom dekompozicijom koja svoju pokretačku energiju vuče iz teatra apsurda i specifične humorističke smjese zvane *crazy* (a koja bi se mogla shvatiti kao dezintegriranje standardnih normi), Avery ne primjenjuje animaciju kao nevidljivu silu koja manipulira stvarnošću, već animaciju koristi da stvara stvarnost po sebi; on zapravo demistificira sam animacijski medij, razotkrivajući s vremena na vrijeme tehniku stvaranja animiranog filma.

Ajanović je svjetski fond razmišljanja o animiranom filmu, a posebno o Zagrebačkoj školi crtanoj filmu, obogatio jednim specifičnim prilazom, koji ukupnu zagrebačku produkciju shvaća kao »sveobuhvatni panoramski pogled« nastao prvo u ideologijskom domenu, da bi se postupno oblikovao u estetsko načelo. *Ideološka panorama Zagrebačke škole* pokazuje, prema Ajanoviću, kako su zagrebački autori kreirali panoramsku sliku nastalu iz pozicije koja se doimala kao središnja, usred blokovski podijeljenog svijeta; njihova je vrijednost u tome što su, pored vrhunske tehnologije takozvane cel-animacije, stiliziranog pokreta, izražavali globalne metafore realizirane karikaturnim sredstvima, pojednostavljenim i shematiziranim prikazom hladnoratovski podijeljenog svijeta. Središnje tematsko područje filmova proizvedenih u zagrebačkom studiju jeste žudnja za vlašću u socijalističkim društvima i opsjednutost novcem u kapitalističkim, kao i stalna opasnost od globalnog uništavanja u stalnoj sukobljenosti jednih s drugima.

Posljednja dva poglavlja u knjizi, čiji su naslovi *Don Kihot — film s tajnom* i *Crtana »perestrojka« Priita Pärna* — razlikuju se od prethodnih. Oni su više studija slučaja, primjena općih Ajanovićevih postavki, na jedan pojedinačni slučaj, film ili njegovog autora. U poglavlju *Don Kihot — film s tajnom* radi se o pokušaju čitanja i razumijevanja istoimenog animiranog filma Vlade Kristla, čudesnog djela koje komunicira s mnogo većim vremenskim opsegom nego što je vrijeme u kojem je nastalo. Njega možemo pokušati razumjeti i kao uzorak približavanja američkog i evropskog animiranog filma i njihovih animacijskih tradicija, zasnovan na ugradnji narativne osi u prostor geometrijski stilizirane vizualizacije. Tako promatrano, *Don Kihot* Vlade Kristla može se doživljavati i razumijevati kao beskompromisno proveden koncept linearnog crtića jurnjave realiziranog u čistoj geometrijskoj formi; svaki je njegov kvadrat apstraktna slika, ali to ipak nije apstraktni film, nego djelo naracije. To su slike stvorene u memoriji i imaginaciji umjetnika koje prividno nisu ni u kakvoj relaciji s realnim prostorom i vremenom; Kristl antropomorfira najjednostavnije geografske znakove, one koji se nalaze na donjoj granici grafičkog pojednostavljanja u kojem još uvijek možemo prepoznati smisao, mada zamagljen, vizualnih indikatora misli i emocija.

Po tome Kristlov *Don Kihot* sam po sebi prevazilazi određene modernosti, to je instinktivan pogled u budućnost, upućen idealnom gledaocu koji dobro poznaje animirani film, njegove konvencije, historiju umjetnosti, teoriju filma i animacije, i koji je, uz sve to, u većem dijelu svoga budnog stanja, izložen uticaju medija. Ajanović-animator ne krije pred Ajanovićem-filmologom svoju fasciniranost ovim filmom,

videći u njemu prasluku moderne globalizacije u kojoj je Don Kihot tek netko tko se suprotstavlja vjetrenjačama, dakle, film o simboličnom značenju djela čije ime ponavlja i koji danas djeluje jednako »savremeno« kao i u doba kada je nastao.

Analizom djela estonskog autora Priita Pärna Ajanović završava takav svoj »panoramski« pogled na animaciju, smatrajući njegov opus jednim od temeljnih za modernu animaciju. Zanimljivo je njegovo mišljenje da je elementarno poznavanje jezika karikature osnovni preduvjet da se Pärnovi filmovi uopće mogu gledati, jer je to »društvena istina« u obliku neostvarivom na bilo koji drugi način.

Završavajući ovaj kratki prikaz Ajanovićeve knjige, valja napomenuti da je njena struktura istovjetna strukturi prethodnoga njegova filmološkoga rada *Animacija i realizam*, jedinstvenog djela koje je nastalo iz iste, duboke potrebe kao i ova knjiga koja je pred nama: da se animiranom filmu pruži i prida ne samo kulturološki legitimitet, nego da se i kultura jedne epohe razmotri iz ugla animacije koja tu kulturu oličava i stvori. Zbog toga i ova knjiga predstavlja i u sebi obuhvata neobično živ dijalog s prethodnim proučavateljima fenomena animacije, pokretne slike, karikature; koji autor koristi da tim sredstvom argumentira svoje ključne teze; to je vrlo svježja interpretativna proza, kojoj je teško odrediti karakter. Ali, zato nije vrijednost; ovo je vrijedna knjiga, koja će se obraćati ne samo nama, njegovim savremenici, nego i onima što će se u budućnosti baviti animiranim filmom, jer je njen autor u razmatranje fenomena »osme umjetnosti« uveo misao o njoj neprekidnoj transformaciji kao samom uvjetu njenog postojanja.

LJETOPISOV LJETOPIS

K r e š i m i r K o š u t i ć

Filmografija kinorepertoara

od 19. lipnja 2008. do 25. rujna 2008.

Bez greške

(Flawless)

V. Britanija, Luksemburg, 2007 — pr. tvrt. Pierce/Williams Entertainment, Future Film Group, Delux Productions, Hyde Park International, Blue Rider Entertainment i Film Fund Luxembourg; pr. Michael Pierce i Mark Williams; izvr. pr. Stephen Margolis, Natalia Malkin, Vitaly Malkin i Lisa Wilson — sc. Edward Anderson; r. MICHAEL RADFORD; snim. Richard Greatrex; mt. Peter Boyle; gl. Stephen Warbeck; sgf. Chris Lowe, Christina Schaffer i Sandra Phillips; kgf. Dinah Collin — ul. Demi Moore, Michael Caine, Lambert Wilson, Nathaniel Parker, Shaughan Seymour, Nicholas Jones, David Barras, Joss Ackland, Silas Carson, Derren Nesbitt, Rosalind March, Kevan Willis, Stanley Townsend, Jonathan Aris — 100 min — distr. VTI

Čimpanze u svemiru

(Space Chimps)

SAD, 2008 — ANIMIRANI — pr. tvrt. Vanguard Animation, Odyssey Entertainment, Starz Animation, Starz Media i Studiopolis; pr. John H. Williams i Barry Sonnenfeld; izvr. pr. Jerry Davis, Louise Goodsill, John W. Hyde i Ralph Kamp — sc. Kirk De Micco i Robert Moreland (prema ideji Kirka De Micca); r. KIRK DE MICCO; snim. Jerica Cleland; mt. Debbie Berman; gl. Chris P. Bacon; sgf. Matthias Lechner — glas. Andy Samberg, Cheryl Hines, Jeff Daniels, Patrick Warburton, Kristin Chenoweth, Kenan Thompson, Carlos Alazraqui, Zack Shada, Omid Abtahi, Patrick Breen, Jane Lynch, Kath Soucie, Stanley Tucci, Wally Wingert — 81 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Dosjei X: Želim vjerovati

(The X Files: I Want to Believe)

SAD, Kanada, 2008 — stud. Fox Films, Ltd; pr. tvrt. Twentieth Century-Fox Film Corporation, Crying Box Productions, Big Light Productions, Ten Thirteen Productions i Dune Entertainment; pr. Chris C. Carter i Frank Spotnitz; izvr. pr. Brent O'Connor — sc. Frank Spotnitz i Chris Carter (nadahnut istoimenom tv-serijom načinjenoj po zamisli Chrisa Cartera); r. CHRIS CARTER; snim. Bill Roe; mt. Richard A. Harris; gl. Mark Snow; sgf. Tony Wohlgenuth; kgf. Lisa Tomczyszyn — ul. David Duchovny, Gillian Anderson, Amanda Peet, Billy Connolly, Xzibit, Mitch Pileggi, Callum Keith Rennie, Adam Godley, Alex Diakun, Nicki Aycox, Fagin Woodcock, Marco Niccoli, Carrie Ruscheinsky, Spencer Maybee — 104 min — distr. Continental Film

Dnevnik živih mrtvaca

(Diary of the Dead)

SAD, 2007 — pr. tvrt. Romero-Grunwald Productions i Artfire Films; pr. Peter Grunwald, Sam Englehardt, Artur Spigel i Ara Katz; izvr. pr. Dan Fireman, John

Harrison i Steve Barnett — sc. George A. Romero; r. GEORGE A. ROMERO; snim. Adam Swica; mt. Michael Doherty; gl. Norman Orenstein; sgf. Jon P. Goulding i Deirdre Hughes; kgf. Alex Kavanagh — ul. Michelle Morgan, Joshua Close, Shawn Roberts, Amy Ciupak Lalonde, Joe Dinicol, Scott Wentworth, Philip Riccio, Chris Violette, Tatiana Maslany, Todd Schroeder, Daniel Kash, Laura DeCarteret, Martin Roach, Megan Park — 95 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Dok vrag ne sazna da si mrtav

(Before the Devil Knows You're Dead)

SAD, Velika Britanija, 2007 — stud. Artisan Entertainment; pr. tvrt. Hollywood Pictures, Linsefilm, Michael Cerenzie Productions, Unity Productions, Cineville International i Trivision Pictures; pr. Fiona Mackenzie, Sebastian Serrell Watts, Paul Parmar i Alexander Tabrizi; izvr. pr. Belle Avery, Jane Barclay, David Bergstein, J.J. Hoffman, Eli Klein, Hannah Leader, Jeffery Melnick i Sam Zaharis — sc. Kelly Masterson; r. SIDNEY LUMET; snim. Ron Fortunato; mt. Tom Swartwout; gl. Carter Burwell; sgf. Wing Lee; kgf. Tina Nigro — ul. Philip Seymour Hoffman, Ethan Hawke, Albert Finney, Marisa Tomei, Aleksa Palladino, Michael Shannon, Amy Ryan, Sarah Livingston, Brian F. O'Byrne, Rosemary Harris, Blaine Horton, Arijana Bareikis, Leonardo Cimino, Lee Wilkof — 117 min — distr. VTI

Dva dana u Parizu

(2 Days in Paris)

Francuska, Njemačka, 2007 — pr. tvrt. Polaris Film Production & Finance i Back Up Media u suradnji sa 3L Filmproduktion i Tempête Sous un Crâne; pr. Julie Delpy, Christophe Mazodier i Thierry Potok; izvr. pr. Nikolaus Lohmann i Tilo Seiffert — sc. Julie Delpy; r. JULIE DELPY; snim. Lubomir Bakchev; mt. Julie Delpy; gl. Julie Delpy; sgf. Barbara Marc; kgf. Stéphane Rollot — ul. Adam Goldberg, Julie Delpy, Daniel Brühl, Marie Pillet, Albert Delpy, Aleksia Landeau, Adan Jodorowsky, Alexandre Nahon, Charlotte Maury-Sentier, Vanessa Seward, Thibault De Lussy, Sandra Berrebi, Arnaud Beunaiche, Claude Harold — 96 min — distr. Pa-dora

Granice

(Frontière(s))

Francuska, Švicarska, 2007 — pr. tvrt. Cartel Productions, Pacific Films, Chemin Vert, EuropaCorp, BR Films, Canal Plus i CineCinema; pr. Laurent Toller; izvr. pr. Hubert Brault — sc. Xavier Gens; r. XAVIER GENS; snim. Laurent Barès; mt. Carlo Rizzo; gl. Jean-Pierre Taieb; sgf. Olivier Afonso i Jeremie Streliski; kgf. Eléonore Dominguez — ul. Karina Testa, Aurélien Wiik, Patrick Ligardes, David Saracino, Maud Forget, Samuel Le Bihan, Chems Dahmani, Amélie Daure,

Estelle Lefébure, Rosine Favey, Adel Bencherif, Joël Lefrançois, Jean-Pierre Joris — 108 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Hancock

SAD, 2008 — stud. Columbia Pictures; pr. tvrt. Weed Road Pictures, Forward Pass, Inc, GH Three, Overbrook Entertainment, Relativity Media i Blue Light; pr. Akiva Goldsman, James Lassiter, Michael Mann i Will Smith; izv. pr. Richard Saperstein, Jonathan Mostow i Ian Bryce — sc. Vincent Ngo i Vince Gilligan; r. PETER BERG; snim. Tobias A. Schliessler; mt. Colby Parker Jr. i Paul Rubell; gl. John Powell; kgf. William Hawkins i Dawn Swiderski; kgf. Louise Mingenbach — ul. Will Smith, Charlize Theron, Jason Bateman, Jae Head, Eddie Marsan, David Matthey, Maetrix Fitten, Thomas Lennon, Johnny Galecki, Hayley Marie Norman, Darrell Foster, Liz Wicker, Taylor Gilbert, Carroll Tohme — 92 min — distr. Continental Film

Hellboy 2: Zlatna vojska

(Hellboy II: The Golden Army)

SAD, Njemačka, 2008 — stud. Universal Pictures; pr. tvrt. Dark Horse Entertainment, Internationale Filmproduktion Eagle, Lawrence Gordon Productions, Mid Atlantic Films i Relativity Media; pr. Lawrence Gordon, Lloyd Levin, Mike Richardson i Joe Roth; izv. pr. Chris Symes — sc. Guillermo del Toro (prema ideji svojoj i Mikea Mignole nadahnutoj istoimenim stripom Mikea Mignole); r. GUILLERMO DEL TORO; snim. Guillermo Navarro; mt. Bernat Vilaplana; gl. Danny Elfman; sgf. Peter Francis, Paul Laugier, John Frankish, Csaba Stork, Anthony Caron-Delion i Mark Swain; kgf. Sammy Sheldon — ul. Ron Perlman, Selma Blair, Doug Jones, James Dodd, Jeffrey Tambor, John Alexander, Luke Goss, Anna Walton, Seth MacFarlane, John Hurt, Brian Steele, Andrew Hefler, Iván Kamarás, Mike Kelly — 120 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Kaos u Bangkoku

(Bangkok Dangerous)

SAD, 2008 — pr. tvrt. Bangkok Dangerous, Blue Star Pictures, Initial Entertainment Group (IEG), International Production Company, Living Films, Saturn Films i Virtual Studios; pr. Nicolas Cage, Norman Golightly, William Sherak i Jason Shuman; izv. pr. Denis O'Sullivan, Andrew Pfeffer i Ben Waisbren — sc. Jason Richman (prema istoimenom filmu iz 1999. za koji su scenarij napisali Oxide Pang Chun i Danny Pang); r. OXIDE PANG CHUN i DANNY PANG; snim. Decha Srimantra; mt. Mike Jackson i Curran Pang; gl. Brian Tyler; sgf. Arin 'Aoi' Piniyvararak; kgf. Kristin M. Burke — ul. Nicolas Cage, Shahkrit Yamnarm, Charlie Yeung, Panward Hemmanee, Nirattisai Kaljaruek, Dom Hetrakul, Tuck Napaskorn, Steve Baldocchi, Chris Heebink, James With, Peter Shadrin, Arthajid Puengvicha, Duangjai Srisawang, Veerasak Boonchard — 99 min — distr. VTI

Kako ukrasti nevjestu

(Made of Honor)

SAD, V. Britanija, 2008 — stud. Columbia TriStar Motion Picture Group; pr. tvrt. Original Film, Kaplan/Perrone Entertainment i Relativity Media; pr. Neal H. Moritz; izv. pr. Callum Greene, Aaron Kaplan, Tania Landau i Amanda Lewis (kao Amanda Cohen) i Sean Perrone — sc. Adam Szykiel, Deborah Kaplan i Harry Elfont (prema ideji Adama Szykiela); r. PAUL WEILAND; snim. Tony Pierce-Roberts; mt. Richard Marks; gl. Rupert Gregson-Williams; sgf. Sue Chan, Frank White III, Phil Harvey i Mark Scruton; kgf. Penny Rose — ul. Patrick Dempsey, Michelle Monaghan, Kevin McKidd, Kadeem Hardison, Chris Messina, Richmond

Arquette, Busy Philipps, Whitney Cummings, Emily Nelson, Kathleen Quinlan, Selma Stern, Sydney Pollack, James Sikking, Kevin Sussman — 101 min — distr. Continental Film

Klopka

Srbija, Njemačka, Mađarska, 2007 — pr. tvrt. Film House Baš Čelik, Mediopolis Film- und Fernsehproduktion i Új Budapest Filmstudio; pr. Jelena Mitrović, Nataša Ninković, Alexander Ris i Jörg Rothe — sc. Melina Pota Koljević i Srđan Koljević (prema istoimenome romanu Nenada Teofilovića); r. SRĐAN GOLUBOVIĆ; snim. Aleksandar Ilić; mt. Marko Glušac i Dejan Urošević; gl. Mario Schneider; sgf. Goran Joksimović i Tijana Marić; kgf. Ljiljana Petrović — ul. Nebojša Glogovac, Nataša Ninković, Anica Dobra, Miki Manojlović, Marko Đurović, Dejan Čukić, Bogdan Diklić, Mladen Nelević, Boris Isaković, Vuk Kostić, Milorad Mandić, Nebojša Ilić, Vojin Cetković, Marija Bergam, Ida Mikulić — 106 min — distr. nema (ograničena distribucija)

Kriminalci na godišnjem

(In Bruges)

V. Britanija, Belgija, 2008 — pr. tvrt. Blueprint Pictures, Film4, Focus Features i Scion Films; pr. Graham Broadbent i Peter Czernin; izv. pr. Jeff Abberley, Julia Blackman i Tessa Ross — sc. Martin McDonagh; r. MARTIN MCDONAGH; snim. Eigil Bryld; mt. Jon Gregory; gl. Carter Burwell; sgf. Chris Lowe; kgf. Jany Temime — ul. Elizabeth Berrington, Rudy Blomme, Olivier Bonjour, Mark Donovan, Ann Elsley, Colin Farrell, Jean-Marc Favorin, Ralph Fiennes, Brendan Gleeson, Eric Godon, Željko Ivanek, Sachi Kimura, Anna Madeley, Louis Nummy — 107 min — distr. Discovery Film & Video Distribution

Kung fu panda

(Kung Fu Panda)

SAD, 2008 — ANIMIRANI — stud. DreamWorks Feature Animation; pr. tvrt. Pacific Data Images; pr. Melissa Cobb — sc. Jonathan Aibel i Glenn Berger (prema ideji Ethan Reiff i Cyrus Voris; r. MARK OSBORNE i JOHN STEVENSON; snim. Yong Duk Jhun; mt. Clare De Chenu; gl. John Powell i Hans Zimmer; sgf. Tang Kheng Heng — glas. Jack Black, Dustin Hoffman, Angelina Jolie, Ian McShane, Jackie Chan, Seth Rogen, Lucy Liu, David Cross, Randall Duk Kim, James Hong, Dan Fogler, Michael Clarke Duncan, Wayne Knight, Kyle Gass — 92 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Lars ima curu

(Lars and the Real Girl)

SAD, 2007 — pr. tvrt. Sidney Kimmel Entertainment; pr. Sarah Aubrey, John Cameron i Sidney Kimmel; izv. pr. Peter Berg i Whitney Brown — sc. Nancy Oliver; r. CRAIG GILLESPIE; snim. Adam Kimmel; mt. Tatiana S. Riegel; gl. David Torn; sgf. Joshu De Cartier; kgf. Kirston Leigh Mann — ul. Ryan Gosling, Emily Mortimer, Paul Schneider, R.D. Reid, Kelli Garner, Nancy Beatty, Doug Lennox, Joe Bostick, Liz Gordon, Nicky Guadagni, Patricia Clarkson, Karen Robinson, Maxwell McCabe-Lokos, Billy Parrott, Sally Cahill — 106 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Mamma Mia!

SAD, V. Britanija, Njemačka, 2008 — stud. Universal Pictures; pr. tvrt. Littlestar Ltd, Playtone i Relativity Media; pr. Judy Craymer i Gary Goetzman; izv. pr. Rita Wilson, Benny Andersson, Bjorn Ulvaeus, Mark Huffam i Tom Hanks — sc. Cat-

herine Johnson (po istoimenome svojeme mjuziklu); r. PHYLLIDA LLOYD; snim. Haris Zambarloukos; mt. Lesley Walker; gl. Benny Andersson; sgf. Dean Clegg, Rebecca Holmes i Nick Palmer; kgf. Ann Roth — ul. Amanda Seyfried, Stellan Skarsgård, Pierce Brosnan, Nancy Baldwin, Colin Firth, Heather Emmanuel, Colin Davis, Rachel McDowall, Ashley Lilley, Meryl Streep, Julie Walters, Christine Baranski, Ricardo Montez, Mia Soteriou, Enzo Squillino Jr — 108 — distr. Blitz Film & Video Distribution

Mamin novi frajer

(My Mom's New Boyfriend)

SAD, Njemačka, 2008 — pr. tvrt. Nu Image/Millennium Films, Equity Pictures Medienfonds GMBH & Co KG, Two Sticks Productions i Eclectic Pictures; pr. Avi Lerner, Julie Lott, Heidi Jo Markel i Richard Salvatore; izvr. pr. Boaz Davidson, Danny Dimbort, Michael P. Flannigan, Dr. Robert Hariri, Manfred D. Heid, Gerd Koehlin, Josef Lautenschlager, Trevor Short, Andreas Thiesmeyer i John Thompson — sc. George Gallo; r. GEORGE GALLO; snim. Michael Negrin; mt. Augie Hess; gl. Chris Boardman; sgf. Eva Anna Andry; kgf. Sara Markowitz — ul. Antonio Banderas, Meg Ryan, Colin Hanks, Selma Blair, Trevor Morgan, John Valdettero, Eli Danker, Tom Adams, Keith David, Enrico Colantoni, Marco St. John, Aki Avni, Mark Meade, Tarri Markell — 97 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Mumija: Grobnica zmajskog cara

(The Mummy: Tomb of the Dragon Emperor)

SAD, Kanada, Njemačka, 2008 — stud. Universal Pictures; pr. tvrt. The Sean Daniel Company, Sommers Company, Alphaville Films, Giant Studios, Nowita Pictures i Relativity Media; pr. Sean Daniel, Stephen Sommers, Jim Jacks i Bob Ducsay; izvr. pr. Chris Bringham i Jeff Kirschenbaum — sc. Alfred Gough i Miles Millar (nadahnut filmom Mumija iz 1932. g. i prema novoj seriji filmova na tu temu začetoj 1999.); r. ROB COHEN; snim. Simon Duggan; mt. Kelly Matsumoto i Joel Negron; gl. Randy Edelman; sgf. Scott Zuber, Isabelle Guay, Jean-Pierre Paquet, Nicolas Lepage, Real Proulx i David Gaucher; kgf. Sanja Milković Hays — ul. Brendan Fraser, Jet Li, Maria Bello, John Hannah, Michelle Yeoh, Luke Ford, Isabella Leong, Anthony Wong Chau-Sang, Russell Wong, Liam Cunningham, David Calder, Jesse Meng, Tian Liang, Albert Kwan — 114 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Nema predaje

(Never Back Down)

SAD, 2008 — stud. Summit Entertainment, LLC; pr. tvrt. Summit Entertainment, Mandalay Pictures, Baumgarten Management i Mandalay Independent Pictures; pr. Craig Baumgarten i David Zelon — sc. Chris Hauty; r. JEFF WADLOW; snim. Lukas Ettlin; mt. Victor Du Bois i Debra Weinfeld; gl. Michael Wandmacher; sgf. Andrew White; kgf. Judy L. Ruskin — ul. Sean Faris, Amber Heard, Cam Gigandet, Evan Peters, Leslie Hope, Dijmon Hounsou, Wyatt Smith, Affion Crockett, Neil Brown Jr, Lauren Leech, Tilky Jones, Steven Crowley, Tom Nowicki, David Zelon i Chris Lindsay — 110 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Nemogući Dave

(Meet Dave)

SAD, 2008 — stud. 20th Century Fox Studio i Regency Enterprises; pr. tvrt. Deep River Productions, Friendly Films (II), Guy Walks into a Bar Productions, Road

Rebel i Dune Entertainment; pr. Jon Berg, David T. Friendly i Todd Komarnicki; izvr. pr. Thomas M. Hammel i Arnon Milchan — sc. Rob Greenberg i Bill Corbett; r. BRIAN ROBBINS; snim. J. Clark Mathis; mt. Ned Bastille; gl. John DeBney; sgf. Beat Frutiger i Nicholas Lundy; kgf. Ruth E. Carter — ul. Eddie Murphy, Elizabeth Banks, Gabrielle Union, Scott Caan, Ed Helms, Kevin Hart, Mike O'Malley, Pat Kilbane, Judah Friedlander, Marc Blucas, Jim Turner, Austyn Myers, Adam Tomei, Brian Huskey — 90 min — distr. Continental Film

Nevjerojatni Hulk

(The Incredible Hulk)

SAD, 2008 — stud. Universal Pictures; pr. tvrt. Marvel Films i Valhalla Motion Pictures; pr. Gale Anne Hurd, Avi Arad i Kevin Feige; izvr. pr. Stan Lee, Jim van Wyck i David Maisel — sc. Zak Penn; r. LOUIS LETERRIER; snim. Peter Menzies Jr; mt. Rick Shaine, Vincent Tabillon i John Wright; gl. Craig Armstrong; sgf. Daniel Dorrance, Andrew M. Stearn i Clovis Bueno; kgf. Renée Bravener i Denise Cronenberg — ul. Edward Norton, Liv Tyler, Tim Roth, William Hurt, Tim Blake Nelson, Ty Burrell, Christina Cabot, Peter Mensah, Paul Soles, Débora Nascimento, Nicholas Rose, Genelle Williams, P.J. Kerr, Jee-Yun Lee, Desmond Campbell — 114 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Obmana

(Deception)

SAD, 2008 — pr. tvrt. Seed Productions, Rifkin-Eberts i Media Rights Capital; pr. Robbie Brenner, David L. Bushell, Christopher Eberts, Hugh Jackman, John Palermo, Arnold Rifkin i Marjorie Shik; izvr. pr. Monica Mal, Marjorie Shik i Vitaliy Versace — sc. Mark Bomback; r. MARCEL LANGENEGGER; snim. Dante Spinotti; mt. Douglas Crise i Christian Wagner; gl. Ramin Djawadi; sgf. John Kasarda; kgf. Sue Gandy — ul. Hugh Jackman, Ewan McGregor, Michelle Williams, Lisa Gay Hamilton, Maggie Q, Natasha Henstridge, Lynn Cohen, Danny Burstein, Malcolm Goodwin, Charlotte Rampling, Bruce Altman, Andrew Ginsburg, Stephanie Roth Haberle, Christine Kan, Dante Spinotti — 108 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Orao protiv morskog psa

(Eagle vs Shark)

Novi Zeland, 2007 — pr. tvrt. New Zealand Film Commission, Unison Films i Whenua Films; pr. Cliff Curtis i Ainsley Gardiner; izvr. pr. Emanuel Michael — sc. Taika Cohen (prema ideji svojoj i Lorena Horsleyja); r. TAIKA COHEN; snim. Adam Clark; mt. Jonathan Woodford-Robinson; gl. The Phoenix Foundation; sgf. Joe Bleakley; kgf. Amanda Neale — ul. Loren Horsley, Jemaine Clement, Joel Tobeck, Brian Sergeant, Craig Hall, Rachel House, Morag Hills, Bernard Stewart, Taika Cohen, David Fane, Cohen Holloway, Gentiane Lupi, Chelsie Preston-Crayford, Adam Gardiner — 93 min — distr. nema (ograničena distribucija)

Pistoli MR 73

(MR 73)

Francuska, 2008 — pr. tvrt. LGM Productions, Gaumont Production, Medusa Produzione, TF1 Films Productions i Studio Canal; pr. Cyril Colbeau-Justin i Jean-Baptiste Dupont; izvr. pr. Franck Chorot — sc. Olivier Marchal; r. OLIVIER MARCHAL; snim. Denis Rouden; mt. Raphaëlle Urtin; gl. Bruno Coulais; sgf. Ambre Sansonetti; kgf. Marie-Laure Lasson — ul. Daniel Auteuil, Olivia Bonamy, Catherine Marchal, Francis Renaud, Gérald Laroche, Guy Lecluyse, Philippe Nahon, Clément Michu, Moussa Maaskri, Jean-Paul Zehnacker, Virginia An-

derson, Jasmine Delaire, Swan Demarsan, Grégory Gadebois — 123 min — distr. Pa-dora

Pljačka

(The Bank Job)

V. Britanija, 2008 — pr. tvrt. ACE Media, Mosaic Media Group, Relativity Media, Skyline Productions i Omnifab Media Group; pr. Steve Chasman i Chuck Roven; izvr. pr. Ryan Kavanaugh, David Alper, Alan G. Glazer, Alex Gartner, Gary Hamilton, Christopher Mapp, Matthew Street, David Whealy i Scott Fischer — sc. Dick Clement i Ian La Frenais; r. ROGER DONALDSON; snim. Michael Coulter; mt. John Gilbert; gl. J. Peter Robinson; sgf. Mark Scruton, Philip Harvey i Justin Dix; kgf. Odile Dicks-Mireaux — ul. Jason Statham, Saffron Burrows, Stephen Campbell Moore, Daniel Mays, James Faulkner, Alki David, Michael Jibson, Georgia Taylor, Richard Lintern, Peter Bowles, Alistair Petrie, Hattie Morahan, Julian Lewis Jones, Andrew Brooke, Rupert Frazer — 111 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Ponoćni vlak smrti

(The Midnight Meat Train)

SAD, 2008 — pr. tvrt. Lakeshore Entertainment, Midnight Picture Show, Seraphim Films, GreeneStreet Films i Lions Gate Films; pr. Clive Barker, Jorge Saralegui, Tom Rosenberg, Gary Luchesi, Eric Reid i Richard Wright; izvr. pr. Joe Daley, Anthony DiBlasi, David Scott Rubin, Fisher Stevens, John M Penotti, Peter Block i Jason Constantine — sc. Jeff Buhler (prema istoimenoj pripovijetki Clivea Barkera); r. RYUHEI KITAMURA; snim. Jonathan Sela; mt. Toby Yates; gl. Johannes Kobilke i Robb Williamson; sgf. Lisa Vasconcellos; kgf. Christopher Lawrence — ul. Bradley Cooper, Leslie Bibb, Brooke Shields, Vinnie Jones, Roger Bart, Tony Curran, Barbara Eve Harris, Peter Jacobson, Stephanie Mace, Ted Raimi, Nora, Quinton 'Rampage' Jackson, Dan Callahan, Earl Carroll, Allen Maldonado — 100 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Preboljeti Sarah Marshal

(Forgetting Sarah Marshall)

SAD, 2008 — stud. Universal Pictures; pr. tvrt. Apatow Productions; pr. Judd Apatow i Shauna Robertson; izvr. pr. Rodney Rothman i Richard Vane — sc. Jason Segel; r. NICHOLAS STOLLER; snim. Russ T. Alsobrook; mt. William Kerr; gl. Lyle Workman; sgf. Scott Meehan i Bill Matthews; kgf. Leesa Evans — ul. Jason Segel, Kristen Bell, Mila Kunis, Russell Brand, Bill Hader, Liz Cackowski, Maria Thayer, Jack McBrayer, Taylor Wily, Davon McDonald, Steve Landesberg, Jonah Hill, Paul Rudd, Kala Alexander — 112 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Putovanje u središte Zemlje

(Journey to the Center of the Earth)

SAD, 2008 — stud. New Line Cinema; pr. tvrt. Walden Media, Salient Features i Contrafilm; pr. Beau Flynn, Cary Granat i Charlotte Huggins; izvr. pr. Cale Boyter, Michael Disco, Brendan Fraser, W. Mark McNair, Alex Schwartz, Evan Turner i Tripp Vinson — sc. Michael D. Weiss, Jennifer Flackett i Mark Levin (prema istoimenome romanu Julesa Verna); r. ERIC BREVIG; snim. Chuck Shuman; mt. Steven Rosenblum, Paul Martin Smith i Dirk Westervelt; gl. Andrew Lockington; sgf. Michele Laliberte, Real Proulx i Jean Kazemirchuk; kgf. Mario Davignon — ul. Brendan Fraser, Josh Hutcherson, Anita Briem, Seth Meyers, Jean Michel Paré, Jane Wheeler, Frank Fontaine, Giancarlo Caltabiano, Kanietiti Horn, Garth Gilker — 92 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Rocker

SAD, 2008 — stud. Fox Atomic; pr. tvrt. 21 Laps Entertainment i Dune Entertainment III; pr. Tom McNulty i Shawn Levy — sc. Maya Forbes i Wallace Wolodarsky; r. PETER CATTANEO; snim. Anthony B. Richmond; mt. Brad E. Willite; gl. Chad Fischer; sgf. Brandt Gordon; kgf. Christopher Hargadon — ul. Rainn Wilson, Christina Applegate, Teddy Geiger, Josh Gad, Emma Stone, Jeff Garlin, Jane Lynch, Jason Sudeikis, Will Arnett, Howard Hesseman, Fred Armisen, Bradley Cooper, Lonny Ross, Jon Glaser, Jane Krakowski, Samantha Weinstein — 102 min — distr. Continental Film

Samo bez brige

(Happy-Go-Lucky)

V. Britanija, 2008 — pr. tvrt. Potboiler Productions, Ingenious Film Partners, Film4, Summit Entertainment, Thin Man Films Ltd, Untitled 06 Distribution Limited, Channel Four i U.K. Film Council; pr. Simon Channing-Williams; izvr. pr. James Clayton, Gail Egan, David Garrett, Duncan Reid i Tessa Ross — sc. Mike Leigh; r. MIKE LEIGH; snim. Dick Pope; mt. Jim Clark; gl. Gary Yershon; sgf. Patrick Rolfe i Dennis Schnegg; kgf. Jacqueline Durran — ul. Sally Hawkins, Alexis Zegerman, Andrea Riseborough, Samuel Roukin, Sinead Matthews, Kate O'Flynn, Sarah Niles, Eddie Marsan, Joseph Kloska, Sylvestra Le Touzel, Elliot Cowan, Nonso Anozie, Trevor Coope, Jack MacGeachin — 118 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Speed Racer

SAD, 2008 — stud. Warner Bros. Pictures; pr. tvrt. Lauren Shuler-Donner Productions, Silver Pictures, Velocity Productions, Sechste Babelsberg Film i Village Roadshow Pictures; pr. Grant Hill, Joel Silver, Andy i Larry Wachowski; izvr. pr. David Lane Seltzer, Michael Lambert i Bruce Berman — sc. Andy i Larry Wachowski (nadahnuti istoimenom animiranom TV-serijom koju je smislio Tatsuo Yoshida); r. ANDY i LARRY WACHOWSKI; snim. David Tattersall; mt. Roger Barton i Zach Staenberg; gl. Michael Giacchino; sgf. Hugh Bateup i Marco Bittner Rosser; kgf. Kym Barrett — ul. Emile Hirsch, Nicholas Elia, Christina Ricci, John Goodman, Melissa Holroyd, Susan Sarandon, Matthew Fox, Ariel Winter, Scott Porter, Benno Fürmann, Gian Ganziano, Peter Fernandez, Harvey Friedman, Richard Roundtree — 135 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Tajna

(Un secret)

Francuska, 2007 — pr. tvrt. France 3 Cinéma, Soficinéma 2 i Soficinéma 3, UGC YM i Integral Film; uz sudionništvo Canala + te podršku Région Ile-de-France; pr. Yves Marmion — sc. Claude Miller i Natalie Carter (prema istoimenom romanu Philippea Grimberta); r. CLAUDE MILLER; snim. Gérard de Battista; mt. Véronique Lange; gl. Zbigniew Preisner; sgf. Jean-Pierre Kohut-Svelko; kgf. Jacqueline Bouchard — ul. Cécile De France, Patrick Bruel, Ludivine Sagnier, Julie Depardieu, Mathieu Amalric, Nathalie Boutefeu, Yves Verhoeven, Yves Jacques, Sam Garbarski, Orlando Nicoletti, Valentin Vigourt, Quentin Dubuis, Myriam Fuks, Robert Plagnol — 107 min — distr. Pa-dora

Tražen

(Wanted)

SAD, Njemačka, 2008 — stud. Universal; pr. tvrt. Spyglass Entertainment, Marc Platt Productions, Kickstart Productions, Top Cow Productions, Relativity Media, Bazelevs Production i Ringerike Zweite Filmproduktion; pr. Jim Lemley, Jason Netter, Marc E. Platt i Iain Smith; izvr. pr. Gary Barber, Roger Birnbaum, Jeff

Kirschenbaum, Geyer Kosinski, Adam Siegel i Marc Silvestri — sc. Michael Brandt, Derek Haas i Chris Morgan (prema ideji Michaela Brandta i Dereka Haasa po istoimenome stripovskome serijalu Marka Millara i J.G. Jonesa); r. TIMUR BEKMAMBEV; snim. Mitchell Amundsen; mt. David Brenner; gl. Danny Elfman; sgf. Patrick M Sullivan Jr, Tomas Voth, David Baxa, Martin Vackar i Frank White III; kgf. Varvara Avdyushko — ul. James McAvoy, Morgan Freeman, Angelina Jolie, Terence Stamp, Thomas Kretschmann, Common, Kristen Hager, Marc Warren, David O'Hara, Konstantin Khabensky, Dato Bakhtadze, Chris Pratt, Lorna Scott, Sophiya Haque — 110 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Ulovi Smarta

(Get Smart)

SAD, 2008 — stud. Warner Bros. Pictures; pr. tvrt. Road Rebel, Mosaic Media Group (Gold/Miller), Mad Chance Productions, Callahan Filmworks i Village Roadshow Pictures Entertainment; pr. Andrew Lazar, Charles Roven, Michael Ewing i Alex Gartner; izvr. pr. Jimmy Miller, Peter Segal, Steve Carell, Brent O'Connor, Dana Goldberg i Bruce Berman — sc. Tom J. Astle i Matt Ember (prema izvornoj ideji Mela Brooksa i Bucka Henryja); r. PETER SEGAL; snim. Dean Semler; mt. Richard Pearson; gl. Trevor Rabin; sgf. James Hegedus, Christopher Burian-Mohr, Martin Gendron i Caroline Alder; kgf. Deborah Lynn Scott — ul. Steve Carell, Anne Hathaway, Dwayne Johnson, Alan Arkin, Terence Stamp, Terry Crews, David Koechner, James Caan, Bill Murray, Patrick Warburton, Masi Oka, Nate Torrence, Ken Davitian, David S. Lee, Dalip Singh — 110 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Uspomene jednoga bjegunca

(Fugitive Pieces)

Kanada, Grčka, 2007 — pr. tvrt. Cinogram, Serendipity Point Films, Strada Films i Robert Lantos Production; pr. Robert Lantos; izvr. pr. Christina Ford, Andras Hamori i Mark Musselman — sc. Jeremy Podeswa (prema istoimenome romanu Anne Michaels); r. JEREMY PODESWA; snim. Gregory Middleton; mt. Wiebke von Carolsfeld; gl. Nikos Kypourgos; sgf. Peter Emmink; kgf. Anne Dixon — ul. Stephen Dillane, Rade Šerbedžija, Rosamund Pike, Ayelet Zurer, Robbie Kay, Ed Stoppard, Rachelle Lefevre, Nina Dobrev, Themis Bazaka, Diego Matamoros, Sarah Orenstein, Larissa Laskin, Giorgos Karamihos, Danaï Skiadi, Memos Begnis, Marcia Bennett — 108 min — distr. VTI

Užas iz rijeke

(Rogue)

SAD, Australija, 2008 — stud. Dimension Films; pr. Martin Fabinyi, Julia Overton, David Lightfoot, Matt Hearn i Greg McLean; izvr. pr. Joel Perlman, Robert Kirby, Tony Cavanaugh, Bob i Harvey Weinstein — sc. Greg McLean; r. GREG MCLEAN; snim. Will Gibson; mt. Jason Ballantine; gl. Francois Tetaz; sgf. Lucinda Thomson; kgf. Cynthia Ann Summers i Nicola Dunn — ul. Radha Mitchell, Michael Vartan, Sam Worthington, Caroline Brazier, Stephen Curry, Celia Ireland, John Jarratt, Heather Mitchell, Geoff Morrell, Damien Richardson, Robert Taylor, Mia Wasikowska, Barry Otto — 99 min — distr. Discovery Film & Video Distribution

Vitez tame

(The Dark Knight)

SAD, 2008 — stud. Warner Bros. Pictures; pr. tvrt. Syncopy Films, Legendary Pictures i DC Comics; pr. Christopher Nolan, Charles Roven i Emma Thomas; izvr.

pr. Kevin De La Noy, Benjamin Melniker, Thomas Tull i Michael E. Uslan — sc. Jonathan i Christopher Nolan (prema ideji Christophera Nolana i Davida S. Goyera i po izvornoj ideji Boba Kanea ostvarenoj u stripovskome serijalu); r. CHRISTOPHER NOLAN; snim. Wally Pfister; mt. Lee Smith; gl. James Newton Howard i Hans Zimmer; sgf. Mark Bartholomew, James Hambidge, Kevin Kavanaugh, Simon Lamont, Steven Lawrence, Naaman Marshall i Craig Jackson; kgf. Lindy Hemming — ul. Christian Bale, Heath Ledger, Aaron Eckhart, Michael Caine, Maggie Gyllenhaal, Gary Oldman, Morgan Freeman, Monique Curnen, Ron Dean, Cillian Murphy, Chin Han, Nestor Carbonell, Eric Roberts, Ritchie Coster, Anthony Michael Hall, Keith Szarabajka — 152 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Wall-e

SAD, 2008 — ANIMIRANI — stud. Walt Disney Feature Animation; pr. tvrt. Pixar Animation Studios; pr. Jim Morris; izvr. pr. John Lasseter — sc. Andrew Stanton i Jim Reardon (po izvornoj ideji Andrewa Stanton i Petea Dotera); r. ANDREW STANTON; mt. Stephen Schaffer; mt. Thomas Newman; sgf. Ralph Eggleston — glas. Ben Burtt, Elissa Knight, Jeff Garlin, Fred Willard, MacnTalk, John Ratzenberger, Kathy Najimy, Sigourney Weaver, Kim Kopf, Garrett Palmer, Kai Steel Smith — 98 min — distr. Continental Film

Zgodna i (ne)zgodna

(The Hotie & the Nottie)

SAD, 2008 — pr. tvrt. Purple Pictures; pr. Hadeel Reda, Myles Nestel, Victoria Nevinny i Neal Ramer; izvr. pr. Paris Hilton i Hans G Syz — sc. Heidi Ferrer; r. TOM PUTNAM; snim. Alex Vendler; mt. Jeff Malmberg; gl. David E. Russo; sgf. Helen Harwell; kgf. Christopher Lawrence — ul. Paris Hilton, Joel Moore, Christine Lakin, Johann Urb, Adam Kulbersh, The Greg Wilson, Marianne Muellerleile, Kathryn Fiore, Scott Prendergast, Morgan Rusler, Ryan Alvarez, Erin Cardillo, Samantha Bailey, Jeremy Scott Johnson, Gino Anthony Pesi — 91 min — distr. Blitz Film & Video Distribution

Zohan je zakon

(You Don't Mess with the Zohan)

SAD, 2008 — stud. Columbia Pictures; pr. tvrt. Happy Madison Productions i Relativity Media; pr. Jack Giarraputo i Adam Sandler; izvr. pr. Robert Smigel i Barry Bernardi — sc. Adam Sandler, Robert Smigel i Judd Apatow; r. DENNIS DUGAN; snim. Michael Barrett; mt. Tom Costain; gl. Rupert Gregson-Williams; sgf. John Collins, Alan Au, Toni Barton i Marco Niro; kgf. Ellen Lutter — ul. Adam Sandler, John Turturro, Emmanuelle Chriqui, Nick Swardson, Lainie Kazan, Ido Mosseri, Rob Schneider, Dave Matthews, Michael Buffer, Charlotte Rae, Sayed Badreya, Daoud Heidami, Kevin Nealon, Robert Smigel, Dina Doron, Shelley Berman — 113 min — distr. Continental Film

Zubi

(Teeth)

SAD, 2007 — pr. tvrt. Teeth LLC; pr. Mitchell Lichtenstein — sc. Mitchell Lichtenstein; r. MITCHELL LICHTENSTEIN; snim. Wolfgang Held; mt. Joe Landauer; gl. Robert Miller; sgf. Tom Cole; kgf. Rita Ryack — ul. Jess Weixler, John Hensley, Josh Pais, Hale Appleman, Lenny von Dohlen, Vivienne Benesch, Ashley Springer, Julia Garro, Nicole Swahn, Adam Wagner, Hunter Ulvog, Ava Ryen Plumb, Trent Moore, Mike Yager, Nathan Parsons — 94 min — distr. Discovery Film & Video Distribution

LJETOPIŠOV LJETOPIŠ

Juraj Kučko Kronika

31. 05. — 30. 06. Zagreb

Na Strossmayerovu šetalištu, u sklopu manifestacije *Ljeto na Strossu*, održan je Stross Film Festival.

11-15. 06. Zagreb

U kinu Europa održan je 2. Jewish Film Festival, a nagradu publike osvojio je film *The Bubble* Eytana Foxa.

14. 06. Annecy

Na 32. Međunarodnom festivalu animiranog filma u Annecyju film *Morana* Simona Bogojevića Naratha osvojio je posebno priznanje, a film *Ona koja mjeri* Veljka Popovića nagradu FIPRESCI-ja.

19. 06. Zagreb

U sklopu dodjele državnih nagrada *Vladimir Nazor* na području filma nagradu za životno djelo dobio je redatelj Krsto Papić, a godišnju nagradu redatelj Ognjen Sviličić za igrani film *Armin*.

19. 06. Subocka

U 59. godini života umro je neprofesijski redatelj i glumac Đuro Crnobrnja.

27. 06. — 02. 07. Dubrovnik

U kinima Sloboda i Jadran, kazalištu Marin Držić, muzeju Rupe i palači Sponza održan je 4. Libertas film festival. Glavne nagrade su osvojili filmovi *Na rubu raja* Fatiha Akina (igrani film), *Roman Polanski: tražen i poželjan* Marine Zenovich (dokumentarni film) i *Rastanak* Irene Škorić (kratki igrani film). Nagradu publike osvojio je film *Val* Dennisa Gansela, a nagradu za doprinos filmskoj umjetnosti dobio je glumac Mustafa Nadarević.

28-30. 06. Motovun

Održan je drugi susret *Dječje filmsko i videostvaralaštvo u funkciji javnog zdravlja*, u sklopu kojeg su prikazani odabrani filmovi i održana radionica za izradu dokumentarnog filma o 15. obljetnici Ljetne škole unapređenja zdravlja u Motovunu.

28. 06. — 06. 07. Hammamet

Na Svjetskom festivalu neprofesijskog filma *UNICA 2008* hrvatska je selekcija nagrađena kao najbolja nacionalna selekcija, a tri hrvatska filma osvojila su i pojedinačne nagrade. *Zlatna medalja* pripala je dokumentarnom filmu *Stonoga* Rasima Karalića iz Delnica, a *Brončane medalje* osvojili su animirani filmovi FKVK-a iz Zaprešića *Čovjek koji je smrskao kip* Justine Kosir i *Sv. Pero zaštitnik životinja* Ines Samaržije, Ane Blažić, Marijane Brekalo i Marije Sedak-Benčić.

01-02. 07. Pula

U dvorani Gradske knjižnice i čitaonice Pula održana je filmski program *Vi-deodrome*, koji se sastojao od projekcije filma *Histoire(s) du cinema* Jean-Luc Godarda te predavanja Hrvoja Turkovića i Tomislava Kurela.

06. 07. Karlovy Vary

U programu konkurencije uglednog 43. Međunarodnog filmskog festivala u Karlovym Varyma prikazan je film *Iza stakla* Zrinka Ogreste.

09-13. 07. Vukovar

U otvorenom kinu na riječnom šlepu održan je 2. Vukovar Film Festival, posvećen filmovima podunavskih zemalja. Najboljim dugometražnim igranim filmom proglašen je *Pustolovi* Bele Paczolaja, najboljim kratkim igranim filmom *Ujutro* Radua Judea, a najboljim dokumentarnim filmom *Ne-*

moj me shvatiti pogrešno Adine Pintille. Posebno priznanje za kratki igrani film dobio je *Na rubu* Rete Caffija, a posebna priznanja za dokumentarni film hrvatski film *Welcome to igrane* Kristine Kumrić i *Zjenica našeg oka* Agote Varga.

11-19. 07. Desinić

U dvorcu Veliki Tabor održan je 6. Tabor Film Festival. Glavnu nagradu *Veronikina lubanja* osvojio je film *Pojas za spašavanje* Tomeka Duckia. U konkurenciji domaćeg filma glavnu nagradu osvojio je film *Ona koja mjeri* Veljka Popovića, a posebno priznanje film *38 Baba Višnjina ulica* Ivana Ramljaka. Po kategorijama su nagrade osvojili filmovi *Moja majka uči o kinu* Nesimija Yetika (dokumentarni film), *Iskreno tvoj* Osberta Parkera (eksperimentalni film), *Na rubu* Reta Caffija (igrani film) i u kategoriji glazbenog spota *Rotten hell* grupe Menomena u režiji Warrena Juliusa. Nagradu publike osvojio je animirani film *KJFG No. 9* Alexeija Alexeeva.

19-26. 07. Pula

U Vespazijanovoj areni, kinu *Valli*, dvorani Zajednice Talijana *Circolo*, Istarskom narodnom kazalištu, na utvrđi Kaštel i u Multimedijalnom centru *Luka* održan je 55. festival igranog filma u Puli. Film *Ničiji sin* osvojio je *Veliku Zlatnu Arenu* za najbolji film, *Zlatne Arene* za režiju (Arsen Anton Ostojić), glavnu mušku ulogu (Alen Liverić), glazbu (Mate Matišić), zatim *Posebne Zlatne Arene* za ton (Damir Ključarić, Blaž Andračić) i specijalne efekte (Drago Poldrugač, Marko Poldrugač) te nagradu *Oktavijan* Hrvatskog društva filmskih kritičara. Film *Buick Riviera* Gorana Rušinovića osvojio je *Zlatnu Arenu* za scenarij (Miljenko Jergović, Goran Rušinović). Film *Iza stakla* Zrinke Ogreste osvojio je *Zlatne arene* za glavnu žensku ulogu (Jadranka Đokić) i kameru (Davorin Gecl) te nagradu *Žirija* mladih filmofila. Film *Kino Lika* Dalibora Matanića osvojio je *Zlatne Arene* za sporednu žensku ulogu (Nada Gačević-Livaković) i masku (Moja Gorograč), zatim Vjesnikovu nagradu *Breza* za najboljeg debitanta (glumica Areta Čurković). Film *Nije kraj* Vinka Brešana osvojio je *Zlatne arene* za sporednu mušku ulogu (Leon Lučev), montažu (Sandra Botica-Brešan), scenografiju (Mario Ivezić) i kostimografiju (Željka Franulović) te nagradu publike *Zlatna vrata Pule*. U Međunarodnom natjecateljskom programu *Zlatnu arenu* za najbolji film dobio je *Dvostruka ljubav* Claudea Chabrola, a za najboljeg redatelja *Samo bez brige* Mikea Leeja. Nagradu za najbolju glavnu ulogu dobila je glumica Liu Weiwei za film *Vjeruj u ljubav* Wanga Xiaoshuaija. U sklopu popratnih programa prikazani su nagrađeni filmovi Dana hrvatskog filma i film *Koncert* Branka Belana povodom dodjele Vjesnikove nagrade *Krešo Golik* za životni doprinos filmskoj umjetnosti montažerki Radojki Tahnhofer. Dodjeljene su nagrade *Vladimir Nazor* za životno djelo na području filma iz 2007. Arsenu Dediću, nagrada *Fabijan Šovagović* Društva hrvatskih filmskih redatelja za glumca ili glumicu čije je djelovanje ostavilo trag u povijesti hrvatskoga filma Vanji Drachu te nagrada *Marijan Rotar* za spajanje Pule i filma Igoru Galu. U programu *Prvi pogled* predstavljani su budući hrvatski filmovi.

28. 07. — 01. 08. Motovun

U kinima Bauer, Trg, Barbacan, Još manje kino i Rusko kino održan je 10. Motovun Film Festival. Glavnu nagradu *Propeler Motovuna* osvojio je film *Tiho svjetlo* Carlosa Reygadasa. Nagrada *odAdoA* (od Austrije do Albanije) pripala je filmu *Revans* Göta Spielmanna, a nagrada udruženja FIPRESCI filmu *Slijepa ljubavi* Juraja Lehotskija. Nagradu publike osvojio je film *Iza stakla* Zrinka Ogreste. Nagradu za životno djelo *50 godina* osvojila je Mia Oremović, a nagradu *Motovun Maverick Award* Ken Russel. Između ostalih

nagradu, specijalno priznanje u kategoriji Motovun Online dobio je film *Rastanak* Irene Škorić. Prikazana je i retrospektiva filmova producentske kuće Kenges.

04-14. 08. Šipanska luka

Održan je 4. Mali filmski festival i Ljetna škola filma. Održani su razgovori s redateljima Krstom Papićem i Sarom Hribar.

09-16. 08. Dubrovnik

U sklopu Oooze festivala održan je 8. maraton kratkog filma, tokom kojeg su sudionici stvarali i prikazali napravljene filmove.

15. 08. Zagreb

U 82. godini života umro je filmski snimatelj i predsjednik Hrvatske udruge filmskih snimatelja Tomislav Pinter.

18-28. 08. Varaždinske Toplice

Održana je 10. škola medijske kulture Ante Peterlić, tokom koje su polaznici, većinom nastavnici osnovnih i srednjih škola, sudjelovali u brojnim radiionicama, predavanjima i diskusijama nakon projekcija filmova. U sklopu Škole predstavljene su knjige *Karikatura i pokret* Midhata Ajanovića, *Povijest filma: rano i klasično razdoblje* Ante Peterlića, *Digitalni abecedarij audiovizualnih pojmova* Nenada Puhovskog i *Hrvatska filmska povijest ukratko (1896-2006)* Ive Škrabala.

21. 08. Berlin

Europska filmska akademija uvrstila je film *Moram spavat', anđele* Dejana Aćimovića među 40 najboljih europskih filmova za ovu godinu.

23. 08. Sarajevo

Na 14. Sarajevo film Festivalu film *Buick Riviera* Gorana Rušinovića osvojio je glavnu nagradu *Srce Sarajeva*, nagradu za najbolje muške uloge (Slavko Štimac, Leon Lučev) te nagradu FIPRESCI-ja.

28. 08. Niš

Na 43. festivalu glumačkih ostvarenja u igranom filmu Nada Šagrin osvojila je glavnu nagradu *Carica Teodora* za ulogu u filmu *Nije kraj* Vinka Brešana.

28-31.08. Ičići

U otvorenom kinu održan je 6. Liburnia Film festival, posvećen hrvatskom dokumentarnom filmu. Glavnu nagradu osvojio je film *Welcome to Igrane* Kristine Kumrić, posebna priznanja filmovi *Stonoga* Rasima Karalića i *Slu-*

čajni sin Tomislava Mršića i Roberta Zuberu te nagradu publike film *Ti meni, ja tebi!* Irene Škorić.

03. 09. Sisak

U kino dvorani Doma kulture *Kristalna kocka vedrine* održana je premijera filma *Ničiji sin* Arsena Antona Ostojića.

04-07. 09. Karlovac

U dvorani Gradskog kazališta *Zorin dom* održana je 13. revija hrvatskog filmskog i video stvaralaštva mladeži te 1. Four River Film Festival. U sklopu revije glavne nagrade po kategorijama osvojili su filmovi *Utjeha kose* Filmske družina centra za film i video NS *Dubrava* iz Zagreba (animirani film), *Crno bijeli svijet* Novinarske družine Isusovačke klasične gimnazije iz Osijeka (dokumentarni film), *A di si ti meni* Studija kreativnih ideja *Gunja* (igrani film) te *Kojih nije bilo* Kino kluba Split (otvorena kategorija). U sklopu festivala glavne nagrade po kategorijama osvojili su filmovi *Enter* Škole animiranog filma *Vranje* (animirani film), *Vsi smo iz Bronxa* (dokumentarni film) i *Pa ne že spet* (igrani film) Luksuz produkcije iz Krškog te *The Invaders* Suited and Booted Studios iz Bristol (otvorena kategorija).

06. 09. Krško

Na Luksuz film festivalu film *Ti meni, ja tebi!* Irene Škorić osvojio je nagradu za najbolji dokumentarni film.

07-14. 09. Orašje

Održani su 13. Dani hrvatskog filma, posvećeni recentnom hrvatskom dugometražnom igranom filmu.

11-13. 09. Varaždin

U kinu Kult održan je 3. Trash Film Festival. Nagradu *Zlatna motorka* za najbolji SF film dobio je *Civilizacija propasti* braće Pejić, za najbolji akcijski film *Deadlock* J. Ahtmana i E. Lehtinena, za najbolji horor film *Crna ovca u restoranu za zombije* K. Kaurića, a za najbolji borilački film *Dragon Rage* M. Lakobrija i S. Aleksića. Nagradu publike osvojio je film *La imposición de la ley 2* T. Galevskog i M. Zorka. Dr. sc. Vinković održao je predavanje *Utjecaj gravitacije na izgled i seksualno ponašanje paukova*, a dr. sc. Šiber predavanje *Stereo vid i 3D slika*.

12. 09. Zagreb

Komisija Hrvatskog društva filmskih djelatnika odlučila je da će film *Ničiji sin* Arsena Antona Ostojića biti hrvatski predstavnik u selekcijskom procesu za nagradu Oscar u kategoriji *Najbolji strani film*.

Premинуli

Pinter, Tomislav, hrv. filmski snimatelj (Zagreb, 16. VI. 1926. — Zagreb, 15. VIII. 2008). Nakon završetka II. muške gimnazije u Zagrebu, upisao je slikarstvo na Likovnoj akademiji u Zagrebu 1946, ali studij ubrzo napušta, želeći postati filmski snimatelj. Već od 1945. u Jadran filmu asistira H. Sariću. Zaposlio se 1946. godine u laboratoriju za razvijanje filmova Jadran filma u Zagrebu. Samostalno snima od 1948, isprva priloge za filmske novosti. Prvi dokumentarni film (*Radi onoga jutros* R. Ostojića) snima 1951. Dodatno iskustvo stječe radeći za Zastava film, gdje provodi i dio vojnoga roka. Na igranom filmu debitira 1960. (*Kota 905* M. Relje), snimivši od tada najveći broj filmova u bivšoj jugoslavenskoj kinematografiji, a radio je i u koprodukcijama i inozemnim projektima. Kao snimatelj u preko pola stoljeća filmskog rada snimio je 90-ak cjelovečernjih igranih filmova, desetak TV serija (npr. međunarodnu koprodukciju *Dirty Dozen*, 1987-88) te stotinjak kratkih filmova.

Cjelovečernji igrani filmovi: *Kota 905* (M. Relja, 1960), *Abeceda straha* (F. Hadžić, 1961), *Rana jesen* (T. Janić, 1962), *Dvostruki obruč* (N. Tanhofer, 1963), *Službeni položaj* (F. Hadžić, 1964), *Prometej s otoka Viševice* (V. Mimica, 1964), *Pravo stanje stvari* (V. Slijepčević, 1964), *Tri* (A. Petrović, 1965), *Ključ* (epizoda K. Papića, 1965), *Čovik od svita* (O. Gluščević, 1965), *Rondo* (Z. Berković, 1966), *Ponedjeljak ili utorak* (V. Mimica, 1966), *Breza* (A. Babaja, 1967), *Skupljači perja* (A. Petrović, 1967), *Četvrti suputnik* (B. Bauer, 1967), *The Ravine* (P. Cavara, 1969), *The Gamblers* (R. Winston, 1969), *Bitka na Neretvi* (V. Bulajić, 1969), *Put u raj* (M. Fanelli, 1970), *Jedanaesta zapovijed* (V. Kljaković, 1970), *Nokaut* (B. Drašković, 1971), *Sutjeska* (S. Delić, 1973), *Tod eines Fremden* (R. Badiyi, U. Massad, 1973), *Timon* (T. Radić, 1973), *Strah* (M. Klopčić, 1974), *Steppenwolf* (F. Haines, 1974), *View from the Loft* (B. Fein, 1974), *Pavle Pavlović* (P. Đorđević, 1975), *Kuća* (B. Žižić, 1975), *Vizi privati, pubbliche virtù* (M. Jancsó, 1975), *Vdovstvo Karoline Zasler* (M. Klopčić, 1976), *Hajdučka vremena* (V. Tadej, 1977), *Mečava* (A. Vrdoljak, 1977), *Ko zorijo jagode* (R. Ranfl, 1978), *Tamo i natrag* (A. Petković, 1978), *Iskanja* (M. Klopčić,

1979), *Povratak* (A. Vrdoljak, 1979), *Novinar* (F. Hadžić, 1979), *Petrijin venac* (S. Karanović, 1980), *Hajduk* (A. Petković, 1980), *Nasvidanje v naslednji vojni* (Ž. Pavlović, 1980), *Mister Montenegro* (D. Makavejev, 1981), *Samo jednom se ljubi* (R. Grlić, 1981), *Gazija* (N. Dizdarević, 1981), *Suton* (G. Paskaljević, 1982), *Kiklop* (A. Vrdoljak, 1982), *Timočka buna* (Ž. Mitrović, 1983), *Die Nacht der vier Monde* (J. A. Eggers, 1984), *U raljama života* (R. Grlić, 1984), *Dediščina* (M. Klopčić, 1984), *O pokojniku sve najljepše* (P. Antonijević, 1984), *Mask of Murder* (A. Mattsson, 1985), *The War Boy* (A. Eastman, 1985), *Od petka do petka* (A. Vrdoljak, 1985), *Transylvania 6-5000* (R. De Luca, 1985), *Bal na vodi* (J. Aćin, 1986), *The Girl* (A. Mattsson, 1986), *Sleep Well, My Love* (A. Mattsson, 1987), *Manifesto* (D. Makavejev, 1988), *Đavolji raj* (R. Grlić, 1989), *Crusoe* (C. Deschanel, 1988), *Sabirni centar* (G. Marković, 1989), *Gluvi barut* (B. Čengić, 1990), *Do konca in naprej* (J. Pervanje, 1990), *Umetni raj* (K. Aćimović-Godina, 1990), *Praznik u Sarajevu* (B. Filipović, 1991), *Zrakoplov* (J. Pervanje, 1992), *Luka* (T. Radić, 1992), *Landslide* (J.-C. Lord, 1992), *Peter i Petra* (F. Arko, 1994), *Carmen* (M. Pevec, 1995), *Anđele moj dragi* (T. Radić, 1996), *Rodoljub* (T. Štiglic, 1998), *Mokuš* (A. Mlakar, 2000), *Svjetsko čudovište* (G. Rušinović, 2003), *Kontakt* (S. Stanojkovski, 2005), *Crveno i crno* (Ž. Senečić, 2006).

Kratki filmovi: *Nesporazum* (A. Babaja, 1958), *Telefon* (V. Mimica, 1962), *Pravda* (A. Babaja, 1962), *Tijelo* (A. Babaja, 1965), *Cirkus Rex* (Z. Bourek, 1965), *Plaža* (A. Babaja, 1966), *Kabina* (A. Babaja, 1966), *Predgrade* (L. Zafranović, 1972), *Basna* (A. Babaja, 1974), *Čekaonica* (A. Babaja, 1975), *Starice* (A. Babaja, 1976), *Gosti i radnici* (L. Zafranović, 1976).

TV filmovi: *The Merchant of Venice* (O. Welles, 1969), *Drveni sanduk Tomasa Vulfa* (B. Ivanda, 1973), *Nori Malar* (M. Klopčić, 1978), *Ljubav u jedanaestoj* (B. Čengić, 1978), *Svaki put kad se rastajemo* (L. Nola, 1994), *Triptih Agathe Schwarzhobler* (M. Klopčić, 1997). — Puna filmografija dostupna je u knjizi V. Černjula *Subjektivni kadrovi: razgovori s filmskim snimateljem Tomislavom Pinterom* (Zagreb 2004).

Sažeci

ANIMACIJSKE STUDIJE

Hrvoje Turković

Je li animirani film uopće — film?

UDK: 791.228

Iako već i sam standardni naziv »animirani film« jasno obznanjuje da je riječ o *filmu*, a očigledna je povijesna činjenica da se animacija razvijala u okrilju filmske industrije te u sklopu filmske recepcijske sredine, postoje disonantni teorijski glasovi koji upozoravaju da je animacijska praksa starija od izuma filma, te da po medijskoj svojoj određenosti animacija prije pripada likovnim umjetnostima, nego »živo filmskoj«. Argumenti za disonantni stav nisu zanemarivi. Osim činjenice da animacija može postojati i bez filma (npr. u predfilmskom obliku tzv. *flip book*, ili, primjerice, u obliku *praxinoscopia*, a danas u obliku kompjutorskog programa, bez ikakve uporabe filmske tehnologije), daleko je važnije isticanje temeljne ontološke razlike dvaju komunikacijskih sustava: živog filma i animacije. Naime, živi film nije donio tek novu tehnologiju starim nastojanjima za izazivanje privida pravog kretanja, nego je izazivanje takva privida iskoristio za nešto posve novo — otvorio je mogućnost da se *zatečeni*, »prirodni«, »stvarni«, »živi« prizori analiziraju *fotografsko-automatski*, autonomnim uzročnim fizikalno-kemijskim putem, na statične faze i da se reproduciraju s ishodišnim dojmom pravoga kretanja, s dojmom da se zatečeni prizori iz života prate u njihovu živom, izvornom, odvijanju. Teoretičari su to polazno svojstvo filmske registracije ponekad nazivali *indeksalno-ikoničkim*, mimetičnošću uzrokovanom svjetlosnom emisijom samog životnog prizora, a ne rukotvorno-opažalačkom formativnom djelatnošću čovjeka. Nasuprot tome, ono što se fotografsko-filmski snima pri animaciji jesu već prethodno crtežno analizirane faze pokreta, iscrtani analitički fazni predlošci, koji su morali biti prije snimanja zamišljeni i crtački izvedeni. Tek se potom, »tehničkim« snimanjem crtežnih prizora na filmsku vrpcu i filmskom projekcijom stvarao dojam prividna kretanja — ali prividna kretanja *iscrtanih prizora*. Glavna motivacija animacije bila je upravo u postizanju dojma planski nadzirane *rukotvorne likovne stvarnosti* predloženih likova, zbivanja i prizora, za razliku od živog filma kojemu je motivacijom bio dojam svjedočenja živom zatečenom prizornom zbivanju. Živom filmskom snimanju *pokret je zadan*, a za animaciju — pa i onu filmski snimanu — *pokret se tek stvara*, planirano analitički iscrtava. Animirani film, može se tvrditi, tek je *filmskom reprodukcijom* bitno *likovnog djela*, i nadalje »likovnim djelom«, kao što je fotografija Rembrandtove slike tek reprodukcija *likovnog djela*, i nadalje »likovnom činjenicom«, a ne »fotografska umjetnost«. Tek, sada nije u pitanju statično likovno djelo, nego tzv. *kinetička umjetnost*, legitimno krilo suvremene likovne prakse, koje koristi brojne originalne tehnologije, a ne tek filmsku. Za teoretičare koji njeguju *medijsko-puristički* stav, ta je polazna razlika dostatna da te dvije vrste drže posebnim umjetnostima, pripadnim različitim područjima — da »živi film« pripadnom filmskom području, a animirani »film« — likovnom području, području slikarstva (crtani film) i kiparstva (lutka-film). Međutim, razlozi za svrstavanje animacije u *filmsko* područje, čine se ipak jačim. I živi film, kao i animacija, vizualna je pojava koja slijedi načela likovno-vizualnog predočavanja, tek su modusi likovne razrade ponešto drugačiji (i razvijaju se u različitim smjerovima, razrađujući neke međusobno različito pristupačne mogućnosti). Iako se, na prvi pogled, čini da je u animaciji likovnost primarna, a u »živom filmu« tek sekundarna stvar, u praksi nije nužno tako: u klasičnim narativnim animiranim filmovima likovnost je podređena potrebama animacije, odnosno ra-

Summaries

ANIMATION STUDIES

Hrvoje Turković

Is an animated film — a film at all?

UDK: 791.228

Although the standard name »animated film« clearly denotes that one is dealing with a *film*, and it is an obvious historical fact that animation developed under the auspices of the film industry and within the film reception environment, dissonant theoretical voices warn that animation practice is older than the invention of the film and that, because of the media it uses, animation is more a part of the visual arts than of the »live-action film«. The arguments voiced from the dissonant point of view are not negligible. In addition to the fact that animation can exist without the film (for example, in the pre-film form of the so-called *flip-book*, as a *praxinoscope* or today in the form of a computer programme, with no use whatsoever of the film technology), it is far more important to point out the fundamental ontological differences between the two communication systems: the live-action film and animation. The live-action film did not just bring with it a new technology to the earlier efforts to create a semblance of real movement. It used, instead, the creation of such a semblance for something completely new — it made possible the *photographically-automatic analysis* of the »natural«, »real«, »live« scenes *captured*, by autonomous physical and chemical causative means, in static phases, and the reproduction of these with an original impression of real movement, an impression that the captured scenes from life are being watched as they were happening, live and true. Theoreticians would sometimes call this original trait of film registration as *index iconic*, a mimesis caused by the light emission of the very live scene, and not an artefact-observational formative activity of man. In contrast to this, what is photographically captured and filmed in animation are previously drawn and analysed movement phases, drawn out analytical phase templates, which had to be imagined and drawn prior to being filmed. It is only then, by the »technical« filming of drawn scenes onto a film tape and by film projection that the impression of movement is created — but these are movements of *drawn scenes*. The main drive behind animation was to create an impression of planned and controlled *handicraft of visual materialisation* of the characters, events and scenes shown, unlike the live-action film which was driven by the desire to create an impression of witnessing to a live, captured scene of events. In live-action filming the *movement is given*, while in animation — including the filmed animation — *movement is yet to be created*, planned and analytically drawn. An animated film, one might say, is only a *filmed reproduction* of a primarily *visual work of art*, and only then a »visual work of art«; just like a photograph of Rembrandt's painting is just a reproduction of a *visual work of art*, and then a »visual art fact« and not »the art of photography«. Only, at present we are not dealing with a static visual work of art but with so-called *kinetic art*, the legitimate branch of contemporary visual practice that uses numerous original technologies and not just the film. For theoreticians with *purist* viewpoints on the *media*, that archetypal difference suffices to maintain the two as separate arts, of separate areas — the »live-action film« as pertaining to the area of film and the animated »film« as pertaining to the realm of visual arts, those of painting (cartoons) and plastic arts (puppet film). However, arguments for placing animation into the realm of *film* do seem stronger. The live-action film is, like animation, a visual occurrence that is governed by the principles of visual art envisagement; it is only the

zrade radnje (često krajnje pojednostavljena i stereotipizirana), a u mnogim je živim filmovima (osobito eksperimentalnim, ali i brojnim modernističkim) likovnost od primarne, ili barem, jednake vrijednosti kao i predočavanje radnje. Nadalje, klasični animirani film (pa i jaka grana modernističke »umjetničke animacije«) temelji se na tzv. »filmskom jeziku« kako je taj razvijan u »živofilmskoj« praksi — koriste se iste predočavačke tehnike (varijantno kadriranje, montažna rješenja, strukturna dramaturgija, retoričke regulacije izlaganja...). Animirani film daje se opisati u svim temeljnim odrednicama 'filmskog jezika', odnosno filmskog izlagačkog sustava. Potom, mnoge podvrste animacije i ne bi mogle uopće nastati bez filmske registracije: lutka film, film u glini i u različitim »rasutim« tvarima — jer se tu fotografiraju trodimenzionalni prizori (koji se likovno aranžiraju za snimanje). I najzad, ne treba zanemariti povijesnu institucijsku uklopljenost animacije (njezina razvoja) u krilo institucije filma: sva tehnološka i stilskoizlagačka »presezanja«, odnosno zajedništva, ne bi bila tolika i toliko samorazumljiva da nije bilo ove institucijske »sraštenosti«. No, u zaključku je važno utvrditi da svrstavanje animacije u područje filma ne znači nikakvo njihovo »izjednačavanje«: živi film i animirani film i nadalje se polazno razlikuju onako kako to teorijski disidenti ističu, ali to ne znači da oni ne čine dvije discipline unutar istog, filmskog područja, onako kako i kiparstvo i slikarstvo tvore dvije discipline unutar istog likovnog područja.

Clare Kitson

Misionarski polet — animacijski program britanskog Channel Foura

UDK: 791.228:727.94(410)

U prilagođenom poglavlju svoje knjige koja će uskoro biti objavljena (*British animation: The Channel 4 Factor*, London: Parliament Hill, 2008), Clare Kitson opisuje svoju animacijsku politiku unutar Channel Foura. Nakon jedanaestogodišnjeg rada kao programski direktor u Nacionalnom kinu Britanskog filmskog instituta prelazi na Channel 4 gdje radi kao urednik animacijskog programa. Channel 4 je bio nešto poput izdavačke kuće. Urednici animacijskog programa odabirali bi i osiguravali financijska sredstva za najbolje radove neovisnih producenata. Od njih se očekivalo da stvore zanimljiv i inovativan program. Razlog tome je bio taj što je britanski Channel 4 osnovan putem parlamentarnog zakona iz 1981. godine s neobičnom strukturom. Zakon je nametnuo strogu naredbu: biti inovativan u odnosu na formu i sadržaj i obraćati se gledateljima koji nisu ciljna skupina komercijalnog programa. Međutim, premda je Channel 4 bio osnovan od strane vladina tijela, financijska sredstva osiguravao je putem oglašavanja. Unatoč neizbježnim sukobima između kulturnih zahtjeva koji su proizlazili iz zakona i komercijalnih sklonosti oglašivača, urednici animacijskog programa uglavnom su bili neovisni budući da animacija nije bila prioritet za šefove Channel Foura: udio i troškovi animacijskog programa u odnosu na ukupan programski proračun bili su zanemarivi. Ovom ležernom pristupu pogodovali su i sigurni prihodi koje je Channel 4 ostvarivao kroz oglašavanje — u to je vrijeme televizijsko oglašavanje cvjetalo, a s obzirom na to da su u Ujedinjenom Kraljevstvu postojala samo dva programa na kojima se oglašavalo, nije bilo ni mnogo komercijalnog pritiska. Clare Kitson željela je stvoriti koherentnu programsku politiku. Zajedno s ostalim urednicima tražila je uistinu neovisne i raznolike produkcije. Željeli su njegovati čitav spektar žanrova, od popularnih do eksperimentalnih, i producenata, od velikih studija do pridošlica, uključujući i studente. Nastojali su prodrijeti do različitih animacijskih zajednica. U ovom poglavlju opisuje različite programske sheme koje je kreirala u suradnji s Vijećem za umjetnost (posebice s Davidom Curtisom) i Britanskim filmskim institutom te njihove rezultate (pojedinačni filmovi i glumci) koji su učinili da Channel Four postane ključan u oblikovanju kreativnog uzleta britanske animacije.

modes of visual elaboration that differ (and develop in different directions, working out mutually differently accessible opportunities). Although at first sight it seems that visual art is primary to animation and only secondary to the »live-action film«, it need not be so in practice: in classical narrative cartoons, visual art is subordinate to the needs of animation, or plot elaboration (often very simplified and stereotypical), while in many live-action films (especially experimental, but also numerous modernist ones) the visual arts aspect is of primary or at least equal value as events portrayal. Furthermore, the classical animated cartoon (and even the strong modernist branch of »artistic animation«) is based on the so-called »film language« as it was developed in »live-action film« practice — the same rendering techniques are used (variable framing, edited solutions, structural dramaturgy, rhetorical presentation regulation, etc.). An animated film can be described with all the basic determinants of »film language«, or the film presentation system. Furthermore, many subdivisions of animation could never have existed in the first place had there been no filmed registration: the puppet-film, clay film and various »bulk« materials film — for this is where three-dimensional scenes (visually arranged for filming) are photographed. Finally, one should not disregard the historically institutional integration of animation (its development) in the film as an institution: all technological and presentation style »surpassing«, or community of these, would not have been as significant and self-explanatory had this institutional coalescence not existed. In the end, however, it is important to note that placing animation in the realm of film is by no means an »equalisation« of the two: live-action film and animation still have starting point differences as pointed out by theoretical dissidents, but this does not mean that they do not comprise two disciplines within the same, film area just like plastic arts and painting are two disciplines within the same visual arts area.

Clare Kitson

Missionary zeal — Channel Four animation schemes

UDK: 791.228:727.94(410)

In a slightly adapted chapter from her new book to be published in the UK (*British Animation: The Channel 4 Factor*, London: Parliament Hill) Clare Kitson describes her animation policy within Channel 4. After eleven years of employment as a programmer at the British Film Institute's National Film Theatre she joined Channel 4 to commission its animation. Channel 4 was set up to function like a publishing house. Commissioning editors would select and fund the best proposals submitted by independent producers, and they were required to commission the most interesting and innovative programmes. That was because Britain's Channel 4 was created by Act of Parliament in 1981, with an unusual structure. The Act imposed a strict remit: to innovate in form and content and to address viewers who were not catered for by the main commercial channel. But, though set up and regulated by a government body, it was financed by advertising. In spite of some inevitable conflict between the cultural requirements of the remit and the more popular inclination of the advertisers, the commissioning editor for animation was largely left to his or her own devices, with a free hand in how to proceed because animation was not a high priority for the C4 bosses: its presence on the screen and cost as a proportion of the Channel's overall programme budget did not warrant too much concern. This relaxed attitude was also supported by the Channel's secure advertising income — TV advertising was plentiful in that period, and given that the UK had only two channels sharing that advertising, there was not too much commercial pressure. Clare Kitson tried to shape a coherent commissioning policy. Along with other commissioning editors, she was looking for truly independent and varied productions, anxious to nurture the whole range of genres, from popular to experimental, and practitioners, from large studios to newcomers, including students, with continuous attempts to reach different animation communities. In the chapter she describes different programme schemes she set up in collaboration with the Arts Council (especially David Curtis) and the BFI, and their outcomes (individual films, and artists) that made Channel 4's commissions a crucial factor in shaping the creative rise of British animation.

Silvestar Mileta

Crtani filmovi Warner Brothersa kao ogledalo Hollywooda

UDK: 791.62Warner Brothers:791.228

Animirane filmove Warner Brothersa, kao i drugih američkih studija razdoblja neposredno prije i nakon pojave zvuka, moguće je proučavati samo u odnosu prema animacijskoj revoluciji koju donosi Walt Disney. Osim što disneyjevske postupke tretiraju kako bi stvorili antidisneyjevski animirani film, serije *Looney Tunes* i *Merrie Melodies* potpuno su uklopljene u hollywoodski sustav, kojeg neprestano tematiziraju i koriste kao građu vlastitog, na apsurdu i polomljenim konvencijama utemeljenog, svijeta. Nastavljajući anarhičnost *slapsticka* i ispitujući vlastiti medij kroz autoreferencijalne i metafilmske postupke, one senzibiliziraju široku publiku kojoj se upravljaju za novi oblik komedije, koja podjednako izvire iz filmske povijesti i stila i autorskih osobnosti poput Texa Averyja i Chucka Jonesa. Crtani junaci Warner Brothersa i njihovi filmovi dozvoljavaju da se na njih primjene tipično hollywoodski sustavi žanrova i zvijezda, kao što se nad njima uspješno može vršiti ideološka kritika. Bilo da doslovno, slikom, zvukom ili oboje, citiraju, žanrovski oponašaju, ili potencijalno subverzivno preispituju tehnike i odnose unutar Hollywooda, oni uvijek nastaju u sasvim hollywoodskoj sredini i na hollywoodski način. Koliko god autorska sloboda Warnerovih animatora u pojedinim trenucima značajno nadilazila onu Disneyjevih zaposlenika, ona se uvijek u konačnici utječe rokovima, isplativosti i proizvodnoj liniji, poznatom industrijskom kontekstu američkog filma.

Premda uvijek tržišnog predznaka, ovi crtici ne prestaju postojati kada se iscrpi njihov model skečeva, pa ni kada ih prestanu stvarati velike autorske ličnosti, već onog trenutka kada stupe u službu političke korektnosti i bezuvjetne težnje za što širim krugom publike. Porušivši u svojim najboljim godinama zakonitosti animiranog filma na svim razinama, sami su, u cjelokupnom razdoblju svojeg postojanja, afirmirali i reafirmirali nove, pa je njihov utjecaj zasigurno u potpunom neskladu s opusom literature na hrvatskom jeziku koja se njima bavi. Zbog navedenog, kao i zbog činjenice da *Looney Tunes*, pored svoje hollywoodske egzemplarnosti, otvaraju i niz drugih tema kritičkom čitanju, bez kojeg ih nije moguće u potpunosti shvatiti, u ovom se članku pokušava sagledati njihov nešto širi povijesni kontekst: pozicija u odnosu na Disneyja i preostalu konkurenciju, kao i njihov unutarnji razvoj.

Jurica Starešinić

Tri motiva Pavla Štaltera: smijeh, bajka, smrt

UDK: 791.633-051Štalter, P.

791.28(497.59)(091)

Povodom pedeset godina bavljenja animiranim filmom Pavla Štaltera i nagrade hrvatske ASIFA-e, ovaj rad nastoji promisliti i svesti njegov animacijski opus na tri prevladavajuća motiva (smijeh, bajka i smrt) koji sačinjavaju ukupnost njegova životnog projekta i provlače se kroz sve filmove na kojima je radio, a pogotovo kroz one vrhunske — *Maska crvene smrti*, *Sedam plamenčica*, *Kuća br. 42* i *Posljednja stanica*. Postavlja se i pitanje zašto je Pavao Štalter rijetko spominjan u literaturi o Zagrebačkoj školi crtanog filma iako se radi o jednom o najvažnijih njezinih autora, što će tekst također pokušati dokazati stavljajući njegov specifični likovni izraz u kontekst stvaralaštva njegovih suvremenika.

Silvestar Mileta

The Warner Brothers animated films as the mirror of Hollywood

UDK: 791.62Warner Brothers:791.228

Warner Brothers animated films as well as those of other American studios from the period prior to and after the sound era can only be studied in relation to animation revolution brought about by Walt Disney. Apart from using Disney's techniques in order to create an anti-Disney cartoon, the serials *Looney Tunes* and *Merrie Melodies* are in their entirety incorporated into the Hollywood system, which constantly remains at the core of their interest and from which they draw material for creation of their own absurd- and broken conventions-based world. By building on anarchic quality of slapstick and questioning their own media using self-referential and meta-film procedures, they make wide audience sensitive to a new form of comedy springing equally from film history and style as well as maker personalities like Tex Avery and Chuck Jones. Warner Brothers cartoon characters and their films can be studied from the point of view of Hollywood genre and stars system and can be exposed to ideology criticism. Whether they are literally, picture-, sound-wise or both, quoting, copying the genre or potentially subversively playing with techniques and relations within Hollywood, they always arise from Hollywood environment and carry a mark of Hollywood style. As much as Warner's animators' artistic freedom may at some point substantially surpasses the one of Disney's employees, it is always at the end subject to deadlines, profitability and production line, the familiar industrial context of American film.

Although they always carry a market prefix, these cartoons do not cease to exist when their sketch model is exhausted or even when great makers stop creating, but the moment they become subject to political correctness and unconditional aspiration towards attracting a wider audience circle. Breaking the rules of animated film at all levels in their prime years; they themselves have in their lifetime established and reestablished new ones. The scope of their influence surpasses the literature on the subject available in Croatian language. Considering everything mentioned above along with the fact that *Looney Tunes*, apart from being a good Hollywood example, can open a number of other topics to critical reading, the absence of which makes it impossible to understand them entirely, this article is trying to place them into their wider historical context: position in relation to Disney and the rest of the competition as well as their inner development.

Jurica Starešinić

The three motives of Pavao Štalter: laughter, fairy tale, death

UDK: 791.633-051 Štalter, P.

791.28(497.59)(091)

On the occasion of the fiftieth anniversary of Pavle Štalter's animated film career and the Croatian ASIFA Award, this essay is trying to consider and bring his animation opus down to three prevailing motives (laughter, fairy tale and death), which represent the entirety of his life project and can be found in all films he worked on, especially in his best accomplishments *Maska crvene smrti* (*The Mask of Red Death*), *Sedam plamenčica* (*Seven Tiny Flames*), *Kuća br. 42* (*House No. 42*) and *Posljednja stanica* (*The Last Stop*). The question that arises is why was Pavle Štalter, although one of the greatest Croatian authors, rarely mentioned in the Zagreb School of Animated Film literature. This text will try to prove his greatness by placing his specific artistic expression in the creative context of his contemporaries.

STUDIJE

Rikard Puh

Gorke suze i ljubavni odnosi u poslijeratnoj Njemačkoj: o motivima i temama u filmovima Rainera Wernera Fassbinder-a

UDK: 791.633-051Fassbinder, R. W.:177.6

U središtu umjetničkog stvaralaštva kazališnoga i filmskog velikana Rainera Wernera Fassbinder-a nalaze se jedni od najvažnijih oblika međuljudskih odnosa — ljubavne veze. Iza kulisa nježnosti Fassbinder je prepoznavao stalnu borbu između snažnijega i slabijega te bezobzirnost prema emocijama. Nasilno podčinjavanje ili voljno predavanje na milost i nemilost drugoga, neznanje kako se valja ponašati kada se voli, iskorištavanje drugoga i uskraćivanje ljubavi za Fassbinder-a su osnovni aspekti ljubavnih veza. U tom su kontekstu posebno poznati njegovi filmovi u kojima se mogućnosti sretne ljubavne priče i zadovoljavajućega životnog puta na primjerima ženskih sudbina procjenjuju s iznimnim pesimizmom i skepsom. U skupinu tih filmova, a kao možda najidealniji primjer tipičnih stavova, pogleda i načina rada Rainera Wernera Fassbinder-a, ubraja se i djelo *Gorke suze Petre von Kant*, isprva izvedeno u kazalištu, a zatim pod redateljskim i scenarističkim vodstvom samog autora prebačeno i u filmsku verziju. Ovaj se rad bavi Fassbinderovim pristupom problematici nesporazuma u međuljudskim odnosima i njegovim raskrinkavanjem istih pri čemu okvir čini uvid u autorovo sveukupno stvaralaštvo i filmografiju njegovih tzv. »ženskih filmova«, dok u prvom planu stoji njegovo znamenito djelo prezentirano kroz razne medije — *Gorke suze Petre von Kant*.

Goran Dević

Werner Herzog — poetika izgubljenih svjetova

UDK: 791.633-051Herzog, W.

Opće je mjesto pisanja o filmovima Wernera Herzoga propitivanje načina na koji se Herzog poigrava filmskim rodovima. Ovo »zamazivanje filmskih rodova« predmet je ovoga diplomskog rada koji proučava Herzogov osebujan autorski tretman igranog i dokumentarnog filmskog roda, tretman koji je jedno od mjesta nelagode pri klasifikaciji filmova Wernera Herzoga. »Blurred genres«, fenomen koji je zahvatio intelektualne i umjetničke zajednice druge polovice 20. stoljeća i njihovu produkciju, rezultat će u Herzogovu opusu pojavom hibridnih tvorevina koje prekoračuju kanonske forme djelovanja i »produkcije«. Pritom se posebno razmatra film *Fatamorgana* te uloga krajolika, »realnog ambijenta«, kao posrednika između dokumentarnoga i igranoga (»fikcijskoga«) u Herzogovim filmovima, jer »dokumentarističnost« stvarnoga prostora za Herzoga je više od scenografije filma, poprišta priče, ona je sam film.

Irena Paulus

Nove glazbene smjernice: Kubrick nakon 2001: Odiseje u svemiru — Barry Lyndon

UDK: 791.633-051Kubrick, S..78.035"17"(049.3)

Poglavlje iz magisterija o glazbi u filmovima Stanleyja Kubricka, koje se — nakon fokusa na »zloupotrebu« glazbe u *Paklenoj naranči*, u poglavlju tiskanim u prošleme broju *Hrvatskog filmskog ljetopisa* — usmjerava na korištenje klasične glazbe i narodnih plesova u filmu *Barry Lyndon*. Težnja za autentičnošću nije se odnosila samo na izgled filmskih prizora (lokacije, dekor, kostimografija, osvjetljenje), koji je slijedio uzore slikarstva 18. stoljeća (Thomas Gainsborough, John Constable, William Hogarth, Adolf Menzel), nego i na njihovo zvučanje. Kako bi to postigao, Kubrick je birao iz klasične glazbene 18. stoljeća — Händela, Johanna Sebastiana Bacha, Vivaldija, Giovannija Paisiella, Wolfganga Amadeusa Mozarta, *Hohenfriedberger Marsch* Fridrika Velikog te Franza Schuberta. Studija razmatra logiku Kubrickova odabira glazbe, njezine obrade za ekran (Leonard Rosenman) te

STUDIES

Rikard Puh

Bitter tears and romantic affairs in post-war Germany: on the motives and subject-matter in Rainer Werner Fassbinder's works

UDK: 791.633-051Fassbinder, R. W.:177.6

Romantic affairs, one of the most important forms of interpersonal relations, are at the very centre of creative work of Rainer Werner Fassbinder, one of the theatre's and film's greats. Fassbinder recognised that behind the curtains of gentleness lies a constant battle between the strong and the weak, and ruthlessness towards any display of emotions. Forced submission or voluntary and unconditional surrender, not knowing how to behave when in love, taking advantage of the other and withholding love are for Fassbinder the fundamental aspects of love affairs. In that context, especially famous are his films in which the chances for happy love stories and satisfactory lives are in the lives of women at odds with extreme pessimism and scepticism. Part of this group of films and perhaps the ideal example of Rainer Werner Fassbinder's attitudes, viewpoints and work methods is *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* (*The Bitter Tears of Petra von Kant*), originally played in the theatre and later filmed with the author himself as the director and screenwriter. This essay deals with Fassbinder's approach to the problematics of misunderstanding in interpersonal relations and his unmasking thereof, where the framework provides a view of the author's overall creative endeavours and of the filmography of his so-called »female films«, while the focus is on his distinguished work of art presented through various media — *The Bitter Tears of Petra von Kant*.

Goran Dević

Werner Herzog — the poetics of lost worlds

UDK: 791.633-051Herzog, W.

It is a common point in writing on Werner Herzog's films to investigate ways in which Herzog plays with film genres. The »blurring of film genres« is the subject-matter of this university degree essay that reads into Herzog's distinct approach as author to feature and documentary film genres, an approach that is sometimes one of the reasons that causes unease when classifying Werner Herzog's films. »Blurred genres«, a phenomenon that swept across the intellectual and art communities of the second half of the 20th century and their works, will in Herzog's opus result in the occurrence of hybrid creations that step out of the canonical forms of action and »production«. Special focus is put on the film *Fata Morgana* and the role of the scenery, the »real ambience«, as the intermediary between the documentary and fictional in Herzog's films, as »documentarity« of the real space is for Herzog more than mere set design, the setting for the story; it is the film itself.

Irena Paulus

New musical guidelines: Kubrick after 2001: A Space Odyssey(II) — Barry Lyndon

UDK: 791.633-051Kubrick, S..78.035"17"(049.3)

A chapter from a master's thesis on music in Stanley Kubrick's films, which after focusing on music »abuse« in *Clockwork Orange* from the chapter printed in the last issue of *Croatian Film Chronicle*, studies the application of classical music and folk dances in *Barry Lyndon*. The aspiration towards authentic quality was not directed only at film scenes (locations, decorations, costumes, light) in which he followed 18th century painting role models (Thomas Gainsborough, John Constable, William Hogarth, Adolf Menzel), but also at their sound. In order to reach his goal, Kubrick made a selection of 18th century classical music by Händel, Johann Sebastian Bach, Vivaldi, Giovanni Paisielli, Wolfgang Amadeus Mozart, *Hohenfriedberger Marsch* by Frederick the Great, and Franz Schubert. The study examines the logic of Kubrick's music selection, its screen adaptations

suodnos onoga što se na filmu vidi (slika) i čuje (glazba) — pogotovo u smislu stvaranja reda i nereda, koji svoj ekvivalent nalaze u filmskoj glazbi — te odsutnost ironije u glazbi (što je bio slučaj u *Paklenoj naranči*), budući da se ironija u *Barryju Lyndonu* preselila u naratorski glas.

OGLEDI I OSVRTI

Zoran Jovančević

U težnji za drukčijim svjetovima (o filmovima nesklada)

UDK: 791-21/22:364.271

Esej na primjeru filmova *Most* Erica Steela, *Mondo cane* (1-2) Gualtieria Jacopettija, *Fast food nacija* Richarda Linklatera, *Hamlet* Aleksandra Rajkovića i *Vrijeme* Kim Ki-duka razmatra ideju »nesklada«, od umjetničke beskrupuloznosti — prave u *Mondo cane* ili možda navodne, u *Mostu* — do arhetipskih očitovanja podsvjesnog i marksističkog i freudovskog iščitavanja filmova (*Fast food nacija*) kao prikaza »društva spektakla« (Guy Debord), ali i spektakla »Drugosti« (Rajkovićev *Hamlet* situiran u ciganski milje). *Vrijeme* Kim Ki-dula iščitava se pak kao filmski esej o estetici recepcije i prikaz svijeta kao spektakla maski (Umberto Eco).

Marijan Krivak

Mračnije od mračnog: tri nova mađarska autora

Ciklus suvremenog mađarskog filma, Filmski programi, Zagreb, 9-14. lipnja 2008.

UDK: 791-21(439)199/200«

Esej o trima filmovima novijih mađarskih redatelja prikazanih u Zagrebu — *Hukkle* Györgyja Pálfi, autora kasnije zapaženog filma *Taxidermia*, *Sutradan* Attila Janischa i *Dealer* Benedeka Fliegauf. Sva tri filma razmatraju se u kontekstu mađarske kinematografije, odnosno njezinih tradicionalnih epiteta poput pesimizma, iracionalizma i groteske, »panonskog fatalizma« ponajbolje iskazanog u filmovima njihova velikog sunarodnjaka Belle Tárta.

NOVE KNJIGE

Damir Radić

Entuzijastični i artikulirani erudit — i kada griješi

Živorad Tomić, 2007, *Užitak gledanja: zapisi o svjetskom filmu*, Zagreb: Hrvatsko društvo filmskih kritičara i V.B.Z., ISBN 978-953-201-731-1

UDK: 791.32.072.3-051Tomić, Ž.(049.3)

Recenzija knjige izabranih tekstova jednog od najuglednijih filmskih kritičara starije generacije, Živorada Tomića. Početkom 1990-ih Živorad Tomić svojim se kritičko-esajističkim tekstovima na stranicama tjednih novina *Nedjeljna Dalmacija* prometnuo u najcjenjenijeg hrvatskog filmskog kritika, čiji je rad izazivao gotovo unisono odobravanje, pa čak i divljenje. Ova knjiga reprezentativno nudi ono najbolje, ali i ono manje dobro od ovog autora, sve njegove prednosti i nedostatke. Autor recenzije tako ističe Tomićevu sklonost generalizacijama odnosno kolektivističkim mistifikacijama zasnovanim na pozitivističkoj logici (npr. u ranom eseju o Bergmanu, napisanom krajem 1970-ih), kao i tvrdoglavu sklonost negativnom viđenju autorskih značajki onih sineasta koji mu se ne sviđaju. Ipak, svi tekstovi otkrivaju autora čiji se filmski zanos, bilo pozitivno bilo negativno usmjeren, manifestira kroz podjednaku stilsku zanesenost, pa se u njegovim tekstovima može uživati na čistoj formalnoj razini, a organizacija, elaboracija i artikulacija tekstova, bez obzira na (eventualno) neslaganje sa stavovima, argumentima, dojmovima, užitak čitanja ne može ugroziti, a kamoli poništiti.

(Leonard Rosenman) and correlation between what can be seen (picture) and heard (music) in the film, with special emphasis on the way it influences the creation of order or chaos, which find their equivalent in music, and the absence of irony in music (it was a case in *Clockwork Orange*), since in *Barry Lyndon* irony is transposed to its narrator's voice.

ESSAYS

Zoran Jovančević

Aspiring to different worlds (on films of discord)

UDK: 791-21/22:364.271

Using Eric Steel's *The Bridge*, Gualtiero Jacopetti's *Mondo Cane*, Richard Linklater's *Fast Food Nation*, Aleksandar Rajković's *Hamlet* and Kim Ki-duk's *Time* as examples, the essay looks at the idea of »discordance« in films, from artistic unscrupulousness — of the real kind in *Mondo Cane* or perhaps alleged in *The Bridge* — to archetypal manifestation of the subconscious and Marxist and Freudian interpretation of films (*Fast Food Nation*) as renderings of the »society of the spectacle« (Guy Debord), and of the spectacle of »Otherness« (Rajković's *Hamlet* located in a Gypsy milieu). Kim Ki-duk's *Time*, however, can be interpreted as a film essay on the aesthetics of reception and a portrayal of the world as a »spectacle of masks« (Umberto Eco).

Marijan Krivak

Darker than dark: three new Hungarian authors

Contemporary Hungarian Films, Film Programmes, Zagreb, 14 June 2008

UDK: 791-21(439)199/200«

An essay on films by more recent Hungarian directors screened in Zagreb: *Hukkle* by György Pálfi, the author of the later well-received *Taxidermia*, *After the Day Before* by Attila Janisch and *Dealer* by Benedek Fliegauf. The three films are considered within the context of Hungarian cinematography, meaning its traditional epithets like pessimism, irrationalism, grotesque and »Panonian fatalism«, best represented in their great compatriot Béla Tarr's films.

NEW BOOKS

Damir Radić

Enthusiastic and articulate erudite — even when mistaken

Živorad Tomić, 2007, *Užitak gledanja*, Zagreb: Hrvatsko društvo filmskih kritičara i V.B.Z., ISBN 978-953-201-731-1

UDK: 791.32.072.3-051Tomić, Ž.(049.3)

A review of the book of selected texts of one of the most prominent film critics of the older generation, Živorad Tomić. In the early 1990s, with his critical essays published in the weekly newspaper *Nedjeljna Dalmacija*, Živorad Tomić turned into the most highly appreciated Croatian film critic whose work was received with almost unanimous approval, perhaps even admiration. This book is a representative collection of the best and the not so excellent works of Tomić, with all his advantages and disadvantages. The author of the review thus points out Tomić's tendency to generalise or collectively mystify based on positivist logic (for example, in the early essay on Bergman, written in late 1970s), as well as his stubborn tendency to see negatively the work of cineastes he disliked. And yet, all these texts are of an author whose film buff enthusiasm, be it positive or negative, is manifested through a like enthusiasm of style, making his texts easily enjoyable at a purely formal level and text organisation, elaboration and articulation, regardless of the (possible) disagreement with his attitudes, arguments and impressions, make reading an even greater pleasure.

*Josip Grozdanić***Velika sestra te gleda**Hrvoje Turković, 2008, *Narav televizije: ogledi*, Zagreb: Meandarmedia, ISBN 978-953-7355-12-8

UDK: 316.774:654.1(049.3)

Recenzija knjige filmologa Hrvoja Turkovića, koja sabire sve njegove napise i tekstove o televiziji od 1968. do danas. Riječ je o zbirci podjednako afirmativnih i blagonaklonih (gdjekad i sjetno-nostalgčnih), ali i naglašeno kritičnih i pokudnih tekstova, koserija pisanih duhovitim i ležernim stilom, serioznih studijskih rasprava i ambicioznih analitičkih eseja edukativne i udžbeničke prirode. Dok pažljivo bira riječi i njima se poigrava, Turković piše bez opterećenja i »lako«, uživajući u komponiranju tekstova i nesebičnom dijeljenju bogatstva svoje inventivnosti, znanja, maštovitosti i vokabulara s čitateljima. Turković često složene rečenične sklopove i teorijske tvrdnje kreira s namjerom da čitatelja što neprimjetnije i ležernije zavede, osvoji i hipnotičkom snagom uvuče u svoj tekst, da svoju očaranost najmasovnijim i najutjecajnijim medijem prenese i na njega, pri čemu je razvidna njegova želja da, uz teorijske raščlambe i svojevrsno stručno-edukativno osvjetljavanje čitatelja, razigranim jezikom, lucidnim zapažanjima, bogatstvom asocijacija i umetanjem ironičnih ekskursa recipijenta svojega djela istodobno i zabavi i nasmije, te time dijelom ispuni zadaće koje bi po prilici morali ispunjavati i uspjeti televizijski sadržaji.

*Asaf Džanić***Panoramski pogled na animaciju**Midhat Ajanović, 2008, *Karikatura i pokret: devet ogleda o crtanom filmu*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, Zagreb, ISBN 978-953-7033-20-0

UDK: 791.228:741.5(049.3)

Recenzija najnovije filmološke knjige o animaciji autora Midhata Ajanovića, koja sadržava devet studija o crtanom filmu. U središtu Ajanovićeve pozornosti nalazi se, prema Džaniću, fenomen metamorfoze crtanoga filma, a u okviru toga veza između karikature i slike u pokretu, ali ne samo u onom suštinskom, estetskom smislu, nego i u smislu razumijevanja društvenih uvjeta, specifičnog duha vremena, neutažive žudnje i borbe čovjeka za slobodom, koji toj unutarnjoj estetskoj preobrazbi daju stvarnu težinu i učinak. Struktura knjige istovjetna je strukturi prethodne Ajanovićeve knjige *Animacija i realizam*, koja je nastala iz iste potrebe kao i ova nova knjiga: da se animiranom filmu pruži i prida ne samo kulturološki legitimitet, nego da se i kultura jedne epohe razmotri iz ugla animacije koja tu kulturu oličava i pomaže stvarati.

*Josip Grozdanić***Big Sister is watching you**Hrvoje Turković, 2008, *Narav televizije*, Zagreb: Meandarmedia, ISBN 978-953-7355-12-8

UDK: 316.774:654.1(049.3)

A review of a book by the Croatian film scholar Hrvoje Turković, containing all of his writings and texts on television from 1968 till today. It is a collection of texts affirmative and benevolent (at times even wistfully nostalgic) but also critical and objectionable, causeries humorous and casual, serious study discussions and ambitious analytical essays that are educational and instructive. Carefully choosing his words and playing with them, Turković writes without impediments and »lightly«, enjoying the act of composing a text and selflessly sharing with the reader the richness of his inventiveness, knowledge, imagination and vocabulary. Turković often creates complex sentences and theoretical statements in order to seduce readers in a most inconspicuous and casual manner, to conquer and hypnotically draw them into the text, to transfer onto them his fascination with the most massive and influential of all media, while at the same time revealing his desire to, with theoretical dissections and expertly educational awareness-raising in the reader, and with his playful language, lucid observations, richness of associations and interposals of ironic excursions, make the recipient of his work smile and have fun and thus in part complete what ought to be the task of successful television shows.

*Asaf Džanić***Panoramic view of animation**Midhat Ajanović, 2008, *Karikatura i pokret*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, Zagreb, ISBN 978-953-7033-20-0

UDK: 791.228:741.5(049.3)

A review of the latest book on animation by Midhat Ajanović, containing nine studies on animated cartoons. According to Džanić, at the centre of Ajanović's attention is the phenomenon of animated cartoon metamorphosis, and within that the connection between caricature and motion pictures, and not just in the essential, aesthetic terms, but in terms of understanding the social conditions, the specific tenor of the times, the unappeasable yearning and fight for freedom that add to the real impact of inner aesthetic transformation. The structure of the book is the same as that of Ajanović's earlier book *Animation and Realism*, which resulted from the same need as this book: to give animated film cultural legitimacy and to observe the culture of one era from the viewpoint of animation that reflects and helps create the culture.

O suradnicima u 55. broju

Igor Bezinović (Rijeka, 1983), diplomirao filozofiju i sociologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je apsolutno komparativne književnosti; također student filmske i TV režije na ADU. Objavljivao u *Diskrepancijama*, *Cemu, Re, Gordoganu, Zarezu, Reviji za sociologiju* i dr. Zagreb.

Goran Dević (Sisak, 1971), diplomirao filmsku i TV režiju na Akademiji dramske umjetnosti, gdje je vanjski suradnik na studiju produkcije (B.A.). Režirao je dokumentarne filmove *Uvozne vrane* (2004) i *Nemam ti šta reć lijepo* (2006). Zagreb.

Asaf Džanić (Sarajevo, 1953), diplomirao komparativnu književnost i teatrologiju na Filozofskom fakultetu u Sarajevu (1975). Glavni i odgovorni urednik sarajevskoga filmskog časopisa *Sineast* od 1995. Objavio je knjige *Rok muzika na filmu* (1979), *Glosar filma* (1989), *Filmografija amaterskog filma Bosne i Hercegovine* (1991) i filmografiju *Sarajevo u ratu 1992-1995*. (1998). Sarajevo.

Josip Grozdanić (Šibenik, 1969), diplomirao strojarstvo na Fakultetu strojarstva i brodogradnje u Zagrebu. Objavljuje u *Vijencu* i tjedniku *Stars*; suradnik na HTV-u. Zagreb.

Zoran Jovančević (Zagreb, 1970). Polaznik Filmske škole Akademskog filmskog centra u Beogradu. Scenarist i redatelj kratkometražnih filmova. Beograd.

Clare Kitson završila je studij modernih jezika na Oxfordu. Bila je voditeljica animacijskih programa u Los Angeles County Museum of Art (1970-71); programska urednica u National Film Theatre / British Film Institute (1978-89), a posebno je bila zapažena kao urednica za animirane filmove na televiziji Channel 4 (1989-99). Objavila je knjige *Yuri Norstein and Tale of Tales* (2005) i *British Animation: The Channel 4 Factor* (u tisku, 2008). London.

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 Filmski.net i na Vip.movies stranicama. 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), *Protiv!* (2008) i *Biopolitika* (2008). Urednik u časopisu *Filozofska istraživanja*. Zagreb.

Juraj Kukoč (Split, 1978), diplomirao komparativnu književnost i španjolski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Radi kao filmski arhivist u Hrvatskoj kinoteci. Filmski suradnik Hrvatskog radija. Zagreb.

Silvestar Mileta (Zagreb, 1987), student komparativne književnosti i povijesti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Jedan od urednika studentskog zbornika radova *Ogledalo konfinija: hrvatska povijest i »Drugi« (1500-1800)* (2008). Zagreb.

Diana Nenadić (Split, 1962), diplomirala na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Filmska kritičarka, urednica filmskih emisija na Trećem pro-

gramu Hrvatskoga radija, glavna urednica *Zapisa*, surađivala je u više novina i časopisa. Urednica je Naklade Hrvatskog filmskog saveza. Zagreb.

Irena Paulus (Zagreb, 1970), diplomirala muzikologiju na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, magistrirala filmskom temom (*Glazbena komponenta filmova Stanleyja Kubricka*). Suradnica na Trećem programu Hrvatskoga radija. Objavila je knjige *Glazba s ekrana: hrvatska filmska glazba od 1942. do 1990. godine* (2002) i *Brainstorming: zapisi o filmskoj glazbi* (2003).

Boško Picula (Šibenik, 1973), diplomirao politologiju i novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu, magistrirao međunarodne odnose, a priprema doktorat. Objavljivao je u *Hollywoodu*, *Vijencu*, *Total Filmu* i *Globusu*. Radi za Hrvatsku televiziju (*Kokice*, *Dobro jutro, Hrvatska*), Hrvatski radio (*Licem u lice*) i web-stranicu *film.hr*. Zagreb.

Rikard Puh (Zagreb, 1977), diplomirao germanistiku i povijest umjetnosti. Od 2005. zaposlen je na Odsjeku za germanistiku Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu kao znanstveni novak, gdje izrađuje doktorski rad. Zagreb.

Damir Radić (Zagreb, 1966), diplomirao povijest i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Urednik emisije *Filmoskop* na Trećem programu Hrvatskog radija i filmski kolumnist *Nacionala*. Objavio dvije knjige poezije (*Lov na risove*, *Jagode i čokolada*) i roman *Lijepi i prokleti*. 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*, *15 dana* i *Libri liberi* te na Trećem programu Hrvatskoga radija. Autor stripova i 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.

Iva Žurić (Zagreb, 1979), diplomirala sociologiju i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu; izvanredna studentica filozofije i religijske kulture na Filozofskom fakultetu Družbe Isusove; pohada Poslije-diplomski doktorski studij književnosti, kulture, izvedbene umjetnosti i filma. Znanstvena novakinja na Odsjeku za kulturalne studije na Filozofskom fakultetu u Rijeci. Zagreb.

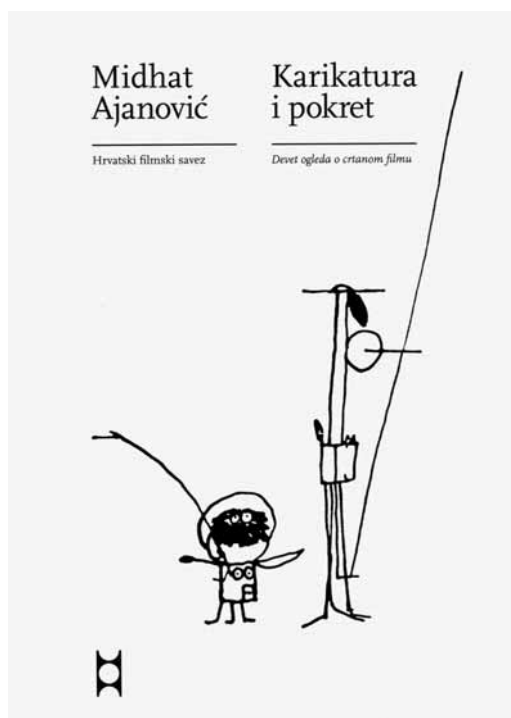
Ivo Škrabalo

Hrvatska filmska povijest ukratko (1896-2006)

Biblioteka Tridvajedan, V.B.Z. d.o.o., Hrvatski filmski savez; Zagreb, 2008.

Ivo Škrabalo tripot 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 jugoslavenske kinematografije; drugi put u devedesetima (*101 godina filma u Hrvatskoj 1896-1997*, 1998), kada se, konačno svoj, hrvao s nedaćama postkomunističke tranzicije; i konačno, na izmaku prve dekade novog milenija, kada je svijet počeo prepoznati 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 polemičke) 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 hrvatskoga filma — onoga koji se bez prigovora i kontroverzi takvim 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 hrvatskoj 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 znanja razvijena kao 'popratna posljedica' velike radoznalosti, problemske osjetljivosti i analitičke poduzetnosti njezina autora, Midhata Ajanovića. Raspon njegova pristupa animaciji je širok, a obuhvaća teorijsko-interpretativna tumačenja ključnih svojstava i mogućnosti animacije na kliznoj granici između animiranog i 'živog' filma, animacije i likovnih umjetnosti (Ogled o mikrokadru; Karikatura i film; Humoristički crtež od tiska do filma; Animirani strip-kvadrat, a i druge rasprave u knjizi). Gotovo sve studije ujedno su i povijesni pregledi. Neke su izričito 'monografske' povijesne (Samosvjesna crtana figura; Tex Avery — diznjevskina negacija Disneya; Ideološka panorama zagrebačke škole), dok su pojedine portreti umjetnika-prekretnika (*Don Kihot* — film s tajnom; Crtana 'perestrojka' Priita Pärna). Taj raspon posljedica je temeljne očaranosti Ajanovića suptilnostima, složenošću i iznenađenjima koje postojano otkriva u animaciji i kao zaljubljeni gledatelj, i kao zdušni tumač.

Cijena 180,00 kuna

Knjige možete naručiti ili kupiti: HRVATSKI FILMSKI SAVEZ | Tuškanac 1 | HR – 10000 ZAGREB
tel/fax (385 01) 48 48 771, 48 48 764 | e-mail vanja@hfs.hr

Ante Peterlić

POVIJEST FILMA

Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2008.

Tko god se primi čitanja Peterličeve *Povijesti filma* s predrasudom da je ipak riječ o djelomičnoj i tek jednoj od mnogih filmskih povijesti, shvatit će koliko se Peterličev pristup razlikuje od ostalih pristupa. Peterličev je zahvat neusporedivo širok: seže do kinematografskih prapočetaka ili pretpovijesti, a u hodu prema današnjem vremenu gustom mrežom hvata sve što je ikada moglo imati ikakve veze s njegovim predmetom, od tehničkih izuma i otkrića, preko novih znanstvenih i filozofskih spoznaja do vrenja u umjetnostima, koje su se početkom 20. stoljeća počele odricati svoje tradicije, dok je film tada tek čeznuo za njom. Više je puta izrečena Peterličeva teza, zabilježena i u ovoj knjizi, kako je film za stotinu godina prešao put za koji su drugim umjetnostima, od slikarstva, književnosti do glazbe, trebala stoljeća. Premda nije dosegla sadašnji filmski trenutak, obrađena razdoblja i nagovještaji daljeg razvoja — u tipično peterličevskom sveobuhvatnom, a opet razumljivom načinu izlaganja — knjiga će pružiti velik čitateljski užitek ljubiteljima filma, a mnogi će iz ove knjige imati priliku štošta i naučiti, pa i prevrednovati ono što su prije znali.

Cijena 150,00 kuna



Nenad Puhovski

DIGITALNI ABECEDARIJ AUDIOVIZUALNIH MEDIJA

Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2008.

Kad se nešto već zove *rječnik*, *pojmovnik* ili *abecedarij*, dvije su konotacije nezaobilazne: prvo, da je to *tumač*, da autor ima pretenziju objašnjavati smisao nedovoljno poznatih pojmova; i drugo, *sveobuhvatnost* — kakav bi to bio rječnik kad čitatelj u njemu ne bi našao tumačenje gotovo svih relevantnih pojmova?

Nenad Puhovski je sastavljao je *Digitalni abecedarij* vođen svojim interesima, a to su široko shvaćeni različiti elektronski mediji povezani natuknicama *audiovizualno* i *video* — danas se to područje rado opisuje terminom *multimedija*. Taj pojam može zavesti jer obično podrazumijeva tehnike audiovizualnog snimanja, reproduciranja i prezentiranja temeljene na potencijalu kućnog računala, te je takva multimedija korisnički dostupna poslovnim i kućnim korisnicima. Podataka o takvoj *multimediji* u ovoj knjizi ima, no prije bi se moglo reći da je Puhovskom pravo polazište tehnika standardne televizije. Polazeći od *broadcast* kvalitete kao svojevrsnog audiovizualnog standarda, on u ovom radu obuhvaća i »substandardne« tehnike, namijenjene amaterskim korisnicima. Ipak, više pozornosti poklanja tehnikama namijenjenim specifičnim zadacima u profesionalnoj audiovizualnoj proizvodnji — standardnoj televiziji i televiziji visoke rezolucije, prepletanju različitih tehnika, kao i računalnim pojmovima koji prate nastanak, pohranu, obradu i transmisiju podataka o digitaliziranoj slici i zvuku.

Cijena 180,00 kuna

**Knjige možete naručiti ili kupiti: HRVATSKI FILMSKI SAVEZ | Tuškanac 1 | HR – 10000 ZAGREB
tel/fax (385 01) 48 48 771, 48 48 764 | e-mail vanja@hfs.hr**