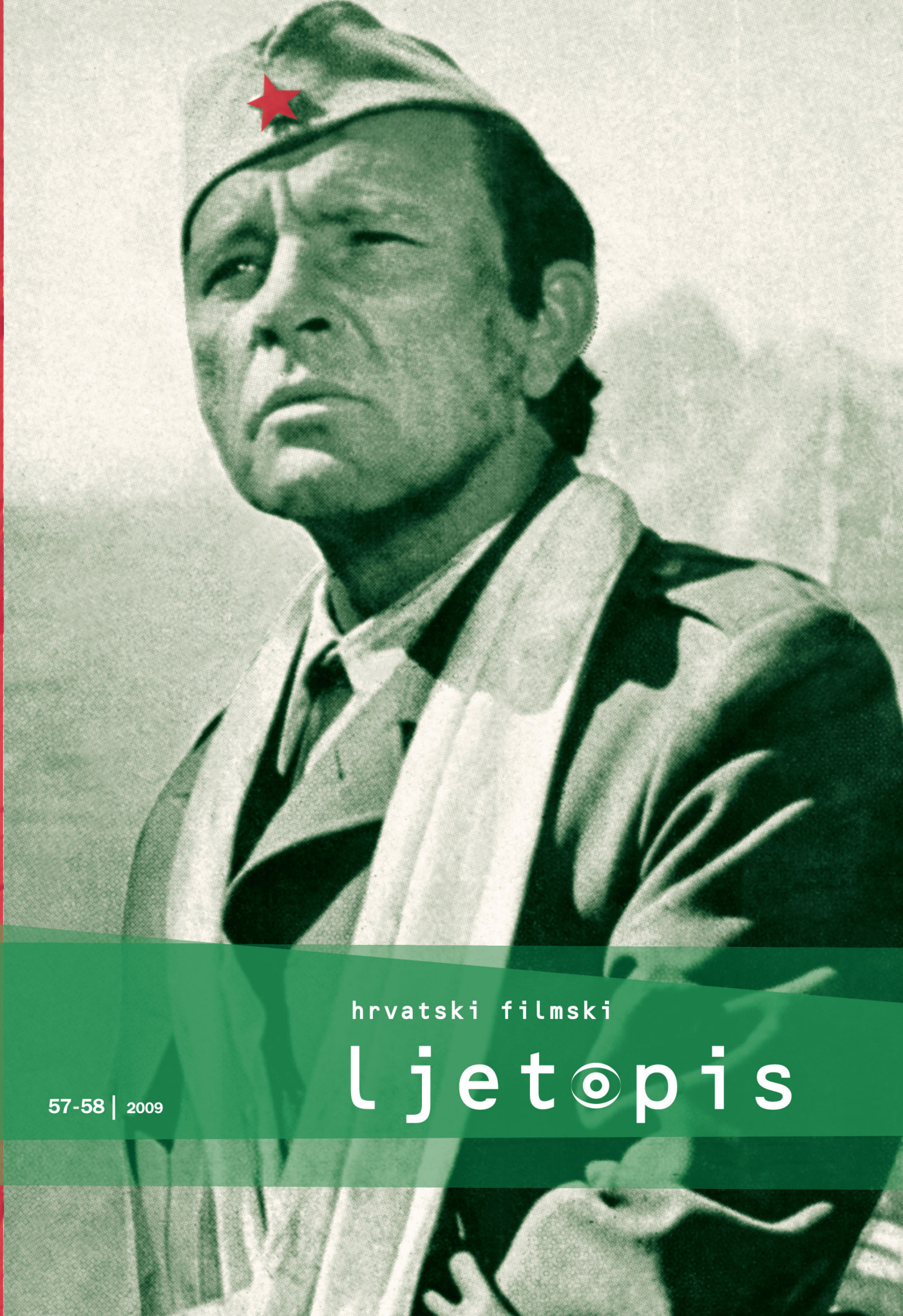
ISSN 1330-7665
UDK 791.43/45
CODEN HFLJFV



FILM I IDEOLOGIJA

hrvatski filmski

ljetopis

57-58 | 2009

hrvatski filmski ljetopis

god. 15. (2009)

broj 57-58, proljeće/ljeto 2009.

Hrvatski filmski ljetopis utemeljili su 1995. Hrvatsko društvo filmskih kritičara, Hrvatska kinoteka i Filmoteka 16

Utemeljiteljsko uredništvo: Vjekoslav Majcen, Ivo Škrabalo i Hrvoje Turković

Časopis je evidentiran u FIAF International Index to Film Periodicals i u Arts and Humanities Citation Index (A&HCI)

Uredništvo / Editorial Board:
Nikica Gilić
Bruno Kragić (glavni urednik / editor-in-chief)
Tomislav Šakić (izvršni urednik / managing editor)
Hrvoje Turković (odgovorni urednik / supervising editor)

Suradnici / Contributors:
Krešimir Košutić (filmografije/filmographies)
Juraj Kukoč (kronika/chronicles)
Sandra Palihnić (prijevod sažetaka / translation of summaries)
Duško Popović (bibliografije/bibliographies)
Anka Ranić (UDK)
Dizajn / Design: Barbara Blasin

Naslovnica / Cover: Richard Burton, *Sutjeska* (Stipe Delić, 1973)

Nakladnik / Publisher: Hrvatski filmski savez
Za nakladnika / Publishing Manager: Vera Robić-Škarica (vera@hfs.hr)
Priprema za tisak / Prepress: Kolumna d.o.o., Zagreb
Tisak / Printed By: Tiskara CB Print, Samobor

Adresa / Contact: Hrvatski filmski savez (za Hrvatski filmski ljetopis),
HR-10000 Zagreb, Tuškanac 1
telefon / phone: (385) 01 / 4848771,
telefaks / fax: (385) 01 / 4848764
e-mail uredništva: tomsakic@yahoo.com / bruno.kragic@lzmk.hr
www.hfs.hr

Izlazi tromjesečno u nakladi od 1000 primjeraka
Cijena: 80 kn / Godišnja pretplata: 150 kn
Žiroračun: Zagrebačka banka, 2360000-1101556872,
Hrvatski filmski savez (s naznakom "za Hrvatski filmski ljetopis")

Hrvatski filmski ljetopis is published quarterly by Croatian Film Clubs' Association
Subscription abroad: 60 € / **Account:** 2100058638/070 S.W.I.F.T. HR 2X

Godište 15. (2009) izlazi uz potporu Ministarstva kulture Republike Hrvatske
i Gradskog ureda za obrazovanje, kulturu i šport Grada Zagreba

hrvatski filmski ljetopis

SADRŽAJ 57-58, proljeće/ljeto 2009.

UVODNIK
5 **Poslije duge odsutnosti**

IN MEMORIAM MATO KUKULJICA
6 **In memoriam: Mato Kukuljica** / Stjepan Ćosić, Krešimir Mikić
8 **Prilozi za bio-bibliografiju Mate Kukuljice** / Carmen Lhotka

FILM I IDEOLOGIJA
14 **Tomislav Šakić** / Filmski svijet Veljka Bulajića: poprište susreta kolektivnog i privatnog
27 **Nemanja Zvijer** / Ideologija i vrednosti u jugoslovenskom ratnom spektaklu: prilog sociološkoj analizi filma na primeru *Bitke na Neretvi* Veljka Bulajića
41 **Senadin Musabegović** / Totalitarizam i jugoslavensko socijalističko iskustvo: primjer *Sutjeske* Stipe Delića
58 **Sanjin Pejković** / Ima li koga ispod nas?

STUDIJE
65 **Krunoslav Lučić** / Metafilmske strukture i oblici (samo)svijesti u hrvatskom i svjetskom filmu
92 **Feđa Vukić** / Mogućnost nemogućeg: *Blade Runner* kao didaktička pripovijest o dizajnu
99 **Midhat Ajanović** / Crtani film kao žanr: pristup pitanju žanra u filmskoj i digitalnoj animaciji
106 **Irena Paulus** / Nove glazbene smjernice – Kubrick nakon *2001: Odiseje u svemiru* (IV): *Full Metal Jacket*

IZ POVIJESTI HRVATSKOG FILMA
115 **Enes Midžić** / Zadar u *Šibenskoj luci* ili kako prepoznati poznato i pronaći pronađeno
124 **Slaven Zečević** / Put do *Opsade*: dugometražni igrani filmovi Branka Marjanovića
131 **Silvana Dunat** / Ivan Martinac – monolog s filmom

SNIMATELJSKI PRILOZI
139 **Krešimir Mikić** / Portret snimatelja (II) – Raoul Coutard

FESTIVALI I REVIJE
147 **Igor Bezinović** / Zašto bi to uopće bilo dobro – Carlos Reygadas na One Take Film Festivalu
150 **Juraj Kukoč** / Birtija i film – povodom 80 godina kinoklubaške tradicije u Zagrebu

NOVI FILMOVI
154 **Kinorepertoar:** *Australija*, Iva Žurić / *Elitna postrojba*, Dragan Rubeša / *Gomora*, Uroš Živanović / *Hrvač*, Boško Picula / *Kompleks Baader-Meinhof*, Srećko Horvat / *Milijunaš s ulice*, Vladimir Šeput / *Neobična priča o Benjaminu Buttonu*, Josip Grozdanić / *Ničiji sin*, Krešimir Košutić / *Orkestar u gostima*, Hana Jušić / *Put oslobođenja*, Mario Slugan / *Spaliti nakon čitanja*, Mima Simić / *Tri priče o nespavanju*, Diana Nenadić / *Zamjena*, Mario Kozina
189 **DVD:** *Molim te premotaj*, Hana Jušić / *Slatki život*, Josip Grozdanić / *Svadbeno slavlje*, Mario Kozina

NOVE KNJIGE
198 **Tonči Valentić** / Više od povijesti / Ante Peterlić: *Povijest filma: rano i klasično razdoblje*, 2008
200 **Petar Krelja** / Filmološki biser / Hrvoje Turković: *Narav televizije*, 2008
205 **Darko Štrajn** / Teorija filma kao teorija kulture i realnosti / Saša Vojković: *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*, 2008
209 **Tonči Valentić** / Metodološki inovativan pregled kulturoloških pristupa filmskoj umjetnosti/ Saša Vojković: *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*, 2008

DODACI
211 **Kronika / Filmografije / Bibliografije / O suradnicima u ovome broju**

hrvatski filmski ljetopis

CONTENTS

57-58, Spring/Summer 2009

EDITORIAL

5 **After a long absence**

OBITUARY: MATO KUKULJICA

6 **Obituary: Mato Kukuljica** / Stjepan Ćosić, Krešimir Mikić
8 **Mato Kukuljica's biography and bibliography** / Carmen Lhotka

CINEMA AND IDEOLOGY

14 **Tomislav Šakić** / The world of Veljko Bulajić's films: the meeting place of the individual and the collective
27 **Nemanja Zvijer** / Ideology and values in Yugoslav war movies: sociological analysis of Veljko Bulajić's *The Battle of Neretva*
41 **Senadin Musabegović** / Totalitarianism and Yugoslav socialist experience: Stipe Delić's *Sutjeska*
58 **Sanjin Pejković** / Is there anyone beneath us?

FILM STUDIES

65 **Krunoslav Lučić** / Metafilmic structures and forms of (self)consciousness in Croatian and world cinema
92 **Feđa Vukić** / A posssibility of the impossible: *Blade Runner* as a didactic narrative on design
99 **Midhat Ajanović** / Animated cartoon as a genre
106 **Irena Paulus** / New music guidelines – Kubrick after *2001 A Space Odyssey* (IV): *Full Metal Jacket*

FROM THE HISTORY OF CROATIAN CINEMA

115 **Enes Midžić** / Zadar in *Port of Šibenik* or how to know the known and find the found
124 **Slaven Zečević** / A way to *Opsada* – Branko Marjanović's feature films
131 **Silvana Dunat** / Ivan Martinac – a monologue with film

STUDIES IN CINEMATOGRAPHY

139 **Krešimir Mikić** / Portrait of a cinematographer (II) – Raoul Coutard

FESTIVALS

147 **Igor Bezinović** / Why should it be good, anyway – Carlos Reygadas on One Take Film Festival
150 **Juraj Kukoč** / The pub and film – 80 years of cine-club tradition in Zagreb

NEW FILMS

154 **Theatres:** *Australia,* Iva Žurić / *Tropa de Elite,* Dragan Rubeša / *Gomorrah*, Uroš Živanović / *The Wrestler,* Boško Picula / *Der Baader-Meinhof Komplex*, Srećko Horvat / *Slumdog Millionaire*, Vladimir Šeput / *Curious Case of Benjamin Button*, Josip Grozdanić / *Ničiji sin*, Krešimir Košutić / *Band's Visit*, Hana Jušić / *Revolutionary Road*, Mario Slugan / *Burn After Reading,* Mima Simić / *Tri priče o nespavanju*, Diana Nenadić / *The Changeling*, Mario Kozina
189 **DVD:** *Be Kind Rewind*, Hana Jušić / *La Dolce Vita*, Josip Grozdanić / *The Wedding Banquet*, Mario Kozina

NEW BOOKS

198 **Tonči Valentić** / More than a history /Ante Peterlić: *Povijest filma: rano i klasično razdoblje*, 2008
200 **Petar Krelja** / The gem of film criticism / Hrvoje Turković: *Narav televizije*, 2008
205 **Darko Štrajn** / The film theory as the theory of culture and reality / Saša Vojković: *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*, 2008
209 **Tonči Valentić** / The innovative compendium of cultural approaches to film art / Saša Vojković: *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*, 2008

APPENDICES

211 **Chronicle / Filmographies / Bibliographies / Contributors to this issue**

Poslije duge odsutnosti

Oko šest mjeseci nakon prethodnoga, novi je svezak *Hrvatskoga filmskoga ljetopisa* ukoričen – kažem svezak jer je riječ o dvobroju, obliku izlaženja koji smo posljednjih godina uspješno izbjegavali, a sada mu opet poklekli. U nadi za oprostom zbog tako duge odsutnosti pokušat ćemo se opravdati razlozima financijskima – jer smo kao i mnogi pogođeni manje poticajnim financijskim okružjem ove godine, tehničkima – časopis je, kako što se može vidjeti, temeljito redizajniran, prvi put nakon 1997, čime se simbolički obilježava i peta godišnjica promjene na čelu časopisa (a prinove u redakciji očekujemo od ove jeseni), te razlogom najvažnijim osobno-radnim, odnosno posvemašnjom radnom neaktivnošću glavnoga urednika dok je izvršni boravio i stručno se usavršavao po prijateljskim zemljama.

Ako nas ti razlozi opravdaju, a ufam da hoće, ponajviše onaj vizualni, svaki će čitatelj moći utvrditi da u sadržajnom smislu *Hrvatski filmski ljetopis* ostaje i dalje vjeran svom, još uvijek i vjerojatno još dugo eklektičnom redakcijskom duhu kojeg je kao takvog davno iz boce pustio Hrvoje Turković. S obzirom pak na svoju dvobrojnu strukturu, ovaj svezak može poslužiti kao ljetno štivo do uobičajenog jesenskog broja, za koji, među ostalim prilozima i uz standardne rubrike, možemo (nadamo se) najaviti opsežan temat (s iscrpnim razgovorom) o Krsti Papiću, kao i *hommage* Zvonimiru Berkoviću. U ovome broju noseći temat bavi se prošlošću – ideologijom u eks-jugoslavenskim filmovima, a ponajviše Veljkom Bulajićem – dok je esejistički blok o kinorepertoaru pozamašan jer su prva četiri mjeseca u godini bili, kao i obično, oskarovska sezona. Osim velikana iz bolje prošlosti hrvatskoga filma, do sljedećega broja iza nas će biti još jedna Pula, koju ćemo dakako prokomentirati, kao i još jedno filmsko ljeto za nama.

(B.K.)

Poštovana obitelji, prijatelji i kolege,

Naš Mato sigurno ne bi htio da mu se posvećuju oproštajni govori, a niti da ga se ispraća po nekom službenom protokolu. U uspomeni na njega znadem da mi oprašta što danas moram govoriti jer to osjećam kao osobnu i kolektivnu dužnost prema osnivaču hrvatskog filmskog arhiva koji je trideset godina predano brinuo o našoj kulturnoj i umjetničkoj baštini, o važnom dijelu modernog identiteta Hrvatske, i prema bliskom suradniku s kojim sam šest godina dijelio svakodnevne brige i uspjehe u poslu. Znam da bi mi oprostio što danas govorim i zato što je volio svoje kolege, ljude u arhivu, doslovno sve…, a i zato što je kao rijetko tko mogao razumjeti i opraštati tuđe slabosti.

Ovih će se dana više govoriti i pisati o Matovom profesionalnom životu i radu, o čemu šira javnost treba čuti i znati. U tom pogledu on je već odavno postao važna biografska i bibliografska činjenica našeg kulturnog života. Po svom praktičnom i teorijskom radu na području filmologije, arhivistike i restauracije filma, Mato Kukuljica bez sumnje će ostati upamćen. Upravo je on postavio institucionalne temelje i standarde filmske arhivistike u Hrvatskoj, a njegov udžbenik o zaštiti i restauraciji filma predstavlja trajno znanstveno dostignuće. O tome Matu Kukuljici čitat će i od njega učiti i oni koji ga nikad nisu upoznali.

Ali mi se danas opraštamo od našeg prijatelja, od našeg kolege, čovjeka kojeg smo poznavali, s kojim smo živjeli i s njim surađivali, razgovarali, rješavali probleme, družili se, polemizirali i zajedno učili. Mato je volio filmske metafore, jezik filma. Čitav radni vijek sustavno se bavio zaštitom vrpci jer je, u stvari, bio opčinjen njezinim sadržajem, filmskom pričom i onom neodoljivom magijom kina. Bio je opčinjen poetikom i poezijom filmskog jezika. Zapravo, bio je pjesnik kojega su možda napustili stihovi ali ga je do kraja obuzela poezija pokretnih slika. Na toj mladenačkoj strasti pomalo sam mu zavidio. Stoga moje riječi ne mogu označiti konačni rastanak, jer rastanka zapravo nema, i svatko od nas ovdje i dalje će u omnibusu vlastite svijesti nositi Matov lik.

Danas je skoro svaki starinski pojam uzvišena značenja obezvrijeđen. Ipak, neću ni malo riskirati – jer to znam – ako za Mata Kukuljicu kažem da je svojom pojavom i ponašanjem bio oličenje čovjeka za kojega u njegovom rodnom gradu reču da je "gospar čovjek". A to je čovjek virtuoz u svakom smislu, u svom poslu, u ophođenju i manirima, čovjek miran i blag, otvoren prema svijetu, koji se zna vladati u svakoj prilici. Ali to je i čovjek koji o svom usudu i o svom bremenu šuti i u toj se borbi povlači u sebe i ostaje sam. Usuprot etosu agresivnosti što nas okružuje Mato nikad nije krio svoju ljudsku osjetljivost.

Falit će nam Mato Kukuljica u Arhivu i Kinoteci. Falit će nam njegova dobrohotnost, njegova nenametljiva pojava i ležernost u rješavanju stručnih prijepora i problema u Arhivu i izvan njega. Mato je imao savršen talent da pomiri ljude i njihove interese i da uvijek postigne kompromis, rješenje s kojim će svi biti zadovoljni. Falit će nam njegov dubrovački način kojim je ljude zvao imenom, a da je to zvučalo kao da im se obraća cijelim nizom počasti. Nedostajat će nam njegov pravorjek, njegova kratka javljanja, dolasci na Marulićev, savjeti i vijesti koje je donosio. Kada bi bio zadovoljan postignutim, poslom, susretom ili događajem, Mato ne bi rekao "bilo je dobro, izvrsno", "uspjeli smo", "postigli smo to", nego nešto vrlo dubrovačko, nešto što je naučio u djetinjstvu. Rekao bi: "bilo je lijepo, bilo je lijepo".

Adio naš Mato

Stjepan Ćosić

Poštovana obitelji, poštivatelji i prijatelji dragog Mate
Svakome od nas je ovaj trenutak izuzetno težak, pa tako i nama Matinim prijateljima iz Hrvatskoga filmskog saveza. Godinama smo se družili s njime, veselili i ljutili. Bit ću iskren, znali smo se ponekad i povisiti glas, no, u svemu tome bilo je nešto divno. Uvijek bi se opet sreli u Filmoteci 16 u Savskoj ili u Dalmatinskoj, u Hrvatskom filmskon savezu, kod Vere, na projekcijama, festivalima, žirijima, smotrama dječjeg filmskog stvaralaštva, na Medijskoj školi, u Kinoteci, surađujući na raznim projektima, uvijek kao dobri stari prijatelji koji se uzajamno poštuju u dobru i zlu, u radosti, uspjesima i razočaranjima, a koji se pritom dobro, vrlo dobro razumiju. O čemu sve nismo pričali, ali s Matom uvijek u njegovom stilu, dobronamjerno, poštujući jedni druge, kao i one o kojima smo razgovarali. Kroz sve te godine ne sjećamo se ni jednog susreta, ni jednog trenutka s Matom u kojem se nije osjećalo razumijevanje za svakog od nas, kako u osobnom životu, tako i u profesionalnome. Znali smo skoro sve o svakome, što ga tišti, a što veseli. Dragi Mato radio je puno, zdušno, stalno naglašavajući značaj hrvatskog filma, hrvatske kinematografije i hrvatske kulture. To nas je i najviše povezivalo. Bila je to temeljna sastavnica svakog našeg razgovora. Nikada, zaista nikada, Mato nije pokazivao izrazito preferiranje nekih autora i nekih filmskih uradaka, bilo profesionalnih ili amaterskih, dječjih, radova akademaca, bilo kojeg filmskog roda ili vrste. O njima je uz svoje suradnike brižno skrbio. Radovao ga je svaki uspjeh hrvatskog filma, a posebice pojava novih snaga, mladih, bilo kao filmskih profesionalaca, nezavisnih autora ili nove generacije filmskih kritičara, teoretičara ili povjesničara filma.

O hrvatskom filmu Mato je govorio kao o spašavanju velikog kulturnog bogatstva i uvijek je bio svjestan činjenice što će to značiti za buduće generacije. Za njega je svaki spašeni kvadrat filma, svaki spašeni film, bila neopisiva pobjeda i neizmjerna radost. Osim što je bio arhivist, znanstvenik, teoretičar i povjesničar filma, Mato je bio i vrstan predavač, koji je svoju ljubav i poznavanje filma uspješno prenosio na slušače. Izuzetno mu je bila važna filmska kultura, obrazovanje djece i mladeži, stoga se uvijek odazivao kao predavač na brojne seminare za učitelje. Kad sam ga u jednom periodu naslijedio na katedri Filmske umjetnosti na studiju kroatistike, odnosno tadašnje jugoslavistike na Filozofskom fakultetu, smatrao sam to izuzetnom čašću, ali i obvezom, posebice zbog njegovog iznimnog poznavanja povijesti hrvatskoga filma za koji je želio i nastojao zainteresirati svakog studenta. Nažalost, moram napomenuti da, osim povremenog gostovanja, nikad nije predavao na Akademiji dramske umjetnosti. Osobno sam uvijek nazočio tim predavanjima, bolje reći Matinim razgovorima sa studentima i uvjerio sam se kakav je odličan predavač bio. Studenti su sa zanimanjem slušali stručnjaka koji s ljubavlju govori o svom poslu, a koji ujedno i skrbi sa svojim suradnicima o onome, što su njihove kolege, nekad, danas, a što će i oni sutra snimiti. S radošću su slušali kako netko vodi brigu o onom što oni rade i nakon svečanih premijera, festivalskih i kinotelevizijskih projekcija, da ipak postoji netko tko njihovom filmskom uratku želi dug život.

Nedavno sam od njega dobio nekolicinu dijelova filmskih vrpci, restlova hrvatskih filmova u nekadašnjem lošem stanju i istih tih restauriranih, za potrebe nastave. Dozvolite mi molim i oprostite što sada govorim osobno. Čuvati ću taj mali poklon, kao što je Mato dugi dio svog radnog vijeka čuvao i skrbio o cjelokupnoj hrvatskoj filmskoj baštini, kao uspomenu na njega i njegov rad. Mato u proslovu svoje izuzetno vrijedne i unikatne knjige, ujedno doktorske disertacije Zaštita i restauracija filmskog gradiva, 5. listopada 2004. godine piše: "Na završetku velikog ciklusa u životnom, društvenom i stručnom radu, neobično mi je drago što sam veliki dio svog radnog vijeka mogao posvetiti stvaranju Hrvatske kinoteke kao nacionalnog filmskog arhiva, te sa svojim kolegama prikupiti, zaštititi i restaurirati hrvatsku filmsku baštinu."

Što se može tome dodati? U ime njegovih prijatelja rekao bih Matinim suradnicima, sadašnjim i budućim: Nastavite njegovo djelo, to je vaša obveza kako obzirom na Matu, tako i za hrvatsku kulturu. Nama, koji smo ga možda bolje poznavali od drugih čast je bila biti prijateljem gospodina Mate Kukuljice, izuzetno poštenog i dragog čovjeka. To će se prijateljstvo, siguran sam, kao i svi njegovi prijatelji, nastaviti istim žarom, kad se sretnemo jednom ponovno.

Hvala Ti Mate

Krešimir Mikić

Carmen Lhotka

Prilozi za bio-bibliografiju Mate Kukuljice

Znanstveni, stručni, predavački i urednički rad s područja filmologije, filmske publicistike i zaštite filmske zaštite

Mato Kukuljica

I. SURADNIK U ZNANSTVENIM PROJEKTIMA

1. Suradnik na Filmskoj enciklopediji
(I-II, 1986–90, glavni urednik Ante Peterlić, Leksikografski zavod Miroslav Krleža) – 31 enciklopedijska natuknica

2. Suradnik na znanstvenom projektu Nacionalni program humanih i odgojnih vrednota – Film i poticanje odgojnih i tradicionalnih vrijednosti
(Ministarstvo obnove i razvitka RH, 1996, voditeljica Marija Kaštelan-Macan)

3. Suradnik na znanstvenom projektu Kulturna politika u Republici Hrvatskoj – Film i kulturna politika u Republici Hrvatskoj
(Institut za međunarodnu suradnju, 1997, voditelj Vjeran Katunarić)

II. UREDNIK I ČLAN UREDNIŠTVA ČASOPISA, BILTENA I FILMSKIH MANIFESTACIJA

1. Uređivanje knjiga i biblioteka

– koncipiranje i uređivanje filmske biblioteke Teorija i praksa filma (1977–86), posebno tri knjige te edicije: *Osnove teorije filma* Ante Peterlića, *Sintaksa i poetika filma* Branka Belana i *Filmska kamera* Nikole Tanhofera

– urednik edicije Prilozi za povijest hrvatskog filma (Hrvatski državni arhiv/Hrvatska kinoteka, 1995–2004); u okviru edicije objavljene su knjige:
Filmska zbirka Škole narodnog zdravlja "Andrija Štampar" (autor Vjekoslav Majcen), *Krešo Golik* (monografija; urednik Petar Krelja), *Hrvatski filmski tisak* 1913.-1945. (autor Vjekoslav Majcen), *Oktavijan Miletić* (monografija; autori Vjekoslav Majcen i Ante Peterlić), *Obrazovni film* (autor Vjekoslav Majcen), *Filmsko gradivo u Hrvatskoj kinoteci od 1904. do 1940.* (autori Vjekoslav Majcen i Mato Kukuljica), *Zaštita i restauracija filmskog gradiva* (autor Mato Kukuljica)

– član Uredničkog savjeta *Filmskog leksikona* (Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2003)

2. Uređivanje i rad u uredništvima časopisa i biltena

– urednik ***Biltena Filmoteke 16***
(br. 11 do 18, 1968–72; br. 1, srpanj 1973. i br. 2, srpanj 1974)

– urednik kataloga igranog filma i drugih edicija Filmoteke 16 (1969–77)

– urednik stručnih materijala ***Ljetne filmske škole*** (1969 – 77)

– urednik ***Zbornika Ljetne filmske škole*** (1969–77)

– urednik ***Biltena Hrvatskog državnog arhiva*** (1992. i 1993)

– urednik tematskog broja časopisa ***Dubrovnik***, posvećenog stotoj obljetnici hrvatskog filma (broj 1/1996)

– član uredništva ***Arhivskog vjesnika*** (1981-2006)

– član uredništva ***Biltena HDA*** (1994–98)

– član uredništva (za područje filma) časopisa ***Umjetnost i dijete*** (1983–85)

57-58/2009

3. Uređivanje i organiziranje filmskih manifestacija

– uredio i vodio (s Petrom Kreljom) retrospektivu hrvatskog dugometražnog igranog filma (1945-1969.) u Kulturno-informativnom centru, Zagreb, 1982/1983.

– urednik Filmskog programa Međunarodnog festivala djeteta u Šibeniku 1983–87. i 1990–95.

– urednik Filmskog programa Dubrovačkog ljetnog festivala, Dubrovnik, 1995.

– izbornik Festivala hrvatskog filma, Pula 1996–97.

– urednik (s Veljkom Krulčićem) retrospektive hrvatskog dugometražnog igranog filma, 1994–96.

– urednik retrospektive hrvatskog filma u New Yorku, 1996.

– sudjelovao u koncipiranju velike retrospektive hrvatskog filma u Rotterdamu, 1998.

– u razdoblju 1998–2003. koncipirao preko 20 retrospektivnih programa hrvatske kinematografije u Australiji, Bugarskoj, Češkoj, Indiji, Kanadi, Njemačkoj, Slovačkoj.

– u suradnji s američkim povjesničarem Richardom Penom formulirao je model (1 autor – 1 film) predstavljanja hrvatske filmske baštine u Lincoln centru (New York); za istu retrospektivu izradio izbor antologijskih djela Zagrebačke škole crtanog filma.

III. PREDAVAČKA DJELATNOST

– predavač na Ljetnoj filmskoj školi, 1969–90. (teme: Uvod u animirani film, Zagrebačka škola crtanog filma, Hrvatski dokumentarni film, Povijest svjetskog filma i Pregled povijesnog razvoja hrvatskog filma)

– predavač na Pedagoškoj akademiji u Osijeku (kolegij Uvod u teoriju i povijest filma), 1978/1979.

– predavač na Filozofskom fakultetu u Zagrebu – Odsjek Jugoslavistike (kolegij Uvod u teoriju i povijest filma), 1978–88.

– predavač na seminarima o uvođenju filma u obrazovni sustav i nastavni proces u svim većim hrvatskim regionalnim centrima Hrvatske, 1975–85.

– predavač na Školi medijske kulture u organizaciji Hrvatskog filmskog saveza (teme: Uvod u teoriju i povijest animiranog filma, Hrvatski dokumentarni film, Hrvatski film do 1941, Zaštita audiovizualnog gradiva), 1999–2008.

– predavač na seminarima za obrazovanje voditelja filmskih i video družina u organizaciji Hrvatskog filmskog saveza (teme: Osnove filmskog jezika, Filmološko vrednovanje na temelju izbora dječjih ostvarenja i antologijskih djela hrvatskog kratkometražnog filma), Zagreb, Bjelovar, Osijek, 1992–96.

– povremena predavanja o hrvatskom dokumentarnom filmu, Zagrebačkoj školi crtanog filma, te temama iz povijesti hrvatske kinematografije za studente Akademije dramske umjetnosti, Likovne akademije i Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1980–2006.

– predavač na Katedri informatologije, smjer arhivistika Filozofskog fakulteta u Zagrebu (kolegij Zaštita i restauracija audiovizualnog gradiva), 2003–08.

– predavač na seminarima za arhivske djelatnike te djelatnike u pismohranama Republike Hrvatske (tema : Zaštita i restauracija filmskog gradiva, zaštita uskih formata te čuvanje i zaštita audiovizualnog gradiva s posebnim osvrtom na video gradivo), HAD, 2006–08.

– predavanja za muzejske djelatnike u suradnji s Muzejsko dokumentacijskim centrom u Zagrebu, kao i Poglavarstvom grada Rijeke (tema: Zaštita i restauracija audiovizualnog gradiva s posebnim naglaskom na provođenje mjera zaštite video gradiva), 2006–08.

IV. ZNANSTVENI I STRUČNI RADOVI I PRIOPĆENJA O ZAŠTITI HRVATSKE FILMSKE BAŠTINE

1. U inozemnim časopisima

1. Briga o filmskoj baštini SR Hrvatske, Glasnik UNESCO-a, Paris, kolovoz 1984, str. 37-39.

2. Doseženi rezultati in problemi pri hranjenju in varstvu filmskega gradiva v SRH, Ekran, Ljubljana, 1987, br. 1-2, 3-4.

3. *The Croatian Cinematheque (Hrvatska kinoteka)*, Revue de la Federation Internationale des Archives du film, Bruxelles, travanj 1994, br. 48.

4. *Croatian Cinema af the Crossroads*, Journal and Bulletin of the Croatian Studies, Macquire University, Sidney, 1997, str. 69-81.

2. U domaćim časopisima i novinama

1. Prvi koraci Kinoteke Hrvatske pri Arhivu Hrvatske, Arhivski vjesnik, 1978-79, br. 21-22, str. 379-391.

2. Briga o prikupljanju i zaštiti filmske baštine u Republici Hrvatskoj (u povodu 5 godina rada Kinoteke Hrvatske), Arhivski vjesnik, 1984, str. 205-210.

3. Hrvatska filmska baština I, Školske novine, 1993 (16. II), br. 7.

4. Hrvatska filmska baština II (kako vratiti oteto), Školske novine, 1993 (23. II), br. 8.

5. Prosudba filmske zbirke Zagreb filma (1955.-1992.), Kinoteka, 1994, br. 38, str. 9-16.

6. Metode, mjere i otvorena pitanja zaštite filmske građe (Iskustva Kinoteke Hrvatske na zaštiti Nacionalnog filmskog fonda), Arhivski vjesnik, 1993, str. 69-84.

7. Vrednovanje i kriteriji za izlučivanje i trajnu pohranu filmske građe, Arhivski vjesnik, 1994, str. 101-114.

8. Novine u pravnom reguliranju zaštite audiovizualnog gradiva, Arhivski vjesnik, 1995, str.101-113.

9. Novine u zaštiti audiovizualnog gradiva I i II, Hrvatsko slovo, 1995 (20. X. i 27. X), br. 26 i 27.

10. Hrvatski nacionalni odbor za film, Hrvatski filmski ljetopis, 1995, br. 1-2, str. 32-33.

11. Hrvatska u svjetskoj proslavi 100-godišnjice filma, Hrvatski filmski ljetopis, 1995, br. 1-2, str. 110-112.

12. Audiovizualna dokumentacija – zapostavljeni povijesni izvori, Arhivski vjesnik, 1996, str. 117-126.

13. Nove europske inicijative u filmskoj arhivskoj pravnoj praksi, Arhivski vjesnik, 1997, str. 119-138.

14. Kulturna politika i kinematografija u Republici Hrvatskoj, Hrvatski filmski ljetopis, 1997, br. 12, str. 21-28.

15. Projekt zaštite, restauracije i rekonstrukcije Nacionalne filmske zbirke, Riječi, 2001, br. 1 i 2, str. 157-187.

16. Sadašnji trenutak zaštite filmskog nasljeđa, časopis Riječi, Matica Hrvatska, Sisak, 2001, br. 1-2, str. 146-157.

17. Nove elektronske tehnologije, pomoć u restauriranju filmskog gradiva, Hrvatski filmski ljetopis, 2001, br. 26, str. 132-151.

18. Natuknice uz radnu, stručnu i znanstvenu biografiju dr. Vjekoslava Majcena, Hrvatski filmski ljetopis, 2001, br. 27 -28, str. 22-25.

19. Zaštita filmskog i drugog audiovizualnog gradiva (analiza, mjere i prijedlozi), Informatica Museologica, 2001, br. 32 (3-4), str. 127-138.

20. Identifikacija filmskog gradiva, Zapis HFS-a, 2001. br. 36, str. 33-44.

21. Radikalne promjene u zaštiti i pohrani filmskog gradiva, Arhivski vjesnik, 2001, str. 153-174.

22. Identifikacija filmskog gradiva, Arhivski vjesnik, 2002, str. 115-133.

23. Projekt zaštite, restauracije i rekonstrukcije Nacionalne filmske zbirke (1995-2002), Hrvatski filmski ljetopis, 2003, br. 33. str. 157-174.

24. Čuvanje, zaštita i restauracija filmskog gradiva – manje poznata djelatnost, Zapis HFS-a, 2004, poseban broj, str. 92-108.

25. Izvješće o posjeti i pregledu filmskog gradiva u Austrijskom filmskom arhivu u Beču (Beč – Austrija 23. – 27. svibnja 2003.), Arhivski vjesnik, 2003, str. 248–250.

26. Moralni i pravni aspekti čuvanja, zaštite i restauracije filmskog gradiva, Hrvatski filmski ljetopis, 2005, br. 44, str. 149-159.

27. Pregled aktualnih problema u zaštiti audiovizualnog gradiva, Zapis HFS-a, 2005, br. 51, str. 65-69.

28. Nove smjernice u zaštiti audiovizualnog gradiva, Zbornik radova muzejskih i arhivskih institucija, 2006.

29. Aktualni problemi u zaštiti i restauraciji filmskog gradiva, Knjižnice grada Zagreba – Zbornik predavanja s međunarodnog stručnog skupa Audiovizualna građa i nasljeđe, 2007.

30. O izlučivanju i trajnoj pohrani filmskog gradiva, Zapis HFS-a, 2008, poseban broj, str. 106-113.

31. Aktualni problemi u zaštiti i restauraciji audiovizualnog gradiva, Zapis HFS-a, 2008, poseban broj, str. 117-124.

32. Zaštita nacionalne filmske zbirke iz razdoblja 1938–1985. u Hrvatskoj kinoteci u 2007. godini, Arhivski vjesnik, 2008, str. 227–236.

33. Zoran Lhotka, nakon pet godina, Hrvatski filmski ljetopis, 2008, br. 56, str. 71-72.

34. Vrednovanje filmskog gradiva, Hrvatski filmski ljetopis, 2008, br. 56, str. 85-92.

3. Magistarski i doktorski radovi i knjige:

– *ČUVANJE, ZAŠTITA I VREDNOVANJE HRVATSKE FILMSKE BAŠTINE* (magistarski rad), prosinac 1996.

– *CILJEVI I DOSEZI ZAŠTITE FILMSKOG GRADIVA* (doktorska disertacija), prosinac 2000.

– *FILMOVI U HRVATSKOJ KINOTECI PRI HRVATSKOM DRŽAVNOM ARHIVU (1904-1940.)*, s Vjekoslavom Majcenom, Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka, Zagreb, 2003.

– *ZAŠTITA I RESTAURACIJA FILMSKOG GRADIVA*, Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka, Zagreb, 2004.

V. STRUČNI RADOVI IZ POVIJESTI HRVATSKOG I SVJETSKOG FILMA

1. Radovi o autorima hrvatskog kratkometražnog filma

1. Rudolf Sremec, Školske novine, 17. prosinca 1974, br. 42.

2. Dramaturška domišljenost filmova Ante Babaje, Školske novine, 1. siječnja 1975, br. 1-2.

3. Branko Marjanović – afirmator znanstveno-popularnog filma, Školske novine, 14. siječnja 1975, br. 3-4.

4. Dva viđenja svijeta Obrada Gluščevića, Školske novine, 4. veljače 1975, br. 6.

5. Izvorna dokumentarnost i poetski realizam Kreše Golika, Školske novine, 18. veljače 1975, br. 8.

6. Zlatko Sudović – angažiranost i sklonost nastavnom filmu, Školske novine, 18. ožujka 1975, br. 12.

7. Krsto Papić – dramaturška čvrstina i sklonost tragikomičnom, Školske novine, 1. travnja 1975, br. 14.

8. Virtuoznost i osebujan opus Bogdana Žižića,
Školske novine, 15. travnja 1975, br. 16.

9. Nikola Babić – senzibilitet vrsnog dokumentariste,
Školske novine, 1. svibnja 1975, br. 18-19.

10. Zoran Tadić – nova redateljska usmjerenja,
Školske novine, 13. svibnja 1975, br. 20.

11. Pavao Štalter, dobri duh Zagreb filma, Hrvatsko slovo, 14. srpnja 1995.

12. Aleksandar Stasenko, Hrvatsko slovo, 22. prosinca 1995, br. 35.

2. Ostali radovi iz povijesti hrvatskoga filma

1. Hrvatsko filmsko izdavaštvo, Filmska izdavačka djelatnost kao izvorište filmološke znanosti, Školske novine, 4. svibnja 1993, br. 18.

2. Hrvatski film, jučer, danas, sutra (u povodu stote obljetnice filma, 28. prosinca 1895), Večernji list (Kuturno obzor), 17. prosinca 1995, str. 26.

3. Hrvatska kinematografija na raskrižju (u povodu stote obljetnice hrvatskog filma, 8. listopada 1896), Dubrovnik, 1996, br. 1, str. 3-25.

4. Pomlađivanje hrvatskog filma, Vjesnik, 30. srpnja 1996.

5. Pogled u sadašnji trenutak hrvatskog dugometražnog igranog filma, Katalog Festivala hrvatskog filma, Pula 1996.

6. U povodu nove video produkcije Kršćanske sadašnjosti, Kana, studeni 1996, br. 11.

7. Kratki pregled povijesti hrvatskog filma (1896-1990),
Zapis HFS-a, 2004, poseban broj, str. 38-55.

3. Stručni radovi o svjetskom filmu

1. Burleska, Školske novine, 16. ožujka 1976, br. 12,

2. Avangarda, Školske novine, 23. ožujka 1976, br. 13.

3. Švedska škola, Školske novine, 6. travnja 1976, br. 15.

4. Ekspresionizam, Školske novine, 13. travnja 1976, br. 16.

5. Kammerspiel, Školske novine, 20. travnja 1976, br. 17.

6. Montažni film – sovjetska škola, Školske novine, 27. travnja 1976, br. 18-19.

7. Francuski poetski ("crni") realizam, Školske novine, 11. svibnja 1976, br. 20.

8. Neorealizam, Školske novine, 18. svibnja 1976, br. 21.

9. Novi val, Školske novine, 25. svibnja 1976, br. 22.

4. Prilozi o najznačajnijim teoretičarima filma

(I. program Radio Zagreba), emitirani od 20. siječnja do 12. svibnja 1975:

– *Riccioto Canudo*
– *Louis Delluc*
– *Germaine Dulac*
– *Elie Faure*
– *Jean Epstein*
– *Bela Balasz*
– *Dziga Vertov*
– *Vsevolod Pudovkin*
– *Leon Moussinac*
– *Sergej Mihailovič Ejzenštejn*
– *John Grierson*
– *Paul Rotha*
– *Rudolf Arnheim*
– *Raymond Spottiswoode*

VI. FILMSKE KRITIKE I OSVRTI

1. O kratkometražnom filmu drugačije, Studentski list, 23. veljače 1971, str. 21.

2. Butch Cassidy i Sundance Kid, Školske novine, 29. veljače 1971, br. 10, str. 14.

3. Politički film, Školske novine, 29. veljače 1971, br. 10.

4. Klaunovi Federica Fellinija, Školske novine, 23. siječnja 1973, br. 5.

5. Jedno dramaturško rješenje u Radićevom "Timonu", Omladinski tjednik, 17. studenoga 1973, br. 187.

6. Knjige kao putokazi (u povodu tiskanja knjige Dra Ante

Peterlića: Pojam i struktura filmskog vremena), Suvremena metodika nastave hrvatskog ili srpskog jezika, 1976, br. 3, str. 210-212.

7. Ne naginji se van, Start, 1977, br. 222, str. 74-75. i 90-91.

8. Usputno razmišljanje (u povodu IV Svjetskog festivala animiranog filma u Zagrebu), Filmska kultura, 1980, br. 127, str. 82-89.

9. *Da li je problem samo u izdavačkoj djelatnosti*, Filmska kultura, 1982, br. 83, str. 54-57.

10. Dani hrvatskog filma (u znaku dokumentarnih ostvarenja redatelja Petra Krelje i mladih autora), Školske novine, 16. ožujka 1993, br 11.

11. Scenograf Želimir Zagotta, u povodu 40 obljetnice rada na filmskoj scenografiji, katalog Dana hrvatskog filma, 1995.

– filmske kritike i publicistički prilozi u emisiji U prvom planu film na I. programu Radio Zagreba, 1973–78. – 220 osvrta na filmove, filmske časopise i festivale

– filmska tribina o hrvatskom dokumentarnom filmu u Kulturno informativnom centru u Zagrebu, 1974. – 18 tribina

– emisija 7 dana, Televizija Zagreb, 5. svibnja do 30. listopada 1973. – 21 stručni komentar uz filmove

– ciklus o hrvatskom kratkometražnom filmu Jedan autor, jedan film (stručni komentari, razgovori s redateljima i suuredništvo), Televizija Zagreb, 1978 – 17 emisija, 1983 – 21 emisija, 1986. – 18 emisija

– ciklus poljskog filma, Televizija Zagreb, 1981, uvodni komentari i razgovor s poljskim kritičarem A. Fuksiewichem – 9 emisija

– ciklus talijanskog filma, Televizija Zagreb, 1983, uvodni komentari – 9 emisija,

– radio emisija U prvom planu – film, uređivanje emisija od 10, 17, 24. i 31. prosinca 1973.

– stručni komentari u TV emisijama Čuvari vremena, Ekran bez okvira, Dobro jutro Hrvatska (teme: zaštita hrvatske filmske baštine, povrat hrvatskog filmskog gradiva, izdavački program Hrvatske kinoteke), Hrvatska televizija, 1997–2008.

VII. STRUČNI RADOVI O DJEČJEM FILMSKOM STVARALAŠTVU

1. Dječje filmsko stvaralaštvo, I, Školske novine, broj 23, 28. svibnja 1974, II, Školske novine, broj 24, 4. lipnja 1974, III, Školske novine, broj25, 12. lipnja 1974, IV, Školske novine, broj 26, 18. lipnja 1974.

2. Nedovoljno priznata aktivnost, Školske novine, broj 23, 1974.

3. Izazov klasičnom školskom sustavu, Školske novine, broj 24, 1974.

4. Kreiranje i zastranjivanje, Školske novine, broj 25, 1975.

5. Treba ući u javnost, Školske novine, broj 26, 1975.

6. Uozbiljeni dječji filmovi, Školske novine, broj 38-39, 1978.

7. Premalo eksperimentiranja, Školske novine, broj 42, 1981.

8. Dječje filmsko stvaralaštvo, Filmska kultura, 1982, str. 306-319.

9. Pogled u sadašnji trenutak dječjeg filmskog i video stvaralaštva u Republici Hrvatskoj (stručni seminar, Zagreb, stručni rad podijeljen sudionicima), 09. VI. 1993.

10. Obljetnice kao putokazi (u povodu 20 godina djelovanja kino kluba Gimnazije u Požegi), Školske novine, broj 15, 13. Travnja 1993.

11. Perspektive dječjeg filmskog i video stvaralaštva u Republici Hrvatskoj (u povodu četiri desetljeća kontinuiranog njegovanja dječjeg filmskog stvaralaštva), Bilten Kino saveza Hrvatske, 20. svibnja 1992.

12. Misija Ede Lukmana, Kinoteka, 1993, broj 39, str. 17-19.

13. Izbor hrvatskih kratkometražnih filmova kao uvod u rad s filmskim i video družinama, Umjetnost i dijete, broj 5-6, 1994.

14. Osebujna filmska i video produkcija srenjoškolaca iz Požege, Dvadeset pet godina s kamerom u ruci, 1998.

15. Hrvatsko filmsko i video staralaštvo djece i mladeži pronalazi svoj put, Bilten Hrvatskog filmskog saveza, 18. svibnja 1997., str. 13-17.

– voditelj okruglih stolova o dječjem filmskom stvaralaštvu u Zagrebu, Pitomači, Bjelovaru, Šibeniku, Crikvenici, Pregradi, Pagu, Osjeku, Sikirevcima i drugim gradovima (1975–97)

– član prosudbenh tijela republičkih revija dječjih filmova u 10 navrata, 1973–94.

– urednik programa radionice za animirani film u Filmskom programu Međunarodnog festivala djeteta u Šibeniku, 1983–95.

VIII. RADOVI IZ METODIKE FILMA

1. Nastavnik književnosti i filmska kultura, Školske novine, 21. travnja 1970.

2. Hrvatska filmska kritika i nastavnik književnosti, Školske novine, 4. listopada 1971, br. 34.

3. O filmskim adaptacijama domaćih književnih djela: Vijerno originalu – ili filmu, Školske novine, 20. lipnja 1972, br. 26, 27. lipnja 1972, br. 27.

4. Što poduzeti za potpuno afimiranje filma u školi, Školske novine, 3. listopada 1972, br. 33.

5. Element film, Filmska kultura, 1973, br. 87-88, str. 137-160.

6. Zvuk i 8 mm film, Bilten Filmoteke 16, srpanj 1974, br. 2.

7. Uz 10 godišnji rad Ljetne filmske škole u Trakošćanu, Bilten Filmoteke 16, srpanj 1974, br. 2.

8. Ljetna filmska škola Filmoteke 16, Filmska kultura, 1976, br. 105-106, str. 141-148.

9. Ipak značajno mjesto filma u nastavi (u povodu XII Ljetne filmske škole u Crikvenici), Filmska kultura, 1977, br. 112-113, str. 128-132.

10. Ostvareni rezultati na uvođenju filma u nastavni proces, Metodičke osnove za primjenu filma u nastavi (priručnik za nastavnike), 1977, str. 4-14.

IX. JAVNA STRUČNA DJELATNOST

1. U zemlji

– član Hrvatskog društva filmskih kritičara od 1973.

– selektor Filmskog programa Međunarodnog festivala djeteta u Šibeniku, 1983–95.

– član Predsjedništva (1983–87) i tajnik (1987–89) Republičke samoupravne interesne zajednice u kulturi SRH

– predsjednik Komisije za dodjelu nagrade Vladimir Nazor, 1983–84. i član 1993–99, 2001–07.

– jedan od utemeljitelja Dana hrvatskog filma, član Organizacijskog odbora (1991–97) i selekcijske komisije (1992–94)

– predsjednik Odbora za obrazovanje mladeži pri Hrvatskom filmskom savezu, 1992–94.

– član Komisije Ministarstva kulture RH za sukcesiju, povrat filmske i druge arhivske građe, 1992–2003.

– član Komisije Hrvatskog društva filmskih kritičara za dodjelu godišnje nagrade filmske kritike Vladimir Vuković, 1992–94.

– predsjednik Nacionalnog odbora za film zaduženog za proslavu stote obljetnice filma, 1995.

– izbornik Festivala dugometražnog igranog filma u Puli 1996–97.

– član Komisije za izradbu nacrta Zakona o hrvatskom filmu, 1996–98.

– predsjednik Komisije za međunarodnu suradnju Ministarstva kulture RH 1997–98.

– član Komisije za suradnju s UNESCO-om, 1999–2003.

– predsjednik Kulturnog vijeća za film i kinematografiju pri Ministarstvu kulture RH, 2001–03.

– član i zamjenik predsjednika Programskog Vijeća Svjetskog festivala animiranog filma 2006–08.

– predsjednik Vijeća za film i kinematografiju Poglavarstva grada Rijeke, od 2006.

2. U međunarodnim tijelima

– član Izvršnog komiteta Europskog udruženja filmskih arhiva (Association des cinematheques Europennes), 1998–2000.

– član pregovaračkog tima RH s Europskom komisijom, za područje Kulture i telekomunikacija, uže područje Zaštita audiovizualne baštine, srpanj 2007.

UDK: 791.633-051Bulajić, V.

Tomislav Šakić

Filmski svijet Veljka Bulajića: poprište susreta kolektivnog i privatnog

Filmski opus Veljka Bulajića doživio je tijekom pedesetak godina rada, od prvoga dugometražnog igranog filma *Vlak bez voznog reda* (1959) do posljednjega, *Libertas* (2006), oprečnu recepciju, od neupitno pozitivne do neupitno negativne. Oba su ta suprotstavljena mišljenja bila ideološki uvjetovana: i kada je Bulajićev filmski opus iznimno pozitivno vrednovan, to je bilo činjeno iz političke i ideološke uvjerenosti, pa takve procjene nisu preživjele sud vremena; kada je pak negiran, to je opet činjeno apriorno i bez volje da se vide određene estetske vrijednosti. Ideološki neutralnih sudova mahom nije bilo; dapače, Bulajić se i u najrecentnijim doprinosima historiografiji hrvatskoga filma (Škrabalo, 2008) difamira kao državni redatelj koji je *Bitku na Neretvi* (1969) snimio kao doprinos Titovu kultu ličnosti i koji je, naspram kritičkom srpskom "crnom valu", utemeljio i predvodio od države podupirani "crveni val". Bulajićev prvi film, *Vlak bez voznog reda* (1959), pojavio se na samom izmaku hrvatskih filmski pedesetih, kao logičan nastavak estetskih realističkih tendencija ranijega razdoblja, ali istodobno i kao vjesnik nove estetike. Glavna je raspravljačka teza ovoga rada da je filmski opus Veljka Bulajića primjerno poprište za studij rada ideologije na filmu u jugoslavenskom socijalističkom kontekstu, pri čemu se smatra da je odnos filmskog diskursa prema ideologiji jedan od presudnih momenata za film u Jugoslaviji uopće, tj. da je jugoslavenska kinematografija nastala u napetosti umjetničke pozicije i društvenoga zahtjeva. Da je, uostalom, tako u cijelom istočnoeuropskom filmu bivših komunističkih zemalja ustvrdili su i Antonín i Mira Liehm (1977), prema kojima je, "sam problem forme postao politički, a svi pokušaji da se izraze novi formalni pristupi postali su politički pokušaji". Od svih hrvatskih redatelja, koji su nužno djelovali u ideologijskim uvjetima, Bulajić može ponajbolje poslužiti za svojevrsno ideološko čitanje i kulturalnu kritiku, budući da se preko njegovih filmova, i kroz mijene njegova opusa kroz desetljeća u kojima se i sam sistem mijenjao, može tematizirati odnos filma i konteksta, filmskih tekstova i ideologijskoga diskursa. Iz Bulajićeva dosljednog uvjerenja da se izvanfilmski svijet mora pojmiti kao društvenopolitički (revolucija, rat, državni sistem) i da ga se može reprezentirati u iluziji filmskoga svijeta, proizlaze Bulajićeve stalne teme i provodni motivi, kao i ponavljajuće narativne strukture, odnosno svojevrsno autorstvo Bulajićeva opusa. Pritom se, tematskom, motivskom i stilskom analizom, taj opus od 13 filmova u tekstu klasificira u četiri svojevrsna triptiha: prva tri filma obilježena stilskom heterogenošću, partizansku trilogiju od kojih se napose *Kozara* uklapa u sam vrh tadašnjih istočnoeuropskih filmskih trendova, zatim svojevrsna društvenopolitička trilogija iz 1980-ih, te grupa filmova koju čine kostimirani povijesni filmovi s političkom tematikom.

57-58/2009

1. Uvod[1]

Filmski opus Veljka Bulajića doživio je tijekom pedesetak godina rada, od prvoga dugometražnog igranog filma *Vlak bez voznog reda* (1959) do posljednjega, *Libertas* (2006), oprečnu recepciju, od neupitno pozitivne do neupitno negativne. No ova su suprotstavljena mišljenja bila podjednako ideološki uvjetovana. I kad je Bulajićev filmski opus iznimno pozitivno vrednovan, to je činjeno iz političke i ideološke uvjerenosti, pa čak i iz partijne[2] pozicije, te takve procjene nisu preživjele sud vremena[3]; kad je pak negiran, to je opet činjeno apriorno, bez volje da se vide određene estetske vrijednosti[4]. Ideološki neutralnih sudova mahom nije bilo; dapače, Bulajić se i u najrecentnijim doprinosima oskudnoj historiografiji hrvatskoga filma (Škrabalo, 2008) difamira kao državni redatelj koji je *Bitku na Neretvi* (1969) snimio kao doprinos Titovu kultu ličnosti (str. 108) i koji je, naspram kritičkom srpskom "crnom valu", utemeljio i predvodio "crveni val" (ibid., 108–110) što ga je podupirao državno-partijski sistem.

Ustvrdio sam ranije (Šakić, 2004) da se filmska proizvodnja od kraja Drugoga svjetskog rata, tj. od *Lisinskog* (Oktavijan Miletić, 1944), *Slavice* (Vjekoslav Afrić, 1947)

1 Prva, kraća verzija ovoga teksta, naslovljena "Filmski svijet Veljka Bulajića: individualni humanizam, kolektivna pripovijest", u tisku je monografiji urednika Mate Kukuljice *Veljko Bulajić* (Zagreb 2009: Prometej), gdje je više esejističke naravi i kurtoaznija, prikladno povodu.

2 Partijne – ne samo partijske – u smislu "partijnosti" kao jedne od četiriju temeljnih kategorija umjetničkog djela po doktrini socijalističkog realizma, uz odgojnost, tipičnost i narodnost (usp. Mataga, 1995; te moj rad iz 2004: 11).

3 Zanimljiva je činjenica, u ovom kontekstu, da veliki zagovornik "ideologijskog" čitanja jugoslavenske kinematografije kao puta filma od partijnosti do "oslobođenja" – Daniel Goulding (2002) – jedva da spominje Bulajića, po mnogima državnog redatelja broj 1.

4 Sličan je slučaj, premda i izrazitije crno-bijel, i, čini mi se, s manje zagovornika "pozitivnog" vrednovanja, s opusom Lordana Zafranovića; činjenica je da se kod obojice javna persona upleće u estetsko vrednovanje umjetničkog opusa.

i *Živjeće ovaj narod* (Nikola Popović, 1947) pa do 1962, kao godine kada je decentralizirano savezno financiranje filmske industrije, mogu u estetskom pogledu odrediti kao klasično razdoblje hrvatskoga filma, tj. kao razdoblje prevlasti klasičnog fabularnog stila. Promjene su uslijedile nakon 1961, godine u kojoj je filmska proizvodnja u Jugoslaviji doživjela vrhunac s 33 prikazana cjelovečernja filma (Škrabalo, 1998: 317–318; Šakić, 2004: 8, 10–11). Posljedice nisu bile samo financijske naravi – kriza je naposljetku prouzročila ukidanje producentskog modela filmske proizvodnje[5] – nego i estetske. Među tim filmovima[6] našli su se prvi modernistički, manifestni filmovi u jugoslavenskim kinematografijama[7], kao i tri manje zapažena hrvatska filma u kojima se mogu očitati modernistički impulsi: *Carevo novo ruho* Ante Babaje, *Pustolov pred vratima* Šime Šimatovića i *Sreća dolazi u 9* Nikole Tanhofera. Sva tri obratila su se književnim predlošcima[8]; sva tri izvela su ih u esteticističkom ključu i u različitim mje-

5 Tek 1967. producentski model bio je sasvim zamijenjen tzv. autorskim – tj. sredstva za produkciju više nije dobivao studio ni producent nego izravno prijavljeni projekt pod redateljevim (autorovim) imenom (najčešće preko privremeno formirane "radne zajednice filma"), što je model koji se, više-manje, do danas održao u Hrvatskoj.

6 Mahom slabo primljenima (usp. Boglić, 1988; i Škrabalo, 1998); hrvatski redatelji su u "tihom bojkotu" Jadran filma radili u drugim jugoslavenskim republikama, a Jadran film je pak unajmio redatelje iz drugih jugoslavenskih republika. Također, "krizi" je pridonijela i komercijalizacija filmova, s vrhuncem u "aferi" oko filma Marijana Vajde *Šeki snima – pazi se!* (1962).

7 *Ples v dežju* (1961) i *Peščeni grad* (1962) Boštjana Hladnika, *Dvoje* Aleksandra Petrovića (1961), omnibus *Kapi, vode, ratnici* Marka Babca, Živojina Pavlovića i Vojislava Kokana Rakonjca (1962).

8 I to čak dva Andersenovim bajkama.

rama larpurlartistički; sva tri bila su svojevrsni režijski i snimateljski eksperimenti (fotografija, dekori, trikovi)[9]. No rane 1960-e obilježio je "antifilm", ideja eksperimentalnog filma nastalo oko GEFF-a, koji se održao prvi put upravo 1963. godine (Mihovil Pansini: *K-3 ili čisto nebo bez oblaka* i *Scusa signorina*; Tomislav Gotovac: *Prijepodne jednog fauna*; Tomislav Kobia: *Automatofonicum et panopticum*; Vladimir Petek: *Sretanje*; svi 1963!)[10].

Hrvatske filmske pedesete, na kraju kojih se, istodobno kao vjesnik nove estetike, ali i kao logičan nastavak estetskih realističkih tendencija ranijega razdoblja, javlja Veljko Bulajić filmom *Vlak bez voznog reda*, bile su izrazito ideološki obojene, odnosno svaki film imao je u većoj ili manjoj mjeri ideologiziran diskurs. Kako sam pisao ranije (2004, 2006a), ne samo da su raspravljački oblici – žurnali, dokumentarni filmovi – bili izrazito agitacijski raspoloženi, nego su i cjelovečernji filmovi slijedili ideološke obrasce koji su bili neizbježan obzor vremena njihova nastanka. Konfrontirali su "staro" i "novo", didaktički manje ili više izravno radili na širenju ideologema nove države, uspostavljali i utvrđivali mitove i simbole nove ideologije i države. No ipak, svaki je film, ma koliko da je bio ideološki upregnut, na neki način označio odmak od idealnog modela ideologizirane filmske umjetnosti, tj. svaki je uspostavio svojevrstan model otklona (Šakić, 2004). I Daniel Goulding napisao je svoju povijest jugoslavenskog filma (2002) teleološki, kao opis kinematografije koja traga za "oslobođenim filmom", od agit-propa do modernističke slobode. No pritom je upao zamku vlastite ideologije: nije uvidio da njegov "oslobođeni film" ostaje nužno ideologijski, kao da je povjerovao Petru Volku, Miri Boglić ili Vicku Rasporu, odnosno sistemu u čijem je okviru taj film nastajao, tj. u priču o jugoslavenskom filmu koji je krenuo od zabludjela socrealizma prema pravoj socijalističko-humanističkoj umjetnosti[11]. Naime, i dok je tražio da ostvari pravo na samodostatnu umjetničku ideologiju, odvojenost društvene sfere od umjetničke, modernistički "autorski" film u Jugoslaviji ostao je nužno društven ("društvovan"). Sav njegov otpor nastajao je u odnosu prema ideologiji: odnosno, uvjeren sam, odnos filmskog diskursa prema ideologiji nije jedan od presudnih momenata samo za film pedesetih, nego za film u Jugoslaviji uopće; i sav modernistički film u Jugoslaviji nužno je ideološki[12].

Jugoslavenska kinematografija nastala je dakle u napetosti umjetničke pozicije i društvenog zahtjeva. Da je tako u cijelom istočnoeuropskom filmu bivših komunističkih zemalja ustvrdili su i Antonín i Mira Liehm (2006[13]). Prema njihovu uvidu, budući da je (navodno) Lenjin film proglasio za najvažniju umjetnost (ibid., 5, 44)[14], "sam problem forme je postao politički, i svi pokušaji da se izraze novi formalni pristupi postali su politički pokušaji" (ibid., 7). Filmovi su se radili za jednog vrhunskoga "Gledatelja" (ibid., 5), u Sovjetskom Savezu doslovce za – Staljina[15].

9 U kontekstu Hladnika te srpske kinematografije moguće je možda govoriti o "kašnjenju" modernizma u hrvatskom igranom cjelovečernjem filmu, uzme li se u obzir da Hrvatska dobiva *Prometeja s otoka Viševice* (Vatroslav Mimica) 1964, dok srpski filmovi proživljavaju svoj radikalniji novi, "crni" val. No ova tri filma iz 1961. to opovrgavaju. Modernistička jezgra i srpske i hrvatske kinematografije nastaje kasnije, 1966–71. Živojin Pavlović snima *Buđenje pacova* (1967) i *Kad budem mrtav i beo* (1968), Petrović *Dane* 1963, a *Tri* 1965, no svoje ključne filmove snima također 1967–68. (*Skupljači perja i Biće skoro propast sveta*). Dušan Makavejev režira filmove *Čovek nije tica* (1965), *Ljubavni slučaj ili tragedija službenice P.T.T.* (1967) i *Nevinost bez zaštite* (1968), a Puriša Đorđević trilogiju *Devojka* (1965), *Jutro* (1967) i *Podne* (1968). Hrvatski kontekst: Babaja snima kratke filmove-eseje *Tijelo* (1965) i *Kabina* (1966) te dugometražni film *Breza* (1967), Zvonimir Berković snima *Rondo* (1966), Mimica *Ponedjeljak ili utorak* (1966) i *Kaja, ubit ću te!* (1967), Branko Ivanda film *Gravitacija ili fantastična mladost činovnika Borisa Horvata* (1968), Branko Bauer *Četvrtog suputnika* (1967), Krsto Papić *Lisice* (1969), Ante Peterlić *Slučajni život* (1969), Lordan Zafranović *Nedjelju* (1969), Tomislav Radić *Živu istinu* (1972), itd.

10 Dodajmo tome još Ivana Martinca, pripadnika beogradskog i splitskog kinoklubaškog kruga, čiji prvi filmovi nastaju upravo između 1960. i 1967. Usp. Vrvilo, 2007.

11 Usp. Šakić, 2004: 13.

12 Iznimke će biti samo ostvarenja radikalnog modernizma koja dubinski negiraju sve pretpostavke komercijalne filmske proizvodnje unutar kojih su nastala, i to daleko nakon kraja javne prevlasti autorskog filma, svjedočeći time o modernizmu kao ahistorijskom stilskom odabiru: *Kuća na pijesku* Ivana Martinca (1985) i *Kamenita vrata* Ante Babaje (1992). Temeljitim pregledom hrvatske kinematografije bit će teško pronaći filmove toliko radikalno neoslonjene na društveno i posvećene sebi samima: i Belanov *Koncert* nastaje u odnosu prema društvenoj sferi, koja poražava privatnu sferu (dok ova dva filma govore iz radikalne privatne pozicije, o duševnim svjetovima svojih intelektualnih protagonista). Isti je slučaj i s Mimičinim filmovima, a pogotovo sa srpskim crnim valom – njihova društvena uvjetovanost (tj. kritički odnos prema društvenom) je nedvojbena.

13 Knjiga ovih češkihemigranata tiskana je na engleskom 1977, no kako srpsko izdanje iz 2006. obuhvaća sve istočnoeuropske kinematografije do oko 1985-87, a prijevod nema oznaku godine originala, pretpostavljam da je prevedena prema dopunjenom rukopisu. (Nisam ustanovio postojanje drugog engleskog izdanja.)

14 U razgovoru s A. V. Lunačarskim, veljača 1922. "Pedeset godina kasnije, on bi za najvažniju umetnost proglasio televiziju." (Liehm, 2006: 44–45)

15 U istočnom bloku, filmovi su pred-cenzurirani prije cenzure, kroz

"Nijedna analiza formalnih struktura istočnoevropskog filma i njihovog razvoja nije potpuna ukoliko se ne uzme u obzir bliska veza između filmske umetnosti i razvoja društva i politike, koja je karakteristična za nacionalizovanu filmsku umetnost" (Liehm, 2006: 7). Sve do kraja 1980-ih, odnos prema ideologijskom obzoru nužno je određivao estetiku filma u socijalističkim zemljama.

Mimo te generalne relacije umjetničke i društvene sfere, koja je u umjetnosti, dakle, prisutna i tamo gdje je se možda ne očekuje, pogotovo je ovo slučaj u radu umjetnika koji su, uvjereni u ideologiju i prihvativši njezin svjetonazorski okvir kao prirodan, ostvarili svoja djela uronjeni u ideologiju (Ejzenštejn ili Riefenstahl primjerice). Od svih hrvatskih filmova (pa i partizanskog žanra kao specifičnog proizvoda jugoslavenske kinematografije) i redatelja, koji su nužno djelovali u ideologijskim uvjetima, Veljko Bulajić može ponajbolje poslužiti za svojevrsno ideološko čitanje i kulturalnu kritiku, budući da se preko njegovih filmova, i kroz mijene njegova opusa kroz godine i desetljeća u kojima se sam sistem mijenjao, može tematizirati odnos filma i konteksta, filmskih tekstova i ideologijskoga diskursa. Iz njegova dosljednog uvjerenja da se izvanfilmski svijet (revolucija, rat, politički sistem; društvene datosti države "rođene u revoluciji") može reprezentirati u iluziji filmskoga svijeta, u stalnom relacioniranju njegovih svjetova djela prema društvenome, iz čega proizlaze i Bulajićeve stalne teme i provodni motivi, kao i ponavljajuće narativne strukture koje njegova filmska djela uspostavljaju slijedeći svoju uvjerenost u prikazivački iluzionizam i vjeru u kauzalnu povezanost filma i "stvarnog", izvanfilmskog svijeta, proizlazi i "autorstvo" Bulajićeva filmskog opusa.

2. Izvanfilmski kontekst Bulajićeva filmskog svijeta

Neupitna činjenica da je jedan politički sistem, koji se danas doživljava mahom karakterizira kao nedemokratski, mogao preživjeti punih pola stoljeća iznenađujuća je iz naše današnje perspektive, u vremenu kada se globalni kapitalizam i slobodno tržište vide kao prirodni obzor svijeta (često zamijenjeni za demokraciju), a kao temeljne pretpostavke svakidašnjeg življenja ideje političke korektnosti, individualnog izbora, prava mišljenja, javnog iznošenja mišljenja, privatne inicijative itd. Pritom se, naravno, zaboravlja da se i ovaj sistem "naturalizira", a procedure moći obavljaju drugačijim kanalima, možda suptilnijima nego u nekadašnjim komunističkim sistemima.[16] Tako se i ondašnji sistem – što, uostalom, čini i prividno nevidljivi današnji – nastojao "naturalizirati", predstaviti se kao prirodan pogled na svijet. Ideologija se, u najširem smislu, pritom naravno shvaćala, u tragu Karla Marxa, kao "manipulativni sklop vrijednosti, predodžbi i uvjerenja" (Biti, 1997: 133), kao koprena koja nam zastire pogled na "stvarni" svijet, na svijet – marksističkim terminima rečeno – proizvodnih odnosa. Naravno, preživjeli "tekstovi" (filmski, književni, novinski, javni, umjetnički...) bili su pokušaji da se ostvari totalni, unificirani i monolitni javni diskurs u kojemu nije ostajalo mjesta sumnjama u novi poredak, koji se predstavljao i prikazivao (reprezentirao) kao prirodan. Rad ideologije usmjerio se na javni diskurs, na oblikovanje mišljenja, stavova, pogleda, svjetonazora podložnih subjekata, i to putem medijske djelatnosti, obrazovnog sistema i drugih "ideologijskih aparata države", kako je sredstva za širenje i održavanje državne ideologije nazvao Louis Althusser[17]. U doba prije televizije, film je, po navedenoj (i

"umjetničke savjete" i autocenzurom još u fazi ideje i scenarija, a na koncu ih je procjenjivala i odobravala unutarnja komisija, razni "umjetnički" savjeti, koji su prema vrhu bili sve uži, dok bi konačnu odluku često imao sam "Gledalac" (usp. Liehm, 2006: 230; i Škrabalo, 1998: 226). "Gledateljev" ukus pronašao je ponajbolji odraz u sovjetskim filmovima iz 1940-ih, megalomanskim produkcijama shematičnih, monumentalnih tabloa-sekvenci bez klasične fabulacije, poput Staljinovih biografija u režiji M. Čiaurelija, te drugim staljinističkim biografskim i operetnim filmovima. U tom kontekstu zanimljiva su usmena svjedočanstva više domaćih redatelja o "izabranim" gledateljima domaćih filmova prije pulskoga festivala. To su većinom bili generali i Tito, a katkad i samo Tito. Neki su filmovi tako tiho bojkotirani (tj. nisu službeno zabranjeni, ali su ignorirani pri nagrađivanju i nisu dobili distribuciju izvan glavnih gradova), neki su "spašeni" i postali uzorni filmovi (Bauerov *Licem u lice*), a neki filmovi, nagrađeni u Puli, zakašnjelo su prikazani u Titovoj ljetnoj rezidenciji pa su doživjeli naknadni tihi bojkot (mlak prijem, problemi u distribuciji, ignoriranje u tisku). Također je zanimljiva paralela da je više vođa iz istočnog bloka navodno imalo isti filmski ukus kao i Tito – voljeli su vesterne i preferirali filmove Johna Forda.

16 Medijska slika današnjice, pa i njezine "kontrole", a zasigurno pokušaja da se na nju utječe, možda djeluju perfidnije, ali svakako naizgled manje otvoreno nedemokratske nego primjerice komunističke metode, a napose staljinističke. Međutim, moguće je da je tome dojmu kriva drugačija medijska slika svijeta: pitanje je bi li komunistički sistemi preživjeli dolazak masovnog interneta i mobilne telefonije i općeg protoka informacija (primjeri suvremene Kube i Kine), kako s obzirom na vanjski pritisak tržišta, tako i s obzirom na unutarnji pritisak oporbe, ali i "običnih" građana koji žele "blagodati" potrošačkog društva. S druge strane, primjer je i "nama" relevantan: ukoliko Kina nadzire internetski promet, a Google je pristao na ograničen pregled mrežnih stranica (onih koje su odobrile kineske vlasti), što to govori o kontroli interneta na Zapadu, gdje je pristup mreži naizgled neograničen, a kontrola vlasti, naizgled, nikakva?

17 Usp. natuknicu "Ideologija" u Biti, 1997: 133–137.

navodnoj) Lenjinovoj direktivi, bio najvažnija umjetnost – filmski žurnali, dokumentarni, propagandni i obrazovni filmovi mogli su doprijeti i ondje gdje obrazovni sistem još nije, u tradicionalnoj, ruralnoj, polupismenoj i slabo industrijaliziranoj kakav je bio SSSR nakon Oktobarske revolucije, ali i Jugoslavija nakon 1945.

Čini se da su ljudi naizgled lako pristali na temeljni zahtjev "nove stvarnosti". Nije to bilo tek (avangardno) brisanje (buržoaske) prošlosti, ni novi početak iz ničega, nego prije svega zahtjev da se pristane uz politiku po kojoj je individualno neraskidivo povezano s kolektivnim, odnosno da se individualna djelatnost potvrđuje tek kroz kolektivnu djelatnost. U total(itar)noj ideologiji sve je podređeno kolektivnom, sve jest kolektivno, sve postoji i postaje tek kroz kolektivno. Pojedinca određuje društvena djelatnost. "Za ljudske odnose u socijalizmu tipično je to što se oni ne mogu posmatrati odvojeno od unutrašnjeg odnosa prema društvu. Lična i društvena sreća postaju jedno."[18] U vremenu nakon "pobjede" jednoga sistema, kapitalizma, te njegove globalizacije, možda se tom "izboru", pristanku da se individualno podredi kolektivnom, možemo čuditi, zaboravljajući da i naš novi sistem, (zasad) bez protivnika (osim aveti "globalnog terorizma"), od nas traži pristanak, no – kako je ustvrdio Antonio Gramsci[19] – ideologija upravo i djeluje metodom pristanka, odaziva subjekta na njezin poziv (apelaciju), kao "hegemonija": "društvenom životu nametne [se] stanovito opće usmjerenje infiltracijom navika, načina mišljenja i djelovanja, morala"[20]. Ovaj pristanak, "novi društveni ugovor", trajao je 50 godina, a nakon njegova kraja, novi pokušaji "brisanja prošlosti" nisu ga uspjeli prevrednovati, prekodirati ga iz građanskoga tihog pristanka u stanje naknadno redefinirano kao diktaturu, okupaciju i slično.[21]

Otkako je u humanističkim i društvenim znanostima došlo do "obrata prema jeziku" i, posljedično, do širenja kišobranskih termina "kulture" i "diskursa", nova historiografija (povijest odozdo, mikropovijest, povijest svakodnevice) pokazuje da prošla vremena poznajemo preko njihova sačuvanog javnog diskursa (tekstova i svjedočanstava) što su ga "pisali pobjednici", to jest "klasa na vlasti" (vlasnici diskursa, vlasnici proizvodnih sredstava). Tako je i s bivšom Jugoslavijom: što se ide dalje u prošlost i što je manje živih svjedoka, ona se čini sve monolitnijom: 1980-e poznajemo kao vrijeme dezintegracije i dekadencije "socijalističke popularne kulture", 1970-e kao razdoblje "hrvatske šutnje", 1960-e kao vrijeme liberalizacije i "autorskog filma", a 1950-e tek u recentnim studijama otkrivamo kao vrijeme nastanka popularne kulture, industrijske kulture, stabilizacije nakon poratne konsolidacije: zabavna glazba, glazbeni i filmski festivali, filmovi, stripovi (*Plavi vjesnik*), popularni tisak, "otkriće" ljetovanja, arhitektura, dizajn...[22]

Kako se pedesete (raz)otkrivaju kao vrijeme nastanka moderne građanske zemlje, kao razdoblje koje je logično uslijedilo nakon vremena "obnove", kada se trebalo "žrtvovati", zasukati rukave, i misliti kolektivnom, a ne individualnom sviješću i savješću, druga polovica 1940-ih i rane 1950-e tako ostaju i dalje tamne i nepronične. No, kako smo posljednjih godina otkrili da je kratko i "mračno" četverogodišnje razdoblje ustaške Hrvatske imalo svoju drugu stranu (javni život, književne nagrade, zaboravljene romanopisce, itd.[23]), a znamo da je imalo i snažan filmski život, koji je uostalom omogućio utemeljenje poratne, komunističke kinematografije (usp. Škrabalo, 1998; Šakić, 2006a), tako se polako, strpljivim

18 Istočnonjemačke novine *Neues Deutschland*, 5. VI. 1953; cit. u Liehm, 2006: 98. Riječ je inače o partijskom napadu na jedan onodobni istočnonjemački ljubavni film.

19 Istina, Gramsci je ovo ustvrdio o kapitalizmu, ali kao da je pisao iz iskustva komunističkih sistema 20. stoljeća.

20 Usp. natuknicu "Hegemonija" u: Biti, 1997: 124–125.

21 Takvih je tendencija bilo svugdje u srednjoj Europi, od Poljske (o čemu je pisao Kazimierz Brandys u svojoj knjizi *Zapamćeno*, 2000), Mađarske (kako svjedoči prilično deklarativan i tendenciozan film nekoć politički nedeklamativne Márte Mészáros, *Nepokopani mrtvac*, o Imri Nagyju, iz 2004) do Hrvatske (usp. Dąbrowska-Partyka, 2007). Kako piše Brandys, nakon 1989. u Poljskoj su učestali pokušaji revizije prošlosti, odnosno da se i razdoblje komunizma promatra u terminima "kolaboracionizma". Ali, komunistički sistem radio je s pristankom šutljive većine. "Sa unutrašnjim otporom ili sa mirenjem sa nasiljem, s čežnjom za slobodom ili bez nje, bolje ili gore, ali živelo se. (...) Ispostavlja se onda da su milioni građana koji su naučili da žive pod totalitarističkim pritiskom, normalni ljudi koji su uspeli da decenijama čuvaju odvratnost prema diktaturi." (Brandys, 2000: 23).

22 Usp. npr. Duda, 2005; Galjer, 2004; ili Maković (ur.), 2004.

23 Koliko je ta činjenica o "privatnosti" ustaškog perioda bila šokantna za socijalističku eru te je prikrivana (svaka javna djelatnost 1941-45. tretirana je kao izdajnički akt) pokazuju scene obiteljskog filma Božidarke Frajt u filmu *Živa istina* Tomislava Radića (1972). Vjerojatno su baš te sekvence u inače apolitičnom filmu (i to popraćene songom Ar-

istraživanjem, a prije svega gledanjem mahom zaboravljenih i teško dostupnih filmova otkrivaju i pukotine (*faultlines*, usp. Sinfield, 2005) u monolitnoj "petoljetki" – onoj komunističkoj, poslijeratnoj, koja je uslijedila odmah nakon ustaškog poludesetljeća – ali i u drugoj, nešto lagodnijoj, tj. u prvoj polovici 1950-ih. Filmovi, kao i drugi javni diskursi, skrivaju kolektivno nesvjesno, potisnuto – "buržoasku" prošlost, otpor kolektivizaciji na selima, tihu oporbu, staljinizam i poststaljinistički antistaljinizam (1948. kao rak-ranu kasnijeg filma o revoluciji), pritajenu građansku opciju, itd.[24]; svaki hegemonijski poredak, kako tvrdi Raymond Williams, sadržava u sebi, u svojem diskursu, rezidualne diskurzivne prakse, kao i one nastajuće[25].

3. Film kao svjedočanstvo

Filmovi, dakle, svojim "tekstom" (ne samo verbalnim slojem, bilo glasa kazivača, bilo likova, nego cijelim svojim diskursom, "filmskim aparatom") svjedoče o svojem vremenu i društvenom kontekstu. Filmovi iz prvih dviju petoljetki, podložni "ekonomskim planovima" i kolektivističkom duhu, emitiraju javni diskurs u kojemu nema mjesta pojedincu doli kao izvršitelju "zadataka što ih postavlja narod i Partija"; agit-prop filmovi i žurnali broje sagrađene škole, oborene rokove, uštedene cigle. U isto vrijeme, Branko Belan suptilno promatra ribare koji žive svoju svakodnevicu na tunolovcima (odmaraju se, čitaju, hrane ptice), dok čekaju da sustignu jato tuna (*Tunolovci*, 1948); Branko Bauer otkriva nam pritajenu srednjoklasnu kulturu i građane čiji etički habitus (i otpor fašizmu) proizlazi ne iz direktiva Partije, nego iz individualnog dobrog odgoja i humanog svjetonazora (*Ne okreći se sine*, 1956).[26] I dok su dokumentarni filmovi i žurnali bili izravno angažirani kao ideologijski državni aparat, i dugometražni je, igrani film, sa svojim svijetom fikcije i iluzijom zbilje, djelovao na ideologijskom planu, ma koliko da film u Jugoslaviji nije uspio stvoriti direktni propagandni fikcijski film, čisti ideologijski tekst po šabloni socrealizma. Ti filmovi svjedoče dvojako: i o ideološkom radu filma, o pokušaju ideologizacije filmskog diskursa, i o iskliznućima, o trajnoj značajki igranog filma u komunističkoj Jugoslaviji: stalnom ispitivanju granica (ideologijske, državne, partijske) tolerancije, s praksom svojevrsne obratne, negativne cenzure (ne što treba raditi, nego što valja izbjegavati; usp. Liehm, 2006: 230; i Škrabalo, 1998[27]); koliko i kako govoriti o ideologiji u društvu koje je kao svoju ideologiju prihvatilo ideju da se individualno definira kroz kolektivno. Filmovi su slikovni zapis iščezlog svijeta, ali i svjedočanstvo druge vrste: što je neko vrijeme mislilo samo o sebi, kako se reprezentiralo, kako je sebe doživljavalo.

Filmovi Veljka Bulajića također svjedoče, i to više nego filmovi drugih redatelja. Naime, s obzirom na to da ga se smatralo državnim redateljem, do pojave Emira Kusturice najvećom redateljskom zvijezdom kinematografije socijalističke Jugoslavije, Bulajić je krunski svjedok polustoljetnog vremena jer je, kao svojevrsno "dijete revolucije" (sin jednog od utemeljitelja crnogorske komunističke partije i borac Osme crnogorske brigade; svršetak Drugoga svjetskog rata dočekao je sa činom poručnika u 17. godini), uvjereno svjedočio o svojem vremenu i revoluciji kao nepogrešivima.

Izvorne humanističke ideje s kojima su mnogi išli u rat protiv hitlerovskog fašizma pobjednički je sistem iskrivio, pretvorivši se – kako svjedoče sati filmskih zapisa (žurnala, dokumentarnih filmova, igranih filmova... pa i Bulajićevi filmovi) – u sistem koji je ideale pretvorio u "zadatke koje postavlja partija", "narod" u mitsku nadinstancu koja tek formalno ima vlast, volontersku partizansku vojsku u armiju koja je zauzimala glavni dio slike koje je to društvo samo o sebi imalo, a Vođu, čiji su portreti u natprirodnoj veličini nošeni uz portrete Marxa

sena Dedića koji opjevava scene na ekranu – obiteljsku svakodnevicu i normalan život, uz prisutnost ustaških uniformi – a sadržava stihove poput "dobivenom bitkom sad se čini / izgubljeni davni rat") uzrokovale uznemirenost vlasti.

24 Ovo "potisnuto" polje kasnije su prikazivali filmovi u rasponu od pravovjerno-kritičkih (*Visoki napon* /1981/ i *Obećana zemlja* /1986/ Veljka Bulajića, npr.) do revizionističkih (*Sokol ga nije volio*, Branko Šmit, 1988), pa i rađenih sa stajališta "naknadne pameti" (*Duga mračna noć*, Antun Vrdoljak, 2004, o kojem usp. Šakić, 2006c).

25 Usp. "Hegemonija" u: Biti, 1997: 125.

26 Usp. Pavičić, 2004.

27 Umjesto da se gleda "što bi sve *moralo* ući u film", pazi se "da slučajno *ne promakne* nešto što bi kompromitiralo socijalističku filmsku umjetnost" (Škrabalo, 1998: 226). Usp. i Belanovu izjavu "Mi smo se bili dobrovoljno kastrirali.", izrečenu u intervjuu za časopis *Film* (Jurdana, Tadić i Turković, 1977).

i Engelsa, u mitsko utjelovljenje božanske "narodne" vlasti. I Bulajićevi filmovi svjedoče o toj promjeni ideala, o dopuštenim granicama izrečenoga; oni svjedoče o evoluiranju sistema iznutra, koliko god da je autorska instanca – tj. Bulajić sam – te mijene bila (ne)svjesna. Učinivši od svojih filmova producentske pothvate i prilagođujući se različitim društvenim trenucima, Bulajić je uhvatio sistemske mijene, napravivši puni ideološki krug od *Vlaka bez voznog reda* do *Obećane zemlje*.

4. Autorski habitus Veljka Bulajića

Provodnu nit Bulajićevih filmova sasvim je prikladno nazvati *crvenom niti*, budući da njegov svijet djela, uspostavljan sustavno kroz niz filmova, svjedoči o kontinuiranom svjetonazoru. Bulajić je autor u najužem smislu autorske teorije: osim dosljednog svjetonazora i kontinuiranog svijeta djela, njegove filmove karakteriziraju slične ili iste teme (odnosno, te su teme svakako locirane u isto, ideologijsko polje), provodni i ponavljajući motivi, karakteristični likovi, kao i – nakon traženja autorskog izraza u prva tri filma – otprilike slični modeli uspostave svijeta, tj. slične narativne strukture koje je razvio za gradnju svojih filmskih svjetova djela.

Odgledavanjem Bulajićevih filmova[28] – a snimio ih je, do 1959. do 2006, cjelovečernjih igranih trinaest (do raspada Jugoslavije dvanaest) – smatram da se oni mogu podijeliti u poprilično jasne i razdvojene cikluse, pa i tri (ili čak četiri) svojevrsne "trilogije":

(1) Prvi triptih filmova čine *Vlak bez voznog reda* (Jadran film, 1959), *Rat* (Jadran film, 1960) i *Uzavreli grad* (Avala film, 1961). Njih karakterizira svojevrsno autorsko traženje. Recepcijski, nakon što je *Vlak bez voznog reda* iznimno dobro primljen, s posebnim pohvalama uspješnoj implementaciji talijanskoga neorealizma u jugoslavenske "suvremene teme" (dakle, film je bio miljenik oficijelne kritike), za *Rat*, "promašaj s naivnom vizijom nuklearne katastrofe" (Škrabalo, 2008: 108), kritika je isticala da je Bulajić "izgubio stvaralačku nit" (Boglić, 1988: 2). *Uzavreli grad* donio je Bulajiću pak političke probleme u Bosni (film se događa u Zenici), i on je očito nastojao da se nešto slično ne ponovi; no film je, svojim "crnim", depresivnim prikazom poratne industrijalizacije, kasnije istican kao prethodnik srpskog crnog vala.[29]

(2) Drugi triptih čine ratni, partizanski filmovi: *Kozara* (Bosna film, 1962), *Pogled u zjenicu sunca* (Jadran film, 1966) i *Bitka na Neretvi* (Udruženi jugoslavenski producenti, Igor Film, Eichberg Film, 1969). Njih, jasno, vežu kako tema (partizanski rat), tako i žanr (ratni film). *Kozarom* je Bulajić otkrio svoju "dobitnu" formu, koju je megalomanski razradio u *Bitki na Neretvi*, prouzročivši pucanje filma po šavovima, dramaturšku nepreglednost, loše fabuliranje, nerazrađene likove, neujednačenu glumu (iznimno neuklopljeni Fabijan Šovagović, s drugačijim, povišenim registrom simboličke glume), nerazmjer ratnih i simboličkih prizora, neke linije fabule koje su nevjerodostojne a tu su samo radi žanrovske uvjerljivosti (njemačke i talijanske linije fabule; lik Yula Brynnera koji minira mostove u maniri zapadnih ratnih filmova). I dok je *Kozara* film itekako kontekstualiziran u tadašnje istočnoeuropske filmske trendove, *Pogled u zjenicu sunca*, tematski na tragu pjesme *Tifusari* Jure Kaštelana, simbolička je razrada jednog od motiva iz *Bitke na Neretvi*[30], čak i svojevrstan filmski eksperiment, zanimljiviji danas nego kad je snimljen. Također, smještanje filma u simboličku ravan (bjelina snježne oluje o planinama; četiri izgubljena partizana-tifusara i njihove halucinacije) osiguralo je kontekst u koji se likovi – kakav je kasnije uzalud ponovio Šovagović u *Bitki na Neretvi* – sigurno uklapaju, motivirani stvorenim svijetom djela.

(3) Nakon samo dva filma nastala 1970-ih, i to u velikim razmacima (*Atentat u Sarajevu*, 1975; *Čovjek koga treba ubiti*, 1979) i loše primljena, Bulajićev treći triptih nastaje 1980-ih. Filmovi *Visoki napon* (Croatia film, 1981[31]), *Veliki transport* (Sherwood, Neoplanta Film, Lanterna Editrice, Incovent Inc., 1983) i *Obećana zemlja* (Jadran film, 1986) opisivani su kao filmovi "realizirani u Bulajićevoj prokušanoj maniri velikih ratnih spektakla epskih dimenzija, protkanih anegdotalnim epizodama pojedinačnih sudbi-

28 Nije mi bio dostupan film *Atentat u Sarajevu* (1975), koji kontekstualiziram preko literature, kao i dugometražni dokumentarni film *Skopje 63*.

29 Slično Bauerovu filmu *Tri Ane* (1959), s kojim djelomice dijeli estetiku, turoban, prljav i mračan prikaz industrijaliziranih krajeva, kao i kasnije npr. filmovi Živojina Pavlovića.

30 Produkcijske pripreme *Bitke na Neretvi* trajale su nekoliko godina, pa je Bulajić snimio *Pogled u zjenicu sunca* tijekom tih priprema.

31 Radni naslov filma bio je *Končarevci*.

na" (Škrabalo, 1998: 397), i kao zakašnjeli, pa i anakroni izdanci žanra koji je sam Bulajić utemeljio (pogotovo *Veliki transport*). Ipak, ta tri filma, nakon za Bulajića kriznih 1970-ih[32], bili su uspješan povratak autorskom svijetu i poznatim temama, a čak su – što vjerojatno nije uočeno u tadašnjem filmskom i političkom kontekstu "države u krizi" – bili i izvedbeno drugačiji; pogotovo je to slučaj s *Obećanom zemljom*, narativno nešto izazovnijom sudskom dramom.

(4) Zanimljivo je da od trinaest dugometražnih filmova (ili dvanaest, jer *Libertas*, snimljen nakon promjene političke slike svijeta i sedamnaest godina režijske pauze, možemo smatrati kasnim uratkom, nakon kontinuiranoga rada od 1959. do 1989. godine), onih nekoliko koji ostaju izvan triju svojevrsnih tematskih trilogija čine naizgled raznoliku, ali ipak zaokruženu grupu. *Atentat u Sarajevu* (Studio Barrandov, Kinema, Jadran film, Centar FRZ SR Srbije, 1975) i u tadašnjem filmskom kontekstu vjerojatno osebujni *Čovjek koga treba ubiti* (Jadran film, Filmski studio Titograd, Croatia film, 1979) oba su kostimirani, povijesni dramski filmovi: prvi put u karijeri – s iznimkom alegoričnog *Rata*, koji je ipak tematski blizak ostalim Bulajićevim filmovima – Bulajić je napustio ideologijske, jugoslavenske teme (rat, partizani). No ne veže ih samo pripadnost kostimiranom povijesnom filmu (*period movie*), nego i žanru političkog filma, što ukazuje da je Bulajić bio u dosluhu s aktualnim kretanjima u europskom, a pogotovo talijanskom filmu.[33] Da je riječ o autorskoj dosljednosti, pokazuje i njegov zadnji film produciran za bivše Jugoslavije, *Donator* (Meteor film, Jadran film, 1989), koji je također zapravo politički film.

Na ova tri "jugoslavenska filma", djela izvan triju trilogija,

32 Čini se da se Bulajić, pod pritiskom zbog ogromnih troškova svojih filmova, povukao s režije filma *Sutjeska* (1973), kopije *Bitke na Neretvi*, koju je na kraju režirao njegov asistent režije i redatelj druge ekipe *Bitke na Neretvi* Stipe Delić, kojem je to ostao jedini film. Usp. http://www.filmski-programi.hr/baza_film.php?id=14 te Škrabalo, 1998: 358.

33 Osim talijanskog neorealizma, on je dakle sad u tragu i političkoga filma. *Čovjek koga treba ubiti* u svojem seksualnom i fantazijskom sloju (prizori pakla) pokazuje utjecaj Piera Paola Pasolinija, a pogotovo *Canterburyjskih priča* (1972).

koja ipak čine svojevrsnu preostalu, četvrtu grupu od tri filma, nadovezuje se Bulajićev jedini postjugoslavenski film, recentni *Libertas* (Produkcija Libertas, DDC, 2006). I opet je posrijedi *period movie*, kostimirana povijesna drama, i to politička drama, za koju se može reći da inspiraciju (opet) crpi iz talijanskog političkog filma 1970-ih.[34] Svakako, ideja za film potječe iz poznate književnopovijesne polemike oko Marina Držića kao prvog revolucionara ("revolucionarni realist pisac", "narodni borac", cit. Jeličić, 1961), tj. iz ideoloških čitanja Držića koja su bila učestala nakon Drugoga svjetskog rata.[35] *Libertas* je tako uputio na dosljednost autorskog svijeta Veljka Bulajića.

5. Prva trilogija: europski kontekst

Vlak bez voznog reda došao je na kraju dugoga razdoblja u povijesti hrvatskoga filma, na samom izmaku oficijelne (u očima kritike i samih filmaša) prevlasti klasičnoga fabularnog filma[36]: s jedne strane, iza filma nalazilo se petnaestogodišnje razdoblje ideološke monolitnosti, ideologizacije filmskog diskursa, raznih pokušaja da se izmakne radu ideologije na filmu; s druge strane, dolazilo je vrijeme "autorskog filma", jugoslavenskog Novog filma i srpskog "crnog vala". Bulajić je *Vlakom bez voznog reda* tako stao na razdjelnicu: film je istovremeno bio i rezultat ranijih napora, ali ipak i vjesnik nove estetike.

Prvim trima filmovima Bulajić se uklopio u kontekst istočnoeuropskih filmova koji su, u isto vrijeme, iskušavali nove načine da se reprezentira socijalističko društvo i "revolucija" koja ga je stvorila, kolektivni društveni horizont koji je Bulajiću ostao prirodan okvir njegova autorskog svijeta. Tema jugoslavenskih kinematografija bilo je pitanje mogu li "slobodni ljudi da pevaju o slobodi na isti način kao kada su tokom rata o njoj sanjali?" (Liehm, 2006: 424–425); ova parafraza kultnih stihova Branka Miljkovića[37] bila je trajni obzor jugoslavenske kinematografije u kojoj su tek pojedini redatelji u svojim nacionalnim kinematografijama djelovali iz radikalnih individualnih pozicija (Babaja, Martinac), odbivši dati pristanak na hegemoniju jednog diskursa.

Bulajićevi filmovi, pogotovo njegov drugi "triptih" (*Kozara, Pogled u zjenicu sunca, Bitka na Neretvi*), kao i kasni triptih (*Visoki napon, Veliki transport, Obećana zemlja*), upravo potvrđuju mišljenje Liehmovih; no dok je srpski crni val zaključio da je – metaforički rečeno – bilo ljepše pjevati iz ropstva, to jest da je sistem korumpiran, Bulajić usprkos svemu dokraja vjeruje da se slobodi jednako može pjevati i iz slobode same. Njegovi filmovi tako ostaju sistemski filmovi, uporno tematizirajući "borbu za slobodu" iz povijesne pozicije, ovjerene naknadnom pobjedničkom perspektivom; pogotovo to čine "revolucionarni filmovi", partizanski spektakli (*Kozara, Pogled u zjenicu sunca, Bitka na Neretvi, Veliki transport*) – podžanr koji je Bulajić sam i definirao, odredivši ga, za niz svojih oponašatelja u tzv. crvenom valu[38], kao epsku reprezentaciju revolucije, narativnu mozaičnu strukturu u kojoj se, iz isprepletenog i pokretnog kaotičnog klupka ratovanja, podneblja (Bosne), vremenskih prilika (najčešće kiša i snijeg) i ljudi, izdvajaju pojedinci sa svojim kratkim, poentiranim životnim pričama, kao izabrani segmenti društvene mase.

Jedan je od provodnih motiva Bulajićeva filmskog svijeta *vlak*, prijevozno sredstvo prve industrijalizacije, koju su, u neku ruku, socijalističke zemlje tek prolazile nakon Drugoga svjetskog rata, u prelasku iz poljoprivrede u industriju, sa sela u grad. Vlak se ne nalazi samo u naslovu Bulajićeva debitantskog filma, koji prikazuje jednu od jugoslavenskih "velikih pripovijesti" – kolonizaciju stanovništva iz nerazvijenog, jalovog kraja u plodnu panonsku ravnicu – nego figurira i u svim ostalim Bulajićevim filmovima smještenima u poraće. Vlak sugerira mobilnost stanovništva, mnoštva kojim Bulajić rukuje u svojim najuspjelijim sekvencama; simbolizira industrijalizaciju i modernizaciju društva, ali sugerira i socijalnu pokretlji-

34 Usp. izjavu Bruna Kragića u promotivnoj knjižici *Libertas* (ur. Goran Ivanišević, priloženo uz tjednik *Globus*, 2006).

35 Jeličić, 1961, i Košuta, 1968. Ovakvo čitanje Držića vjerojatno je proizašlo iz Krležina stava o Držiću kao "prvom izrazitom pučaninu u našoj dramatici" koji se "pobunio protivu vlastele u ime plebejskih demokratskih principa", iznesenog u eseju *O našem dramskom répertoireu* (1948). Usp. članak Borisa Senkera o Držiću u *Krležijani* (Visković, 1993: 200). Jeličićevi eseji izvorno su tiskani od 1948. do 1958, te zatim okupljeni u knjizi.

36 Usp. Šakić, 2004. i Škrabalo, 2008.

37 "[H]oće li sloboda umeti da peva / kao što su sužnji pevali o njoj", Branko Miljković, "Poeziju će svi pisati", u zbirci *Poreklo nade* (1960). Ne znam da li su Liehmovi svjesno parafrazirali Miljkovića.

38 Usp. Škrabalo, 2008: 108–110. Tzv. crveni val čine, npr., *Desant na Drvar, Konjuh planinom, Bitka na Neretvi, Sutjeska, Marš na Drinu, Užička republika, Crvena zemlja, Vrhovi Zelengore*.

vost i prilagodljivost, vrijeme velikih socijalnih potresa: od seljaka-kolonista u *Vlaku bez voznog reda*, preko kolonista-seljaka-radnika u *Uzavrelom gradu*, do omladinaca na radnim akcijama u *Visokom naponu* i istoga "vlaka bez voznog reda" u *Obećanoj zemlji*.

Vlak bez voznog reda uveo je set motiva i tema koje će kasnije zaokupljati Bulajića: socijalna pokretljivost u vremenu dubokih društvenih mijena, mnoštvo kao lik, pojedinci-predstavnici malih priča, tj. mikrokozmosa unutar kolektivističke freske, jaki ženski likovi (nasljednice stereotipne predodžbe partizanske žene-komesara). Uvedeni su i stilski i svjetonazorski postupci: neorealizam, kojemu će Bulajić ostati u neku ruku uvijek vjeran, prikazujući i unutar svojih velikih partizanskih produkcija niz malih, ljudskih priča s humanim patosom i sentimentalnom liričnošću u tragu Vittorija De Sice; epska kompozicija s duljim kadrovima u širokom izrezu i vožnjama; maestralna posvećenost detalju, (re)konstrukciji, životnosti svijeta na platnu.[39]

Rat je logičan film u Bulajićevu habitusu: groteskni dijelovi ironičan su odušak sentimentalnoj naivnosti i humanističkoj angažiranosti karakterističnima za Cesarea Zavattinija, scenarista filma, pa se *Rat* mora sagledavati i u kontekstu Zavattinijeva opusa, na razvojnoj liniji neorealističkih scenarija od Čistača cipela i *Kradljivaca bicikla* preko *Čuda u Milanu* i *Umberta D* do *Krova* i *Rata*. No, i *Rat* je, nalik ranijem *Vlaku bez voznog reda* i kasnijoj *Kozari*, bogat detaljima, razrađenom mizanscenom u širokom formatu, uvjerljivošću svojeg svijeta, ma koliko da je pacifizam filmskih likova naivan i sentimentalan (premijerov govor, koji ističe građansku odgovornost glasača za njegove akcije, primjer je sentimentalne desicinske groteske). *Uzavreli grad* pak, uokviren dolaskom i gubitničkim odlaskom vlakom, pesimistična je slika sraza individualnoga zalaganja i kolektivnih ciljeva. No dok Belan (u *Koncertu*) i Bauer (u *Tri Ane*)[40] nemilosrdno denunciraju ideologiju, odnosno upravo pristanak uz opciju da se individualno određuje kroz kolektivno, kao krivca za privatne poraze, Bulajić kao da je na strani poraženog, "revolucionara" koji je ostao dosljedan i vjeran idealima koje je sistem izdao, razišavši se sa službenom pragmatičnom politikom, sistemom koji ga je odbacio kao "neprilagodljivog".

6. Autorski kontinuitet: lik revolucionara, prikazivački iluzionizam

Tako je lik Šibe iz *Uzavreloga grada* nastavak lika Lovre iz *Vlaka bez voznog reda*, a njegova je još radikalnija varijacija, dana iz perspektive desetljeća pred krvavi raspad jugoslavenskoga sistema, Markan iz *Obećane zemlje*; Lovre u svojem idealizmu ne vidi da išta radi krivo, Šiba je svjestan toga, ali zahtijeva "žrtvovanje", Markan već djeluje svjesno, slijedeći ideju da "cilj opravdava sredstvo".[41] Mijena lika revolucionara u Bulajićevu opusu mijena je sistema samog, naspram humanizmu ideje iz *Kozare* – toj da nema cilja koji može opravdati sredstva, pa tako radi proboja partizana iz obruča nema ostavljanja ranjenika ili civilnog stanovništva (što je tema i *Bitke na Neretvi* i *Sutjeske*). Ironija sistema doživljava vrhunac u *Visokom naponu*: autor se ne opredjeljuje tko je u krivu, omladinci koji ostaju slijepo vjerni Staljinu, ili oni koji slijepo slijede Tita i ideju o otporu Rezoluciji Informbiroa, upakiranu kao nacionalni otpor novom uzurpatoru, dojučerašnjem savezniku[42]; jedino što je očito jest da Bulajić jasno pokazuje ideološku indoktrinaciju monolitnog, poratnog vremena (kao i Papić u *Životu sa stricem*), ali i njegov idealistički, revolucionarni zanos (što je kod Papića pak prikazano kao sitno politikanstvo zbog privatnih interesa ili ideološke zaluđenosti).

39 Vrhunac je u ovom pogledu svakako *Kozara*.

40 Usp. Šakić, 2004: 27–30, kao i 2005. i 2006b.

41 Lik razočaranog revolucionara i tema nerazmjera sanjane i dosanjane slobode stalni su u hrvatskom filmu za socijalizma: svojevrstan izravan nastavak Šibina lika je lik Nike iz Bauerova *Četvrtog suputnika* (1967), u tumačenju istoga glumca Ilije Džuvalekovskog, koji prihvaća životnu pragmatičnost, kao što to čini i Mate u *Prometeju s otoka Viševice* Vatroslava Mimice (1964), za razliku od lika Miluna Koprivice u Bauerovu filmu *Licem u lice* (1963), koji zastupa opciju da cilj nikako ne opravdava sredstvo. Naspram njemu, "krivu Drinu" ne uspijeva ispraviti Oblak u Mimičinu *Posljednjem podvigu diverzanta Oblaka* (1978), gdje je već jasno da je društvo terminalno bolesno. *Obećana zemlja* vizualno (mekana slika) i tematski čini istaknut dio "ciklusa" jugoslavenskog filma 1980-ih (*Život sa stricem, Ambasador, Crveni i crni, Zadarski memento, S.P.U.K., Večernja zvona, Samo jednom se ljubi*, pa i nešto ranija *Akcija stadion*), koji je pokušao dati "novovalnu" (mladi glumci!) reviziju ideologijskog državnog filma, s ponešto kritičnijim tonovima; jedino je *Život sa stricem* izrazito antidogmatski u svojoj denuncijaciji režima.

42 Zanimljivo je i demokratično popuštanje građanskoj opciji: moralno se ne osuđuje lik inženjera koji je prebjegao na Zapad, *nakon* što je pošteno pripomogao ostvarenju petogodišnjeg plana: kako kaže, njemu nema mjesta u novom društvu, a film mu dopušta ne samo takvo mišljenje nego i pravo izbora (da emigrira), što u filmovima 1950-ih nikako ne bi bio slučaj.

Obećana zemlja, koja ironiju oglašuje već naslovom, logičan je, krajnji korak u Bulajićevu svijetu. Film, koji otpočinje preradom (*remakeom*) prizora s početka *Vlaka bez voznog reda*, svoje dramsko vrijeme otpočinje *in medias res*, ubojstvom, da bi se zatim rašomonski *svjedočilo* iz pripovjednog vremena, u žanru sudske drame, postavljene i opet korski, kao scene s početka *Vlaka bez voznog reda* ("narodni sud", komentari, istupanje pojedinoga govornika pred kor/kolektiv), dok doživljajno vrijeme – tj. doslovce više doživljajnih vremena – u analepsama iznose istu, a opet različitu priču o porazu revolucionara, žrtve svojeg vremena i sistema.

Prva tri filma uvela su stalne motive Bulajićeva svijeta proletera i revolucije, i u njima je Bulajić prolazio proces autorskog formiranja, tako da su oni i najraznolikiji u njegovu opusu; kasnije, od *Kozare*, svojeg uvjerljivo najboljeg filma, punog autentičnog patosa i humanizma, Bulajić ne samo da je otkrio dobitnu produkcijsku i autorsku kombinaciju za svoj rad, nego je i postao predvodnik, u neku ruku, filmski "staroga". Naime, naspram crnom valu i modernizmu srpskih redatelja, Babaje, Mimice, Papića – u kojemu je Bulajić na neki način isprva sudjelovao, "humanizacijom" ideologijskih priča u dosluhu sa sličnim trendom u istočnoeuropskom filmu (npr. Wajda, Čuhraj, Kalatozov[43]) – Bulajić je, kao otac "crvenog vala", nastalog djelomice i u dugoj sjeni Hrvatskog proljeća i vremena šutnje[44], kao redateljsko ime utjelovljivao rado gledani, populistički film, koji ipak unekoliko napušta klasično, akcijskoj fabuli podređeno pripovijedanje, slično, primjerice, Bauerovim kasnim prilozima fabularnom partizanskom filmu (*Zimovanje u Jakobsfeldu* i *Salaš u Malom Ritu*, 1975. i 1976).

Više je elemenata koji u Bulajićevoj drugoj, središnjoj trilogiji iz 1960-ih (*Kozara*, *Pogled u zjenicu sunca*, *Bitka na Neretvi*) upućuju da se u tim filmovima odvija svojevrsna dezintegracija klasičnoga stila, uvjetovana kontekstom modernizma i autorskog filma (koji su do kraja 1960-ih već i prošli svoj vrhunac) – mozaična fabula (ratna priča koja načelno može početi bilo gdje i završiti otvorenim krajem, kao, primjerice, zadnji i vjerojatno najdojmljiviji kadar inače dramaturški nemušte *Bitke na Neretvi*, sličan zadnjem kadru *Kozare*), likovi koji funkcioniraju kao simboli (s jedne strane, to je naslijeđe likova-reprezentanata klasa iz socrealizma, ali s druge su to i likovi u dezintegraciji, skicirani, nepravocrtna identiteta), alegoričnost (pacifistička poruka *Rata*; simbolistička izvedba *Pogleda u zjenicu sunca*), ali i modern(istič)a filmska slika (estetizirana, ekspresivna crno-bijela fotografija visokog ključa Krešimira Grčevića u *Pogledu u zjenicu sunca*; ekspresivna crno-bijela fotografija Aleksandra Sekulovića u *Kozari*; karakteristično prigušeni tonovi fotografije Tomislava Pintera u *Bitki na Neretvi*, poznata kao jedan od ključnih elemenata modernističkih filmova u više jugoslavenskih kinematografija i ključnih hrvatskih redatelja). Ipak, Bulajić ostaje autor klasičnoga fabularnog stila jer zadržava imanentnu redateljsku vjeru u mogućnost da se prikaže filmska pripovijest: primjerice, halucinantni svijet tifusara u *Pogledu u zjenicu sunca* realistički je motiviran (kao i analepse, te diskrepancija zvučnog i vizualnog svijeta), tj. svijet toga filma korelat je iskrivljenoj percepciji vanjskog svijeta kakvoga ga doživljavaju grozničavi umovi bolesnih partizana.

Bulajićevi filmski svjetovi su umjetnički svjetovi koje je moguće narativno posredovati, koji se mogu ispripovijedati, a njihov autor vjeruje u moć svjetotvorstva i naracije. Nije posrijedi samo vjera u pripovijest, nego i pouzdanje i uvjerenje da je izvanfilmski svijet moguće svjedočiti neposredno, izravno umjetnošću, da ga je moguće prikazati u iluziji filmskog svijeta – u tom smislu, njegova je umjetnička ideologija realistička (klasičnofabularna), ne modernistička. Njegov filmski svijet je svijet revolucionara koji su djelovali i kad je sistem odavno odustao od sebe sama, pa i okrenuo se protiv tih "običnih" ljudi, djelatnih subjekata Bulajićeve revolucionarne povijesti na filmu, kao što su se ti isti ljudi okrenuli protiv idealista, vidjevši u njima utjelovljenje korumpiranog sistema i iznevjerene *obećane zemlje*.

43 Trend "humanizacije" socrealističkih, ideologijskih filmskih kalupa u "poljskoj filmskoj školi" i "novom filmu" više istočnoeuropskih zemalja izrazito je jak bio otprilike u drugoj polovici 1950-ih pa do 1962, godine premijere *Kozare* koja i vizualno (Aleksandar Sekulović) pripada u te filmove: Wajdini filmovi *Kanal* (1956) i *Pepeo i dijamant* (1958), Kalatozovljev *Ždralovi lete* (1957), Čuhrajeva *Balada o vojniku* (1959), *Ivanovo djetinjstvo* A. Tarkovskoga (1962) i dr. Usp. i Liehm, 2006. Ideološki momenti u *Ivanovom djetinjstvu* čak su izrazitiji nego u *Kozari*.

44 Liehm, 2006: 434–435; u godinama nakon liberalizacije, od 1972. "junačke partizanske teme ponovo su došle u prvi plan, zajedno sa konzervativnijim, tradicionalno usmerenim režiserima."

45 Usp. npr. tekst Mie Dore Prvan o *Ljetnoj palači* Lou Yea, Prvan, 2008.

7. Autorska uporišta (zaključak)

Svjetonazorski, svi su Bulajićevi filmovi prožeti ideologijskim interesom: on, kao autorska instanca, nikad nije dovodio u pitanje status subjekta u odnosu na polje ideologije; njegovi su junaci uvijek određeni društvenim kontekstom, definirani stavom prema ideologijskom. Njihovi privatni životi ne samo da se odvijaju na fonu kolektivne slike društva, nego su doslovce posredovani kroz društvenu sferu. U komunističkim sistemima, "[l]ična i društvena sreća postaju jedno." (Liehm, 2006: 98) Tu, naravno, može biti riječi i dobrim dijelom o standardnim dramaturškim i narativnim obrascima (nečija sudbina ispripovijedana kao odraz društvene sfere, i obratno), i takve narativne sheme nisu do danas napustile film.[45] Ipak, takve sheme karakteristične su za umjetnost socijalizma, nužno vezanu za kolektivističku ideologiju. Međutim, Bulajić je ostao malo vezan uz socijalistički realizam, a ako i jest, prije svega to se dogodilo u karakterizaciji likova, koji su često reprezentanti društvenih slojeva. Međutim, i tada oni ne funkcioniraju kao nositelji ideja, kao u socrealizmu, nego kao simboli koji su rezultat narativnih shema u kojima su konstruirani – mozaičnih fabularnih struktura filmova poput *Kozare* i *Bitke na Neretvi*.

Osim ideologijskog interesa u užem smislu, Bulajićev autorski svjetonazor uočljiv je i u širem planu, gdje se ideologija shvaća kao općenit pogled na svijet. Tu je on ostao vjerni đak talijanskoga neorealizma, čiji je sentimentalni humanizam, chaplinovsku ljubav prema "malim ljudima", karakterističnu za filmove koje je napisao Cesare Zavattini, iskazivao u svojim filmovima i mimo ideologijskih upregnuća. Pritom, uvjeren sam da je Bulajić humanizam shvatio kao ključ za razumijevanje Titova projekta socijalističke Jugoslavije; proklamirani jugoslavenski "treći put", "socijalizam s ljudskim licem", humanost koja je trebala biti u korijenu samoupravnog jugoslavenskog kolektivističkog projekta za Bulajića se, kao filmskog autora, logički nadovezala na humane i humanističke ideje koje su mu namrijeli obiteljsko naslijeđe, kulturni i intelektualni habitus mjesta gdje je odrastao i obrazovao se. Postoji jaka poveznica kroza sve Bulajićeve filmove, određena tim habitusom i vjerom u socijalistički sistem, određena katkad i sasvim realnom biografijom, kao i sposobnošću da se kao autor prilagodi unutrašnjim mijenama sistema. Njegovi su filmovi stoga svojevrstan lakmus-papir svojega konteksta (kojega više nema), svojeg doba i njegova (ideologijskoga i ideologiziranoga) horizonta.

Literatura

Vladimir Biti, 1997, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska

Mira Boglić, 1988, *Film kao sudbina: kronika*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske

Kazimierz Brandys, 2000, *Zapamćeno*, prevela s poljskog Ljubica Rosić, Beograd: Paideia

Maria Dąbrowska-Partyka, 2007, "Hrvatska u Europi — Europa u Hrvatskoj: prevrednovanja u okviru kanona hrvatske književnosti", *Književna republika*, god. 5, br. 10–12, str. 184–200.

Igor Duda, 2005, *U potrazi za blagostanjem*, Zagreb: Srednja Europa

Jasna Galjer, 2004, *Dizajn pedesetih u Hrvatskoj: od utopije do stvarnosti*, Zagreb: Horetzky

Daniel J. Goulding, 2002, *Liberated Cinema: the Yugoslav Experience, 1945–2001*, Bloomington: Indiana University Press [*Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945.–2001. – oslobođeni film*, Zagreb 2004: V.B.Z]

Živko Jeličić, 1961, *Marin Držić Vidra*, Zagreb: Naprijed

Srećko Jurdana, Zoran Tadić i Hrvoje Turković, 1977, "Kinematografija me se odrekla – Razgovor s Brankom Belanom", *Film*, br. 8–9, str. 16–37.

Leo Košuta, 1968, "Pravi i obrnuti svijet u Držićevu *Dundu Maroju*", *Mogućnosti*, br. 11, str. 1356–1376; i br. 12, str. 1479–1502.

Miroslav Krleža, 1948, "O našem dramskom répertoireu: povodom 400. godišnjice Držićeve *Tirene*", u: *Eseji*, III, Zagreb 1963: Zora

Antonín i Mira Liehm, 2006, *Najvažnija umetnost: istočnoevropski film u dvadesetom veku*, prevela s engleskog Maja Ilić, Beograd: Clio

Zvonko Maković (ur.), 2004, *Pedesete godine u hrvatskoj umjetnosti*, Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika

Vojislav Mataga, 1995, *Književna kritika i ideologija*, Zagreb: Školske novine

Branko Miljković, 1960, *Poreklo nade*, Zagreb: Lykos

Jurica Pavičić, 2004, "Žanr i ideologija u filmu *Ne okreći se sine*", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 10, br. 37, str. 63–72.

Mia Dora Prvan, 2008, "*Ljetna palača* Lou Yea: unutarnji put pojedinca u političkom kontekstu kineske 1989", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 14, br. 53, str. 88–91.

Alan Sinfield, 2005, "Kulturalni materijalizam, Otelo i politika vjerodostojnosti", *Književna republika*, god. 3, br. 9–12, str. 183–206.

Tomislav Šakić, 2004, "Hrvatski film klasičnoga razdoblja: ideologizirani filmski diskurz i modeli otklona", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 10, br. 38, str. 6–34.

Tomislav Šakić, 2005, "Gromoglasni šapat", *Vijenac*, 307–309, 22. prosinca

Tomislav Šakić, 2006a, "Nenastanjena kuća", *Vijenac*, 315, 30. ožujka

Tomislav Šakić, 2006b, "Samo ljudi", *Vijenac*, 331, 23. studenoga

Tomislav Šakić, 2006c, "Balkan kao stanje rata: partizanski filmovi Antuna Vrdoljaka (*Kad čuješ zvona, U gori raste zelen bor, Povratak, Duga mračna noć*)", *Kolo*, god. 16, br. 4, str. 19–32.

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

Ivo Škrabalo, 2008, *Hrvatska filmska povijest ukratko (1896–2006)*, Zagreb: V.B.Z. i Hrvatski filmski savez

Velimir Visković (gl. ur.), 1993, *Krležijana*, 1, A-Lj, Zagreb: Leksikografski zavod "Miroslav Krleža"

Tanja Vrvilo, 2007, "Filmovi Ivana Martinca: taktilnost u zaljepcima", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 13, br. 52, str. 44–54.

UDK: 791.222(497.1):329.15

Nemanja Zvijer

Ideologija i vrednosti u jugoslovenskom ratnom spektaklu

prilog analizi filma na primeru *Bitke na Neretvi* Veljka Bulajića

57-58/2009

Tekst pruža sociološko čitanje filma na primjeru *Bitke na Neretvi* (1969) Veljka Bulajića, analizirajući državnu ideologiju i vrijednosti koje zastupa taj film, odnosno jugoslavenski partizanski ratni spektakl kojega je taj film najistaknutiji reprezentant. Ideja da ideologija društva djeluje kroz filmske slike nije u ovom slučaju shvaćena samo teorijski ili uopćeno, u smislu indirektne povezanosti konteksta i filmske produkcije, nego je posrijedi direktan utjecaj budući da je to povijesni film, odnosno film koji rekonstruira povijesna zbivanja tj. planski i organizirano predstavlja društvo u kojemu je film nastao preko predstavljanja njegove povijesti i povijesnih događaja. *Bitka na Neretvi* može se s pravom smatrati eklatantnim primjerom filmske prakse ratnog spektakla u kinematografiji socijalističke Jugoslavije. Analiza toga ratnog spektakla podijeljena je u tekstu koji slijedi na dvije cjeline: na ideološku apologiju socijalističke ideje i reprezentaciju (nametanje) poželjnih vrijednosnih obrazaca. U prvoj se promatra kako je filmska slika na specifičan način osmišljavala i inscenirala temeljne ideološke aspekte socijalizma, pri čemu se koristi tzv. ideološka analiza usmjerena na proučavanje načina na koje je tekst (u ovom slučaju filmski) kodiran, i to obje njezine vrste: denotativna, koja je usmjerena na opis onoga što se može vidjeti i čuti, i konotativna, usredotočena na tumačenje. Osim toga, ispituju se i "nefilmski faktori" ideološko-političke prirode koji su uvjetovali takvo koncipiranje slike, a također se razmatra funkcija ratnog spektakla iz perspektive vanjske politike. U drugoj cjelini pažnja je usmjerena na osnovne vrijednosne orijentacije i njihovo konstituiranje kroz filmski medij.

1. Uvod

Kada se filmski medij posmatra iz sociološke perspektive, jedna od stvari na koje se može obratiti pažnja jeste i povezanost između društva koje proizvodi filmove i društva koje je predstavljeno u filmovima (Jarvie, 1970: 132). Ovakva povezanost se čini nužnom, s obzirom na činjenicu da film nastaje u društvenim okvirima i da je kao takav neminovno izložen različitim socijalnim uticajima. U tom smislu, samo društvo na indirektan način može uticati na filmsku produkciju tako što će se dominantne tendencije prisutne u njemu, manje ili više (ne)svesno i (ne)namerno, prelamati kroz filmsku sliku. Međutim, predstavljanje društva u filmovima koji se proizvode u njegovim okvirima takođe može biti i plansko i organizovano. Za ovo postoje brojni načini, a jedan od njih je i upotreba istorije i istorijskih događaja, kako bi se pomoću prošlosti filmski konstituisala vizija poželjnog društva. Zbog toga, jedan od nivoa sociološke analize filma bi mogao biti i proučavanje odnosa filma i istorije, tj. načina na koji film pristupa istorijskim događajima u jednom savremenom kontekstu.

Uopštenije gledano, veza filma i istorije može se posmatrati i kao konstanta, u smislu da je posezanje za istorijskim temama i njihova obrada staro koliko i sam film (Ristović, 1995: 345), dok su istovremeno sami istorijski sadržaji permanentan izvor inspiracije za nove filmske inscenacije. Kada se posmatra odnos filma prema prošlosti, treba imati u vidu da sama prošlost ima dve strane: ontološku i eksplikativnu (Kuljić, 2006: 7). Prva podrazumeva istorijske činjenice koje su se stvarno dogodile, dok se druga strana odnosi na njihovo tumačenje. Upravo se u ovoj drugoj tački može uočiti značaj filma u sagledavanju prošlih događaja, s obzirom na to da sam film nudi sugestivnu, dinamičnu, vizuelnu predstavu prošlosti, za čije upoznavanje nije potrebno nikakvo predznanje (Ristović, 1995: 347). Dakle, pomoću filma se može sasvim legitimno graditi osobena verzija (tj. tumačenje) prošlosti koja može imati zavidan uticaj na svest onih koji ga "konzumiraju". U tom smislu, film se da posmatrati kao sredstvo pomoću kojeg prošli događaji dobijaju odgovarajući smisao. Kada se filmski medij posmatra iz ove perspektive, treba imati u vidu dve stvari. Kao prvo, tu je sama filmska slika pomoću koje se učitava smisao određenim prošlim događajima, koja kao takva, može biti sama za sebe predmet analize i koja je zapravo primarni manifestni aspekt filmskog medija.

Međutim, ako bi se ostalo samo na nivou posmatranja

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

("čitanja") slike, analiza bi bila nepotpuna. Zbog toga je neophodno u što većoj meri osvetliti i sve one uticaje koji determinišu nastanak određenog filma, a koje bismo, po ugledu na Karla Mannheima, mogli nazvati "nefilmskim uticajima". Baveći se definicijom sociologije saznanja, Mannheim naglašava da je njen primaran cilj proučavanje značaja vanteorijskih faktora koji uslovljavaju znanje (Mannheim, 1978: 259). Pored toga, on navodi i da je sama sociologija saznanja usko povezana sa učenjem o ideologiji, gde se pod ovim drugim podrazumeva razobličavanje manje ili više svesnih laži i prikrivanja interesnih grupa u društvu, a posebno političkih partija (ibid., 260).

Posmatrajući film iz ove perspektive, čini se veoma važnim osvetliti faktore koji u znatnoj meri uslovljavaju nastanak, tj. pojavu nekog filma i/ili utiču i oblikuju njegovo stvaranje, a koji bi se, uslovno rečeno, mogli nazvati nefilmskim. U tu kategoriju se mogu svrstati različiti uticaji, ali se čini da su za sociologiju najzanimljiviji oni ideološkog karaktera, koji su kao takvi povezani sa interesima različitih grupa, a posebno, kako Mannheim naglašava, političkih partija. Imajući to sve u vidu, čini se vrlo zanimljivim ispitati pomenutu problematiku na primeru ratnih spektakla u socijalističkoj Jugoslaviji. Ta zemlja, sa monolitnim ideološkim profilom, imala je vrlo zavidnu produkciju ovakve vrste, a sami ratni spektakli su bili veoma važan segment celokupne jugoslovenske kinematografije. Istovremeno, ti filmovi su predstavljali i vrlo važne "kockice" u ideološkom mozaiku zemlje.

2. Analiza ratnog spektakla

Film Veljka Bulajića *Bitka na Neretvi* (1969) može se s pravom smatrati eklatantnim primerom filmske prakse ratnog spektakla u kinematografiji socijalističke Jugoslavije. Analiza ovog ratnog spektakla podeljena je na dve celine: ideološku apologiju socijalističke ideje i reprezentaciju (nametanje) poželjnih vrednosnih obrazaca. U prvoj se posmatra kako je filmska slika na jedan specifičan način osmišljavala i inscenirala bazične ideološke aspekte socijalizma. U tom smislu, koristiće se tzv. ideološka analiza, koja je usmerena na proučavanje načina na koje je određeni tekst (u ovom slučaju filmski) kodiran, i to obe njene vrste: denotativna, koja je prevashodno usmerena na opis onoga što se može videti i čuti, i konotativna, koja je usredsređena na tumačenje (McQueen, 2000). Pored toga, ispituju se i ''nefilmski faktori'' ideološko-političke prirode koji su najviše uslovljavali baš takvo koncipiranje slike, a takođe će se razmatrati i funkcija ratnog spektakla iz perspektive spoljne politike. U drugoj celini pažnja je usmerena na osnovne vrednosne orijentacije i njihovo konstituisanje kroz filmski medij.

2.1. Ideološka apologija socijalističke ideje

2.1.1. Filmska slika rata

Drugi svetski rat je bio prekretnica za jugoslovenske komuniste. Taj događaj im je omogućio konstituisanje države prema sopstvenim načelima kao i višedecenijsko održavanje na vlasti. Samim tim, sukob je imao i poseban status u kolektivnom sećanju, a zbog svoje specifične prirode najčešće se postavljao kao prvi bedem u odbrani same socijalističke ideje. Ovakav osoben položaj Drugog svetskog rata ujedno je bio i neiscrpan izvor inspiracije u mnogim sferama umetničkog izražavanja, a posebno u sferi kinematografije. U tom smislu, epske razmere Drugog svetskog rata, kao jednog od najvažnijih događaja socijalističke istoriografije, najbolje je odražavao ratni spektakl. Jedan od najspektakularnijih filmova ove vrste bio je upravo film *Bitka na Neretvi*[1]; iako je u njemu naglasak na jednoj izolovanoj bici, ona je prikazana vrlo "raskošno", pa kao takva može zapravo predstavljati i čitav Drugi svetski rat u svoj njegovoj monumentalnosti. Važnost te bitke potvrđena je već na samom početku filma kada je, kao najavna špica, prikazana Titova poruka:

> *Na Neretvi u okupiranoj Evropi vodili smo jednu od najslavnijih i najhumanijih bitaka – bitku za ranjenike. Tu se rješavala sudbina revolucije, tu je pobijedilo bratstvo i jedinstvo naših naroda.*

Poruka eksplicitno naglašava značaj bitke u jednom širem

1 Film je ekranizacija stvarne bitke, u jugoslovenskoj komunističkoj istoriografiji poznate kao Četvrta neprijateljska ofanziva ili Bitka za ranjenike (šifrovano ime u nemačkoj komandi je bilo *Weiss*), koja je predstavljala niz operacija nemačke, italijanske, ustaške i četničke vojske početkom 1943. godine na teritoriji današnje Bosne i Hercegovine, sa ciljem razbijanja partizanskih snaga na Balkanu, značajnom vojno-strateškom području za Nemačku.

kontekstu i praktično olakšava njeno poistovećivanje sa Drugim svetskim ratom u celini. Pored ovoga, spektakularnost prikazivanja samog rata u ovom filmu može se pratiti na nekoliko nivoa. Tu su, kao prvo, masovne scene borbe, kako samih ljudi (neprijateljskih strana) "prsa u prsa", tako i sukobi mehanizacija (na jednoj strani su nemačke mahom tenkovske divizije, a na drugoj partizanska artiljerija). Dekor ovih scena, pored mnoštva statista (oko 7000), u velikoj meri čine i pirotehnički efekti, eksplozije koje slikom i zvukom zaokružuju potpunije predstavljanje rata.[2] Takođe, sve ove scene su snimane uglavnom u totalu, što je još više doprinosilo spektakularnosti.[3]

Kad je sama borba u pitanju, posebno su upečatljive i scene avionskog bombardovanja, kada se u kadru vidi samo pet-šest nemačkih aviona koji se uz zlokoban zvuk motora obrušavaju na svoje žrtve. Ove scene sa avionima su delovale posebno impresivno prilikom snimanja iz ekstremnog gornjeg rakursa, kada gledalac posmatra akciju aviona iz ptičje perspektive. Snimcima iz vazduha naglašavana je veličina bitke, a na taj način, neposredno, i njen značaj. Monumentalnost rata, međutim, nije predstavljena samo posredstvom dinamike sukoba, već se mogla percipirati i kroz masovna kretanja velikog broja ljudi, pre svega partizana sa ranjenicima i civilima. Nepregledne kolone, često bez početka i kraja, i ponekad rasute po brdskim predelima, na jedan indirektan način ocrtavale su svojom brojnošću veličinu samog sukoba. Ovakav vizuelni tretman rata u znatnoj meri je doprineo njegovoj sakralizaciji, jer je u svojoj osnovi ovaplotio mitski sukob Davida i Golijata, sa nedvosmisleno manihejskom podelom strana. Kinematografska glorifikacija borbe i rata nije bila previše neobična, jer je NOB bila "središnji utemeljiteljski mit na kojem je izgrađena nova posleratna vlada koju je predvodio Tito" (Goulding, 2004: 12). Na ovaj način NOB se može posmatrati i u sklopu kosmogonijskih mitova, kao uzvišeni događaj koji je označavao simbolički početak političke odiseje jednog ideološkog sistema. Samim tim, pobedom u ratu, u jednom širem smislu, pravdao se i sam socijalistički poredak, pa je zbog toga bilo neophodno prema samoj borbi, i njenim tekovinama, odnositi se gotovo kao prema nečemu svetom. Zbog svega toga, apoteoza rata u filmskom spektaklu činila se sastavnim delom zvanične ideološke matrice.

2.1.2. Prikazivanje neprijatelja

Naredni bitan aspekt socijalističke ideologije, čija je živopisna ikonografija obeležila jugoslovenske ratne spektakle, jeste slika neprijatelja. Suzanne Buck-Morss pridaje veliku važnost konceptu neprijatelja u okviru jednog ideološkog sistema naglašavajući da je definisanje neprijatelja istovremeno i definisanje kolektiva (Buck-Morss, 2005: 12). Ovo, između ostalog, može značiti i to da sve (loše) što neprijatelj jeste, *mi* (kao kolektiv) zapravo nismo. Na ovaj način sam kolektiv iskrsava kao sušta suprotnost neprijatelju i samim tim kao nosilac ispravnih i pozitivnih načela. U filmu *Bitka na Neretvi* koncept neprijatelja je višeslojno obuhvaćen. Neprijatelj, kao takav, jeste generalno loš, ali je prisutno određeno nijansiranje. Pa tako, Nemci su mahom prikazani kroz kabinetske sastanke, gde se najviše isticao general Loring (Curd Jürgens), kao i kroz upečatljivo delovanje avijacije i tenkovskih jedinica. Ovakav vid "dehumanizacije kroz mehanizaciju" nije potpun jer su prikazani i vojnici, ali uglavnom uglađen oficirski kadar, čiji je noseći lik bio pukovnik Krencer (Hardy Krüger). Relativno "blaga" slika Nemaca upotpunjena je, sa druge strane, i negativnim aspektima. Pri samom početku filma u nemačkom štabu se govori da se ratuje protiv partizana, civila i dece, a posebno se naglašava firerova direktiva: "Hitler je naredio: bez milosti! Ne hvatajte zarobljenike."

Ovo isticanje Hitlerovog naređenja pokazuje brutalnost kako nemačke vojne mašinerije tako i samog Hitlera. Pored toga, već pominjana, nemačka avijacija se u jednoj sceni bombardovanja obrušila na školu u kojoj su deca učila, a bombardovanja nije bila poštođena ni bolnica sa ranjenicima. Sve ove scene su trebale da pokažu beskrupuloznost neprijatelja koji u svom ratničkom piru nije imao obzira ni prema kome.

Sledeći na listi partizanskih neprijatelja u *Bitki na Neretvi*

2 Prema izvorima bilo je ukupno oko 12 000 eksplozija sa 10 000 kilograma eksploziva ("Najveći poduhvat u prvom veku filma: *Neretva", Vreme*, br. 469, 1. januar 2000).

3 Bogdan Tirnanić (2000) smatra da je Bulajić bio majstor tzv. dubinskog kadra, što mu je omogućilo da u ratnim spektaklima organizuje neviđene masovne scene na velikom prostoru, uspevajući da ostvari vizuelni sklad između prednjeg plana, u kome je po pravilu neka svetska filmska zvezda, i udaljenih rubova scene po kojima se kreću nepregledne kolone, tenkovi i ostala gvožđurija.

jesu Italijani. Prikazivanje Italijana je u odnosu na Nemce bilo još "blaže", gotovo neutralno. Dva noseća lika na italijanskoj strani bili su general Moreli (Anthony Dawson) i kapetan Riva (Franco Nero). Prvi, nakon hvatanja i zarobljavanja od stane partizana, sa indignacijom odbija da pomaže u nošenju ranjenika, što je, kako je pokazano u filmu, bilo jedno od zaduženja ratnih zarobljenika,[4] izvršavajući samoubistvo. Ovaj čin je u sam lik unosio znatnu dozu ponosa, ali i sujete, a to se opet moglo protumačiti kao karakteristično za italijanski oficirski kadar. Drugi bitan lik jeste kapetan Riva, čija je rola nešto kompleksnije dramaturški strukturirana. U filmu, Riva neposredno po dolasku na front sa izvesnom nelagodom govori kako je partizanima taj rat presudan, a kako su oni (Italijani) zapravo tuđinci. Ovo, u određenoj meri, nagoveštava njegovu nesigurnost u pogledu svrsishodnosti ratne akcije italijanske vojske, ali i strah od eventualnog neuspeha.[5] Unutrašnji lomovi u ovom liku najbolje se vide kada on nakon zarobljavanja odlučuje da pristupi partizanima kako bi se borio za "Italiju bez fašizma". Nevena Daković ovo naziva "moralnom katarzom", koja je zapravo predstavljala ustupak stranim koproducentima (Italijanima), ali je oličavala i želju za plasmanom filma na svetsko tržište (Daković, 2000: 26). Pragmatičan stav jugoslovenskih filmadžija pokazuje izvesnu dozu fleksibilnosti, stavljajući na prvo mesto "interese filma", umesto da sam film podređuju višim (državnim) interesima. Pored toga, postupak italijanskog kapetana može se tumačiti i u jednom širem kontekstu antifašističkog svetonazora, koji je u periodu realizacije i distribucije filma bio jedan od dominantnijih evropskih diskursa, pošto pokazuje da je italijanski vojnik konačno shvatio koja je glavna stvar protiv koje se treba boriti. Takođe, treba dodati i da se radilo o istorijskim činjenicama, jer je jedan broj zarobljenih Italijana zaista pristupio partizanima boreći se protiv fašizma, a ova pojava je uzela maha naročito posle kapitulacije Italije 8. septembra 1943.[6]

Kako se Nemci i Italijani mogu svrstati u kategoriju stranih okupatora, tako se u skladu sa domaćom oslobodilačkom političkom kulturom druge dve komplementarne grupacije u *Bitki na Neretvi*, ustaše i četnici, mogu obuhvatiti kategorijom "domaćih izdajnika". Što se tiče ustaša, njima je u filmu posvećeno, kako se čini, najmanje pažnje. Oni su u posebno negativnom kontekstu prikazani u svega nekoliko scena (ukupnog trajanja oko pola minuta), a najupečatljivija je ona koja pokazuje jednu ženu koja je obešena i u samrtnom ropcu vrišti, a iz *off*-a se čuje divljački smeh dok prolazi kolona ustaša pored kojih na putu u daljini vise obešeni i drugi ljudi. Iako ovo u znatnoj meri pokazuje veću brutalnost ustaša, u odnosu na prethodno pomenute Nemce, a posebno Italijane, njihovo pojavljivanje u filmu je daleko manje (postoji još jedna scena direktnog sukoba sa partizanima).[7] Možda je u celom filmu najveći kontrast u pogledu prisustva/neprisustva na filmskom platnu upravo između ustaša i četnika, jer ovi potonji imaju znatno veću "minutažu".

Prikazivanje četnika je nešto specifičnije u odnosu na druge neprijatelje u *Bitki na Neretvi*, s obzirom na to da su uglavnom oslikani kao nekakva bradata čudovišta. Među njima, posebno se izdvajaju likovi političara, koga glumi Orson Welles, i komandanta (Dušan Bulajić) sa dugom kosom (ali bez brade!) koji u čitavoj toj skupini izgleda dosta nadrealno. Prvo značajnije pojavljivanje četnika u filmu jeste scena u kojoj Welles drži govor svojim sabor-

4 Transport ranjenika tokom same bitke je, zaista, obezbeđivalo i nekoliko stotina italijanskih zarobljenika (Petranović, 1988: 244).

5 Zanimljivo je da se na sličan način i u literaturi daje psihološka slika italijanskih vojnika, gde se ističe da je neophodnost ili uzaludnost rata svakome od njih drugačije izgledala, kao i osećanje nepripadnosti u odnosu na narode i države koje su okupirali, na čijoj zemlji su se nalazili i koje su, ustvari, doživljavali u kulturnom smislu sebi dalekima (Bianchini, 1993). Ovakav navod u znatnoj meri neutralizuje, pa i relativizuje imperijalističke akcije tadašnje fašističke Italije, i na neki način prekraja istorijske činjenice. Ne bi trebalo gubiti iz vida da je fašizam, kako na unutrašnjem tako i na spoljnom planu, imao uglavnom isto zločinačko lice, bez obzira na državne okvire u kojima je egzistirao, a fašistička Italija svakako nije bila izuzetak od ovog pravila.

6 Čitava italijanska divizija Garibaldi je delovala pod komandom i u okviru partizanske vojske (Bianchini, 1993).

7 Zanimljivo je pomenuti debatu koja se vodila u *Večernjem Listu*, povodom emitovanja *Bitke na Neretvi* na Hrvatskoj radioteleviziji, gde se jedan gledalac oštro kritički osvrnuo na verziju pomenutog filma naglašavajući da je ona "iskasapljena" cenzorskom rukom, što se odnosilo na brisanje scena sa ustašama u prizorima egzekucije. Uredništvo HRT-a je negiralo ove optužbe, a oglasio se i sam Veljko Bulajić koji je naglasio da postoji nekoliko verzija *Bitke na Neretvi* koje su sve manje-više legitimne. DVD verzija filma koja je analizirana u ovom radu je, kako se čini, upravo ta, namenjena hrvatskom tržištu, pošto su sponzori istaknuti na početku filma hrvatske novine: *Novi list, Glas Istre, Karlovački list, Glas Slavonije, Zadarski list* (ovu tvrdnju u određenoj meri potvrđuje i tretman neprijatelja, s obzirom na to da su ustaše zaista gotovo uzgred pomenute). Pomenuta debata može ukazivati i na to da je film podložan ideološkoj instrumentalizaciji, ne samo u procesu produkcije ili u gotovoj formi, već i u svojoj perspektivi, u zavisnosti od potreba centara političke moći.

cima o tome kako je neophodno uništiti partizane, posle kojeg oni divlje kliču i vade sablje i mačeve (bar tako izgleda) i vitlaju njima. Četnici su u toj sceni okupljeni pored nekakvog verskog objekta (nije najjasnije da li je to crkva ili manastir), što bi eventualno trebalo da ukaže na njihovu bliskost sa klerom.

Takođe, u filmu je eksplicitno prikazana i direktna saradnja između Nemaca i četnika. Prisustvo četnika ogleda se i u scenama njihovog direktnog sukoba sa partizanima pri kraju filma (što predstavlja i neku vrstu kulminacije), a ta borba je možda i najduže prikazana u celom filmu. Pre ove odlučujuće bitke četnici pevaju njihovu čuvenu *Sprem'te se sprem'te četnici*, dok istovremeno neljudski urliču. Inače, buka koju četnici prave svojim glasovima verovatno je trebalo da pokaže zaostalost, divljaštvo, necivilizovanost, kao njihove glavne osobine. U konačnom obračunu sa partizanima dve scene posebno ukazuju na njihovu brutalnost. Prva je kada pomenuti četnički komandant sa izrazitim ushićenjem puca na partizansku bolničarku koja je pomagala ranjenom saborcu (i ubija je), a druga je kada četnik kolje ranjenog partizana. Na kraju, četnici gube bitku, što zbog unutrašnjih nesuglasica (dolazi do sukoba između političara i komandanta u kome drugi ubija prvog), što zbog snage i istrajnosti partizana.

Sve u svemu, može se zaključiti da je slika neprijatelja u filmu *Bitka na Neretvi* višeslojna. Sa jedne strane tu su gotovo neutralni Italijani i nešto lošiji Nemci, a sa druge brutalne ustaše i gotovo demonski zli četnici. Ovakvo relativno različito tretiranje i gradiranje neprijatelja možda bi se moglo razumeti ako se ima u vidu konstatacija Suzanne Buck-Morss da postoje dva tipa neprijatelja: jedan normalan, bezbedan neprijatelj koji se ponaša kao neprijatelj na vlastitom imaginarnom terenu, a drugi je apsolutni neprijatelj koji predstavlja pretnju kolektivu pre svega u ontološkom smislu (a ne toliko u fizičkom), zato što dovodi u pitanje samu zamisao na osnovu koje je formiran identitet kolektiva. Apsolutni neprijatelj postaje simbol apsolutnog zla (Buck-Morss, 2005: 46-47). U tom smislu četnici i jesu simbol apsolutnog zla (a kao takvi su i prikazani), jer su u, uslovno rečeno, ideološko-ontološkom smislu bili apsolutna suprotnost (a samim tim i apsolutni neprijatelj) jugoslovenskih komunista. Italijani, Nemci, pa i ustaše kao nemački satelit, nisu dovodili u pitanje identitet socijalističkog kolektiva kao takvog (oni su eventualno dovodili u pitanje njegovu ideološko-političku egzistenciju), dok su četnici, kao zastupnici monarhijskog kapitalizma, bili upravo na suprotnoj strani ideološko-identitetske osi, direktno ugrožavajući socijalistički republikanizam. Čini se da je to jedan od razloga zbog koga je njihova demonizacija morala biti (a i bila je) izrazitija nego demonizacija ostalih neprijatelja.

Pored ove simboličke ravni, na sliku četnika u filmu zasigurno je, u određenoj meri, uticalo i to što je tokom same bitke na Neretvi, Vrhovni štab partizanske vojske smatrao da je četnička koncentracija na levoj obali reke bila glavna opasnost i da je protiv nje trebalo upraviti glavni udar, da bi već krajem marta 1943. vrhovni komandant NOVJ kao najvažniji zadatak isticao uništavanje četnika, naređujući jedinicama u Bosni da se ne sukobljavaju sa Nemcima (Petranović, 1983: 245-246). Dakle, "najznačajniji neprijatelj" u konkretnoj bici[8] dobio je ujedno i najveću minutažu (sa kojom je išao i najnegativniji tretman) u filmskoj obradi. Ovome treba dodati i to da je, prema pojedinim autorima, četnička kolaboracija sa silama Osovine dostigla svoju kulminaciju za vreme bitke na Neretvi (Tomasevich, 1979: 210), što je takođe moglo uticati na filmsku diskreditaciju četnika. Sem toga, treba imati u vidu i zvaničnu partijsku direktivu prema kojoj se insistiralo na kritici nacionalizma, pre svega u sopstvenim redovima,[9] a činjenica da su četničke formacije na Neretvi bile sastavljene prvenstveno od Crnogoraca i Hercegovaca (Petranović, 1983: 424), može donekle objasniti autorov[10] filmski tretman neprijatelja.

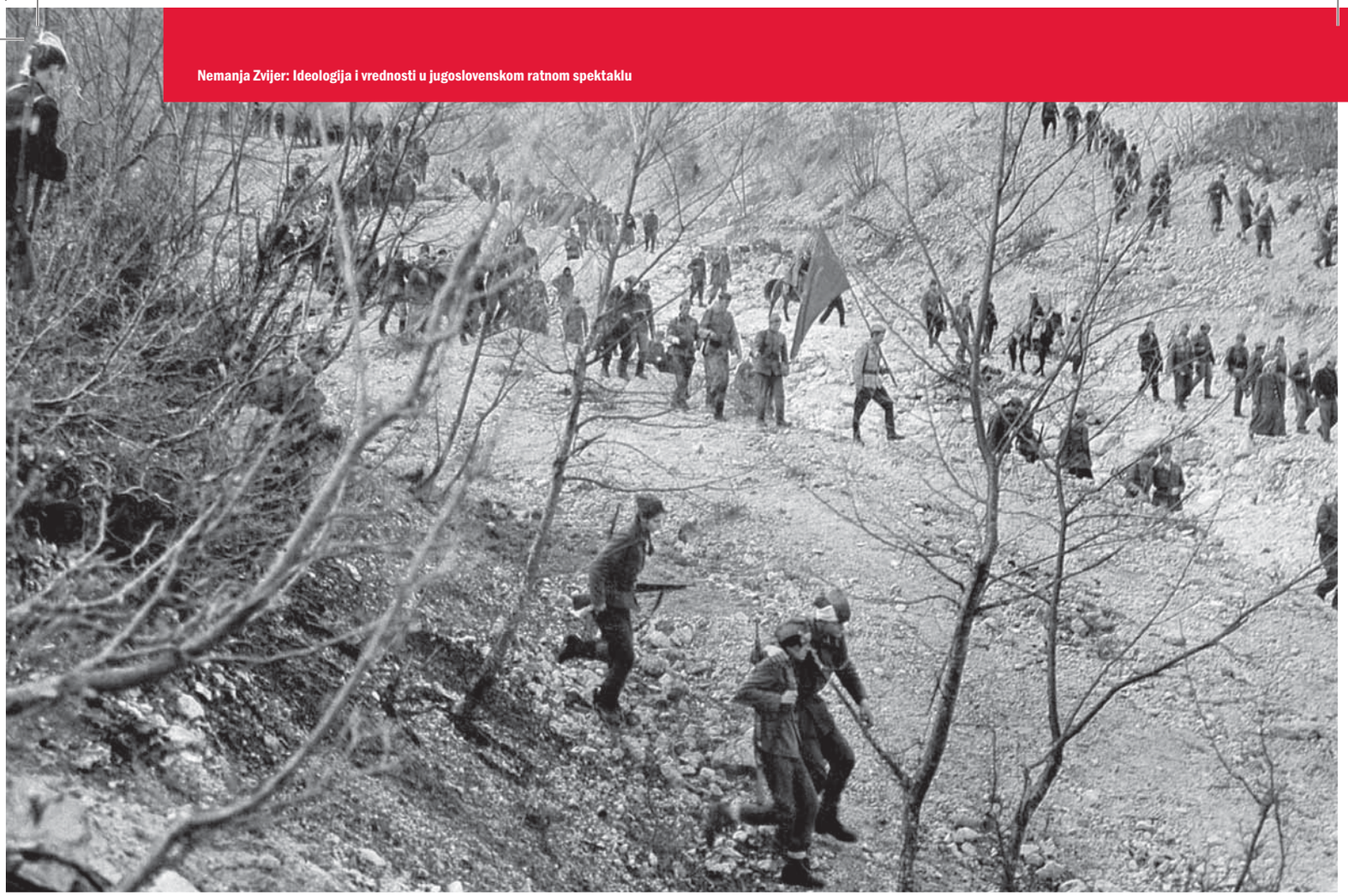
2.1.3. Slika Tita i partije

Pored koncepta neprijatelja, u odnosu na koga se gradio vlastiti ideološki identitet, treba istaći i tri bitna stuba samog režima. To su bili Tito, partija i vojska. Kada je u pitanju partija, ono što prvo pada u oči jeste činjenica da

8 Tito je tokom bitke na Neretvi u pismu 1. bosanskom korpusu naglasio da su četnici privremeno glavni neprijatelj (Tomasevich, 1979: 225).

9 U rezoluciji Devetog kongresa (1969) decidirano se kaže da će "borba protiv nacionalizma biti utoliko efikasnija ukoliko smo jedinstveniji u njoj, ukoliko je svako vodi prvenstveno u sopstvenoj nacionalnoj sredini" (cit. prema *Jedanaest kongresa*, 1978).

10 Veljko Bulajić može se, uslovno rečeno, u periodu realizacije i distribucije filma okarakterisati kao crnogorski komunista.



se u celom filmu *Bitka na Neretvi* ona nigde ne spominje. Potpuno izostavljanje Komunističke partije možda bi se moglo, između ostalog, protumačiti i ambicijama tvoraca filma da sam film bude dobar izvozni artikal. Naime, na inostranom tržištu (posebno zapadnom) previše često pominjanje KP-a moglo je izazvati otklon kod distributera, cenzora, a i publike, i sam film smestiti u domen političke (tj. komunističke) propagande. Ovako, izvesna neutralizacija ideološkog karaktera borbe, postignuta je jednim delom upravo u izopštavanju onih sadržaja koji bi imali direktne veze sa komunizmom. U tom smislu, partija, kao glavni organizator borbe protiv okupatora sa svojim vrlo jasnim ideološkim karakteristikama, bila je direktno istisnuta sa filma[11], a kao njeni supstituti upotrebljeni su Vrhovni štab (koji je kao vojna organizacija imao relativno neutralnu konotaciju), zatim, crvene petokrake na kapama[12], kao i sam Josip Broz Tito. Što se tiče Tita, takođe je uočljivo njegovo eksplicitno nepojavljivanje u filmu (niko ga ne glumi, niti se koriste dokumentarni snimci). Titova filmska egzistencija se pre svega ogledala u njegovim naređenjima, što je posebno oslikavala scena u kojoj se njegova poruka, neko vreme uz muklu tišinu kružeći od jednog do drugog vojnika (verovatno zbog pojačavanja dramskog efekta), na kraju prikazala u krupnom planu:

11 Ovakvo filmsko oslikavanje partije bilo je u direktnoj suprotnosti sa stvarnim značajem koji joj je pridavan u okviru partizanske vojske, što se možda najbolje može videti u pismu koje je Tito uputio Pokrajinskom komitetu Makedonije 16. I. 1943. godine, u kojem se vrlo eksplicitno naglašava potreba stvaranja partijskih organizacija u vojsci čiji se zadatak, između ostalog, sastojao u kontroli, nadzoru, propagandnoj delatnosti i održavanju adekvatnog moralno-političkog stanja (Tito, 1949: 208-210). Važnost partije ogledala se i u činjenici da su sve veće vojne jedinice imale svoje političke komesare, koji su zapravo bili delegati partije u vojsci.

12 Premda se ovaj simbol i njegova značenja mogu analizirati u zasebnom radu, na ovom mestu će se samo napomenuti da je pored određivanja ideološke (komunističke) orijentacije same vojske (Dimitrijević, 2007), pomenuti simbol imao i širu ulogu jakog integrativnog sredstva sa snažnim identifikacionim predispozicijama.

Prozor noćas mora pasti
Tito

Ovo može ukazivati na dve stvari. Prva, koja je bitnija, jeste veličina i snaga Titovog autoriteta, čije se naredbe, ma koliko izgledale nemoguće i teško izvodljive bez pogovora slušaju (u samom filmu ova naredba je delovala gotovo kao nemoguća misija). Druga stvar, koja nije direktno povezana sa Titovom ličnošću, jeste dramatičnost same situacije, odnosno, neizvesnost i teškoće događaja koji slede kao i gotovo neljudska težina misije koja stoji pred partizanima i samim tim veličina iskušenja koje ih čeka. Ovde se, između ostalog, vidi da je sam Tito u gotovo bezizlaznoj situaciji bio spreman na sve, a da su mu partizani bili do kraja odani. Istovremeno, na ovaj način je izbegnuto "uvođenje" slike lica koje rukovodi bitkom (Ljubojev, 1995: 276), što se opet može protumačiti kao pokušaj tvoraca filma da oružanu borbu prikažu u što većoj meri narodnom, bez posebnog isticanja čak i ključnih aktera.

Pored toga, direktno neprikazivanje Tita u određenoj meri se može protumačiti i kao sakralizacija njegovog lika, s obzirom na to da je njegovo prisustvo kao ujedinjujuća materijalizacija dela i duha kroz poruke, govore, priče, letke (Daković, 2000: 28). Na taj način se konstituiše ideja o Titu kao nenametljivoj, ali sveprisutnoj sili koja vodi narod u oružanoj borbi protiv okupatora. Nepojavljivanje Tita se takođe može posmatrati i iz jedne kvazi-religiozne perspektive, kao Svemogući, Primarni Pokretač čija se povijesna uloga u udvorničkoj lirici teološki upoređivala sa Svjetlošću i Vječnošću (Pavičić, 2007).

Premda je ovakva argumentacija u izvesnoj meri diskutabilna, pošto je jugoslovenski socijalizam važio za racionalno-birokratski tip vladavine, ne bi je trebalo ni u potpunosti zanemariti, jer je u socijalizmu harizma razuma (racionalistička ideologija, partijski demokratski centralizam i izabrani vođa) sapostojala sa različitim oblicima iracionalne harizmatizacije (Kuljić, 1998: 302). Doživljavanje Tita kao božanstva bilo je posebno rasprostranjeno kod neprosvećenih delova stanovništva Jugoslavije, kojima je on na neki način bio "surogat boga" (Kuljić, 1998: 292). Kada se govori o Titu, takođe treba istaći i lik partizanskog komandanta Stoleta (Velimir Bata Živojinović), kao hrabrog, pravednog i nepokolebljivog vođe, koji se u izvesnom smislu može posmatrati i kao Titov alter ego. Dakle, konstituisanje slike Tita u *Bitki na Neretvi* bilo je zapravo bez njegovih fizičkih manifestacija, već samo u čisto narativnoj formi koja se odnosila na njegovo učestalo pominjanje i na korišćenje različitih asocijacija u vezi sa njegovom ličnošću. Razlog tome, pored prethodno pomenutih, mogao bi biti i u činjenici da je, i pored značajnog ugleda na svetskoj političkoj sceni, Tito ipak bio komunistički vođa, o čemu se moralo voditi računa ako se imala u vidu veća distribucija filma. Na kraju treba pomenuti i izjavu samog Veljka Bulajića koji je u jednom intervjuu rekao da je na sastanku sa Titom, pre kojeg je ovaj pročitao scenario *Bitke na Neretvi*, objasnio maršalu da bi pojava njegovog lika smetala filmu kao umetničkom delu, i da bi se u tom slučaju mislilo da se *Bitka na Neretvi* snima samo zbog njega, sa čime se Tito složio i obećao podršku tokom snimanja.[13]

2.1.4. Prikazivanje partizana

Premda se čini da su za "filmovanje" Tita morali biti pravljeni određeni kompromisi u smislu nepreterivanja sa pozitivnim konotacijama, za treći stub režima, vojsku, to nije bio slučaj. Sve masovne scene borbe između partizana i njihovih neprijatelja pokazuju zavidan nivo požrtvovanja i hrabrosti prvih. Treba, takođe, naglasiti i njihovu upornost i istrajnost pred brojnijim i bolje naoružanim neprijateljem. Ovo posebno upečatljivo pokazuju scene u kojima, iako snažno pritisnuti moćnijim neprijateljem, partizani odvažno poručuju: "Odstupanja nema!" Tu je takođe i artiljerac Martin koji, i pored naredbe Vrhovnog štaba, ljutito odbija da se povuče, a i kad to učini izgleda kao da mu taj čin izuzetno teško pada. Ovakav vizuelni tretman je razumljiv, pogotovo ako se ima u vidu da je vojska bila jedan od glavnih logističkih saradnika na snimanju filma. Isto tako, treba imati u vidu da je u socijalističkoj Jugoslaviji vojska kao institucija uživala vrlo visok ugled, pa stoga nije bilo uputno takvu reputaciju na bilo koji način dovoditi u pitanje (pogotovo ako je film pretendovao da stigne do šireg auditorijuma).

Međutim, čini se da u *Bitki na Neretvi* u prvom planu ni-

13 "*Bitka na Neretvi* neponovljiv je film hrvatske kinematografije" (intervju sa Veljkom Bulajićem), *Novi List*, 5. VI. 2005.

je bila apoteoza vojske, već njena humanizacija. Naime, u filmu je jasno naglašeno da partizani sa sobom vode četiri hiljade ranjenika, što im dodatno komplikuje ionako tešku situaciju. Usled toga, u partizanskom taboru nastaje moralna dilema da li treba povesti ili ostaviti ranjenike, gde su jedni zagovarali da se ranjenici ostave, jer oni mogu ugroziti revoluciju (to su bili pravoverni revolucionari), dok su drugi bili za to da se ranjenici povedu uprkos svemu. Posle kraće rasprave, gde je svako izneo svoje argumente, preovladala je druga struja, što je zapravo trebalo da pokaže koliko je vojska bila duboko humana jer su joj životi ranjenika ipak bili na prvom mestu. U jednom širem smislu, ova rasprava oko ranjenika se može posmatrati i kao svojevrstan filmski omaž kritičnoj 1948. godini. Naime, struja koja je zagovarala da se ranjenici ostave može se posmatrati kao ortodoksno staljinistička, dok su njihovi protivnici zapravo zagovornici humanije solucije, pa samim tim i oličenje socijalizma sa ljudskim likom.

Pored toga što je vojska snažno humanizovana i moralizovana pokazivanjem njene brige za ranjenike, može se takođe naslutiti i znatna doza demokratičnosti i pravednosti. To se posebno vidi prilikom rasprave oko ranjenika, gde konačnu odluku ne donosi jedan čovek, već se do nje dolazi kroz debatu, kao i u slučaju već pomenutog italijanskog kapetana koga partizani prvo primaju u svoje redove, a zatim mu opraštaju odbijanje direktnog naređenja (kada je odbio da puca na sunarodnike). Još izraženije naglašavanje pravičnosti partizanske vojske bilo je u sceni kada jednog partizana (Boris Dvornik) ražaluju i prete mu vojnim sudom zato što je pucao u zarobljene četnike koji su mu prethodno, u borbi, ubili najboljeg prijatelja i kuma.[14]

Kada se posmatra filmsko prikazivanje vojske, takođe je zanimljiva i figura Vladimira Nazora, kroz čije se pojavljivanje na jedan indirektan način unosila doza duhovnosti u partizanski oslobodilački pokret. To je posebno vidljivo u sceni kada mladi partizan Žika negoduje zato što mora da nosi Nazorove knjige, a njegov komandant ga strogo opominje da: "narod koji nema svoj jezik i svoje pesnike ne može steći slobodu". Scene između Nazora i Žike takođe mogu pokazati i jedan specifičan obrazac klasnog strukturisanja, jer oslikavaju saradnju inteligencije i seljaka, čime se zapravo konstituiše jedan nadklasni okvir, u smislu prevazilaženja klasnih barijera u pravcu besklasnog društva, što je bila jedna od teorijskih vizija socijalističke ideologije.

2.1.5. Martirološki obrazac

Negovanje i potenciranje boračkog učinka partizanske vojske podrazumevalo je slavljenje revolucionarne i ratničke prošlosti, monumentalizujući kolektiv kroz prizmu pobednika. Međutim, veličanje revolucionarnih tekovina pored isticanja prvoboraca nosi sa sobom i veličanje žrtvi koje su pale u njenu čast. U tom smislu, martirološki obrazac, koji je bitan segment u svakom ideološkom sistemu, uglavnom se odnosi na centriranje sećanja oko žrtava, isticanje neuporedivosti žrtve vlastite grupe, emocionalizovanje žrtava, potraživanje različitih oblika nadoknade, prebacivanje odgovornosti za vlastitu žrtvu na druge (Kuljić, 2006: 288-289). U *Bitki na Neretvi* najveće žrtve su ranjenici. Naglašavanje njihove drame i nezavidnog, egzistencijalno ugroženog položaja, vrlo je izraženo i ono zapravo čini okosnicu fabule samog filma. Kroz patnju ranjenika, koja je eksplicitno naglašena, i čija je sudbina kao takva neuporediva sa bilo kojom drugom, na neki način se konstituiše i monopol na žrtvu.[15] Ovaj monopol, pored ranjenika, čini i prikazivanje bolesnih od tifusa, koji kroz svoje "halucinatorne izlete" sa jedne strane oslikavaju beznađe u kojem se svi nalaze, a sa druge emocionalizuju veličinu žrtve koju podnose. Ranjenici i tifusari se zajedno mogu posmatrati kao jedna simbolička celina koja oličava patnju, bol i nesreću kroz koju je morao da prođe jedan narod da bi stekao svoju slobodu. Martirološki obrazac nije oličen samo u opštoj patnji ranjenika i tifusara, već je prošaran i ličnim istorijama stradanja kao što su one oličene u duševnom bolesniku sa metkom u glavi (Fabijan Šovagović), ili u bolničarkama Danici (Sylva Koscina) i Nadi (Milena Dravić).

Zanimljivo je, takođe, kako je oslikan doprinos ranjenika borbi. Naime, njihov angažman je u tom slučaju bio u pružanju moralne podrške svojim borcima. U situaci-

14 Ovaj "incident" u partizanskim redovima u filmu je prikazan kao izolovan slučaj koji se vrlo strogo tretirao, što je, kako se čini, bilo u suprotnosti sa događanjima kod Bleiburga na kraju rata.

15 Ovakav filmski tretman ranjenika se u jednom širem smislu uklapao u tzv. kult ranjenika koji je imao korene istorijsko-tradicionalnog karaktera i one posebne, specifične za NOB (Petranović, 1988: 246).

ji snažnog neprijateljskog napada, kada se činilo da će pokleknuti, partizani zahtevaju: "Daj pjesmu! Ranjenici, pjesmu!" i svi počinju gromko i ponosno da pevaju usred bitke. Neprijatelj ne može da veruje svojim ušima, a samo pevanje kao da je ukomponovano sa gruvanjem artiljerije, dok osokoljeni partizani zadaju kontraudarac neprijatelju koji je "pobeđen snagom protivnikovog oružja koju dotad nije spoznao" (Čolić, 1984: 252). I sami partizani su se u potpunosti uklapali u žrtveni obrazac, s obzirom na to da je prikazivano i njihovo pojedinačno stradanje, koje je uglavnom bilo herojsko i melodramatično, u smislu da su ginuli nepokolebljivo u borbi i da su im poslednje reči koje su izgovarali u samrtnom ropcu na rukama svojih saboraca uvek bile pompezne i u znatnoj meri patetične (upućivanje poslednjih pozdrava dragim osobama, neostvarene želje i sl.). Ovakva "pompezna smrt" bila je rezervisana isključivo za partizane, dok je stradanje njihovih neprijatelja prisutno, ali neupadljivo i nenaglašeno, što zapravo govori da su svi žrtve, ali se zna ko su najveće. Govori junaka u "umirućim scenama" predstavljaju tzv. *raising speech*, odnosno govor upečatljivih fraza, sonornih sentencija i ideja, koji treba da objasni potrebe i ciljeve žrtvi, te da običnog čoveka motiviše za isto, budeći u njemu svest o sopstvenoj izuzetnosti (Daković, 2000: 27).

2.1.6. Ideološki koncept "socijalističkog jugoslovenstva"

Naredna bitna komponenta socijalističke ideologije, koja je za razliku od prethodno pomenutih karakterističnih za većinu ideoloških sistema, bila osobena jedino socijalizmu na Balkanu, jeste koncept jugoslovenstva. Treba istaći da taj koncept nije bio inherentan socijalističkom sistemu kao takvom, jer se javio znatno ranije, ali ga je duboko prožimao zauzimajući značajno mesto u okviru ideološkog aparata. U filmu *Bitka na Neretvi* koncept jugoslovenstva se nigde eksplicitno ne pominje, ali je zato indirektno oličen pre svega u multinacionalnoj partizanskoj vojsci koja se može posmatrati i kao Jugoslavija u malom. Pored toga, pominje se i jedan od najbitnijih "sastojaka" jugoslovenstva, a to je ideja *bratstva i jedinstva*. Ova ideja, imanentna isključivo socijalističkom jugoslovenstvu, u filmu je već na samom njegovom početku snažno naglašena, kada se u Titovoj poruci ističe da je u toj bici "pobijedilo bratstvo i jedinstvo naših naroda". Na ovaj način se ideja bratstva i jedinstva postavlja kao jedan od ključnih faktora koji su doprineli ne samo pobedi u toj jednoj bici, već i u čitavom ratu. Pored toga, treba pomenuti i scenu na početku filma u kojoj jedan partizan (Boris Dvornik) čita proglas kojim se obraća "braći, narodima Jugoslavije, Srbima, Makedoncima, Hrvatima, Slovencima, Crnogorcima i Muslimanima". Ovakvo obraćanje različitim narodima ih je tretiralo kao jednake (tj. kao bratske), što je zapravo i bila jedna od funkcija bratstva i jedinstva, koje je u suštini podrazumevalo političku, ekonomsku i svaku drugu ravnopravnost različitih naroda i nacija na tlu socijalističke Jugoslavije.

2.1.7. Kolektiv *vs.* pojedinac

Pored jugoslovenstva, koji je bio tipičan za "domaći socijalizam", koncept kolektivizma je bio jedna od glavnih odrednica i drugih socijalističkih sistema. Njegova apsolutna suprotnost, individualizam, bio je jedan od idejnih oslonaca zapadno-liberalnog kapitalizma i njegovo strukturiranje na filmskom platnu podrazumevalo je jednog glavnog junaka koji uglavnom sam rešava stvar braneći i spasavajući, najčešće "demokratski svet", od različitih uzurpatora, i koji kao takav izrasta u individualnog heroja, ujedno predstavljajući sam temelj na kome sistem počiva. Za razliku od toga, kod kolektivizma ne postoji pojedinac kao zaseban i nečim istaknut delatnik, već je on samo jedan od "zupčanika" u "mašini". Takvo građenje kolektiviteta prisutno je i u *Bitki na Neretvi*, a najbolje je reprezentovano kroz partizansku vojsku. Među njima ne postoji jedan heroj koji se svojom hrabrošću, snagom, pameću i sl. ističe iznad drugih i koji je u bilo kom drugom pogledu superiorniji od ostalih (kao što bi, na primer, bio arhetipski ratnik oličen u holivudskom liku Ramba koji simbolizuje "čoveka-armiju"). Postoje manje ili više markantni pojedinci (miner Vlado, tobdžija Martin, Stole i dr.), ali oni nikada sami ne razrešavaju konfliktnu situaciju, niti se u bilo kom pogledu izdižu iznad ostalih, već delaju zajedno sa drugima, u sklopu kolektiva. Zbog toga, Milan Ranković sa pravom ističe da je kolektivna sudbina glavni junak Bulajićevih najboljih filmova (Ranković, 1970: 40). Partizani, dakle predstavljaju, tim bez istaknutih individua koji svojom zajedničkom akcijom otvara put ka pobedi. To dalje može implicirati da je kolektiv uvek i u svakoj situaciji dominantniji od pojedinca i da kao takav treba da predstavlja okosnicu samog sistema.

2.1.8. Analiza nefilmskih faktora

Prethodno prikazana analiza načina na koji je filmska slika osmišljavala neke od glavnih ideoloških aspekata socijalističkog jugoslovenstva, jeste samo jedna strana medalje prilikom sociološkog proučavanja značaja i uloge filmskog spektakla u socijalizmu. Druga podjednako bitna stvar jeste i sagledavanje onih tzv. nefilmskih faktora koji su uticali na to da filmska slika bude konstituisana na način koji je prethodno opisan. Ovde se prvenstveno imaju u vidu faktori ideološko-političke prirode koji su uticali na sam tok filmske produkcije. Jedan od takvih faktora je i uloga samog režima. Pojedini autori smatraju da je Bulajić uspeo da obezbedi naklonost političkog vrha za svoj film i naglašenu Brozovu zainteresovanost (Ljubojev, 1995: 275). Ovo je potvrdio i sam autor ističući da mu je Tito dao blagoslov i da je, za razliku od njegovog ranijeg filma *Kozara* (1962), koji je imao ograničen budžet, *Bitka na Neretvi* dobila neograničena sredstva.[16] Ova činjenica koja se tiče "finansiranja bez ograničenja" je prilično važna, jer govori da je sama država snimanje filma shvatila kao jedan viši, državni interes. Na taj način, investiranje u film je bilo neka vrsta obaveze, što se može videti i u činjenici da je film sponzorisalo 58 ondašnjih jugoslovenskih preduzeća (koja su, naravno, bila u državnom vlasništvu), svako sa po 20 ondašnjih miliona dinara (časopis *Variety* je procenio da je film ukupno koštao 12 miliona dolara).[17] Pored toga, vojska, kao jedna od glavnih institucija države, davala je više nego izdašnu logističku podršku.[18] Kada se sve ovo ima u vidu, čini se da je *Bitka na Neretvi* bila neka vrsta zvaničnog filmskog projekta iza koga je stajala sama država.

Interes koji je država mogla imati u realizaciji i distribuciji filma može se sagledati i u nekoliko drugih stvari. Već je pomenuto koliki je značaj Drugi svetski rat imao za jugoslovenske komuniste (rat je uopšte simbol slavne i monumentalne prošlosti), i u stvarnom i u simboličkom smislu, pa stoga njegova apoteoza i sakralizacija, i kroz filmski medij, ne iznenađuje. Pored toga, od veštine insceniranja herojskog i žrtvenog učinka zavisi integrativni učinak prošlosti (Kuljić, 2006: 304). Upotreba istorijskih događaja u društveno-integrativnom smislu, kao i za legitimizaciju tekućih političkih postupaka, nije bila svojstvena jugoslovenskom socijalističkom režimu kao takvom, ali on svakako nije bio imun na ovu pojavu, što pokazuje i film *Bitka na Neretvi*. Takođe treba naglasiti i indoktrinarnu funkciju ovog i sličnih filmova (Milutin Čolić ga eufemistički naziva *pedagoškim štivom*), s obzirom na činjenicu da su vrlo često bile praktikovane kolektivne đačke i vojne projekcije[19], putem kojih se mladima i onim malo starijim na jedan indirektan način, kroz zabavne sadržaje kao što je film, sugerisalo kako na prošlost treba gledati.

Značaj *Bitke na Neretvi* za sam režim bio je, kako se čini, znatno veći, ako se ovaj filmski spektakl sagleda iz perspektive spoljne politike. Spoljnopolitički kurs socijalističke Jugoslavije bio je građen na načelima ekvidistance (Kuljić, 1998: 275), što je podrazumevalo neuplitanje u blokovsku podelu i podjednako održavanje diplomatskih veza i sa jednom i sa drugom stranom. Ovo se konkretno odnosilo kako na odupiranje sovjetskoj ingerenciji, tako i na distancu prema Zapadu, uz istovremeno oslanjanje na pokret nesvrstanih. Spoljna politika je vešto balansirala između Istoka i Zapada štiteći nezavistan položaj (Kuljić, 1998: 242), a u filmu je to najeksplicitnije oličeno u sceni na samom kraju, kada Yul Brynner (tada etablirana holivudska zvezda) i Sergej Bondarčuk (jedan od značajnijih sovjetskih glumaca i režisera) razgovaraju o tome kako će obojica biti najsrećniji kada rata više ne bude bilo. Ova scena je takođe, na određen način, odražavala i Titova mirnodopska stremljenja, koja su bila važan aspekt celokupne spoljne politike. Pored ovoga, "spoljnopolitička strana" filma ogledala se i u angažovanju većeg broja stranih glumaca. U ovom segmentu je takođe pokazan izvestan balans, u smislu da je bilo glumaca sa obe strane "gvozdene zavese". Najviše ima Nemaca i Italijana, što je i razumljivo, jer je u pitanju međunarodna koprodukcija sa težištem na italijansko-nemačkoj osovini,[20] ali su bili

16 Iz razgovora sa Veljkom Bulajićem u emisiji *U ogledalu*, emitovanoj 29. III. 2007. godine na RTCG.

17 URL: www.vjesnik.hr/Pdf/2001%5C01%5C21%5C25A25.PDF

18 Podrška vojske je bila u svakom pogledu impozantna, a sastojala se i u šest hiljada vojnika tadašnje JNA, 75 oklopnih vozila, 22 aviona, 5000 pušaka, 380 mitraljeza, 2000 artiljerijskih bojevih granata i 110 avionskih betonskih bombi ("Najveći poduhvat u prvom veku filma: *Neretva", Vreme*, br. 469, 1. I. 2000).

19 Bogdan Tirnanić (2000), sa izvesnom dozom suvisle ironije, navodi da je gledanje *Neretve* bilo obavezno za sve škole i garnizone na tlu Jugoslavije.

20 U produciranju *Bitke na Neretvi* pored jugoslovenskih učestvovali

prisutni i vodeći holivudski glumci (Welles, Brynner), kao i poznata imena sovjetske kinematografije (Bondarčuk, Oleg Vidov).

Upravo u ovom međunarodnom glumačkom odabiru i koprodukcijskom aranžmanu mogu se očitati i ambicije i očekivanja političkog vrha u pogledu predstavljanja zemlje, kao i podizanja njenog ugleda u svetu. Ovakav stav ne izgleda nerealan, pogotovo kada se ima u vidu da je film izvezen u preko 80 zemalja. Na taj način, "filmski marketing" koji se temeljio na humanoj i hrabroj borbi jugoslovenskih partizana, a koje su, između ostalih predstavljale i vodeće svetske filmske zvezde tog vremena, delovao je kao vrlo pogodno sredstvo koje se bez većih problema uklapalo u jedan širi spoljnopolitički diskurs. Na ovaj način, u simboličkom smislu, gradio se specifičan imidž socijalističke Jugoslavije, čija je glavna osobenost verovatno trebala da bude, uslovno rečeno, nad-hladnoratovska orijentacija.

2.2. Reprezentovanje (nametanje) poželjnih vrednosti

Uspostavljanje socijalističkog uređenja nakon Drugog svetskog rata podrazumevalo je korenite promene društvenog sistema, s obzirom na to da je ovaj poredak zamenio dijametralno suprotni monarhijski kapitalizam. Etabliranje novog društveno-političkog uređenja nosilo je sa sobom i konstituisanje novog sistema vrednosnih orijentacija. Specifičnost novoformiranih uslova u nacionalnom pogledu, podrazumevalo je da određene vrednosne orijentacije budu posebno negovane i potencirane. Film je za te svrhe bio više nego idealno sredstvo, jer su se korišćenjem ovog medija na jedan indirektan način, vrlo sugestivno i uverljivo, mogle plasirati one vrednosti koje su u određenom trenutku bile najpoželjnije. Jedna od njih bila je i multietničnost. Kada se ima u vidu da multietničnost u najširem smislu podrazumeva miroljubivu koegzistenciju (toleranciju, uvažavanje) različitih etničkih grupa na određenom prostoru, trebalo bi da bude jasno koliki je bio njen značaj za jednu tako etnički heterogenu zajednicu kakva je bila socijalistička Jugoslavija. Ratni film, a osobito ratni spektakl kakav je bio *Bitka na Neretvi*, pružao je idealne mogućnosti za jaku afirmaciju koncepta multietničnosti.

U pomenutom filmu multietničnost je najizraženija prilikom prikazivanja partizanske vojske, koja je bila izrazito raznolikog sastava, u smislu da su u podjednakoj meri bili zastupljeni svi narodi i narodnosti na prostoru Jugoslavije. Svi oni su bili oličeni u nekoliko ključnih likova koji u filmu čine okosnicu same vojske. Pa tako, tu je Slovenac Martin (Sergej Bondarčuk), zatim Hrvat Stipe (Boris Dvornik), pa Srbin Novak (Ljubiša Samardžić), kao i nacionalno nedefinisani Ivan (Lojze Rozman), Nikola (Oleg Vidov), Danica (Sylva Koscina), Vlado (Yul Brynner). Prikazivanje vojske koja je bila etnički mešovita i kao takva uspela da savlada brojnijeg i jačeg neprijatelja, u jednom širem smislu je moglo (i trebalo!) da znači da merilo uspeha nije u etničkom opredeljenju nego u uspešnoj saradnji, koja se može ostvarivati i u miru, bez obzira na etnicitet. Partizani se kao takvi mogu shvatiti i kao negacija samog etniciteta, jer se u njihovom slučaju potencira heterogenost etniciteta kao takvog, čime se on u isto vreme kao homogen entitet razbija, s obzirom na to da ni u kom pogledu nije naglašena njegova važnost ili funkcionalnost. Međutim, odnos prikazivanja partizana i multietničnosti nije bio jednosmeran, u smislu da je prvi oličavao drugog, već je i multietničnost bila usmerena i u pravcu glorifikacije same vojske, na taj način što je stvarala "vrhovnog, kolektivnog, nezaobilaznog junaka – narodnu vojsku – sačinjenu od naroda da štiti i oslobodi narod" (Daković, 2000: 28). Pored toga, partizanska multietničnost je, čini se, bila i jedan od značajnih lajtmotiva filma, putem koje se jasno ukazivalo da samo saradnja i zajednički rad svih etničkih grupacija na prostoru Jugoslavije mogu doneti uspeh i prosperitet.[21]

Pored multietničnosti, njoj bliska i gotovo podjednako

i partneri iz Italije, Nemačke i Velike Britanije, kao i iz SAD-a. Ovakav koprodukcijski angažman u određenoj meri pokazuje i politički rejting same zemlje, koja je, bez obzira na svoje ideološko zaleđe, bila ravnopravan partner sa onim zemljama sa kojima nije delila iste ideološke sklonosti.

21 Premda može delovati da je multietničnost partizanske vojske bila filmski romantizovana, pa i mitologizovana, na osnovu istoriografskih izvora može se zaključiti da su partizani bili zaista etnički heterogeni. Prema pisanju pojedinih autora (Petranović, 1988: 244, 245, 249; Đilas, 1990: 232, 238, 239, 240; Leković, 1985: 59, 60, 65) može se zaključiti da su tokom bitke na Neretvi bila prisutna dva korpusa (I. hrvatski i I. bosanski) i četiri divizije (I. i II. proleterska, III. udarna i IX. dalamatinska), pri čemu se samo IX. dalmatinska divizija i I. bosanski korpus mogu posmatrati kao etnički homogeniji (bosanski korpus se sastojao od krajiških divizija, IV. i V, za koje bi se moglo reći da su bile pretežno srpske, dok je dalmatinska divizija bila sastavljena od Hrvata). Prvi hrvatski korpus je bio sa pretežno srpskim sastavom (Ivetić, 1995: 156), mada se za VI. ličku diviziju, koja je ulazila u sastav ovog korpusa, navodi da je bila izrazito multietnična ("Jubilej Šeste ličke divizije", *Po-*

važna vrednosna orijentacija jeste nacionalna jednakost i ravnopravnost, koja se mahom odnosila na što izrazitije nivelisanje razlika među različitim nacijama.[22] Afirmisanje ove vrednosne orijentacije delimično je bilo obuhvaćeno i u okviru ideje bratstva i jedinstva, ali s obzirom na to da je njeno usvajanje bilo posebno važno za opstanak i relativno normalno funkcionisanje države, nije se propuštala prilika da se ona u svakom pogodnom slučaju naglasi i istakne. Jedan takav, i više nego pogodan slučaj, bio je ratni film. U *Bitki na Neretvi* nacionalna jednakost je, slično kao i multietničnost, bila najeksplicitnije prikazana preko partizana i njihove borbe. Ono što je u tom pogledu lako uočljivo jeste da se u partizanskim redovima ne vidi bilo kakva podvojenost niti diferenciranost prema nacionalnim kriterijumima. Sve nacionalnosti u partizanskoj vojsci imaju podjednak tretman u smislu da se nijedna posebno ne ističe, ni kad je u pitanju hrabrost, ni požrtvovanost, niti bilo koja druga herojska aktivnost. Zapravo, njihova nacionalnost nije ni na koji drugi način naznačena, sem preko govora, odnosno dijalekta.

Blisko je povezano sa prethodne dve vrednosne orijentacije i balansiranje boračkog učinka jugoslovenskih nacija, kao i balansiranje u glumačkom sastavu. Prvo je podrazumevalo prikazivanje pripadnika svih nacija kao ravnopravnih učesnika u oružanom ustanku. U filmu *Bitka na Neretvi*, to se vrlo lako uočava, jer sve nacije imaju svoje predstavnike i svi oni su, kako je prikazano, izneli podjednak teret borbe. Ovakvi načini filmskog uravnotežavanja boračkog učinka pojedinih nacija praćeni su i balansiranjem u glumačkom sastavu. Ovo je podrazumevalo učešće glumaca iz svih republika koje su činile socijalističku Jugoslaviju, a na filmu se reprezentovalo opet preko partizanske vojske, koja je po svom karakteru bila izrazito multietnička, što je i vrlo eksplicitno prikazano preko likova različitih nacionalnosti koji su bili u njenom sastavu. Pored ovog, uravnotežavanja u glumačkom sastavu odnosila su se i na nepoklapanje između prave nacionalnosti glumaca i one koje predstavljaju u filmovima. Pa tako u *Bitki na Neretvi* srpskog partizana Vuka, koji gine na samom početku filma na rukama svog rođenog brata Novaka, glumi slovenački glumac Radko Polič. Još jedan slovenački glumac, Lojze Rozman, glumi komandanta brigade Ivana, koji se može posmatrati i kao neka vrsta nadnacionalnog lika, pošto njegova nacionalnost nije ni u kom pogledu jasno filmski izgrađena (jedina upadljiva činjenica je da govori ijekavicom).

Takođe, treba spomenuti i makedonskog glumca Koleta Angelovskog koji glumi mladog srpskog partizana Žiku. Ovakvo mešanje između stvarnih i filmskih nacionalnosti možda se može posmatrati i kao relativizacija, pa u određenom smislu i neutralizacija nacionalnog, a samim tim i kao jedan od načina da se u jednom širem smislu umanji značaj etničkog aspekta. Pored toga, "naknadnim saobražavanjem sloganu bratstva i jedinstva, plejada glumaca se specijalizovala za populističke tipove multinacionalne II Jugoslavije" (Daković, 2000: 28), što bi dalje moglo da implicira i činjenicu da se na taj način putem filma konstituisao "novi čovek socijalizma", heroj i drug, u potpunosti oslobođen nacionalnih stega i nazora.

3. Zaključna razmatranja

Analizom ratnog spektakla kakav je bio *Bitka na Neretvi* želelo se pre svega proniknuti u mehanizme ideološke instrumentalizacije samog filmskog medija. U tom smislu, prvi korak u analizi bio je uočavanje načina na koje je filmska slika inscenirala glavne ideološke potke socijalističkog režima. U skladu sa tim, pokazan je način na koji je predstavljen rat u jednom monumentalnom kodu, kao krucijalni istorijski događaj legitimizacije režima i njegov "nulti čas". Pored toga, možda i najveća pažnja bila je posvećena slici neprijatelja kao bitne odrednice u konstituisanju sopstvenog ideološkog identiteta, gde je unutrašnji neprijatelj prikazan u mnogo lošijem svetlu nego strani. Kao apsolutna suprotnost neprijatelju prikazani su, naravno, partizani, koji su se ujedno isticali i kao simbol jugoslovenstva, odnosno bratstva i jedinstva.

Pored analize slike razmatrani su i nefilmski uticaji na film, pri čemu treba pomenuti politički vrh zemlje, čiji se uticaj više ogledao u odobravanju gotovo neverovatnih sredstava za njegovu realizaciju, nego u direktnom uti-

litika, 26. XI. 2007, str. 8). Za ostale tri divizije, prema sastavu brigada koje su u njih ulazile (III. sandžačka, III. krajiška, I. i II. dalmatinska, V. crnogorska, X. hercegovačka), može se zaključiti da su bile takođe etnički raznolike. Ovome bi se moglo dodati i Titovo naređenje prilikom osnivanja I. proleterske brigade, da u njen sastav ulaze sve narodnosti Jugoslavije (Tito, 1949: 83), što je najverovatnije bio obrazac koji se težio primeniti na većinu partizanskih jedinica.

22 Ova vrednosna orijentacija se treba pre svega shvatiti kao suprotnost nacionalističkoj orijentaciji.

caju na sam tok pravljenja filma. Ovo je verovatno bila i posledica obazrivosti ekipe koja je realizovala film, čiji postupci i način pristupa tematici nije stvarao potrebu direktne političke intervencije. Kada se ovo kaže, trebalo bi se imati u vidu i mišljenje Stuarta Halla koji smatra da se televizijske poruke kodiraju (proizvode), a zatim dekodiraju (shvataju) prema tri glavne kategorije: dominantno (vladajuća ideologija se ni u kom pogledu ne dovodi u pitanje), dogovorno (pojedini činioci dominantne ideologije mogu biti dovedeni u pitanje, kao i zvanične ili državne pozicije) i suprotstavljeno (u potpunosti je kritičko) (Hall, 2008). Dakle, *Bitka na Neretvi* je potpuno u "dominantnom kodu". Samim tim, "dominantno kodiranje" *Neretve* nije iziskivalo nikakvo značajnije uplitanje političkih faktora, što naravno ne znači, kao što je i pokazano, da je film bio lišen ideologije. Čak naprotiv, za *Bitku na Neretvi* bi se moglo reći da je predstavljala jedno čvrsto i koherentno ideološko delo, u koje su se izvrsno uklapali i određeni nad-ideološki segmenti. Ovde se pre svega misli na multietničnost i nacionalnu jednakost, koje su kao veoma bitne vrednosne orijentacije, najčešće filmski prikazivane preko partizanske vojske, a koje su opet bile deo jednog šireg, uslovno rečeno, prosvetiteljskog diskursa, pa je samim tim, njihova funkcija bila mahom humanistička.[23]

Sledeći bitan aspekt ovog filma je njegova "spoljnopolitička uloga". Politički marketing koji je film odradio na planu spoljne politike deluje vrlo impozantno, a pre svega se ogledao u promociji zemlje, njene politike i vrednostima koje je negovala. Sve ovo su uspešno plasirali strani glumci, koji su, može se opravdano pretpostaviti, bili idealan mamac za publiku na domaćem i stranim tržištima. Zapravo, kada se ima u vidu svetska popularnost glumaca koji se pojavljuju u filmu, zatim veličina koprodukcijskog aranžmana (sam Bulajić navodi da je u to doba *Bitka na Neretvi* bila najveći evropski film u produkcijskom smislu[24]), kao i sredstva uložena u njega, može se steći utisak da je film i bio prevashodno pravljen za plasman u inostranstvo, pa tek onda za domaću publiku. Pored funkcije marketinškog sredstva, film je na jedan indirektan način verovatno bio i ogledalo misionarskog položaja Jugoslavije i njene težnje za samostalnim i nezavisnim putem kako na planu spoljne, tako i na planu unutrašnje politike.

Literatura

Buck-Morss, Suzanne, 2005, *Svet snova i katastrofa*, Beograd: Beogradski krug

Bianchini, Stefano, 1993, "Italija i Jugoslavija u kandžama rata. Italijani partizani, Italijani zarobljenici i problem nacionalnog iskupljenja 1943-1945.", *Filozofija i društvo*, br. IV, URL: http://147.91.230.48/ifdt/izdanja/casopisi/ifdt/IV/D1/document

Čolić, Milutin, 1984, *Jugoslovenski ratni film I i II*, Beograd: Institut za film, Titovo Užice: Vesti

Daković, Nevena, 2000, "Klišei ratnog filma ili ratni film kao kliše", u: *Izazov ratnog filma*, Kraljevo: Kulturni centar, Festival filmskog scenarija – Vrnjačka Banja, City centre – Kraljevo

Dimitrijević, Bojan B., *Armija i jugoslovenski identitet 1945-1992. godine*, URL: http://www.cpi.hr/download/links/hr/7898.pdf , posećeno novembra 2007.

Đilas, Milovan, 1990, *Revolucionarni rat*. Beograd: IK Književne novine

Goulding, Daniel J., 2004, *Jugoslavensko filmsko iskustvo 1945 – 2001: oslobođeni film*, Zagreb: V. B. Z.

Hall, Stuart, 2003 [1973], "Kodiranje i dekodiranje u televizijskom diskursu", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 36, str. 169-174. URL:

23 Ovde naravno ne bi trebalo preterivati, jer treba imati u vidu da je komunistička nomenklatura u znatnoj meri instrumentalizovala pomenute koncepte zarad sopstvenog održanja na vlasti. Ovo možda može biti i jedan od razloga naglog rastakanja ovih vrednosti nakon gotovo poluvekovne egzistencije.

24 "*Bitka na Neretvi* neponovljiv je film hrvatske kinematografije" (intervju sa Veljkom Bulajićem), *Novi List*, 5. VI. 2005. Iako ova Bulajićeva tvrdnja može delovati malo preterano, kada se uzmu u obzir partneri u produkciji, veliki broj stranih glumaca i novčana sredstva koja su u njega uložena, čini se da ovaj film i u tadašnjim evropskim razmerama zaista može figurirati kao izuzetno veliki koprodukcijski projekat.

http://dzs.ffzg.hr/text/hall.htm, posećeno januara 2008.

Ivetić, Velimir, 1995, "Srbi u antifašističkoj borbi na područjima Nezavisne države Hrvatske", *Vojno-istorijski glasnik*, br. 1, str. 149-175

Jarvie, I. C., 1970, *Towards A Sociology Of The Cinema*, London: Routledge and Kegan Paul

Jedanaest kongresa 1919 – 1978., Beograd: NIGP ''Privredni pregled'', 1978

Kuljić, Todor, 2006, *Kultura sećanja*, Beograd: Čigoja štampa

Kuljić, Todor, 1998, *Tito*, Beograd: Institut za političke studije

Kuzmanović, Bora, 1994, "Autoritarnost", u: Lazić, M. (ur), *Razaranje društva*, Beograd: Filip Višnjić

Lazić, Mladen i Cvejić, Slobodan, 2004, "Promene društvene strukture u Srbiji: slučaj blokirane post-socijalističke transformacije", u: **Milić, A.** (prir.), *Društvena transformacija i strategije društvenih grupa: svakodnevica Srbije na početku trećeg milenijuma*, Beograd: ISI FF

Leković, Mišo, 1985, *Martovski pregovori 1943*, Beograd: Narodna knjiga

Ljubojev, Petar, 1995, *Evropski film i društveno nasilje: svet minulog kolektivizma*, Novi Sad – Beograd: Matica srpska – YU Film Danas – Prosveta

Mannheim, Karl, 1978, *Ideologija i utopija*, Beograd: Nolit

McQueen, David, *2000, Televizija*. Beograd: Clio

Pavičić, Jurica, "Bitka na Neretvi", URL: http://www.popcorn.hr/recenzije/view/114/, posećeno avgusta 2007.

Petranović, Branko, 1988, *Istorija Jugoslavije 1918-1988 II*. Beograd: Nolit

Petranović, Branko, 1983, *Revolucija i kontrarevolucija u Jugoslaviji (1941-1945) I*, Beograd: Rad

Ranković, Milan, 1970, *Društvena kritika u savremenom jugoslovenskom igranom filmu*. Beograd: Institut za film

Ristović, Milan, 1995, "Film između istorijskog izvora i tradicije", *Godišnjak za društvenu istoriju*, II/3, str. 344-351

Tirnanić, Bogdan, 2000, "Tajna istorija jugo filma", *Profil*, br. 29, URL: http://www.profil.co.yu/prikazitekst.asp?Tekst=62

Tito, Josip Broz, 1949, *Stvaranje i razvoj jugoslovenske armije*, Beograd: Glavna politička uprava JA

Tomasevich, Jozo, 1979, *Četnici u Drugom svjetskom ratu 1941–1945*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber

Senadin Musabegović

Totalitarizam i jugoslavensko socijalističko iskustvo

(primjer *Sutjeske* Stipe Delića)

57-58/2009

Ulomak iz studije Senadina Musabegovića objavljene u knjizi *Rat. Konstitucija totalitarnog tijela* (Sarajevo: Svjetlost, 2008) govori o temeljnim ideološkim konstrukcijama jugoslavenskog socijalističkog iskustva kroz kinematografiju, kroz partizanske filmove kao važan čimbenik ideološke integracije (*Sutjeska* Stipe Delića, *Bitka na Neretvi* Veljka Bulajića, filmovi Hajrudina Krvavca). Autor objašnjava ideološku logiku totalitarnog društva, specifičnosti jugoslavenskog socijalizma, posebnu važnost prostora Bosne i Hercegovine za prikaz povijesnih naracija o partizanskoj borbi, kao i temeljne značajke socrealističke poetike i modifikacije tog (u temelju prosovjetskog) modela u jugoslavenskim partizanskim filmovima.
Govoreći o geografskim specifičnostima Bosne i Hercegovine, o nacionalnom sastavu junaka partizanskih filmova, o njihovim uniformama i dodirima, odnosima muškaraca i žena, prikazu Josipa Broza Tita i drugih zapovjednika, potom o važnosti ranjenika, simbolici prizora umiranja, Senadin Musabegović prepoznaje mehanizme kojima prikazi patnje i stradavanja partizana (često naturalistički detaljni) služe podcrtavanju njihove temeljne predanosti velikoj ideji zajedništva koja će svaku patnju, pa i smrt, učiniti itekako opravdanom. Posebno mjesto u analizi pritom zauzima *Sutjeska* redatelja Stipe Delića, no i drugi spomenuti partizanski filmovi služe obrazlaganju strategija kojima je kinematografija formulirala i izražavala jugoslavensko socijalističko iskustvo.

Sutjeska u filmu i istoriji

I za analizu ovog fenomena*, polazište i oslonac će biti analiza figura i likovito situacione strukture filma *Sutjeska* Stipe Delića[1], koji prikazuje i pripovijeda o sudbonosnom istorijskom događaju iz NOB-a, o bici u kanjonu rijeke Sutjeske, gdje su partizani, opkoljeni sa svih strana, bili u obruču. Tu su njemačke snage, zajedno s domaćim kvislinzima, pripremale konačno uništenje partizanskog pokreta otpora.[2] Namjeru da se opkole sve partizanske jedinice, kako bi se uništile, Glavni štab je spriječio probivši obruč te se, zajedno s desetkovanim dijelovima svojih jedinica uspio izvući iz okruženja i, s preostalim borcima, nastaviti borbu.[3] Film nema namjeru da prikrije ili umanji tragičnu dimenziju događaja, niti da zamaskira broj žrtava, izginulih partizanskih boraca. Naprotiv, kroz prezentaciju žrtava glorifikovani su čvrstina kolektivne volje, snaga otpora i mogućnosti da se, usprkos ogromnim žrtvama i velikim razaranjima, uspijeva organizirati otpor i oduprijeti brojno i oružano daleko nadmoćnijem i superiornijem neprijatelju.

* Tekst je poglavlje iz knjige *Rat: konstitucija totalitarnog tijela* (Sarajevo, Svjetlost, 2008), a donosimo ga u bošnjačkom izvorniku. (Nap. ur.)

1 Snimljena 1973, uglavnom u produkciji Bosna filma, *Sutjeska* je spektakularan projekt u koji je iz državnog budžeta uložena pozamašna svota novca. U projektu su bili angažovani poznati holivudski glumci – Josipa Broza Tita igrao je Richard Burton – dok je ulogu partizanske majke igrala grčka glumica Irene Papas, što govori i o pretenzijama da se bitka na Sutjesci internacionalizira, kako bi joj se i na taj način pribavio epohalan značaj.

2 Ova bitka je u istoriji NOB-a označena kao peta ofanziva, ili operacija Švarc u njemačkim pripremnim radnjama za njeno izvođenje. Trajala je 30 dana – od 15. maja do 15. juna 1943. Prema dostupnim izvorima, fašističke snage su brojale 150 000 vojnika, dok je partizana, s Titom na čelu, bilo oko 16 000. U bici se istakao ratni komandant Sava Kovačević, koji je u proboju i poginuo, a poslije rata je proglašen narodnim herojem. Međutim, među nekim, istina, ponajprije usmenim svjedočenjima, on se prije toga već "zamjerio" Vrhovnom štabu samovoljnim, pa i terorističkim akcijama, nazvanim "lijevo skretanje". Ostaje otvorena dilema je li upravo zbog toga Sava Kovačević – koga u filmu igra poznati srpski glumac Ljuba Tadić, koji svojim autoritativno izgrađenim likom, asocira na autentičnu patrijarhalnu figuru oca, sa naglašenim elementima vođe – bio žrtvovan od Vrhovnog štaba, budući da je ostao unutar obruča. Prema nekim evidencijama pak, on je ostao u obruču zato što se veza sa komandom izgubila; ona se, zapravo, potpuno rasula. Na sumnjive okolnosti njegove pogibije upućuje i činjenica da je on proglašen narodnim herojem tek poslije rata, kada je već bio ušao u mit i u legendu, i kada je njegova tragična smrt postala simbol svih partizana poginulih na Sutjesci. Također, prema nekim svjedočanstvima, u toj bici njemačka avijacija je letjela toliko nisko da su se mogla vidjeti lica pilota. Činjenica da nijedna strana nije poštovala status zarobljenika govori da se borba vodila do krajnjeg istrebljenja. U filmu je naročito akcentiran zvjerski odnos okupatora prema partizanskim zarobljenicima. Glavnom štabu i partizanskom pokretu prijetio je nestanak; prema svim vojnim predviđanjima trebalo je, uz brojnu i oružanu nadmoć i iskustvo njemačkih vojnika, da se ostvari sigurna pobjeda. Međutim, neosporna hrabrost partizanskih boraca, koji su bili unutar obruča, osujetila je ta predviđanja i očekivanja. No, simboličko predstavljanje rata ne ističe osjećaj izgubljenosti, napuštenosti subjekta unutar rata, te da i sam, ponekad, djeluje prema principima osvete, iracionalnog ratničkoga nagona koji svoju strast crpi iz želje za krvlju, za ubijanjem. U filmu nisu prikazani likovi veoma značajnih sudionika borbe, visokih partijskih i vojnih funkcionera koji su kasnije imali političke nesuglasice s Titom, kao što su to, naprimjer, Milovan Đilas i njegova supruga Mitra Mitrović, potom Koča Popović, komandant Prve proleterske brigade i poznati nadrealistički pjesnik, i dr.

3 Da li su se osjećali ostavljenim jedni od drugih, ili su se osjećali izdanim, ostaje, također, nerazjašnjeno pitanje. Drugi film, o kojem će ovdje

Smisao socrealističke umjetnosti i njene estetike je bio i u tome da negira građansku, dekadentnu, avangardnu umjetnost, potom kapitalističku tržišnu i robnu estetiku, koja je u osnovi kulturne industrije, masovne produkcije, kulta zvijezda. Dakle, socrealistička umjetnost se realizira i kao svojevrsna kritika manipulatorske, a ne emancipatorske umjetnosti koja nastaje u kapitalizmu, stalno joj se suprotstavlja, prije svega time što će se od nje razlikovati. Stoga bi angažovanje, naprimjer, holivudskih zvijezda u ortodoksnom socrealističkom filmu bilo skrnavljenje estetskih principa, a ukoliko je riječ o projektima koji su i od državnog značaja, onda i političkih principa. U *Sutjesci*, a i u filmu *Bitka na Neretvi*, koji su predmet analize (a to su projekti od posebnog državnog interesa), igraju, međutim, najznačajnije holivudske zvijezde, što ilustrira ne samo činjenicu da je poetika socrealizma imala u jugoslavenskom iskustvu posebno mjesto i veoma ograničen domet, za razliku od drugih zemalja tzv. realnog socijalizma,[4] nego i u činjenicu da se u Jugoslaviji nastojao konstituirati drugačiji odnos spram opozicije kapitalizam/socijalizam, koji nije postavljen u poziciji potpunog isključivanja. Drugim riječima, državna politika, promovirajući specifičan jugoslavenski put u socijalizam, nije povukla oštru demarkacionu liniju sa svim onim što dolazi sa Zapada, kako su to činile zemlje socijalističkog lagera na čelu sa Sovjetskim Savezom, već se nastojala stvoriti razlika, uvjetovana samosvojnošću vlastitog puta u socijalizam. Otvorenošću državne politike za komunikaciju sa Zapadom država i samoj sebi dokazuje svoju opravdanost i sposobnost da odlučuje o samoj sebi i da samu sebe konstituiše izvan zapadne kapitalističke dominacije. Ali, isto tako, ona treba da je otvorena spram Zapada, za sve vrijednosti, posebno u umjetnosti i nauci, koje odatle dolaze, a ne ugrožavaju njenu posebnost.[5]

Primarna je intencija socrealističkih filmova, koji su uglavnom tematski bili vezani za događaje iz bliske prošlosti, da se iz istorijske perspektive "vjerno" odslikaju događaji kroz strukturu likova i situacija. No, ta "vjernost" nije bila neutralna, tim prije što i sama teorija odraza, na kojoj i počiva socijalistički realizam, insistira na "vjernom subjektivnom odrazu objektivne stvarnosti", kao kriteriju istine,[6] što će reći, da je subjektivni momenat, koji je ovdje u liku odlučujuće subjektivne snage društvenog razvoja – partije – kolektivni, a ne individualni subjekt, koji inzistira da, kao kriterij istine i vjernog održavanja stvarnosti, prezentacija istorijskog događaja bude, između ostalog, uzorna i podsticajna i za razvoj zajedničke svijesti svih naroda Jugoslavije. Bazirani na principima socrealističke umjetnosti koja odražava objektivni istorijski događaj na "vjeran i istinit" način, oni stoga tom preslikavanju, "konkretno-objektivnom sadržaju", uvijek dodaju i jedan simbolički smisao,[7] koji treba da istakne opći značaj samog događaja i, naročito, da stalno podsjeća na važnost žrtava koje su dale svoje živote za stvaranje i utemeljenje socijalističkog društva i komunističke države.[8]

Rat nije, dakle tretiran kao događaj, neminovan za izgrad-

također biti riječi – *Bitka na Neretvi*, ima za osnovnu temu solidarnost partizana sa ranjenim borcima. U bici na Neretvi sam Glavni Štab se uspio izvući iz obruča zajedno sa ranjenim borcima, dok su u bici na Sutjesci najviše stradali upravo ranjenici. Oni su ostali unutar obruča i bili najveće žrtve fašističkih napada sa zemlje i iz vazduha. Stoga se u filmu *Sutjeska* ne pojavljuju tifusari, kao u filmu o bici na Neretvi, jer su oni, u bitki na Sutjesci, i bili najveće žrtve fašističkog terora.

4 U isto vrijeme, šezdesetih i sedamdesetih godina; kada se snimaju ovi filmovi, snimaju se i drugi niskobudžetni filmovi, također u državnim poduzećima, i također sa državnim parama, ali bez oficijelne državne podrške, fimovi tzv. crnog talasa, koji na kritički način pristupaju istim temama i događajima. U njima, vjerojatno i uslijed veoma ograničenog budžeta, ne igraju internacionalne filmske zvijezde.

5 Mnogi jugoslavenski intelektualci su Narodnooslobodilačku borbu vidjeli kao otvaranje ka modernosti, prije svega zato što ona nije bila zasnovana na "pogledu unazad", niti je nosila u sebi bilo kakve primjese zatvaranja, izoliranja spram vrijednosti koji dolaze spolja. Tako, naprimjer, Radomir Konstantinović, jedan od vodećih srpskih pisaca i intelektualaca i jedan od protagonista projekta moderne i moderne umjetnosti u postratnom periodu, piše u tekstu, objavljenom poslije 1995, da NOB, neovisno od toga što je bila prvenstveno narodnooslobodilačka, u svojoj osnovi odista simbolizira i nosi ideju otvaranja, emancipacije i napretka.

6 Todor Pavlov će, u svojoj dijalektičko-materijalističkoj teoriji saznanja, istaći da je "istina (je) najviša forma subjektivnog odraza objektivne stvarnosti u ljudskoj svesti", a da je "prava poezija duboko pronicljiv, uopštavajući i istovremeno sasvim konkretan odraz objektivne stvarnosti jedinstvene u njenoj beskrajnoj raznolikosti". Todor Pavlov, *Teorija odraza*, Kultura, Beograd, 1947, str. 396 i 89.

7 "Ako se simbol pretvori u cilj samom sebi, ako se apsolutizuje, ako se odvoji ili principijelno suprotstavi ideji-slici, tada mišljenje postaje nerealno i apsolutno subjektivno, tj. gubi svaki konkretno-objektivni sadržaj i značaj. Razume se, to isto važi i za umetničko mišljenje, ukoliko je ono pre svega, iako ne i samo, konkretno-objektivno mišljenje." Pavlov, str. 162.

8 Njegovanje i čuvanje pamćenja na "žrtve revolucije", koje su dale svoje živote u partizanskoj borbi za oslobođenje, održavalo se, kao dio zvanične politike, ne samo kroz partizanske filmove i djela socrealističke umjetnosti, nego i kroz brojne rituale i masovne državne ceremonije.

nju društva ili formiranje svijesti o napretku i progresu. On je bio prouzrokovan fašističkom agresijom i okupacijom, i, kao takav, nije bio nužnost za revolucionisanje samog društva, usprkos toga što sam rat prožima i diskurs o revoluciji. No, ipak ostaje otvoreno pitanje, karaktera Narodnooslobodilačke borbe (NOB) i njenog odnosa prema revoluciji, odnosno pitanje same revolucije. Ako je za Lenjina bilo moguće političkom odlukom utjecati na tok istorije, ili, drukčije, ako je društvenim preokretom, odnosno revolucijom moguće usmjeriti tok istorije, onda ostaje otvoreno pitanje – da li se ova teza realizirala i u iskustvu Jugoslavije, i to kroz NOB? Ili, da li je sama prezentacija rata poslužila za njenu izgradnju i realizaciju? Činjenica da je Komunistička partija Jugoslavije, kako se to isticalo, ostala dosljedna principima lenjinizma, a ne staljinizma, ide u prilog odgovoru koji nastoji da simbolički predstavi Narodnooslobodilačku borbu kao istorijski i društveni preokret, odnosno kao revoluciju.[9] Stoga se u prikazivanju otpora okupaciji i borbi za oslobođenje nigdje ne može vidjeti ni osjetiti želja i volja boraca da sačuvaju državu koju su imali, ili da se borbom štiti društvo kakvo je prije postojalo. Naprotiv, smisao borbe za oslobođenje imao je, u njenom predstavljanju, naglašen smjer u besprimjernom zalaganju da se konstituiše novo društvo, da se uspostavi narušeno jedinstvo među jugoslavenskim narodima i izgradi njihova nova sloga, zasnovana na idejama socijalne i nacionalne pravde, kao i principima proleterskog internacionalizma.

Prikazivanje Narodnooslobodilačke borbe u filmovima je značaj konstitucije novog društva, kroz simbolički poredak njihove likovito-situacione strukture, još više naglašavalo i potenciralo. Nastojao se, također, staviti akcent na rađanje nove svijesti, nove ideje o istoriji, novog vida solidarnosti, koji je revolucionaran i inovativan. Sve to je izvelo u prvi plan potrebu da se NOB, iako se stvarna revolucija nije neposredno desila, prezentira sa što više revolucionarnih elemenata i figura. Revolucija se tako, ako ne neposredno u Narodnooslobodilačkoj borbi, dogodila kasnije, izravno u umjetnosti i filmu. Taj obrat je omogućila i sama prezentacija rata koja dopušta da se unese nešto novo ili revolucionarno u istorijski događaj. Jer, rat, kao što je to i prije rečeno, stvara novu sliku o realnosti, uzrokuje realizaciju novih odnosa unutar socijalnih struktura; on je, može se reći, upravo Komunističkoj partiji Jugoslavije (KPJ) omogućio da stvori naraciju o nečem novom, da konstituiše ideju o stvaranju novog čovjeka i artikulira nove socijalne principe koji će voditi društvo u novom istorijskom pravcu. Još više, rat je omogućio KPJ da narodnu volju promovira u revolucionarnu komunističku volju. Drugim riječima, kroz djelovanje Komunističke partije, a nalazeći se pod okupacijskom traumom i rasparčanošću, narodna volja se uspjela okupiti i artikulirati; ona je dobila svoj izraz i svoju realizaciju u konkretnom djelovanju partizanske komunističke borbe. Najzad, sam potencijal novog, samu mogućnost za proizvodnju novog, koja se stvara u uslovima rata, iskoristila je KPJ, kako bi borbu protiv okupacije i okupatora imenovala kao revoluciju. Kolektivnu traumu otcjepljenja, društvenog fragmentiranja, koja nastaje u uslovima rata, ona je iskoristila da promoviše novo jedinstvo, novu slogu između jugoslavenskih naroda, riječju, da stvori cjelovit mit o revoluciji.

No kako predstaviti novog čovjeka partizanske svijesti? On je, bez sumnje, predstavljen u figuri ratnika, figuri koja je prisutna u mitološkoj slici heroja, koji svojom hrabrom akcijom, kako to kaže Mircea Eliade,[10] da bi ostvario jedinstvo sa pramitskim rajem ili sa transcendentalnim centrom, prevazilazi granice realnosti i nadilazi sam historijski horizont.[11] Pritom se ne može izbjeći pitanje – koliko je partizanski ratnik uopće uslovljen logikom ili genealogijom koja dolazi iz epskih folklornih vrijednosti, tim prije što herojstvo i junaštvo imaju folklornu, mitsku

9 Doduše, poslije rata je organiziran referendum na kojem su narodi Jugoslavije "demokratski" odlučili i izabrali politički put kojim će ići. No, sama procedura referenduma i njegovi rezultati su ostali problematični i upitni.

10 Mircea Eliade, *The Myth of the Eternal Return or, Cosmos and History*, Princeton University Press, 1991.

11 Rastko Petrović piše u eseju *Narodna reč i genij hrišćanstva* (u: *Eseji i članci*, Beograd, Nolit, 1971) da je interpretacija Kosovske bitke u srpskoj narodnoj kulturi, ustvari, reinterpretacija mita o Hristovom raspeću i vaskrsnuću. Ista teza je prisutna i kod Dušana Bandića (*Carstvo zemaljsko i carstvo nebesko*, XX. vek, Beograd, 1997). Naime, pogibija istorijskog kneza Lazara na Kosovu, u bici protiv Osmanlija, predstavljena je kao raspeće Hrista, dok je izdaja Đurađa Brankovića predstavljena kao Judina izdaja. Miodrag Popović govori pak o simbiozi između mita o hrišćanskom žrtvovanju – car Lazar bira poraz od Osmanlija kako bi time ujedno izabrao carstvo nebesko – i poganskog mita o bogu Vidu, bogu "svjetlosti, rata", koji iz zasjede ubija sultana Murata itd. Tako se u kosovskom mitu, jednom od najupečatljivijih mitova prema kojim se konstituisao projekt nacionalne srpske autodeterminacije, sintetizira hrišćanski i paganski mit. (Usp. Miodrag Popović, *Vidovdan i časni krst*, Slovo Ljubve, Beograd, 1977).

genealogiju? I herojstvo i junaštvo su, zapravo, karakteristika epske oralne tradicije, što je u velikoj mjeri obilježila balkanske kulture, kako je to zapazio i Ivo Žanić.[12] Izvjesno je da između njih postoji simbolički kontinuitet, ali isto tako postoji i diskontinuitet.

Diskontinuitet se iskazuje, prije svega, u činjenici da postoji nešto novo u prezentaciji partizanskog epa o NOB-u. U njemu se figura partizanskog ratnika ne vraća pramitskom centru, niti ona treba da pronađe svoj nebeski zavičaj, prvenstveno zato što ona treba da predstavi revoluciju, da ide ka budućnosti, ka progresu, usprkos tome što konstruira novog čovjeka, novog heroja posjeduje i svoju "genealogiju" u epsko-mitskoj formi, koja se projektuje, kako to na istom mjestu ističe Banac, kroz kult junaka i hajduka. No, isto tako, ta genealogija ne znači vertikalno razvijanje jedne ideje; ona znači, kao kod Foucaulta,[13] mnoštvo uticaja, mnoštvo izvora, kontinuitet u diskontinuitetu.[14]

Bosna kao simbol partizanskog ratovanja

Bitka na Sutjesci se odvijala na padinama Zelengore, u kanjonu rijeke Sutjeske, koja se nalazi u Bosni i Hercegovini. I inače, Narodnooslobodilačka borba se najviše vodila na teritoriji BiH, središnje republike bivše Jugoslavije. Jedan od razloga za to je geografska mapa i topografska struktura Bosne i Hercegovine koja je, sa svojim planinama, kanjonima, "prašumama", pružala optimalne mogućnosti manevrisanja, što je najbolje odgovaralo gerilskom, partizanskom načinu ratovanja i organizovanja. Osim povoljne geografske konfiguracije, Bosna i Hercegovina je imala još jednu prednost u odnosu na druga područja bivše Jugoslavije – svoju izrazitu multietničnost, koja je najviše pogodovala svenarodnom otporu. I kasnije, u vremenu Titove epohe, BiH je forsirana kao simbol multietničkog života; ona je, više nego neka druga područja Jugoslavije, koja također nisu bila monoetnička, bila simbol kulturne međuprožetosti raznih njenih naroda, njihovog zajedništva i, istovremeno, njihove posebnosti. Ni u svojoj kasnijoj ustavnoj definiciji ona nije, za razliku od nekih drugih republika, imala mononacionalno određenje. Najzad, prvo i drugo zasjedanje AVNOJ-a, na kojima su donesene odluke o ustavnom uređenju nove Jugoslavije i njenoj konstituciji kao federalne države, održano je u bosanskim gradovima – Bihaću i Jajcu. Štaviše, fotografija grada Jajca, prijestolnice srednjovjekovne Bosne, u kojem je održano Drugo zasjedanje AVNOJ-a, postala je, sa njegovim živopisnim vodopadom, prepoznatljivi simbol Jugoslavije i njene federalne ustavne konstitucije.

Simbolička prezentacija Bosne označavala je tako neku vrstu Jugoslavije u malom, njen centar u kojem su se odigrale najveće i najznačajnije bitke i ofanzive u borbi za stvaranje nje same.[15] S druge strane, prezentacija rata na području Bosne označavala je u simboličkom smislu i novo jugoslavensko povezivanje. Jer, centar Jugoslavije je najpogodnije mjesto na kojem se to povezivanje može dogoditi, odnosno na kojem se može otvoriti proces izgradnje novih odnosa između njenih naroda. A situacija rata omogućuje formiranje i prezentaciju ratnika koji će svojom voljom konstruisati novu istoriju, stvoriti novo društvo, i, ujedno, novo jedinstvo između suprotstavljenih i posvađanih naroda.

Bosna je, dakle, predstavljala centar, no sam odnos pre-

12 Ivo Žanić, *Prevarena povijest*, Durieux, Zagreb, 1998.

13 Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogia, la storia*, u knjizi *Microfisica del potere*, Einaudi, Torino, 1997.

14 Sa Oktobarskom revolucijom i počecima sovjetskog socijalizma avangardna sovjetska umjetnost nije koristila mitološke elemente da bi predstavila univerzalni karakter i značaj revolucije. Avangardni filmski umjetnici, koji su također veličali revoluciju i njezinu mogućnost da ostvari novi pravac razvoja istorije, nisu posezali za mitsko-epskim predstavljanjem konflikta. Tek se sa Staljinom i poetikom socrealizma, koja je uticala i na poetiku jugoslavenskog partizanskog filma, uključuju elementi mitologizacije ne samo u postavi i izgradnji likova glavnih junaka, nego i u samu njihovu dramsku strukturu. I dok se u avangardnim filmovima prikazuje klasna borba, političko organizovanje, što kroz društveni konflikt, kao što su to štrajk, pobuna, revolucija – teme tri Ejzenštejnova filma – stiče svijest o vlastitoj istorijskoj ulozi, svijest o sebi samim. Redatelji poput Ejzenštejna, Pudovkina, Dovženka nisu u svojim filmovima izražavali mitskog ratnika koji treba, prije svega, montažom dekomponiranog svijeta, da stvara novi svijet ili barem njegovu novu sliku. Dakle, nova revolucionarna svijest se izražava kroz sukob, društveni pokret koji stvara novog čovjeka, novu percepciju svijeta, gdje čovjek, kao kino-oko, i sam može da postane kamera, koja proizvodi novi vizuelni svijet, kako je to zamislio Dziga Vertov u svojim kino-oko manifestima i, posebno, u filmu *Čovjek s filmskom kamerom*. Upravo zato je veoma teško govoriti, naprimjer, u Ejzenštejnovim filmovima o glavnim junacima ili likovima i karakterima filma, zato što su osnovni akteri filma nosioci klasne svijesti, a njih čini masa, pokret masa, što se kroz sukob emancipira, uzdiže i tako stiče svijest o samoj sebi. Sama je revolucija za njih mogućnost za iznalaženje novog jezika filmske umjetnosti i filmske poetike, koja će, u samoj umjetnosti, stvoriti novog čovjeka, umjesto veličanja i glorifikacije junačke geste ratnika.

15 Čak je prema nekim navodno preciznim geometarskim mjerenjima određen i geografski centar i središte Jugoslavije, koji je pored Sarajeva, prema Kiseljaku. Time je korigovano ranije stanovište, koje je također poprimilo simbolički značaj, da je centar i središte Jugoslavije pored Sarajeva, ali na Palama, gdje je kraljevska porodica imala svoje izletište i odakle je kralj, zajedno sa svojom porodicom, pobjegao u Englesku, izdavši tako svoju zemlju.

ma centru, u simboličkom prikazivanju rata iskazuje i svoje drugo značenje, svoj dvostruki karakter. Prije svega, taj centar se formira kroz iskustvo ratne tragedije, fragmentiranosti, rascijepljenosti, rasula. Isto tako, u simboličkom prikazivanju opsade, budući da se sam centar formira kroz opsadu, obruč, stiče se utisak da sama opsada formira jedinstvo ili solidarnost između boraca-partizana, odnosno, unutar samoga kruga ili obruča se uspostavlja partizansko jedinstvo, učvršćuje partizanska volja, formirana i usmjerena na probijanje obruča. Isto tako, kroz krug ili obruč neprijatelj nastoji da uništi partizanska tijela i tako onemogući svaki vid i pokret otpora. Dakle, obruč ovdje nije kao Foucaultov[16] panoptikum koji racionalno kažnjava tijela, kontroliše ih i njima vlada. Intencija je kruga ili obruča, u kojem se nalaze partizani, da radikalno negira partizanska tijela, da ih isključi, uništi. Uostalom, i sva racionalna predviđanja i očekivanja su upućivala na činjenicu da će partizani biti uništeni i likvidirani. Ipak, usprkos mnogim žrtvama, oružanoj i medicinskoj neopremljenosti, partizani uspijevaju da probiju obruč i izađu iz kruga, što simbolički označava, ujedno, da su se oni mogli svojom voljom uzdići nad vlastitim ponorom, mogli su da prevaziđu smrtni obruč i iz njega niknu i izrastu preporođeni, jači, snažniji i ujedinjeniji. Tako prezentacija rata ima za cilj da podstakne kolektivni entuzijazam, kolektivnu solidarnost, i da afirmira kolektivnu sposobnost koja se sastoji u zrelosti i stasalosti za donošenje odluka o samom sebi.

Prezentacija obruča znači, isto tako, da je smisao centra u širenju, razvijanju. Jer, smisao obruča i jeste u njegovom probijanju, prevazilaženju, što u slučaju Bosne kao centra znači da se njen smisao i u tome njen model suživota i multietničke zajednice probija i izlazi iz nje i širi na ostale dijelove Jugoslavije. Svakako, to ne znači njenu centralizaciju koja će omogućiti dominaciju jednog naroda nad drugim; naprotiv, taj model treba da označi povezivanje, spajanje, bratstvo i jedinstvo njenih naroda. Tako, kada se govori o BiH kao o centru, to nipošto ne znači njeno upadanje u logiku centra sa njegovim periferijama; naprotiv, ono treba da kao ogledalo isijava sve ono što se događa u drugim dijelovima Jugoslavije. A pod tim svojim karakteristikama, po svom multietničkom životu i izmiješanosti kultura, ona je, moglo bi se reći, samo "srce" Jugoslavije.

Umjetničko predstavljanje boraca upravo i nastoji da istakne ova obilježja, i, posebno, akcentira njihova svojstva i karakteristike o kojima je naročito bilo riječi u prvom poglavlju: oni, u stvari, predstavljaju novog čovjeka, novu konstrukcije budućnosti; prevazilazeći prošlost i tradiciju, oni u samoj svojoj herojskoj gesti, kreiraju, zapravo, budućnost. No, iako se ne bi moglo reći da je, naprimjer, film, uslijed vjernog "preslikavanja" istorijskih događaja, imao namjeru eksplicitno prikazati ili postaviti kao samostalnu temu stvaranje nove klasne svijesti, ili neposredno govoriti o konstituciji novog čovjeka, odnosno predstaviti istoriju kao stalno prevazilaženje prepreka ili, drukčije, tradiciju i istoriju izravno predstaviti kao tamnicu naroda, u kojoj dominira eksploatacija vladajuće klase, koja nikada nije posjedovala, niti razvila ideju socijalne pravde u odnosu na eksploatiranu klasu, niti, napokon, smisao borbe direktno prikazati kroz internacionalnu ideju o klasnoj pripadnosti ili ujedinjenju, ipak su sve te ideje bile implicitno prisutne u njihovoj likovito-situacionoj strukturi i diskretno upisane u slikama, figurama ili u dijalozima boraca.

A prezentacija rata treba upravo indirektno odslikati novu svijest koja niče i razvija se između boraca, dok simboličko probijanje obruča treba afirmisati činjenicu da se istorija može u svome slijepom determinizmu prevazići i dovesti do neke konačne utopijske forme kao što je komunizam. Jer, kada partizani probijaju obruč, to znači da oni odlučuju sami o sebi, a onda i o istoriji, koja nije više predstavljena iz perspektive religioznog fatuma ili sudbine u kojoj je sve unaprijed determinirano, određeno, ili pak, da netko sa strane, pogotovo strane sile, mogu odlučivati o formiranju jugoslavenske političke strukture.[17]

16 Michel Foucault, *Nadziranje i kažnjavanje*, nav. dj.

17 Kao što je D. W. Griffith u svom glasovitom filmu *Rođenje nacije* predstavio kroz rasne konflikte rađanje američke nacije, tako se isto u partizanskom jugoslavenskom filmu kroz prezentaciju borbe i konflikta za vrijeme NOB-a, simbolički predstavlja rađanje nove Jugoslavije, pa i same komunističke ideje. Jer, sam konflikt je omogućio da se marksističke kategorije infiltriraju unutar prikazivanja istorijskih događaja, pa i same istorije. Naime, u partizanskom filmu borci ne raspravljaju o marksizmu, niti se marksizam pominje ili uvodi kao samostalna tema. No, prezentacija borbe i konfliktnih situacija omogućava oživljavanje i demonstraciju Marxovih ideja o stvaranju komunističkog društva. Stoga i ova analiza uključuje i ono što nije neposredno tematizirano u filmu, ali je implicitno prisutno, ili se, pak, nalazi u nagovještaju – pitanja uloge komunističke partije u izgradnji novog društva, usmjeravanje prema besklasnom društvu, proleterski internacionalizam i dr.

Stoga, obruč i opsada upravo i imaju funkciju da predstave rađanje nove svijesti između boraca, njihovu mogućnost da, unutar rata, fragmentiranosti, užasa, nadmaše i prevaziđu tragediju, čak preoblikuju u nešto konstruktivno. Jer, sama tragedija omogućava da se izgradi nova budućnost, stvori novi čovjek, da se put istorije usmjeri na novi pravac kretanja. Upravo zato i dolazi do simboličkog preimenovanja značenja obruča, ili kruga, koji je neprijatelj formirao da bi opkolio i eliminirao partizane.

Značenje obruča se tako, u njegovom simboličkom predstavljaju, transformiše od mita zatvaranja, negiranja i likvidiranja, u mit o njegovom prevazilaženju, probijanju, razbijanju, odnosno pucanju njegovih čvrstih okova i granica. U tom simboličkom izokretanju smisla, probijanje obruča poprima značenje kreiranja nove budućnosti, otvaranje novih horizonata prema kojima se kreće istorija, a koji se zasnivaju na ideji pravde, jednakosti, harmonične udruženosti svih naroda da zajednički dijele sudbinu komunizma. Ili, drukčije rečeno, proboj obruča definitivno utemeljuje očekivanje da se istorija može usmjeriti prema ideji komunizma, i da se u samoj istoriji otvara nada za budućnost, za njeno utopijsko ostvarivanje. Stoga, sam obruč, u simboličkom smislu probijanja, prevazilaženja, označava mogućnost revolucionarnog stvaranja nove istorije, otvara i nove dimenzije vremena. Jer, kroz probijanje obruča se ostvaruje novi "horizont iščekivanja", što će reći da se istorija kreće neumoljivom i nužnom logikom do utopijskog cilja – stadija komunizma.

Stoga će analiza obruča i njegova probijanja u filmu *Sutjeska* obuhvatiti ponajprije sljedeće aspekte: dodir i nošnja partizana; muško-ženski odnos između boraca; odnos između boraca koji pripadaju različitim nacionalnostima; odnos prema ranjenicima; odnos prema smrti; odnos autoriteta, komandanta prema podređenom; solidarnost između partizanskih boraca i njihov odnos spram neprijateljskih vojnika.

Nošnja i dodir partizana

Partizani u filmu nisu prikazani u istim, odnosno jedinstvenim uniformama; oni nisu, zapravo, uniformisani. Ova činjenica ima svoj višeznačni smisao. Ona uvodi razliku u sam sastav partizanske vojske, koja hoće da stavi naglasak na individualitet, a ne na nametnutu, mehaničku istost, odnosno na uniformiranost i bezličnost boraca – oni se, to njihova odjeća hoće da kaže, svojom različitom bore za isti i jedinstven cilj. Stoga, ni za samo tijelo partizana nije uopće toliko bitno kakvu uniformu nosi. Isto tako, time se, prije svega sa vojnog stanovišta, potencira podatak da kod partizana nije bila prisutna ideja neke oficijelne vojne discipline koja se uspostavlja mimo volje pojedinaca. Najzad, raznovrsnost odjeće partizana ističe još jednu njihovu veoma važnu karakteristiku: oni propadaju narodnom, populističkom pokretu, koji se manifestuje kao narodna, spontana volja. U tom smislu se preko odjeće prepoznaju i identificiraju borci i njihova pripadnost nacionalnim i socijalnim skupinama i grupama iz kojih su došli. Ali, ono što ih, sa stanovišta odjeće, jedino ujedinjuje i čini uniformnim jest simbol petokrake na partizanskoj kapi – titovki, šljakači, kačketu, fesu, šubari, ćulahu, različitim vrstama šešira itd. Jedna veoma kodificirana retorika kape u zajednici sa simbolom zvijezde petokrake, dobila je, zacijelo zadatak da izrazi istost i razliku unutar sastava partizanske vojske.

Partizanski vojnici ne predstavljaju, dakle, vojnike o kojima govori Mosse,[18] izdignute iznad svojih vlastitih tjelesnih nagona, vođene racionalnom vojnom logikom, što se najočitije izražava kroz vojnička odijela na kojima je svaki detalj racionalno isplaniran. Oni ne posjeduju unificiranost koja će ih sve svrstati u isti kolorit, nego ispoljavaju svoju spontanost koji se očituje i u neposrednosti oblačenja. Posredstvom toga, doveden je u pitanje i hijerarhijski postav nadređenog i podređenog, toliko bitan za besprijekorno funkcionisanje vojnog sistema. Na taj način ni jedan oficir svojom uniformom, ili nekim drugim vanjskim obilježjem, ne ističe svoju moć, ili dominaciju nad drugim vojnikom. U tome se, isto tako, ogleda i socijalni status partizana. Oni nisu, naprimjer, kraljevska vojska okićena i nakinđurena raznim ordenjem, grbovima, simbolima, oznakama, nego narodna vojska koja samu sebe manifestuje neposredno i spontano.

Elementi odjeće ukazuju naposljetku i na tipologiju dodira koji se uspostavlja između vojnika. Naime, u odjeći koja je odista uniforma i koja je do detalja isplanirana,

18 Vidjeti: George L. Mosse, *Nationalism and Sexuality: Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe*, H. Fertig, New York, 1985.

uskraćuje se mogućnost dodiru da se ispolji neposredno i spontano; on je uniformom blokiran, sputan, kontrolisan.[19] Međutim, u nošnji koja nije utegnuta uniforma, nego narodna odjeća, sam dodir se ne kontroliše, te zato nije sputan niti suzbijen; on se, da bi predstavio kolektivnu volju ili kolektivno jedinstvo, uspostavlja neposredno, što će reći, onako kakav je on po svojoj prirodi. Isto tako, taj dodir između vojnika nije seksualni niti čulni dodir, već dodir koji proishodi iz same kolektivne volje; on naglašava kolektivno jedinstvo i slogu koja se opire fragmentarnom, otcjepljujućem tijelu. Prema tome, on nije kontrolisan racionalnom vojničkom disciplinom, ali nije, isto tako, izraz neobuzdane prirodne strasti, koju opisuje Marquis de Sade. Dodir između vojnika naglašava, u stvari, jedan kolektivni zagrljaj, kolektivno povezivanje. Upravo zato se i predstavlja najčešće dodir između vojnika dok nose ranjenika, ili dok pomažu drugom vojniku koji je u nevolji. Kada je riječ o dodiru, onda se tu ne misli, dakle, na dodir kao seksualni dodir i kontakt, već na kolektivno jedinstvo koje se uspostavlja kroz dodir. A to jedinstvo, također, nije haotično, nego je disciplinovano, ali ne na način vanjske kontrole, nego discipline koja izvire iz unutrašnje volje partizana, iz kolektivnog zagrljaja. Dodir je, dakle, bitan da naglasi jedinstvo i slogu i kroz njegovu logiku se onda uspostavlja odnos između muškarca i žene, budući da oni, kao muškarac i žena, također, učestvuju u kolektivu. Theweleit opisuje da u odnosu između muškarca i žene, često prisutnim u literaturi, kao rezultat muške fantazije u stvari žensko tijelo izražava mušku militantnu imaginaciju. U partizanskoj borbi, međutim, muškarac i žena treba da zajednički učestvuju u otporu, a sam dodir treba da uputi na emancipaciju i odlučnost žene koja učestvuje u borbi, na jedinstvo i jednakost polova.[20] Pa, iako je žena uglavnom predstavljena kao bolničarka,[21] ona je isto tako predstavljena i kao ratnik koji se ravnopravno, rame uz rame, bori s ostalim vojnicima, svojim muškim saborcima. Tako je borba ujedno i simbol ženske emancipacije, prije svega zato što i žena može da postane ratnik. A kada postane ratnik, onda žena stiče svoju vlastitu autonomiju, jer učestvuje, zajedno s muškarcem, u stvaranju kolektivne volje. Njena akcija nije samo u tome da pazi na muškarce, niti da samo vida i njeguje njihove rane, već i u tome da se bori, što će reći da stvara novu revolucionarnu svijest. Njezina akcija služi, također, i za prevazilaženje tradicionalnog patrijarhalnog poimanja žene na jugoslavenskim prostorima, kao nekog tko je zadužen samo za kuću, za ognjište, za privatnost, gdje ne postoji njena autonomna i samostalna odluka. Isto tako, žena nije predstavljena ni kao simbol za slobodu, niti je označavala majku zemlju koju treba odbraniti, kao što je to bio slučaj, naprimjer, u Rusiji za vrijeme rata.[22]

Prezentacija muškarca ratnika i žene ratnika je bila donekle revolucionarna u odnosu na patrijarhalnu svijest za koju junaštvo predstavlja ponos koji treba dokazati i koji treba da zadivi kolektiv. U partizanskoj borbi junaštvo treba, međutim, da predstavi solidarnost, ujedinjenje, vrlinu koja se ne ističe prema vlastitoj važnosti, već prema kolektivnoj volji koja se spaja sa svim učesnicima bitke. U patrijarhalnoj svijesti kada heroj gine, onda on gine iz vlastitog ponosa; njegova smrt i jeste u njegovom samodokazivanju, samoispoljavanju. Ali, kada partizanski borac gine, onda je njegova smrt izraz solidarnosti spram kolektiva, što će reći kada se on žrtvuje, onda se on žrtvuje iz namjere da ujedini kolektiv kroz solidarnost, bratstvo i jedinstvo.

19 Koliko odjeća govori o ljudskoj moći ili koliko maniri unutar civilizacijskog procesa mogu da daju pojedinačnim gestama elemente nasilja, kao što je to, naprimjer, držanje noža za vrijeme jela, piše Norbert Elias u knjizi *Proces civilizacije*. Čak i sami detalji na odjeći mogu odati i oglasiti prezentaciju moći, kako to naglašava Foucault. U vojsci se kroz svaki detalj, kroz svaki najsitniji element uspostavlja kontrola, uspostavlja se, zapravo, moć.

20 Theweleit govori o tome kako je žena bila u ruskoj revoluciji na samom njenom početku predstavljena kao simbol majke, ili slobode, ili, čak, same borbe. Tek kasnije, žena je dobila, u vizuelnoj prezentaciji, samostalnost, mogućnost da sebe ispolji slobodno. (*Muške fantazije*, nav. dj.). Ali, ta sloboda ispoljavanja je ustvari bila simbol kolektivne volje. No, ostaje nedovoljno jasno da li je imitacijom muškog tijela žena u socrealističkoj umjetnosti predstavljena kao emancipovana. Također, u komunizmu koji je zabranjivao abortus i koji se nije zalagao za slobodu seksualnog ispoljavanja, ostaje otvoreno pitanje – koliko je emancipacija žene uistinu bila prisutna? Štoviše, u Jugoslaviji je postojao zakon po kojem su homoseksualci mogli biti kažnjeni sa pet godina zatvora.

21 Upravo Theweleit naglašava činjenicu kako je u osnovi muške fantazije da bolničarka njeguje, liječi rane ranjenika. U srpskoj mitologiji također je poznat mit o Kosovki djevojci koja vida rane junaka poslije izgubljene bitke.

22 Čuveni plakat snažne žene iz tog perioda predstavlja majku zemlju koja uručuje poziv mladićima za vojsku.

Ranjeno tijelo

Jedan od osnovnih vidova u kojem se očituje ideja zajedništva i ideja bratstva i jedinstva između partizana je u načinu na koji oni tretiraju svoje ranjenike, odnosno na koji način izražavaju solidarnost sa svojim ranjenim drugovima. Partizani su, s obzirom na broj boraca, naoružanje, opremljenost, nesumnjivo daleko slabiji od svog neprijatelja, te su zato i u stalnoj opasnosti da definitivno budu uništeni, pri čemu briga za ranjenike, uz sve to, može dovesti u pitanje opći ishod, pa i uspjeh borbe u cjelini. Stoga se stalno aktualizira dilema je li za opstanak pokreta i opći uspjeh otpora legitimno ostaviti i žrtvovati ranjene i bolesne, ili ustrajati, po cijenu vlastitoga istrebljenja, na solidarnosti spram boraca, koji su ne samo onemogućeni za daljnju borbu, nego je neizvjesno hoće li uopće ostati u životu.

U filmu *Bitka na Neretvi* Veljka Bulajića, koji prikazuje takozvanu petu ofanzivu, imenovanu "bitkom za ranjenike", vojni partizanski zapovjednici, raspravljajući o strategiji proboja iz neprijateljskog obruča, uvode u diskusiju ovu veliku ljudsku i moralnu dilemu. Jedan od partizanskih oficira zastupa stanovište da će briga za ranjenike zakočiti mobilnost proboja i tako dovesti u pitanje opći uspjeh borbe. Ukratko, ona može prouzrokovati definitivni vojnički poraz i neuspjeh. Njemu se suprotstavlja drugi oficir, koji zastupa mišljenje većine, sa argumentom da bi se ukupni ideološki smisao borbe doveo u pitanje ukoliko partizani ne bi iskazali svoju solidarnost sa ranjenicima. Oficir koji je na sastanku zastupao suprotno gledište, suočen sa snagom ove argumentacije, odustaje od svog stava, usvaja koncepciju solidarnosti spram ranjenika i dokraja na njoj ustrajava.

Obično se u partizanskim filmovima konflikti između različitih stavova boraca u odnosu na strategiju ratovanja, donošenje odluka, relaciju između pretpostavljenog i nadređenog, rješavaju tako da onaj koji na samom početku izražava suprotstavljeno stanovište spram, naprimjer, partizanske strategije i taktike ratovanja, ili svog pretpostavljenog, na kraju prihvata opće principe partizanske borbe i dosljedno ih sprovodi. Uostalom, ti filmovi nemaju intenciju da prikažu kako je sve bilo harmonično i skladno unutar, naprimjer, komande, jer bi time isključili dramski sukob kao bitnu pretpostavku izgradnje njegove likovito-situacione strukture; naprotiv, oni uvode konflikt, sukob mišljenja, koji se razrješava tako što bi ga pojedinac, koji se opire općem stavu, pod pritiskom argumenata na kraju prihvatio, za nj se zalagao, čime bi se višestruko legitimirala ispravnost logike partizanske borbe. Prikazivanje konflikta, dakle, služi i da bi se legitimirao mehanizam partijske ili komandne direktive, tako što će "samovoljni pojedinac" transformirati svoje gledište, prihvatiti razloge komande i poslušno provoditi naredbe.[23]

Uloga ranjenika i jeste u tome da naglasi solidarnost između partizana s jedne strane, te brigu vrhovne komande, koja planira akcije, da ne zapostavi ranjenike, s druge. Posebno se u filmu akcentira Titova odlučnost da se, prilikom vođenja ratnih operacija, ne zanemare ranjeni drugovi. Tako je nerijetko prikazana njegova spremnost da u mnogim situacijama pošalje borce u pomoć ranjenicima, koji će čak žrtvovati svoje živote za njihov spas. Posebno *Sutjeska* insistira na direktnom prikazivanju Titove brige; ona se tu uzdiže visoko, do simbola, ispunjavajući nade boraca da neće biti ostavljeni, napušteni. Tako, naprimjer, na početku samog filma, Tito prilazi ranjeniku Radošu, koji je izgubio nogu, dok ga previja bolničarka Vera. Pita ga kako se osjeća, on odgovara da je dobro i da može ratovati i sa jednom nogom. I dodaje, dok ga kamera snima u krupnom planu: "Ako postoji ljudska duša, onda ona nije samo u srcu i u mozgu, ona je razlivena po čitavom telu. Deo moje duše ostao je u odsečenoj nozi. Valjalo bi imati groblje za noge, a posebno za ruke, a

23 Primjer pojedinca koji mijenja stavove može se pratiti u filmu Veljka Bulajića *Kozara*, koji prikazuje također jednu od najvećih bitaka NOB-a. Domaćin, koga igra istaknuti srpski glumac partizanskih filmova Bata Živojinović, prolazi kroz iskustva zbjega sa ostalim narodom. Borba za preživljavanje povezana je za njega isključivo za porodični okvir, dok pritom izostaje solidarnost sa čitavim kolektivom i prepoznavanje vlastite patnje u tuđoj patnji; ono je za njega, štaviše, daleko i maglovito. Za njega je bitnije da sačuva svoje ognjište, nego da osjeti patnju ostalog naroda, što je u suprotnosti sa partizanskom humanističkom logikom i etičkim stavom. No, njegov se odnos tokom filma mijenja. Pod utjecajem svoje žene, on vlastitu imovinu (meso od krave) počinje da dijeli sa narodom, a slijedeći sinovljev primjer, primjer partizanskog borca, priključuje se borbi. Kao pojedinačni subjekt, on se preobraća i postaje dio opće volje. Njegovi stavovi i briga, kao i solidarnost, poklapaju se sa općom voljom partizana. Na kraju filma, iako je još u zbjegu izgubio ženu i sina, ostalo mu je samo jedno preživjelo dijete, on sebe prepoznaje u partizanskoj odlučnosti da nastavi dokraja borbu za oslobođenje od neprijatelja. U zadnjoj sceni filma, kada preživjeli ratnici u koloni pjevaju partizansku pjesmu, on im se pridružuje i time demonstrira činjenicu da se u njemu realiziralo novo jedinstvo sa zajednicom. Partizanska borba omogućava junaku da uspostavi novu familijarnost sa ukupnim partizanskim pokretom.

posebno za šake."

Na ovaj pomalo bizarni iskaz, upada bolničarka Vera, obraćajući se Titu, riječima: "Izgubio je mnogo krvi", dok on, ne obraćajući pažnju na Verinu upadicu, nastavlja: "Deo moje duše je u toj krvi, u ovom zavoju, u svim ovim zavojima." A kada ga Tito pita boli li ga, on mu dosta suvislo odgovara: "Boleće ono mnogo više kada budemo krenuli u marš." I, dok mu se od bola mijenja izraz lica, on se uplašeno obraća Titu: "Hajdemo odavde, tu su oni negdje blizu [*oni* se odnosi na neprijatelja-okupatora], osjećam ja njihov smrad, zaudaraju oni i kada su blizu." Potom se čuje krik negdje u daljini, za koji bolničarka Vera kaže da je izazvan operacijom bez anestezije.

Scena je navedena ne samo zato da bi se demonstrirala Titova briga o ranjenim borcima, nego i kako bi se pokazalo opće stanje boraca. Ali, isto tako, govor ranjenog borca o svom desetkovanom tijelu metaforičan je iskaz o kolektivnom tijelu partizana, budući da su svi borci, svi ranjenici, pa i sam Tito, dio kolektivnog tijela koje se u ratu formira. Stoga, kada ranjenik Radoš kaže da je dio njegove duše "u svim ovim zavojima", on time i identificira svoju patnju sa kolektivnom patnjom. Kroz njegove riječi se, implicitno, iskazuju rane i povrede svih boraca, a u njegovom stavu prema nestalim dijelovima tijela se provlači stav koji je NOB ispoljavala prema vlastitim žrtvama, odnosno prema patnjama partizana. Jer, svi borci tokom rata i borbe "jednom dušom dišu", oni su jedinstveno tijelo. A svaki poginuli borac znači, ujedno, i smrt jednog dijela kolektivnog tijela, partizanskog tijela, što, također, znači da se kolektivno tijelo brine za svakog nestalog borca, kao za vlastiti dio tijela. Drugim riječima, kolektivno partizansko tijelo doživljava smrt svakog svog borca kao dio vlastite smrti.

A u Titovom tijelu, koje se obraća ranjeniku, izražava se solidarnost sa svim borcima. Još više, u njegovom tijelu, koje vodi partizanski pokret kao kolektivno tijelo, stvara se kolektivna volja partizana i iskupljuje patnja za sve nestale drugove, za sve rane, muke i boli sa kojima se suočavaju; u njegovom tijelu je ucrtana odgovornost i nada za svakog partizana.[24] Titovo prisustvo i njegovo obraćanje ratniku-ranjeniku označava, dakle, solidarnost koja, ujedno, otvara mogućnosti iskupljenja tijela za sva iskušenja nastala u ratu, kao i nadvladavanje svih patnji na putu do konačne pobjede. A svaki izgubljeni dio tijela, svaka partizanska smrt čine novu solidarnost, novo ujedinjenje sa kolektivom. Može se, nakon ovog, postaviti pitanje – zbog čega se u filmu uopće i govori o gubitku, ili zbog čega je za stvaranje "nove klasne svijesti" uopće potrebno govoriti o žrtvama, o stradanjima, kada se socrealistička umjetnost zasniva na ideji optimizma, kroz koji treba upravo i da se formira nova klasna svijest koja će odrediti logiku istorije? Razlog je upravo činjenica da se kroz žrtve i stradanja uspostavlja nova solidarnost, novo jedinstvo kolektivnog tijela. Jer, svaki otkinuti dio tijela, svako ubijeno ili povrijeđeno tijelo stvaraju novo, komunističko tijelo, koje će se ostvariti pobjedom nad neprijateljem, pa bio on klasni ili fašističko-osvajački. Zato bi se direktno Titovo obraćanje borcu-ranjeniku i moglo razumjeti kao pažnja, blagonaklonost koja se ujedinjuje sa svim tjelesnim patnjama i povredama kroz koje prolaze i kroz koje još moraju proći njegovi borci. Pa i kada osakaćeni borac Radoš kaže Titu da treba da bježe, jer je neprijatelj u blizini, njegov iskaz nema neki doslovni ili performativni značaj; naprotiv, njegova strepnja, kao i njegov otkinuti dio tijela, njegove patnje, treba da se ujedine kroz Titovo tijelo koje će voditi borbu do konačne pobjede nad neprijateljem, čije tijelo, tijelo neprijatelja, "smrdi na lešinu i kada je živ", kako to veli borac-ranjenik.

Drugi primjer koji potkrepljuje ovo gledište je scena iz istog filma u kojoj Tito prilazi jednom ranjenom vojniku koji plače. Pita ga zbog čega plače, očekujući, vjerovatan odgovor, da je razlog njegova plača prevelika bol uslijed ranjavanja. Međutim, on kroz suze govori kako plače zato što je čuo da je Tito poginuo. A kada mu Titov pratilac kaže da je Tito živ i da upravo stoji pored njega, njegovo se afektivno stanje dijametralno izokreće – u radost i oduševljenje, usprkos toga što rane i dalje bole. Na vijest da je Tito živ, kod ranjenika se, zacijelo, budi nada da će on ipak ugledati svoj rodni dom, što će reći, ipak će se ostvariti pobjeda, on će preživjeti i probit će se kroz neprijateljski obruč. Za sve to je garancija živ Tito. Tako se donos između ranjenika i Tita nameće kao odnos između pojedinca-ranjenika, i opće volje – Titovog harizmatič-

24 U tom smislu, ne bez razloga, u jednoj sceni filma, borci pjevaju: "Druže Tito, oj druže Tito, naše desno krilo, da te nije, ne bi ni nas bilo."

nog tijela, gdje ranjenik-pojedinac sebe prepoznaje u općoj volji. Smisao njegovih rana, smisao njegovih povreda, u općoj je volji koju predstavlja Titova harizma, a, samim tim, i cijela partizanska volja, što je ucrtana u tijelu komandanta Tita, njegovoj harizmi, koje je u stanju izbaviti i povezati sve ranjenike iz njihove izolovanosti i samoće u koju su upali prilikom stradanja. Radi se o tome da rane ili povrede pojedinačnog tijela nikada ne djeluju kao princip fragmentiranja koji će ostaviti pojedinca izolovanog, odbačenog, ostavljenog.

Poslije susreta s ranjenikom, Tito se obraća jednom partizanskom zapovjedniku s pitanjem – zašto su ranjenici ostavljeni, a da im nije ukazana nikakva pomoć? Zapovjednik kaže kako ti ranjenici nisu iz njegove čete, a on brine i snosi odgovornost samo za svoje borce. Tito oštrim riječima osuđuje takav odnos – svaki partizan treba da snosi odgovornost i iskazuje solidarnost sa svim pripadnicima pokreta, a ne samo sa borcima svoje jedinice. Kroz cijelu scenu se upravo i provlači taj motiv. Bez sumnje, zbog tako uskogrudnog odnosa, neki ranjeni partizani su bili ostavljeni, pa i zaboravljeni. Titovom oštrom kritikom ova "greška" u konkretnom slučaju je korigovana. No, ostaje u filmu otvoreno pitanje – kakve je sve posljedice ova greška imala, koliko je partizana ostavljeno samo zato što su bili pripadnici druge jedinice?

Povrijeđeno partizansko tijelo, prema tome, svojim ranama svjedoči o čvrstini kolektivne volje, o njezinoj snazi i namjeri da samu sebe prevaziđe. Sa simboličkim znakovljem koje ga čini, kao što su to, naprimjer, krv, gnoj, rane, osakaćenost, ono upravo govori o izrastanju nove volje, o stasanju i sazrijevanju novih ideja. Jer, rane, ili povrede, kao i partizanske žrtve, označavaju nešto novo, neku novu solidarnost, novo jedinstvo, novo bratstvo među narodima. One, ujedno, obilježavaju rađanje novog komunističkog tijela, nove ideje koja se kroz traumatičnu situaciju rata razvija. A sama krv simbolički izražava novo rađanje, stvaranje novog tijela, prožetog idejom komunizma, idejom novih socijalnih odnosa, idejom nove društvene besklasne pravde.[25] Radi se, dakle, o tome da se krv, rane, povrede prikažu na što realističniji i uvjerlji-

25 O odnosu povrijeđenog ratničkog tijela i mita o stvaranju novog čovjeka govori Theweleit u knjizi *Male Fantasies*. Koristeći Deleuzeovu i Guattatarijevu sintagmu "tijelo bez organa", on uočava činjenicu da rasuto tijelo u ratu, njegova fragmentacija, sadrži u sebi mit o stvaranju novog tijela, arijevskog nadčovjeka. Tako, između arijevskog nadčovjeka, koji simbolizira savršenu proporciju i harmoniju tjelesne snage i povrijeđenog i desetkovanog tijela u ratu, postoji prisna i neraskidiva veza. Tek se kroz tijelo koje se gubi u vlastitim dijelovima uspostavlja mit o stvaranju nove ideološke realnosti, o stvaranju, zacijelo, novog čovjeka. U tom kontekstu ilustrativan je angažman ekspresionističkog pjesnika Gottfrieda Benna, koji je u svojoj poeziji, izrazio potpuno rastrojstvo tijela i njegovu patnju. Ali, pokleknuvši pred trivijalnim nacističkim mitom o stvaranju novog čovjeka iz rasula, stvaranju novog zdravog tijela koje će svojim mišićima predstaviti društveni sklad i harmoniju, on mu se i neposredno priključuje.

viji način, da se naglasi ogromna količina patnje, proizvedena i podnijeta u ratu i njegovim strašnim okolnostima, ali patnje koja svojom grandioznošću ne smije simbolički da označava beznađe, pesimizam i gubljenje volje; naprotiv, ona upravo svojom veličinom treba da označava nicanje volje, njezino formiranje.[26]

Borci koji iskazuju solidarnost i pažnju prema ranjenom tijelu treba da su kao vojnici hrabri i spremni na svaku vrstu otpora. Jer, jedino sa najvišim vojničkim vrlinama, kao što su to hrabrost, požrtvovanost, samoprijegor, oni su spremni i mogu se brinuti za ranjenike i ostvariti neposredni kontakt svog vlastitog tijela sa tijelom svoga ranjenoga druga. Upravo zato se u filmu posebno insistira na prikazivanju kolona boraca koji, kroz oštre i surove klisure i kanjone rijeke Sutjeske, na ramenima nose svoje ranjene drugove. Na način na koji su snimane ove scene, sjajnom kamerom snimatelja Tomislava Pintera, uznosi ih do patosa i uzvišenosti biblijsko-mitskog stradanja. S druge strane, kada se u filmu prikazuju otvorene rane boraca, onda se uglavnom prikazuje i čin ukazivanja pomoći, pa su uz ranjenika, pored bolničarke, obično i njegovi drugovi. Radi se o prezentiranju solidarnosti između ranjenih tijela i tijela koja su još uvijek zdrava, što izražava neposredni dodir, spajanje i povezivanje tijela sa tijelom. Bolničarka Vera, koja je dokraja predana ranjenicima, iskazuje time svoju istinsku solidarnost i požrtvovanost i, nadasve, besprimjernu hrabrost. Dalmatinski borac Ivan, prijatelj njenoga muža Nikole, dok je u jednoj sceni gleda kako drži za ruku ranjenog borca koji izdišući izgovara njezino ime, oslovljava je "madonom u paklu".

Borac nije, prema tome, u filmu predstavljen kao racionalna figura vojnika koji u sebi sadrži i reprezentira mit o novom, arijevskom čovjeku, koji se, svojom strogom vojničkom disciplinom, uzdiže visoko iznad svojih niskih tjelesnih instinkata i afektivnih strasti, o čemu piše George Mosse.[27] Kroz čin solidarnosti vojnici, ali ne u smislu vlastitog obezličenja dirigiranog nametnutom i nasilnom disciplinom; kroz spajanje sa drugim – povrijeđenim, krvavim i desetkovanim tijelom, kolektiv samoga sebe prevazilazi u svom vlastitome herojstvu. Tu ne postoji figura vojnika koji se u, ime novog čovjeka, uzdiže iznad vlastitih tjelesnih instinkata, rana, patnji, bola, nego se, kroz rasulo samog tijela, kroz njegova izobličenja, ostvaruje solidarnost i jedinstvo sa partizanskim kolektivom, iz čega se i stvara novi komunistički čovjek. I dok u partizanskim filmovima volja izvire iz tijela i razvija i čeliči iz njegovih povreda, krvarenja, rasula, iz instinkata, dotle se volja arijevskog vojnika realizuje u disciplini nad tijelom, čiji je simbolički smisao u kontroli i vladanju nad tjelesnim instinktima.[28] Upravo zato su partizani u filmu, kada nose svoje ranjene drugove, skoro uvijek u koloni, u kolektivnom zagrljaju, što naglašava solidarnost. Posebno su prisutne scene kako ranjenom partizanskom borcu, koji krvari ili se guši u ranama, drugi borac pomaže, previja mu ranu, ili, ako je nepokretan, nosi ga na rukama, nosilima i u koloni.

Veoma je važno istaći da unutrašnje "povrede", kroz koje pojedinac prolazi, ne mogu biti prikazane kao nesaopćive za ostatak kolektiva. Drugim riječima, unutrašnje muke, patnje ili rastrojstva ne mogu biti prikazani samo kao jedna lična trauma u kojoj se pojedinac zatvorio i koja je, kao takva, nedostupna i nesaopćiva ostatku kolektiva. Prikazivanje usamljenosti i beznađa prilikom stradanja pojedinca, nesaopćivost onoga kroz šta on prolazi, ili prikazivanje "neiskustva" koje je u pojedincu obilježio rat, u suprotnosti je sa partizanskim filmom, njegovom socrealističkom poetikom.[29]

Čest je prizor kada ranjeni borac moli svoje drugove da

26 U tom je smislu *Sutjeska* ilustrativna jer insistira na tome da na realističan i uvjerljiv način pripovijeda o ogromnim patnjama i stradanju partizana. Naročito je ekspresivna scena kada bolničarke peru zavoje svojih ranjenih drugova u rijeci koja se muti i teče krv, prikazujući paralelno i naizmjenično i njihova iznakažena tijela. U ovoj sceni je najdrastičnije demonstriran postulat socrealističke poetike, koji je posebno došao do svog najdoslovnijeg izražaja u filmskoj umjetnosti, postulat ekspresivnog prikazivanja patnje, kako bi se time istakla sva veličina stradanja partizana i potcrtala dimenzija rasula i rasapa za vrijeme rata, a sve s ciljem isticanja i afirmacije optimizma što se stvara tokom mira. Jer, ideja slobode i pravde niče iz krvi. O vezi između povrede, tjelesne patnje i ideologije govori Elaine Scarry u knjizi *The Body in Pain* (Oxford University Press, 1985), a rečeno jezikom Bourdiea, patnja postaje "simbolički kapital" partizanskog jedinstva.

27 George L. Mosse, *Sexuality and Nationalism*, nav. dj.

28 Skoro je nemoguće zamisliti ili naići na scenu da se neprijateljski vojnici brinu za svoje ranjenike. Kao bezlične figure koje funkcionišu samo na principu mehaničke poslušnosti, oni su karikaturalno predstavljeni kao vojnici koji su vođeni slijepom mehaničkom vojnom logikom koja ne poznaje smisao jedinstva, niti smisao kolektivne volje koja se uspostavlja kao narodna solidarnost.

29 Eric J. Leed u knjizi *No Man's Land* piše o usamljenosti pojedinca u modernom ratu, čiji život u rovu postaje neiskaziv i nepredočiv. Naime, ono što karakteriše moderni rat je nemogućnost iskazivanja traumatičnog iskustva. Nemoguće je, ustvari, jezikom i simbolima izraziti i ispoljiti ono što ti se, uistinu, događa. I sam naslov knjige *Ničija zemlja* upućuje

ga ostave, da na njega zaborave, zato što briga o njemu otežava akciju, a on sam je suvišan, teret, nevažan za opći uspjeh. No, sloga i solidarnost između partizana ne dozvoljava im da usliše njegovu molbu, da ga ostave, napuste ili likvidiraju.[30] Tako se pojedinačno tijelo spaja s kolektivnim tijelom, ona se udružuju. Drugim riječima, rana, ili povreda otvaraju tijelo, otvaraju njegovu pojedinačnu volju koja se udružuje s kolektivnom. Često se ima utisak, u vizuelnoj prezentaciji tijela koje pati, koje je u ranama, da povrijeđeno tijelo upravo svojim ozljedama sebe pruža drugom tijelu. Štaviše, kolona tijela koja nose ranjenika što je izgubio nogu ili mu je amputiran jedan dio tijela, predstavlja simbolički nadomjestak i nastavak njegovog desetkovanog tijela.

U filmu *Sutjeska* ranjeni borac Dušan, koji je oslijepio, nosi ranjenog borca Radoša, koji je izgubio nogu. Tako njih dvojica, u bratskom zagrljaju, da bi preživjeli, sa svoja dva desetkovana tijela postaju jedno tijelo. Na isti način, kolona koja nosi ranjenike, nosi u sebi i svu njihovu patnju; kroz nju prolaze sve unutrašnje nedaće i bol koje povrijeđeno tijelo doživljava, a njihov kolektivni zagrljaj nadomješta u sebi svaki dio otkinutog tijela, njegovog nedostatka i odsustva. Stoga, uopće nije slučajno što se u filmu ranjenici ili povrijeđeni uglavnom prikazuju, kako je to već rečeno, u koloni; oni su prikazani u kolektivnom zagrljaju, koji je istinska i nepatvorena solidarnost, jačina, snaga. Uostalom i u samoj ideji socrealističke umjetnosti ne postoji individualna patnja, niti individualna povreda, koja ostaje zatvorena u svom egoističkom individualitetu; naprotiv, i individualna patnja i individualna povreda prevazilaze svoju pojedinačnost, one omogućuju kolektivu da se sam sa sobom ujedini i udruži.

Figura ranjenika je u neku ruku veoma bliska figuri heroja. Heroj svojom akcijom ispoljava vlastitu volju; on svojom akcijom stvara samog sebe da bi se udružio sa kolektivom. Zato je on u akciji iskren, otvoren, ospoljen. Jedino se tako njegova pojedinačnost udružuje sa kolektivom. Povrijeđeno tijelo je također spremno da se herojski žrtvuje za dobrobit zajednice; ono se svojim povredama udružuje sa kolektivom.[31]

Prezentacija ranjenog tijela se, prema tome ne zasniva na principu fragmentiranja, gdje je svaka dekomponirana stvar izgubila svoj smisao, gdje ništa nije povezano i gdje je svaka smrt sama, izolovana, izopćena i odsječena od svog kolektiva. Ne postoji samoća ili napuštenost u času stradanja; naprotiv, stradanje ili fragmentiranje upravo intenziviraju solidarnost, pojačavaju osjećaj jedinstva i zajedništva, oni naglašavaju spajanje.[32] Tako se tijelo, koje se raspada u ranama i povredama, ujedinjuje sa kolektivnim tijelom, postaje njegov sastavni dio; ono se u procesu svoje fragmentacije gubi i nestaje u svojim dekomponiranim dijelovima. Poetika socrealizma se ne zasniva, kako je to već rečeno, na prezentaciji privatnih ili intimnih patnji, budući da su one u suprotnosti sa kolektivnom akcijom. Jednostavno, one su u suprotnosti sa kolektivnim doživljajem svijeta.[33]

na stanje i situaciju u kojoj se borci nalaze: oni su, dok se suočavaju sa granatama, bojnim otrovima, rasulima, patnjama, na ničijoj zemlji, za razliku, naprimjer, od viteškog načina ratovanja gdje se ratno rasulo, stradanja i patnje, artikulišu kroz junačku gestu. Viteški junak ne samo što se nalazi, dakle, u situaciji kada je moguće direktno suočavanje s neprijateljem, on može u svojoj akciji ispoljiti i ono šta se u njemu nalazi. Moderno ratovanje, međutim, obilježeno samoćom stradanja u rovovima, bojnim otrovima i gasovima, kao i sofisticiranom vojnom tehnikom, onemogućava učesnicima rata da izraze ono šta se u njima nalazi sva rastrojstva i rasula koja, su u njih utkana.

30 Naročito je upečatljiv prizor iz filma *Diverzanti* Hajrudina Krvavca, kada partizan nosi svog ranjenog druga na ramenima. Ranjeni drug moli svog druga koji ga nosi da ga ostavi, da na njega zaboravi. Ali, usprkos bolnom preklinjanju ranjenog druga, on ne posustaje u namjeri da ga spasi, pa i po cijenu vlastitog života. Ranjeni borac bi, dakle, za dobrobit kolektiva sebe žrtvovao, ali drugarska sloga i solidarnost, budući da ne dozvoljava takav vid žrtvovanja, ne dopuštaju mu da to učini.

31 U tom pogledu veoma je upečatljiva scena u kojoj se, nakon snažnog bombardovanja, Tito, ranjen u ruku, približava bolničarki Veri, teže ranjenoj od njega. Kaže joj: "Ranjena si, boli?" A ona mu odgovara: "Nisam ni znala da čovjek nakon poslije četrnaest dana gladi ima u sebi toliko krvi." Potom se Tito obraća bolničarki Nini koja je pored Vere, riječima: "Daj joj injekciju." U tom času Vera primjećuje Titovu ranu i obraća se Nini: "O Nina, on je ranjen, zavij mu ruku!" Međutim, Tito, odbijajući da se prvo pomogne njemu, insistira na pomoći Veri. Na to insistiranje, Vera, koja sluti da je u beznadežnom stanju, reagira riječima: "Ne treba, sačuvaj za nekoga kome će više trebati." Cijela scena, pogotovo njen dijaloški sadržaj, ilustrira već navedeno stanovište: i Tito i Vera bi prvo ukazali pomoć drugom nego sebi, što i jeste u osnovi istinske solidarnosti.

32 Komandant treće divizije, legendarni Sava Kovačević, prije proboja obruča na Sutjesci, obraća se svojim borcima riječima: "Drugovi, krećemo u proboj, hrabrost nas neće izdati, sudbina ranjenika je sudbina treće divizije i moja." U tim riječima kao i u njemu samom je sudbina, dakle, kolektiva, ranjenika; u njegovom liku sažeta je, zapravo, opća solidarnost.

33 Svetlana Boym na tom trgu govori o suprotstavljenosti privatnog života sa idejom ruske duše. (*Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*, Harvard University Press, 1994) Privatnost je povezana sa idejom liberalnog, začahurenog života, suprotstavljenog duši koja je spontana, stihijska i koja poznaje beskrajnost ogromne ruske zemlje, kako to veli Berdjajev. Ovo stanovište veoma je snažno prisutno u ruskom folkloru, gdje postoji oštra suprotstavljenost između beskrajnosti duše i uske i monotone privatne zatvorenosti; ono se, također, utkalo i

Osjećaj solidarnosti u prezentaciji povreda ima u filmu za cilj i da afirmiše i Titovu krilaticu o bratstvu i jedinstvu jugoslavenskih naroda. Tome ide u prilog i situacija rata, koja pruža mogućnost da se na konkretan, praktičan način ospolji ova ideja. Jer, mit o ratu, kako kaže Campbell, uvijek ima funkciju da probudi životne snage.[34] Posljedica toga je i činjenica da prisustvo smrti, opasnosti, regenerira i intenzivira i određene tjelesne snage, zapretane u svakome čovjeku. Sljedstveno tome, prisustvo rata ili opasnosti ima mogućnost da probudi osjećaj zajedništva, sloge, naprosto podstakne i konstruiše, na isti način kako se u ranjenom tijelu budi osjećaj za slogu, zajedništvo, međuprožimanje sa drugim tijelima. U opasnosti se, dakle, javlja sloga između raznih naroda, razdvojenih i razjedinjenih za vrijeme okupacije, a to novo povezivanje se naročito ospoljava kroz simbolično prikazivanje krvi, patnje.

Šta u kontekstu filma mogu još da znače rane ili povrede? Pored toga što označavaju nemoć tijela, njegovu patnju i rasulo, one isto tako označavaju otvorenost samoga tijela, ospoljavaju njegovu istinsku unutrašnjost, otvaraju u njemu nešto što je skriveno, što nije vidljivo kada se posmatra koža tijela ili njegova figura. Stoga rane predstavljene u filmu imaju suprotnu funkciju i određenje od one za torturu, o kojoj govori Foucault.[35] Tortura, kako to kaže Foucault, nastoji da upiše u tijelu nova značenja; ona u njemu iscrtava novi odnos moći, koje tijelo interiorizuje u sebi zbog svoje slabosti, odnosno zbog svoje nemoći. Tako tortura hoće da izmijeni tijelo, da ga transformiše, da mu dadne novi oblik, dok otvorena rana u partizanskom filmu, nasuprot tome, znači otvaranje tijela, njegovo istinsko ospoljavanje kroz osjećaj njegovog razaranja, rastavljanja; kroz rane se izražava volja za oslobađanjem od neprijatelja, ocrtava smisao borbe, kao i istinska želja boraca za narodnom revolucijom. Drugim riječima, radi se o tome da se upravo rane, koje je zadao neprijatelj, ne interpretiraju logikom torture u kojoj je partizansko tijelo slabo i nemoćno, niti da rane budu simbol za suzbijanje i gušenje partizanske kolektivne volje; one treba da otvore tijelo, da ga ospolje, spoje sa kolektivom i objedine, kao u zajedničkom zagrljaju, sa kolektivnom voljom.[36]

U ranjenom tijelu se, također, transformišu sve nacionalne i etničke karakteristike; ono nije fiksirani model nečije kulturne osobenosti, niti nekog heroja koji predstavlja vlastitu naciju ili narod. Ranjeno tijelo se približava tijelu druge nacionalnosti, oslanja se na njega; ona se međusobno prožimaju u bratskom zagrljaju. Kada kroz vlastite rane otvara samog sebe, ono se ne otvara kao neka skrivena nacionalna suština koja ima namjeru da se udruži sa vlastitim nacionalnim kolektivom; naprotiv, ranjeno tijelo se udružuje sa kolektivnom partizanskom voljom, koja je ujedno komunistička volja, u kojoj se ujedinjuju svi nacionalni pluralizmi, sva nacionalna određenja. Veoma često u partizanskim filmovima pripadnik jedne nacionalnosti pomaže ili nosi na ramenima drugog ranjenika, pripadnika druge nacionalnosti, koji se međusobno oslovljavaju sa brate ili pobro.[37]

Komunikacija ranjenih i drugih, zdravih tijela stvara, isto tako, jedan novi osjećaj identificiranja i konstruisanja *mi*-zajedništva. Sva partizanska tijela su udružena, međuprožeta tako da se njihovo pripadanje nacionalnom kolektivitetu transformiše u novi osjećaj učestvovanja, u novi osjećaj identificiranja, koje nije određeno nacionalnim kolektivitetom, već partizanskim, socijalnim, lijevim, koji udružuje sve jugoslavenske narode. A prezentacija tijela koje pati, ujedno može da označava, prema Marxovoj ideji, solidarnost sa svima onima koji su eksploatisani

u ideju sovjetske kolektivizacije, gdje su privatne patnje ili intimni doživljaj svijeta u suprotnosti sa kolektivnim životom. Upravo zato je Walter Benjamin i mogao reći, u *Moskovskom dnevniku*, da su boljševici ukinuli privatan život. Isto je tako stanovište o individualnoj zatvorenosti, ili o mogućnosti da individua, kao izolovani socijalni atom, samu sebe detereminira, tretirano u kontekstu jugoslavenskog iskustva, uglavnom kao neprimjereno, strano, tuđe, riječju, kao ideja koja dovodi u pitanje i ruši sam kolektiv. Upravo su zbog izrazito negativnog odnosa prema liberalnoj ideji na prostoru bivše Jugoslavije i bila širom otvorena vrata kolektivnim ideologijama, pa bile one u liku komunizma ili nacionalizma. Ali, važnost knjige Svetlane Boym je, prije svega, u tome što ona analizira na koji se način u svakodnevni, rutinski život upliću simboli i kako se oni doživljavaju.

34 Joseph Campbell: *The Hero with a Thousand Face*, nav. dj.

35 Michel Foucault, *Nadziranje i kažnjavanje*, nav. dj.

36 Jedna je od osnovnih odlika torture, o kojoj govori Elain Scarry, ne dopustiti onome ko se saslušava da izrazi vlastite patnje. Samo priznanje koje se traži od žrtve treba da negira mogućnost artikulacije tjelesnih muka. Radi se o tome da se žrtvi oduzme mogućnost slobodnog ispoljavanja onoga šta se u njenom tijelu zbiva. U žrtvu ne se upisuje, dakle, samo patnja, već se u njoj, u nemogućnosti da ispolji ono šta se u njenom tijelu odista dešava, stvara konflikt. Smisao partizanskih borbi je upravo suprotan. Moć imenovanja patnji, moć tijela da ih hrabro nadiđe, upravo govori o sposobnosti transformisanja patnje u nešto kreativno, u nešto što će samo tijelo učiniti odlučnijim, jačim i čilijim.

37 U tom pogledu je posebno karakterističan film *Diverzanti* Hajrudina Krvavca.

i izrabljivani u istoriji. I kao što je Marx predviđao da se kroz alijenaciju društva, kroz eksploataciju, udružuju i povezuju proleteri svih zemalja svijeta, tako je isto, kroz simboličko prikazivanje patnji partizana, upućena poruka o novom spajanju, o novom zagrljaju tijela, koja kroz patnju i desetkovanje stiču svijest o samim sebi. Analogija ide još dalje, kako se klasni sukob i eksploataciju stvara istorijska svijest proletarijata, tako se kroz borbu i povrede partizana stvara nova svijest o istoriji.

Prikazivanje smrti

Pitanje je li i koliko je bilo, u opasnosti, stradanju i samom činu smrti, ipak prisutno i osjećanje samoće ostaje još uvijek otvoreno. Jer, film ne želi isključiti i negirati i elemente samoće i izolovanosti pojedinaca u samom času opasnosti, stradanja, smrti. Tako, naprimjer, u jednoj sceni filma borac, smatrajući svoju situaciju bezizlaznom, saopćava svojoj drugarici da će izvršiti samoubojstvo. Ona ga ne odvraća od te odluke, već ga pušta da se ubije. Njegova odluka, nastala iz očaja, ne dovodi, međutim, u pitanje smisao, ni principe borbe. Upravo suprotno, patnjama i žrtvama, pa makar one bile i iz očaja, istinski smisao borbe se još više ističe i pojačava. U tom pogledu posebno je karakteristična već navedena scena kada, u jednom trenutku, engleski oficir pita Tita, zašto se ne predaju. Jer, kakav je uopće smisao borbe uz tolike žrtve? Tito odgovara da on kao vrhovni komandant nema pravo negirati odluku naroda da se, usprkos ogromne cijene, bori za svoju slobodu. Drugim riječima, u tu borbu za slobodu ukalkulisane su i ogromne žrtve, pa i one koje dolaze iz očajanja, osjećaja beznađa, pa i malodušnosti, što samoj borbi daje još jednu ljudsku dimenziju. Utoliko bi više iznevjeravanje ili odustajanje od borbe, značilo izdaju narodne volje.

Stoga se u filmu, u skoro svakoj sceni borbe, prikazuje, na jedan štaviše naturalistički način, stradanje partizana. U čuvenoj sceni bitke na Ljubinom grobu, gdje čitav jedan odred strada, dolazi kurir da Titu preda poruku: "Druže Tito, sve dotle dok budete čuli pucanje na Ljubinom grobu, neprijatelj neće proći. A kada ih više ne čujete, to znači da na Ljubinom grobu nema više komunista." Ne prikazuje se u filmu, dakle, samo smrt i stradanje, nego i spremnost da se na herojski način prihvati smrt, da se s njom hrabro sretne i suoči. Legendarna smrt komandanta Save Kovačevića, njegova žrtva, koji je zajedno s bolnicom ostao unutar obruča i nije se uspio izvući, postala je neka vrsta poslijeratnog herojskog mita o junaštvu i spremnosti da se nesebično žrtvuje u ime borbe za slobodu.

Čest je, također, motiv u partizanskim filmovima da se prilikom pogibije borac-junak obraća svome drugu, suborcu. Stradanje jednog borca, koji ispušta posljednji uzdah u zagrljaju svog najboljeg druga, posjeduje snažan emotivni naboj i patos, tim prije što se u borbi ljudi zbliže, postanu, rečeno vojničkom terminologijom, braća. Preživjeli borac, koji je svjedok stradanja svog druga, nastavlja borbu i za njega. Čak su i posljednje, oproštajne riječi poginulog borca – da se borba nastavi; u toj poruci sadržana je uglavnom i njegova posljednja želja. Kad u jurišu gine Sava Kovačević, on uspijeva, dok mu rafal presijeca stomak, izdati posljednju naredbu. Isto tako, kada umire partizan Boro i kada mu pored majke prilazi pop da ga ispovjedi i blagoslovi, on mu se, pružajući pušku, obraća: "Okani se toga, druže pope, već drž' se ovoga!" I, dodaje: "Time se, pope, pomoli sjutra za mene, kada budeš išao u proboj."

Posljednja poruka vojnika, koji umire, da se borba za probijanje obruča i definitivno oslobođenje još jače i beskompromisnije nastavi, prikazuje se na veoma snažan i emotivan način. I komandant Četvrte crnogorske brigade, kojem je Tito naredio da čuva položaj na Ljubinom grobu, svoje posljednje riječi saopćava borcu koji mu pritiče u pomoć: "Ljubin grob braniti dvadeset četiri časa!", što će reći, do zadnjeg časa i posljednjeg partizana. A svaki partizan je spreman boriti se do posljednjeg daha, bez kolebanja žrtvovati se za smisao borbe. Upravo zato i onda kada se žrtvuju, izvršavajući naredbe, oni se ne osjećaju zaboravljenim ili napuštenim od drugih; naprotiv, oni su prožeti uzvišenom idejom koja im omogućava da vlastitu smrt nadiđu. Njihova lica, dok su suočeni sa smrću, kada se gubi svaka nada i perspektiva, nisu ispunjena neizvjesnošću i očajem; ona više izražavaju prkos i grč u kojem se očitava dug prema borcima koji ostaju da bi nastavili borbu. Još više, njihova lica poručuju da borbu treba nastaviti snažnije i odlučnije. Ni činjenica da su mnogi borci bili napušteni od svojih drugova se ne prikazuje; naprotiv, sve je u filmu obilježeno slogom i jedinstvom. Scena umiranja i zadnja poruka junaka pri izdisaju, njegovo lice u prkosnom grču, snimljeni su tako kao da se direktno gledaocu obraćaju i kao da je u licu umirućeg poruka koja se obraća gledaocu da se s njom neposredno suoči.

Da bi se ilustrirao simbolički smisao smrti, paradigmatična je scena u kojoj se, poslije borbe, dva ratna druga, Ivan (Boris Dvornik) i Nikola (Bata Živojinović), koji su prošla kroz mnoga ratna iskušenja, odmaraju na jednom proplanku. Scena počinje šalom na račun Ivanove uniforme poginulog njemačkog oficira, koga on naziva generalom. No, u trenutku kada Ivan ustaje da ubere cvijeće Nikolinoj ženi, bolničarki Veri, metak ga pogađa. Dok mu Nikola ranjenom protrčava, on izgovara: "Jebalo me cviće, uvijek sam govorio nije cviće za čovika. Prvi buket u životu i vidi. (...) Nemoj reći Veri koliko me zapalo." Na to mu Nikola odgovara: "Još ćeš ti njoj dati cveća." Ivan: "Ne može, prijatelju moj, velika je bura, ne da se zakrpit." Noseći ga na leđima, Nikola ga tješi: "Još ćeš ti loviti morske pase, a ja ću da ostavim i knjige, pa ćemo nas dvojica kao dve lutalice da lunjamo po svetu, od luke do luke, od krčme do krčme, od kažina do kažina." Ivan jedva odgovara: "Za te su libri!" Nikola: "Najprije ćemo da se zatvorimo kod tebe u konobu i da pevamo." I obojica počnu pjevati dalmatinsku pjesmu: "Jedan mali brodić, jedan mali brodić..." Posljednje su Ivanove riječi bile: "Molim te, reci Veri da je Dalmatinac bio dobar čovjek." Potom, u posmrtnom grču, Ivan spušta glavu na Nikolina ramena, i njegovo se tijelo, kao u zagrljaju, obavija o Nikolino tijelo. Sljedeća scena prikazuje Nikolu kako na leđima, kroz kanjon Sutjeske, nosi mrtvog Ivana.

Ova sekvenca je veoma bitna u ravni simboličkog, zato što, povezujući dva tijela u smrtnom zagrljaju, neposredno demonstrira, između dvije osobe, različitih nacionalnosti, snagu i veličinu komunističke ideje bratstva i jedinstva. Naime, Ivan je ribar, Dalmatinac, Hrvat, čovjek iz naroda, pun narodnog duha i ima nešto dalmatinski burleskno, dok je Nikola komandant, Srbin, koji dosljedno izvršava zadatke, on je oličenje školovanog komuniste. U njihovom druženju, a naročito u sceni Ivanove smrti, susreću se dva lika koja predstavljaju paradigmu novog socijalističkog jedinstva, koje se ne zasniva ni na nacionalnim, ni na klasnim, pa ni na obrazovnim razlikama. Sve razlike između Hrvata i Srbina, između ribara i učenog čovjeka, između komandanta i podređenog, brišu

se u trenutku kada Ivan, izdišući, prislanja svoju glavu na Nikolina ramena. Kroz spomenutu simboliku cvijeća ostvaruje se trougao u kojem se dva muškarca spajaju i ujedinjuju kroz lik žene.

Druga karakteristična scena prikazuje Nikolin susret sa svojom ženom Verom. Ona je na bolesničkom stolu, dok se pripremaju da joj, poslije ranjavanja amputiraju ruku. Nikola joj nosi cvijeće koje je prije smrti ubrao Ivan. Scena amputacije kada doktori režu Verinu ruku, bez anestezije, odslikava herojstvo tjelesne patnje. Usprkos užasnih bolova, Vera ne ispušta ni jedan krik. Kamera snima krupno Verino lice u prednjem planu, dok se u drugom, zadnjem planu, vidi kroz prozor Nikola kako nervozno hoda, iščekujući ishod operacije. Pored Nikole, u zadnjem planu se vide i kolone boraca koje prolaze, idu naprijed. Iako veoma iscrpljeni, oni, jedva koračajući, ne posustaju. U njihovom usporenom, ali nezaustavljivom hodu, a u kontekstu operacije Vere i Nikolinog iščekivanja, kao da se hoće sugerirati ideja kako, usprkos svemu, treba koračati naprijed, da ne treba stati, te da se svaka smrt i svaka patnja okupljaju u koloni, u kolektivnom hodu naprijed.

Poslije amputacije Verine ruke, doktor izlazi i obraća se Nikoli: "Svaka čast, imaš hrabru ženu, izdržala je sve." Nikola ulazi u sobu i zatiče Veru, blijedu, izmučenu. Kamera ga snima na rubu suza, dok ga Vera tješi riječima: "Nemoj, Nikola, misli na našu Veru (Vera je njihova ćerka), čuvaj je, ču..." Nikola se oprašta od Vere bez suza, samo joj podiže umrtvljenu ruku. Poslije, u nekoliko uzastopnih scena, vidi se Nikola kako komanduje vojnicima za konačni proboj i kako puca iz mašinke u neprijatelja. U pucanju se manifestuje njegova kolektivna pripadnost partizanima, a u samoj akciji, usmjerenoj da se pobijedi neprijatelj, svijest o nestanku, smrti se prevazilaze. U njegovom tijelu kao da dva poginula tijela nastavljaju život. Sama svijest o kolektivnom učestvovanju, prema tome, obnavlja mrtve, ona ih uskrsava. Stoga, ne postoji ni jedna scena u filmu koja prikazuje Nikolu kako sahranjuje najmilije; svog prijatelja ili ženu. Ne prikazuje se isto tako ni trenutak napuštenosti, izolovanosti sa kojom se čovjek suočava u trenutku smrti najbližih. Lični odnos između dva čovjeka, neovisan od partizanske borbe, u filmu ne postoji. Tako, tijela mrtvih nastavljaju da žive u kolektivnoj pripadnosti i kolektivnoj borbi za probijanje i izlazak iz obruča.[38]

No, isto tako, pitanje smrti u partizanskom ratovanje i NOB-i nije postavljeno, što ne znači da se smrt negira ili da se ona predstavlja kao neko novo uskrsnuće, uzdizanje ka nebu. Religiozni elementi u predstavljanju smrti nisu, dakle, prisutni, ne postoji neka uzvišena sakralna ideja, koja je iznad ljudskih glava ili neko uzvišeno poimanje zbog kojeg bi se partizanska tijela žrtvovala i sama sebe na žrtveni oltar prinosila. Naprotiv, "sakralnost" komunističke ideje se gradi; ona se konstruiše sa tijelima partizana, izlazi iz njihove volje, iz njihovog tijela. Kroz kolektivnu volju partizani, ustvari, konstruišu "sakralnost", konstruišu vlastitu ideju u kojoj žrtvovanje ne znači poklanjanje samog sebe nečemu što je toliko uzvišeno da prevazilazi horizont ljudskog poimanja. Partizansko tijelo je spremno da se žrtvuje za nešto što je istinska pravičnost, koja se upravo vlastitom voljom i tijelom konstruiše. Žrtvovati samog sebe tako znači ostvariti i iskazivati istinsku volju koja se nalazi u pojedincu, u dubini njegovoga tijela. Zato nije uzaludno poginuti u ime borbe, iako ona ne obećava teološko uskrsnuće. Jer, smrt je jedna od nužnosti u izgradnji novog društva, novih socijalnih odnosa, što su istinski izraz kolektivne volje komunizam, smještene u dubini tijela. A oslobođenje od neprijatelja, stvarna sloboda, te izgradnja novog društva, biće realizovani u kolektivnoj borbi, koja svako individualno djelo ili individualnu smrt prožima solidarnošću i kolektivnim pamćenjem, obuhvata u svome zagrljaju i vodi do krajnjeg cilja budućnosti – komunizma i socijalne pravde. A kako je u komunizmu pojedinačna sudbina sadržana u kolektivnoj volji, isto je tako i pojedinačna smrt sadržana u kolektivnoj volji.

Buduće generacije će se prisjećati partizana i NOB-a, zato što je borba položena u same temelje izgradnje novog društva, ona se, ustvari, desila da bi se izgradio komunizam. A prisjećanje herojskog čina znači slijeđenje akcije narodnih heroja, produžetak i nastavak njihovih besmrtnih djela. U ritualu prisjećanja na one koji su dali svoje živote za izgradnju društva, ujedno, kako je to već istaknuto, ali u drugoj vezi, traži se opravdanje i utemeljenje za novu izgradnju društva. A smisao filma je i u tome da se buduće generacije prisjećaju djela partizana i njihove spremnosti na žrtvovanje u ime visoko izdignu-

38 Pjevalo se često: "Naša borba zahtijeva kad se gine da se pjeva."

tih i uzvišenih ideala.

Prikazivanje smrti u žanru partizanskog filma kao stalne spremnosti aktera da svojom herojskom odlukom samu sebe žrtvuju za vrijednosti koje su uzvišene i koje prevazilaze pojedinačni lični interes govori i o određenoj taktici komunizma koja se suprotstavlja logici liberalizma, zasnivanoj na autonomiji pojedinca koji se, kao usamljeni, atomizirani subjekt, realizuje samo u kontekstu ličnih potreba i interesa. Još je Hegel, govoreći o građanskom pojedincu, isticao da on, zbog svoje privatne sigurnosti ili egoizma, nije u stanju da se žrtvuje, niti da svoj život projicira kroz ideale koji će biti iznad njegove individualne začahurenosti. Radikalna desnica i radikalna ljevica kritikovale su malograđanski moral srednje klase koji se zasniva na liberalnom tržišnom mehanizmu i moralu privatne sigurnosti. Herojsko veličanje smrti apostrofira logiku socijalističkog društva spram privatnog života i individualne začahurenosti. Ono upravo treba da naglasi kako individualni egoizam, zasnovan na individualnoj izolovanosti liberalnog društva, treba da se prevaziđe i nadmaši. A to će reći, da je autodeterminiranje pojedinca moguće samo ako je prožeto nekom uzvišenom idejom, koja prevazilazi ličnu, individualnu svedenost i zatvorenost.

Stoga, smrt ističe i naglašava ideju solidarnosti pojedinca, spremnost da sebe žrtvuje za opće dobro kolektivne volje. I, ujedno, snagu i istinitost kolektivne volje, u ime koje se žrtvuje i u ime koje je spreman da položi svoj vlastiti život. A snaga ideje, isto tako, sadrži implicitno mogućnost vaskrsavanja žrtvovanog tijela, mogućnost da se ono ponovno oformi u liku same ideje, u njenoj kolektivnoj volji. Prezentacijom smrti se još baca naglasak na logiku dara, odnosno na mogućnost transcendiranja samog sebe u ime solidarnosti koja je u kolektivnoj volji. Sljedstveno tome, prezentacija smrti, samim tim što afirmira i mogućnost njenog prevazilaženja kroz ideju solidarnosti, opire se liberalnoj ideji koja, zasnivajući se na realizaciji ličnih, privatnih interesa nije pronašla način da, izvan egoizma i atomizirane izolacije, sebe prepozna u nekoj općoj ideji. Iz toga slijedi zaključak da onaj koji živi atomizirano, odvojeno, bez socijalne solidarnosti, taj i nije u stanju da vlastitu smrt nadmaši, da je transcendira u kolektivnoj solidarnosti. A mogućnost za prevazilaženje vlastite smrti je u snu, što ga u sebi nosi svaki borac, što nije ništa drugo do povijesna istina da se istorija kreće prema svom utopijskom stadiju, stadiju komunizma i da borba protiv neprijatelja omogućava izgradnju nove svijesti i pravednih društvenih odnosa.[39]

39 Odnos revolucije i sna, kao i utopijsko iščekivanje realizacije komunizma, tematizira film Puriše Đorđevića *San*. On na ironičan način kombinuje elemente nasilja, koje se sprovodi u ime revolucionarne discipline i logike, sa velikim snom boraca o uspostavljanju besklasnog, pravednog društva komunizma, koje će doći poslije rata, u miru. U filmu se ironizira ideja da se kroz rasula i nasilje revolucije dopire, na jedan sukcesivan način, do apsolutne utopijske pravde, te da je nasilje neophodno sredstvo kako bi se dosegao beznasilni cilj komunizma. Akteri rata, revolucije, stoga, kroz stradanja, kroz žrtvovanja za opću ideju, u nemogućnosti njene realizacije, žive, u svojim vlastitim životima, jedan veliki "san" komunizma.

UDK: 791.222(497)"199":329.17

Sanjin Pejković

Ima li koga ispod nas?

Tekst analizira simbole i metafore koji se učestalo ponavljaju i koriste u svim tipovima diskursa o raspadu bivše Jugoslavije, od žurnalističkog do akademskog. U ratovima i opsadama u bivšoj Jugoslaviji 1990-ih, tuneli i pasaži ispod zemlje značili su puteve prema eventualnoj slobodi; veze s labirintima, mostovima, tunelima i "prirodnim katastrofama" ostale su zahvalne za generalizirajuća pojednostavljenja, kao i za nijansirane diskusije. To je djelomice i objašnjenje zašto su podzemni putevi često ponavljana metafora u filmovima o raspadu bivše Jugoslavije 1990-ih. Ovaj tekst usredotočio se na kritičku ideološku analizu dvaju filmova u kojima se podzemlje ili pećina (ili grobnica) mogu tumačiti kao slika zamišljene zajednice (nacije): *Podzemlje* (Emir Kusturica, 1995) i *Lepa sela lepo gore* (Srđan Dragojević, 1996).*

Simboli i metafore kao izrazi za objašnjavanje kompliciranih situacija u zemljama bivše Jugoslavije dominantni su u poljima popularne žurnalistike, ali i u akademskim krugovima. Veze sa labirintima, mostovima, tunelima i "prirodnim katastrofama" su zahvalne za generalizirajuća uprošćavanja, međutim i za nijansirane diskusije.[1] U ratovima i opsadama u bivšoj Jugoslaviji 1990-ih, tuneli i pasaži ispod zemlje su značili puteve prema eventualnoj slobodi. To je djelomično i objašnjenje zašto su podzemni putevi često ponavljana metafora u filmovima bivše Jugoslavije 1990-ih. U filmu *Savršeni krug* (1997), radnja se odigrava u ratom razrušenom Sarajevu gdje napušteni poet pokušava pomoći dvojici dječaka da se izvuku iz opsade i pređu na drugu stranu, daleko od sukoba. U kratkom filmu *(A)torzija* (2002) srećemo hor iz Sarajeva na putu za inostrano takmičenje. Na kraju tunela se hor suočava sa kompliciranim rođenjem prijeko potrebnog teleta, kojeg uz pomoć pjesme pokušavaju spasiti. Ovaj kompliciran način izlaska iz ratne omče predstavlja tunele i podzemne prolaze kao jedini mogući, ali i neugodan izlaz. Šta čeka karaktere poslije izlaza nepoznato je i za njih, a i za gledaoce. Tuneli i podzemlja imaju još zastupljeniju i važniju funkciju u Kusturičinom *Podzemlju* (1995) i u Dragojevićevom *Lepa sela lepo gore* (1996).

57-58/2009

Podzemlje kao konstrukcija vremena

Podzemlje prati tri karaktera – Marka, Crnog i Nataliju – od početka Drugog svjetskog rata do 1990-ih. Čvrsto prijateljstvo s početka 40-ih pretvara se u priču o lišenosti slobode. Marko i Natalija drže Crnog i veću grupu ljudi zatvorene u podrumu velike kuće, nekoliko decenija nakon završetka Drugog svjetskog rata.

Nakon nekog vremena se film prebacuje u 90-e godine, Crni je otvorio podrum, izašao na slobodu i sada vodi paramilitarnu organizaciju koja se bori protiv svih zaraćenih strana. Njegovi vojnici hapse Marka i Nataliju koji su ratni profiteri i prodaju oružje koje se pravilo u podrumu kuće. Na komandu Crnog njih dvoje bivaju strijeljani. Crni shvata da je ubio svog najboljeg prijatelja i ženu u koju je bio zaljubljen, i baca se u bunar da bi tražio izgubljenog sina Jovana, koji se utopio nekoliko decenija ranije. Film se završava imaginarnim slavljem na pokretnom otoku gdje su svi karakteri iz filma, čak i oni mrtvi, ponovo skupljeni i radosni. Crni oprašta Marku i Nataliji počinjena nedjela, ali naglašava da ih nikad neće moći zaboraviti.

Kako razumjeti i analizirati podrum u *Podzemlju*? Najjednostavniji i možda najlogičniji odgovor bi bio da film predstavlja komunizam kao veliki podzemni podrum gdje su naivni ljudi nasamareni da uđu. Kusturica nije prvi koji se bavi metaforom podzemlja i bivše Jugoslavije. Istoričari Joseph Rothschild i Nancy Wingfield se služe metaforom podzemlja u predstavljanju nemoći bivše države da se bori sa etnonacionalnim problemima, koji su

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

1 Bombastične igre riječima mogu se vidjeti i, između ostalog, u: David Binder, "The Yugoslav Earthquake", *Mediterranean Quarterly*, Winter 2001; E. A Hammel, "Lessons from the Yugoslav Labirynth", *Neighbors at War: Anthropological Perspectives on Yugoslav Ethnicity, Culture and History*, Halpern, Joel M. & Kideckel David A. (ur.), Pennsylvania University Press, 2000; Dušan Bjelić, "Blowing Up the 'Bridge'", *Balkan as Metaphor: Between Globalization and Fragmentation*, Bjelić, Dušan i Savić, Obrad (ur.), The MIT Press, 2000.

umjesto javne diskusije i diskursa bili premješteni ispod zemlje. Etnonacionalni problemi, sakriveni od javnosti na površini su na ovaj način mogli da dobiju podršku i da se razvijaju ispod zemlje.[2]

Ljudi koji žive u podrumu i slijepo vjeruju vlastima žive na neki način i u najboljem od svjetova. Ono što se događa na površini im se prezentira kao idealni svijet sa grandioznim govorima i snimanjima pretjeranih filmova, s jedinim zadatkom da preuveličaju borbu za slobodu. Ovaj lažni svijet ne ostavlja ipak velike tragove u podzemlju, gdje se obični ljudi ne bave politikom koja im se vodi nad glavama, nego konstruišu svoje živote najbolje što mogu. Život stvaraju iz ograničenja, a ne iz mogućnosti. Zato se tokom filma obični ljudi prikazuju kao siromašni, ali sretni te sasvim nezainteresovani i neinformisani o podvalama koje svakodnevno za njih sprema politički vrh. Obični ljudi ne mogu da izađu iz podruma i ne znaju ni za kakve alternative svom životu. Ne shvataju da žive u sistemu koji ih iskorištava, u kojemu su zatočeni robovi. Izlaz iz ove balkanske varijante Platonove pećine se greškom otkriva i oni koji hrle van otkrivaju bizarni svijet ideja. "Perfektni" svijet, baziran na lažima i komunističkim pisanjem te konstruiranjem historije, nailazi na smetnje u formi podzemnih figura koja se oslobađaju lanaca koji su ih držali zatvorene. Figure, sada "slobodne" dolaze do saznanja da nisu jedine koje su živjele ispod zemlje jedno duže vrijeme, a i shvataju da im je život potrošen od strane moćnika. Svijet s kojim se susrećemo na površini je samo jedna od verzija podzemne stvarnosti. Tek na kraju se karakteri izvlače iz lažnog paralelnog stanja koje ih okružuje i u položaju koji naliči na san dolaze do zaključka da se osuđeni na vječno sjećanje svojih ranijih života: u svojoj slobodi na otvorenosti koju više ne okružuju podzemni zidovi, ovi karakteri žale za životom i sigurnošću podruma, koji im je konstruisao identitet kojeg raspadom države, tj rušenjem podruma, gube.

Na kraju filma se sjećaju nepostojeće zemlje u sceni koja podsjeća na san i gdje su i mrtvi oživjeli. Dio zemlje koji izgledom podsjeća na bivšu Jugoslaviju se odvaja od kopna i postaje samostalno ostrvo. Zemlja-iluzija, konstruisana i zamišljena od strane visokih političara, može se samo proživjeti u nostalgičnom snu, koji omogućava karakterima da se sjećaju kako je moglo biti, a ne kako je ustvari i bilo. Zato se tamni i tijesni podrum pravog života zamjenjuje zadnjom nostalgičnom i otvorenom slikom sna.

Vrijeme proteklo u Jugoslaviji, jasno ograničeno prostornim simbolima, ne protiče istom brzinom kao napolju. Mitsko vrijeme u podzemlju se kreće u krugovima i definira se ritualima kakvi su svadbe, sahrane i rođenja, koji se dopunjavaju sa vidljivim promjenama na površini, kakve su na primjer završeci ratova. Dopunjavanje mitskog vremena sa "normalnim" događajima na površini vode na kraju i do samog nestajanja mitskog vremena. Na ostrvu vidimo odraslog Jovana i istovremeno njegovu majku koja ga nosi u stomaku. Krug je zatvoren, i vrijeme se pretvorilo u prostor. Nemoguće vrijeme je ono koje spaja podzemlje sa svijetom iznad i pravi novu dimenziju vremena koje se pretvara u mjesto, otok koji je imaginarna Jugoslavija.

Kusturica se koncentriše na priču u koju je ugrađena dihotomija ispod/iznad. Jednostavno rečeno, istina je u podzemlju, ne na površini. U *Podzemlju* je ova filmska filozofija razvijena i iskorištena do maksimuma.

Partizanski spektakli iz različitih epoha prilikom prikazivanja prirode definirali su i uramljivali nacionalnu perspektivu kamerom. Prikazivanje zemlje na kojoj se južni Slaveni zajedno bore i idu u nove pobjede bila je zahvalna kulisa za konstruiranje nacionalnog identiteta. Nebo, zemlja, šume i planine koje su geografski markeri gdje se borba za opstanak vodila u Kusturičinom filmu samo nestaju, zamjenjuju se tamnim podrumom, a konstruiranje zajedničkog identiteta uz pomoć partizanskih filmova se demaskira i ismijava. Kratko, *Podzemlje* odbija da se bavi kulturnogeografskim uramljivanjem. A za razliku od drugih epskih filmova gdje kamera često operiše horizontalno i pokazuje veličinu i grandioznost miljea, kamera u *Podzemlju* je koncentrisana na pokazivanje vertikalnih događanja i omogućuje gledaocima uvid tako što prati karaktere, ali i predmete na njihovom vertikalnom putu. Kamera pada u bunar, prati karaktere koji ulaze u podzemne tunele i kad izlaze na površinu i na taj način

2 Joseph Rothschild i Nancy M. Wingfield, 2000, *Return to Diversity: A Political History of Eastern Central Europe since World War II*, Oxford University Press, str. 263.

vizualizira vertikalnu usklađenost između ispod i iznad. *Podzemlje* ne pristaje na definisanje zemlje kroz prikazivanje prirode. Kusturica svjesno krši kodove tradicionalnog filmskog jezika koje često stvara nacionalnu priču tako što će je uramiti u lijepo okruženje, te se radije kreće većim dijelom filma kroz podzemlje i na taj način otkriva šizofreničko stanje države i političku, ekonomsku te socijalnu stagnaciju koja obilježava relacije između istoka i zapada. Životi ljudi u podzemlju su naravno pod uticajem odluka donesenih na površini, ali kad politika koja funkcioniše kako treba na površini, ne može da održi zemlju, stanovnici podzemlja revoltiraju i napuštaju državu kroz podzemne tunele.

Slike zemlje

Međutim, iako na kraju gledamo stvaranje alternativnog pogleda na zajedničku historiju kroz san, film nam u biti ne nudi mogućnost pravljenja drugačijih interpretacija historije. Nostalgični početak sa "Bila jednom jedna zemlja" nam, iako to tako izgleda na prvi pogled, ne omogućava da sagledamo historiju iz više perspektiva, historiju koja je služila kao podloga pravljenju te zemlje. Kad ulazimo u priču, Jugoslavija je već stvorena, ne vidimo šta je egzistiralo na tom tlu prije 1941. Na taj način se stiče dojam da je zemlja uvijek postojala, što implicitno znači da nijedna druga alternativa komunizmu nije bila moguća.[3] *Podzemlje* je od samih početaka kontroverzan film. Dio kritike se odnosio na Kusturičino biranje strane, dok su drugi pokušali osporiti istinitost filma kroz rezoniranje o historijskoj korektnosti, koja u stvari ne postoji kao nešto objektivno i egzaktno.[4] Objektivni filmovi naravno ne postoje, uvijek su rezultat timskog rada i subjektivne vizije režisera, scenariste te ostalih. Rosenstone ima pravo kad govori da se historijskim filmovima ne treba suditi zbog nedostatka ili sakrivanja historijskih činjenica, nego da se prosto trebaju gledati kao alternativa oficijelnim i priznatim verzijama historije.[5] Međutim, mada film počinje kao bajka i ima čiste elemente magičnog i nadrealnog, ponekad se pokušava oduprijeti rano etabliranom subjektivnom pogledu i "naučiti" publiku pravom razlogu ratova te na taj način i prelazi granice konsekventnosti. Čim se na lažan način ubacuje "autentičnost" uz pomoć "istinitih" arhivskih snimaka, film gubi na vjerodostojnosti i izlazi iz granica bajkovitog. Kusturica ubacuje stare arhivske snimke, stvara digitalizovane, tj "nove" arhivske snimke, a to radi da bi na legitiman način pokušao osporiti iskrenost starih slika koje su pomogle u konstruiranju nacionalnog identiteta. Međutim, režiser gubi vjerodostojnost koju pokušava izgraditi baš koristeći ovu metodu demaskiranja. Zašto su samo neki arhivski snimci prikazani u filmu? I zašto baš oni koji prikazuju događaje iz Hrvatske i Slovenije kao generalne, koji bi trebali dati sliku čitavih nacija? Na isti način na koji Kusturica ima pravo da osporava oficijelnu historiju tako što pokazuje kako ju je lako falsificirati, možemo i mi kao gledateljstvo dublje razmisliti koje slike historije Kusturica pokušava falsificirati i ubaciti u svoju bajku, te na taj način i sam sudjelovati u mitskom prepravljanju historije od strane srpskih nacionalističkih ideologa.

Arhivske slike korištene u filmu prikazuju eksterijer zemlje koju Kusturica kroz skoro čitav film izbjegava prikazati svojom kamerom. Film argumentira da su slike koje mi smatramo dokumentarnim te i "istinitim" ustvari manipulativne. Konflikt dviju formi prikazuje režiserov pogled na falsifikovanje. *Podzemlje* kao igrani film koji se većinom odvija u enterijeru kontrastira se i sudara sa manipulativnim snimcima koji prikazuju eksterijere nepostojeće zemlje, stvorene u stvari samo u filmskom svijetu. Slike poznatih događaja, kao naprimjer Titova sahrana, upućuje na jednostranu didaktiku kad se u pozadini čuje pjesma Lili Marlen, koja komentariše Kusturicin odnos prema bivšem predsjedniku.

Fabriciranje historije kroz samu kritiku fabriciranja historije je u *Podzemlju* sasvim drugačije nego u filmovima Dušana Makavejeva koji se također koristi kompilacijom kao tehnikom, ali – za razliku od Makavejeva koji kompi-

3 Motiv bajke u filmu je problematičan kad Kusturica bira određene arhivske snimke i montira ih u film. Kompilirani dijelovi otkrivaju na taj način i režiserovu političku ambiciju no to se sudara, blago rečeno, sa filmskim motivom bajke. Ako je bajka rezultat fantazije gdje ne možemo aplicirati zahtjeve za realizmom, zašto je režiseru bitno da pokaže svoje viđenje raspada? Da li je to Kusturičin način da pokaže historiju jedne zemlje kao lažnu bajku koju on demaskira ili i on sam konstruiše bajku kroz svoj film?

4 Za detaljniju raspravu o kontroverzama oko *Podzemlja*, vidi Dina Iordanova, 2001, *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media*, London: BFI, str. 111-135.

5 Robert Rosenstone, "A History of What Has Not Yet Happened", *Rethinking History*, Vol. 4, No. 2, 2000, str. 185.

laciju koristi kao način pobune, ironiziranja i postavljanja pitanja – Kusturica u *Podzemlju* ide didaktičko-kronološkim načinom prezentiranja ideje od početka do kraja, koja se "dokazuje" prikazivanjem određenih arhivskih snimaka. Makavejev potkopava ideje o Istini dok Kusturica pokušava da je stvori kroz *Podzemlje*, kao historični *puzzle*, gdje svaki dio ima svoju svrhu. Ovo se očituje i režiserovom izjavom o svrsi filma: "Posto sam živio u naciji koja je gorila u užasnom ratu, htio sam da napravim priču koja ne bi samo odgovarala na pitanje o našoj historiji, nego i o prirodi naših ljudi."[6]

Podzemlje kao balkanska duša?

Kad se Ivan, Markov brat, vrati u bivšu državu, nakon dužeg vremena provedenog vani, otkriva da podzemni zidovi krvare. Toliko krvi je proliveno na ovim prostorima tokom historije i stoljeća rata da to zemlja naprosto više ne može upiti. U međuvremenu, čim novi ratovi počnu bjesniti na površini, stara krv počinje da izlazi ispod zemlje. Manipulativno prerađivanje historije se dešavalo tokom 1980-ih, kad su srpski ultranacionalisti vadili kosti srpskih žrtava iz Drugog svjetskog rata te ih transportirali kroz čitavu bivšu državu. Ove orkestrirane propagandne kampanje su najčešće organizovane od strane Slobodana Miloševića i drugih nacionalističkih grupa, kojima je u cilju bilo da već krizno političko stanje u državi dodatno inficiraju pokazujući nepravde nanesene srpskom narodu tokom historije i nagovještavanjem mogućeg ponavljanja historije ako bi se sličan razvoj događaja ponovo dopustio. Paralele između Drugog svjetskog rata i situacije 80-ih su se razvijale i da bi pokazale da isti nacistički neprijatelj prijeti Srbima, tada kao i na početku 1940-ih. Razlika je ležala u tome da ljudi čije su se kosti prekopavale i vadile nisu dobili šansu da se izvuku. Ovaj morbidni ritual koji je trebao buditi zle duhove je na simboličan način pokazivao da je vrijeme da stare nepravde izađu iz tame podzemlja i prikazu se u novoj svjetlosti. Stara ili nova – nije ni bitno – krv teče u *Podzemlju*. Vrijeme je za nove ratove.

Osim doslovnih podsjećanja na vađenje fizičkih ostataka za vrijeme nacionalističke histerije, podzemlje sa krvlju po zidovima projektira i sliku Ivanove unutrašnjosti. Ivan, koji se kroz čitav film prikazuje kao jedno veliko dijete, nedorasli muškarac, čitav život proveo je vjerujući lažima s vrha. Nakon povratka u rodnu zemlju otkriva – prema pravilima bajki – da se dobro poznato pretvorilo u nepoznato i jezivo.

Između ostalih su Slavoj Žižek[7] i Dina Iordanova[8] reagovali na *Podzemlje* kao film koji prerađuje stare predodžbe o Balkanu kao buretu baruta. Njih dvoje kritikuju film zbog teme balkanizma, teoretskog diskursa koji se može porediti sa orijentalizmom.[9] Žižek argumentira da *Podzemlje* odgovara pogledu zapadnjačkih liberalnih intelektualaca o "pravom" stanju stvari u bivšoj Jugoslaviji. Spektakl – baziran na vječnim neshvatljivim mitskim ciklusima strasti – definitivni je kontrast anemičnom načinu života intelektualaca sa zapada. Spektakl u kojem barbarski narodi učestvuju je tražen od strane intelektualaca koji ga rado posmatraju sa strane, ali ne prihvataju da se angažuju.[10] Kusturičino uprošćenje komplikovanog političkog, socijalnog i kulturnog konteksta u regiji po meni je jednostavan način da okolni svijet jednostavno izjednači sve strane i da na taj način još jače cementira esencijalizaciju situacije po kojoj nema strukture u nebrojenim konfliktima, nego da je to u krvi naroda koji tamo živi. Krvi *homo balcanicusa* koja ponekad ispliva na površinu.[11]

6 David Robinson, "A Tunnel Vision of War: An Interview with Emir Kusturica", *The Times*, 5. mart 1996, str. 12.

7 Slavoj Žižek, "Multiculturalism, or the Cultural Logic of Multinational Capitalism", *New Left Review*, broj 225, 1997.

8 Iordanova, 2001: 111-135.

9 Razlika između balkanizma i orijentalizma je ta da balkanizam ne nosi kolonijalna obilježja, iako je područje Balkana kroz historiju bilo konstantno izloženo dominaciji velesila. Druga razlika je da se Balkan nalazi između Orijenta i Okcidenta (istoka i zapada). Balkan je geografski, kulturni te religiozni bastard koji ne pripada niti zapadu niti istoku i na taj način gubi mogućnost samodefinicije te je kulturno inferioran oboma. Za nijansiranu diskusiju oko toga šta je balkanizam, odakle dolazi i način na koji se diskurs mijenjao, usp. knjigu Marije Todorove *Imagining the Balkans*, Oxford University Press, 1997.

10 Žižek, 1997: 38. *Podzemlje* nije jedini film koji prema Žižeku odgovara očekivanjima intelektualnih zapadnjaka. I film Milča Mančevskog *Prije kiše* (1994) spada u kritikovanu kategoriju.

11 Imidž krvožednih Balkanaca koji ni sami ne znaju zašto ratuju se pojačava i kroz Kusturičine izjave o ratovima u području koji su predstavljeni kao prirodni fenomeni koji se ciklički ponavljaju kao zemljotresi. Takve se izjave između ostalog mogu pročitati u "Propos de Emir Kusturica", *Cahiers du cinéma*, broj 492, juni 1995, str. 69.

Etnički čista pećina?

Lepa sela lepo gore Srđana Dragojevića je baziran na istinitom događaju u Istočnoj Bosni. Film, kompleksno napravljen i pričan iz nekoliko sastavljenih *flesh-beckova*, počinje žurnal-filmom u kojem Džemal Bijedić otvara novi tunel Bratstva-Jedinstva u istočnoj Bosni, na putu između Zagreba i Beograda. Bijedić se slučajno posiječe makazama i nakon prvog šoka, situacija se mijenja u ekstazu u kojoj svi frenetično plesu uz sve bržu muziku.

Milan leži u beogradskoj bolnici povrijeđen i sjeća se događaja otprije, te za vrijeme rata. Odrastao je s najboljim drugom Halilom u bosanskom selu. Djetinjstvo i odrastanje je karakterizirano Titom, muzikom, djevojkama te ideološkim parolama tipa "Bratstvo i Jedinstvo". Idila seoskog života u kojoj komšije različitih nacionalnosti i religija žive zajedno narušava se dolaskom rata. Milan, ratnik srpske vojske, pokušava pobjeći iz okruženja bosanske armije i dolazi zajedno sa svojom jedinicom do oronulog i starog tunela Bratstva-Jedinstva koji se pretvorio u pećinu, gdje prema starim pričama živi čudovište zvano Drekavac koje se ponekad budi iz sna i pravi veliku štetu. Najveći dio filma Milan i njegovi saborci provode u pećini, gdje neki pokušavaju da se izvuku iz okruženja te ginu pri pokušajima. Na kraju se preživjeli spašavaju iz pećine i Milan ponovo sreće Halila, po prvi put nakon izbijanja rata. Međusobna optuživanja o nedjelima počinjenim za vrijeme rata čine jedini vid komunikacije ova dva bivša prijatelja. Halil optužuje Milana da mu je zapalio kuću i radionicu, dok Milan traži odgovornog za ubistvo majke. Halil umire dok Milana ranjavaju i transportiraju u bolnicu u Beogradu. U istoj bolnici leži i ranjeni vojnik bosanske armije, ratni zarobljenik. Kroz čitav film, Milan pokušava naći načina da ga ubije. Na kraju dolazi do zarobljenikovog kreveta, ali umire prije nego sto uspije izvršiti svoju nakanu. Film se završava prikazujući Milana i Halila kao djecu u pećini koja je prepuna leševa. Scena služi kao predskazanje za ono što će se desiti. Između ostalih vidimo i Milana i Halila kao odrasle kako leže među hrpom tijela. Moderni žurnal-film zaokružuje priču tako što nagovještava da je rat gotov te da su ljudi ponovo počeli živjeti zajedno. Ali historija se ponavlja, novi političar koji otvara isti tunel se ponovo povređuje...

Pećina bi se mogla vidjeti kao slika onoga sto Benedict Anderson naziva zamišljenom zajednicom.[12] U Dragojevićevom filmu je ta zajednica – osim mlade američke novinarke koja se igrom slučaja zadesi u pećini – sastavljena od bivšeg tvrdog komuniste i oficira JNA, urbanog narkomana, lopova, nastavnika, dva naivna karaktera iz ruralnih područja Srbije i Milana, glavnog karaktera. Bitno je utvrditi da tu nema mjesta za srpske žene nego samo za ženski lik koji priču posmatra sa strane te se i sama inkorporira u ovaj heterogeni mačo kolektiv, kojem je zajednički nazivnik nacionalnost. U nekoliko rituala koje dijeli sa ostalima gdje dokazuje da je i ona vrijedna ulaska u zajednicu, Liza počinje gledati na stvari kroz drugi ugao, te sa osmijehom na licu sluša dok Velja objašnjava pozadinu konflikta i pucanja na "Turke".

Andersonska imaginarna zajednica je u biti šovinistička i podložna svakojakim ograđivanjima i poređenjima sa drugim nacijama gdje se na sopstveni nacionalizam ne gleda kao na nešto loše i škodljivo. Veoma lako je u procesu poređenja preći prag nečega što bi, komocije radi, lako bilo okarakterisati kao "pozitivni nacionalizam". Takav vokabular je demaskiran kod Andersona – nacionalizam je u biti samo jedan, uvijek konstruisan od elita koje na taj način lako mogu kontrolisati masu. Gvozden, razočarani komunista otkriva ovu konstrukciju lažnog jugoslavenstva gdje je i sam bio šaraf te se okreće prema drugom nacionalizmu, koji je u filmu paradoksalno predstavljen kao prirodan i sa čvršćom konstrukcijom. Nemogućnost zajedničkog života u filmu to dokazuje i iako različiti, pojedinci u pećini stvaraju jak kolektiv, čija konstrukcija leži u osviještenoj nacionalnosti, lažno potiskivanoj od strane imaginarne zajednice jugoslavenstva. Inkonsekventnost prikazivanja nacionalizma koja se u jednu ruku sastoji kritikovanjem života u jednoj konstruisanoj zajednici, a u drugu ruku stvara zajednicu koja se igrom slučaja ili silom prilika gradi ispod zemlje, govori u neku ruku i o Dragojevićevom pogledu na andersonsku sliku nacionalizma. Što prije odbacimo jugoslavenstvo, lakše možemo prigrabiti srpstvo, koje se u filmu lako prikazuje kroz konstantno odbacivanje prikazivanja neprijatelja. Bezlična "druga strana" se prešutno gleda kao

12 Benedict Anderson, 1993, *Den föreställda gemenskapen: reflexioner kring nationalismens ursprung och spridning*, Göteborg: Daidalos.

"muslimanska" i govori o još jednom pojednostavljenju konflikta.[13] U pećini je ovaj srpski minikolektiv ograđen prirodnim granicama koje samo pojačavaju nacionalne tendencije. Vjerna nacionalna identifikacija koja jača iz scene u scenu vodi do toga da pećina na kraju ne služi samo kao moguće sklonište, nego kao i vremenska mašina koja vraća misli na 1389. i mitsku borbu na Kosovu polju, polaznu tačku Miloševićevog nacionalizma. Zahvaljujući impozantnoj propagandnoj mašineriji, nacionalističke snage su sa Miloševićem kao glavnim simbolom mogle raširiti mit o Kosovu kao jedan dio borbe protiv neprijatelja.[14]

Nacionalistički kontinuitet je na ovaj način mogao da se razvije, vojska koja se borila u Bosni se poredila sa hrabrim Srbima na Kosovu 1389, koji su ustvari izgubili bitku, ali su kroz paradoksalnu logiku nacionalizma ipak u kolektivnoj podsvijesti slavljeni kao heroji. Važnost konstruiranja kontinuiteta i jasne etničke historije je antropolog Edith Petrović sažela na primjeran način:

> *Oni koji žele probuditi ideju o naciji kao sudbinskoj grupi koja opstaje kroz vrijeme, moraju manipulirati centralne etičke norme, kao požrtvovanje, podnošenje nečeg tegobnog, pobunjeništvo, poštenje i kao način izražavanja nacionalnog identiteta. Ova strategija nosi sa sobom pravljenje iluzije da su Srbi koji su se borili protiv Turaka na Kosovu 1389. na neki način jednaki Srbima koji se bore za nacionalno preživljavanje danas.*[15]

Bosanske snage Armije BiH se po toj logici kroz čitav film nazivaju Turcima. Antropolog Robert Hayden piše da:

> *šta mnogi bosanski muslimani mislili o sopstvenom identitetu kao muslimanskom, evropskom ili bosanskom, njihovi im srpski i hrvatski neprijatelji pripisuju kulturnu esenciju koja razlikuje muslimana od Evropljanina. Na taj način se uskraćuje mogućnost egzistencije Bosne, pošto se država prikazuje kao sastavljena od nespojivosti: pretpostavljeni neevropski muslimani i 'evropski' kršćani.*[16]

Logika nacionalizma reducira ljude u kolektiv, upućene na pećinsku egzistenciju gdje se zajednički mitovi, tajne i priče stvaraju. Individue se ujedinjuju u zajednicu sa predodžbom o zajedničkom cilju, a i neprijatelju, nepromijenjenom kroz stoljeća. Politički slogani 80-ih da se Srbija prostire gdjegod Srbi žive te predskazanja o cilju da svi Srbi žive zajedno u istoj državi pomogla je kreaciji iluzije o vezi između krvi i zemlje. Pećina nije samo utopija o propaloj zajednici bratstva i jedinstva koja obilježava prošlost, ona se može vidjeti i kao simbol budućnosti u formi Velike Srbije, mitskog mjesta gdje je kolektiv, sastavljen od različitih individua, jasno odijeljen od vječnog muslimanskog neprijatelja.

Kroz čitav film se pećina može gledati i kao transformirana grobnica. Čolović piše da pored miljea koji su u nacionalnoj svijesti predstavljeni kao mitološki, naprimjer brda, crkve, svete rijeke, šume, mjesta velikih bitaka, možda najveću simboličku vrijednost igra mit o grobu koji se predstavlja kao dualno simbolično mjesto. Dualno na taj način da tijela zakopana u zemlju puštaju korijene koji se direktno šire po svetoj zemlji, ali i da ta klica raste iz zemlje i ide u susret suncu i nebu, tj. raju. U *Lepim selima* se urušeni tunel pretvara u grobnicu i stvara novi mit koji će se ponovo probuditi i koji sakriva direktno uvjetovano iskustvo žrtvovanja za više ciljeve, a i stvara direktan kontakt između mitologizirane zemlje i kostiju koje leže u njoj.[17]

---

13 Kao sto Levi i Salecl to poentiraju, bosanska strana nije naravno bila sastavljena samo od Bošnjaka i Muslimana, nego između ostalog i Srba, Hrvata te "ostalih". Pavle Levi, "Inevitable wars", *Prelom Magazine*, broj 8, 2006, str. 336; Renata Salecl, 1994, *The Spoils of Freedom: Psychoanalysis and Feminism after the Fall of Socialism*, London: Routledge, str. 16.

14 Levi na fantastičan način demaskira paradoks Miloševićevog nacionalizma koji se sakrivao pod parolama očuvanja Jugoslavije, u knjizi *Disintegration in Frames: Aesthetics and Ideology in the Yugoslav and Post-Yugoslav Cinema*, Stanford University Press 2007.

15 Edith Petrović, "Ethnonationalism and the Dissolution of Yugoslavia", *Neighbors at War*, str. 170.

16 Robert M Hayden, "Muslims as 'Others' in Serbian and Croatian politics", *Neighbors at War*, str. 117.

17 Ivan Čolović, "The Renewal of the Past: Time and Space in Contemporary Political Mythology", u: *Other Voices*, vol. 2, no. 1 (February 2000). http://www.othervoices.org/2.1/colovic/past.html

Podzemni mostovi

Postojalo je vrijeme u kojem su mostovi bili općeprihvaćena metafora za koegzistenciju između južnoslavenskih naroda. *Na Drini ćuprija* je jedan od primjera, mostarski most drugi. Uništenje za vrijeme rata je bukvalno, ali i simbolički razdvojilo različite strane za vrijeme bošnjačko-hrvatskog konflikta.

Pećina, podrum, tunel, kratko rečeno, podzemlje, zamijenilo je simboličnu ulogu mosta i postalo metafora koja govori sama za sebe o dešavanjima u području. Horizontalne veze su zamijenjene vertikalnim nespojivostima.

U oba filma, Kusturičinom i Dragojevićevom, podzemlje, bar u početku, reprezentira komunistički eksperiment. Partijska vrhuška neoprezno iskopava odavno zakopane, stare nepravde. Kolaps ideologije ostavlja otvorene rane koje se onda iskorištavaju za razne ciljeve, zavisno o pripadnosti. Koliko god je *Podzemlje* teško protumačiti u nekim pitanjima i u dosta ambivalentnom pokazivanju uloge podzemlja, toliko je jednostavno uočiti revizionizam *Lepih sela* u "objašnjavanju" rata na teritoriji Bosne i Hercegovine. Drekavac koji živi u svim karakterima i ne može da se kontroliše nakon buđenja je jednostavan i poželjan odgovor na generalizovana pitanja oko prirode konflikta.

Ako ograničeni prostor u *Lepim selima* stvara nacionalnu povezanost te automatski pojačava prijetnje izvana, soba u *Podzemlju* stvara pogrešno historijsko vrijeme, vrijeme koje nikad nije egzistiralo. Kusturica koji na kraju prikazuje nostalgičnu čežnju za zemljom koja u filmu prostorno ne egzistira ili se bar ne prikazuje, ne daje gledaocu, a ni karakterima u filmu mogućnost da definišu gubitak nacije. Kako žaliti za nečim što nikad nije ni postojalo? Jedini put kad karakteri u filmu mogu mirno da žive jedni pored drugih je na kraju, u sceni mogućeg sna ili odlaska na drugi svijet, gdje se gledaocima prikazuje imaginarno spominjanje gubitka zemlje. Sjećanje izobličuje iskustva te dopušta karakterima da žale za onim što (u toku filma) nisu doživjeli. Rosalind Galt u svojoj analizi *Podzemlja* traži odgovor kod Freuda koji objašnjava stanje melanholije kao gubitak nečega sto ni sami pacijenti ne mogu definirati što bi to bilo.[18]

18 Rosalind Galt, 2006, *The New European Cinema: Redrawing the Map*, Columbia University Press, str. 129.

UDK 791.32

Krunoslav Lučić

Metafilmske strukture i oblici (samo)svijesti u hrvatskom i svjetskom filmu

57-58/2009

U povijesnom prikazu problema autoreferencijalnosti, teorijskim formulacijama tog problema i analitičko-filmološkim prikazima manifestacija različitih tipova prekoračenja okvira fikcijskog ustroja filma te eksperimentalističkim tematizacijama metafilmskih mehanizama, problem se samooznačavanja, okvira, metafilmskog ustroja može realizirati na različite načine i na barem se isto toliko načina taj fenomen može i interpretativno objasniti. Međutim, iz toga možemo zaključiti kako prisutnost (povišene) autoreferencije neće nužno proporcionalno povećati i prisutnost (povećane) ili, naprosto, nazočnost estetske vrijednosti filma, isto tako kao što odsutnost autoreferencijalnosti neće smanjiti njegovu estetsku vrijednost: samooznačavanje čak nije niti indikator pripadnosti određenom stilu budući da se može ostvariti (i ostvaruje se na tipološki različite načine iako to u ovome radu nije izrijekom dokazano) u oba tipološki distinktivna modusa filmskog prikazivanja, i u klasičnom i u modern(ističk)om stilu, a također i u genološki različitim načinima organiziranja materijala svijeta u prihvatljiv medijski oblik dokumentarnog, igranog ili eksperimentalnog filma. U radu su ipak izloženi različiti tipovi autoreferencijalnih tematizacija: prvi tip se odnosi na tematizaciju vlastitog okvira fikcije *unutar* eksplicitno izloženog sadržaja filma. To se može postići ili tematizacijom odnosa dijegeza/hipodijegeza ili podudaranjem razinâ ekstradijegetičke manipulacije implicitnog autora i intradijegetičke manipulacije lika-pripovjedača. Drugi tip se odnosi na implicitnu tematizaciju vlastitog okvira koji se uspijeva destruirati prema izvanjskoj instanciji gledatelja, bilo da gledatelj ne uspijeva pripisati različitim pripovjednim razinama u filmu adekvatnu ontološku vrijednost dijegeze ili hipodijegeze, bilo da se konstrukcija i sadržaj filmske priče podudaraju s mentalnim stanjima gledatelja koje film polučuje svojom formalnom i sadržajnom organizacijom. Pitanje je može li se uopće zasnovati *jedna* sustavna taksonomija *svih* metafilmskih iskaza koja bi bila podložna *istim* kriterijima u raznorodnim i raznožanrovskim ostvarenjima filmskog medija i filmske umjetnosti, a koja ne bi bila reducirana na postojeće genološke ili opće tipološke klasifikacije. No to je pitanje za zasebnu i, zasigurno, teže ostvarivu studiju.

Uvod

Zadaća ovoga rada dvostruke je naravi. Kao *prvo*, razotkriti u filmsku strukturu implicitno ugrađene i formalno izvedene metafilmske iskaze koji reguliraju, na direktan ili indirektan način, osnovne iskazne procese unutar filma kao medija i kao organizacijske tvorbe raznovrsnih slikovnih i verbalno-jezičnih znakova. Te, kao *drugo*, locirati oblike koji upućuju na moguće "svjesno" odnošenje strukture filma naspram sama sebe u smislu da odnošaji te strukture upućuju ili tek aludiraju na spoznajne procese koji reguliraju gledateljskim kognitivno-epistemičkim mogućnostima i operacijama.

Može se reći kako u ovom obliku izložen problem implicitno sadržava i *treći* aspekt suodnosa prethodno ocrtanog jer upućuje na činjenicu kojom prvotno akcentuirani problem svojim strukturnim značajkama perpetuiranja i organiziranja profilmske stvarnosti i filmskog materijala u naročitu izražajnu masu koju nazivamo filmskom formom, determinira filmsku strukturu kao osobito organiziran semiotički sistem do te mjere da nam se ona, kao specifično ideološki i percepcijski pozicioniranim gledateljima, pojavljuje na određen *način*. To pojavljivanje nalazi se na križištu tekstualnog insinuiranja i recepcijskog interpretiranja tako da krajnja proizvedenost i učinkovitost svojevrsnog, uvjetno rečeno, "progovaranja" filmske slike nije tek obično prevođenje slikovno-znakovnih elemenata u pojmove pukog "mišljenja u slikama", već je prije riječ o *deskripcijama načinâ* na koji se ta slikovno-jezična i tekstualno-spoznajna transkripcija događa u specifično metafilmski obojenim ostvarenjima filmske umjetnosti. Riječ je o filmovima narativne strukture, kako klasične tako i moderne, ili čak postmoderne, koji izmiču bližem genološko-subdivizijskom određenju, iako se ostvarljivost samospoznajnih oblika može manifestirati i u dokumentarnim, eksperimentalnim te naoko trivijalno-popularnim filmskim ostvarenjima.

Međutim, potrebno je napomenuti kako prisutnost (povišene) autoreferencije neće nužno proporcionalno povećati i estetsku vrijednost filma, isto tako kao što je

odsutnost autoreferencijalnosti neće smanjiti: samoozačavanje čak nije niti indikator pripadnosti određenom stilu budući da se može ostvariti u oba (glavna) tipološki distinktivna modusa filmskog prikazivanja, i u klasičnom i u modernističkom stilu, a također i u genološki različitim načinima filmskog organiziranja materijala svijeta u prihvatljiv medijski oblik dokumentarnog, igranog ili eksperimentalnog filma.

Pojmovne odredbe i historijski uvjeti govorenja o mediju ili "medijskog govorenja"

U povijesti filmskog prikazivanja, moment "zabune" gledatelja između prikazane i neposredne realnosti pogrešno se pripisivao gledateljima filma *Dolazak vlaka na stanicu Ciotat* (1895), braće Lumière.[1] U toj često prepričavanoj anegdoti gledatelji su se navodno fizički izmicali pred "nasrtajima" vlaka koji se u dijagonalnoj putanji kretao iz zadnjeg u prvi plan kontinuiranog filmskog kadra te potom nestajući u neprikazanom prostoru (izvan *izreza*) za koji su naivni gledatelji mislili da će probiti doslovni, fizički *okvir* filmskog platna koji dijeli filmski od izvanfilmskog svijeta. Iako je sustavnim filmološko-historiografskim istraživanjima raznodobne recepcije kod različitih tipova gledatelja istodobnog razdoblja filmske povijesti ta sporna stavka povijesti filmske recepcije uvelike osporena (usp. Loiperdinger, 2004), ona se navodila kao dokazni materijal za iluzionističko, obmanjujuće, ideološki pozicionirajuće djelovanje filma ugrađeno u samu prirodu filmskog medija. No, mogli bismo pretpostaviti kako bi *hipotetički* gledatelji, neupućeni u način funkcioniranja filmske projekcije slika na platno, *mogli* reagirati kao da im projekcija slika predstavlja "prijetnju" u realnom svijetu u kojemu se odvija gledanje filma.

Tim hipotetičkim gledateljima filmskog spektakla nezapaženom bi ostala činjenica kako prisustvuju prikazivanju *slika*, a ne samih predmeta u njihovoj neposrednoj prisutnosti, odnosno ostala bi im nedostupnom značajna odlika filmskog medija da redukcijom kompleksnosti neposredno dostupnog svijeta predstavlja stvari i njihove odnose *in absentia* (usp. Laffay, 1971: 72-73). No, početno zaprepaštenje bilo bi razumljivo s obzirom na ionako snažan utisak realnosti koji film i danas ostavlja kod svojih gledatelja, a koji je rezultat mogućnosti filma da predstavi gustoću i međusobnu povezanost stvari, njihovu smještenost u prostoru i vremenu (usp. ibid.: 11-14, 39-42) te da, suprotno intuiciji o razlozima "učinka stvarnog", potpuno odvoji fikciju od realnosti uspostavljajući ravnotežu između integracije dovoljno elemenata stvarnosti da bi polučio željeni učinak, materijalizirajući pokret te nestvarnošću vlastitog materijala koji nema neposredno-taktilnu disruptivnost izvedbenih umjetnosti (usp. Metz, 1973: 5-14).

S tim prvim pitanjem odnosa prepoznavanja onog predstavljajućeg od onog predstavljenog usko je povezano i pitanje ontološkog statusa *medija* shvaćenog kao bilo kojeg sredstva kojime se prenose određeni relevantni sadržaji i informacije poruke, od nekog pošiljatelja do primatelja. Tematiziranje vlastitog medija u kojemu se prenose neki sadržaji, tj. *svjesno* odnošenje prema vlastitom mediju prenošenja sadržaja u kontekstu upućivanja na okolnosti u kojima se to prenošenja odvija i načina na koji se ono može adekvatno izvršiti ovisno o modusu prenositeljskog statusa medija *pisma* i *govora*, čini se, može se pripisati Platonu koji je vlastitu "kritiku medija pisma" izložio upravo u pisanom obliku u dijalogu *Fedar* (274b-278e) te u *VII. pismu* (340b-345c), čime je skrenuo pozornost na značajnost i različit status koji divergentni modusi prikazivanja mogu imati te kakve moguće spoznajnoteorijske reperkusije mogu (ne)željeno polučiti, ali je time i indirektno apostrofirao bitnost i širinu pro-

1 Tako Martin Loiperdinger (2004: 89-118) u članku "Lumière's Arrival of the Train: Cinema's Founding Myth" ističe kako ne samo da ne postoje materijalni dokazi i povijesne okolnosti faktičke nenaviknutosti prvih gledatelja na novi medij za potvrdu te često navođene tvrdnje, već su i implikacije – o fantazmatskom djelovanju filma na gledatelje, tj. manipulativnoj moći medija kao njegovog inherentnog svojstva koje je odredilo njegovu kasniju uporabu – krajnje upitne i historiografski neosnovane. Sustavnije sagledavanje (1) kognitivnih i emocionalnih kapaciteta gledatelja historiografski početnog razdoblja filma, te (2) strukturnih značajki kako parametara filmskog prizora (npr. duljina kadra, veličina plana, kut snimanja) tako i kontekstualnih parametara filmske projekcije (npr. veličina platna, veličina dvorane, udaljenost od platna, jačina zvuka projektora, stupanj zamračenosti prostora gledanja itd.) uvelike potvrđuju njegove teze.
S druge strane, Čini se da je historijski jedan od najranijih oblika formuliranja problema odnosa fikcije i zbilje sa značajnim epistemološkim i ontološkim posljedicama bio onaj u Platonovoj *Državi* (Knjiga VII, 514a-517e) gdje gledatelji "spektakla sjena" nisu razlikovali dvije sasvim različite ontološke realnosti, onu projiciranu od one od koje je svjetlost nedostupna njihovim perceptivnim osjetilima dolazila (usp. Stam, 2000: 10; također i Žižek, 1999: 96-97; opsežnije o samoj poredbi pećine i teškoćama njezinog iščitavanja Szlezák, 2000: 103-110; a o daljnjoj podjeli slikâ na one zasnovane na *sličnosti* i identitetu, tj. na kopije-ikone, te one zasnovane na *razlici*, tzv. simulakrumi-fantazme, i daljnjim semiotičko-filozofskim implikacijama te podjele, usp. Deleuze, 2000b: 193-200).

blema pojma *autoreferencijalnosti* (usp. o tom problemu specifično i šire o statusu i povijesnom značaju raznih aspekata i modusa prikazivanja O'Donnell, 1998: 14-28).[2]

Širi logički i filozofsko-jezični problem autoreferencijalnosti sadržan je i u rješavanju tzv. "paradoksa lažljivca" u kojemu sadržaj jednog iskaza povratno upućuje na okolnosti, tj. instancu njegovog iskazivanja, a to mjesto "izvan" povratno dokida istinosni sadržaj predmetnog iskaza u kojemu je ta ista istinosna vrijednost uopće i uspostavljena i tvrđena, a koju je Russell (1908) nastojao riješiti svojom teorijom logičkih tipova (usp. također i Schwanitz, 2000: 52). Međutim, čisto logički formuliran problem može se ispostaviti i kao vrsta etičkog i spoznajnoteorijskog problema u kojemu je *instancija govorenja*, koja proizvodi određeni iskaz s određenog "ideološki" pozicioniranog *mjesta*, zapravo etički odgovorna za učinjeni iskaz koji povratno upućuje na samog sebe, i koja (instancija) se tim iskazom uspostavlja kao *subjekt* koji stoji izvan sadržaja iskaza koji je proizveo, ali je taj subjekt u vlastitom iskazu (na/o)značen nekim jezičnim tragom (usp, šire o tom problemu i konkretnoj jezično-filozofskoj analizi, Mikulić, 2004: 584-600 i dalje).

Iako se naznačeni i historijski repetitivno tematizirani problem može očitovati kao temeljna struktura i operacija ljudske svijesti (usp. Rosenthal, 1986 o odnosima viših i nižih razina mentalnih operacija)[3], a time ujedno i kao temeljna odlika sveg našeg odnošenja prema svijetu, autoreferencija, kao poseban slučaj tematiziranja *razlike* između zbilje i fikcije, sistema i okoline, unutra i izvan, kopije i originala, očituje se kao eminentno *postmoderni* fenomen u kojemu je ona ne samo odlika reprezentacijskog upućivanja na druge reprezentacijske sustave mimo jasne i nedvosmislene referencije na realni svijet činjenica, već je ona i fundamentalni način stilskog odabira prikazivanja specifičnih sadržaja. Međutim, nije li možda adekvatnija karakterizacija tog sveprožimajućeg autoreferencijalnog fenomena prije naznaka ne da su znakovi izgubili moć predstavljanja *biločega* (*anything*), već da su izgubili moć da predstavljaju *sve* (*everything*); usp. Wirth (2003: 35), neku vrstu racionalističkog totaliteta svijeta.[4]

U svakom slučaju, autoreferencija predstavlja značajan naizgledni semiotički paradoks (usp. Nöth, 2001, osobito paragrafi 1, 3. 4, 5; također i Nöth, 2003: 12-14) same definicije *znaka* kao nečega što inherentno ne upućuje na samog sebe, već na nešto drugo što nije on sâm.

I tu se može učiniti kao da samooznačavanje nije samo povijesno specifičan fenomen "postmodernog stanja", već i gubitak mogućnosti da se predstavi "bilo što" što činjenično predstavlja nešto drugo, a da o tome tvrdi neko istinosno stanje stvari. Ipak, bilo koje medijsko prenošenje sadržaja realnosti, vidjet ćemo, odlikuje se vlastitim operativnim kategorijama koje naprosto moraju (samo)uspostaviti medij u jednu (naizgled) zatvorenu cjelinu kako bi se proces označavanja i značenja uopće mogao dogoditi. Pitanje je samo odlikuje li specifični medij i specifičnu tekstualnu organizaciju prenesenu nekim medijskim putem referencijalno upućivanje na činjeničnost okolnosti na koje se znakovnim procesima aludira ili je naglasak na unutartekstualnim anaforičkim[5] upućivanjima na dijelove (pretežno fikcionalnog) teksta koji tvore razlikovnu cjelinu u odnosu na izvanjski svijet koji nastoje prikazati.

Film, međutim, već samom svojom uklopljenošću kako u okolnozbiljske kontekste tako i u opažajne, audio-vi-

2 Poznato problematiziranje odnosa forme prikazivanja, tj. medija i njegovog sadržaja, odnosno poruke koja se medijem prenosi, nudi, primjerice, McLuhan (2003: 7-23) tezom da je već svaka (forma) medija ujedno i njegova poruka, tj. da društvene posljedice medija nisu sadržane u njegovom "sadržaju", već u samoj nazočnosti novog medija.

3 Također i Schwanitz, 2000: 152-154, o Luhmannovoj teoriji sistema u kontekstu teorije pripovijedanja kao svojevrsne teorije (pripovjedne) svijesti

4 Za širu raspravu općeg pojma reprezentacije i specifično povijesno locirane postmoderne "krize reprezentacije", usp. Nöth, 2003: 9-15; Wirth 2003: 35-44; Rusterholz, 2003: 53-60; Mersch, 203: 61-68. Iz francuskog intelektualnog kruga postmoderne i poststrukturalističke kritike pojma reprezentacije dolazi nam i gotovo klasična de Certeauova (2003: 266) formulacija tog problema: "Dakako, i prije je bilo fikcije, ali na omeđenim, estetskim ili kazališnim mjestima: fikcija se tamo sama označivala (...) ona je uz svoja pravila igre donosila i uvjete svoje proizvodnje, navlastiti metagovor. Govorila je jedino u ime jezika. Pripovijedala je onu jednu simboliku, ostavljajući istinu stvari neizvjesnom i gotovo u tajnosti. Danas fikcija želi postati stvarnost, govoriti u ime činjenica, i tako nas uvjeriti da uzmemo kao referenciju privid koji ona proizvodi."

5 Pojam *anafore* ovdje se ne odnosi na književnoteorijski pojam stilske figure ponavljanja riječi na početku stiha (u opreci prema epifori), već se koristi specifičnije filmskoteorijski. Anafora se, za razliku od deikse, odnosi na unutartekstualna upućivanja dijelova filma na druge dijelove iste razine, dok se deiksa odnosi na upućivanja izvan okvira teksta, tj. na kontekst "izrade" teksta ili mjesta s kojega je on proizveden. Postoji još jedno značenje anafore koje je u opreci prema katafori, drugom tipu konstrukcije subjektivnog kadra u filmu. Dok anaforična konstrukcija prikazuje predmet gledanja pa tek onda subjekt gledanja, kataforična konstrukcija to čini obrnuto, prikazujući prvo subjekt gledanja pa tek onda vizuru koja mu se nalazi u vidnome polju.

zualne receptore, dovoljno naglašava vlastite proizvodne *okvire* da bismo mogli govoriti o temeljnoj, ontološkoj autoreferenciji i samouspostavljanju realiziranom na vidljivoj, strukturno značajnoj indikatorskoj razini signalnih uputstava koje nam daje u činu promatranja nekog prizora isječaka vidljivog svijeta. Naime, "[m]i filmski/televizijski prizor opažamo kao *umetnut prizor* u sklopu *stvarnog prizora* kina u kojem se nalazimo" (Turković 1999: 50; usp. također i fusnotu br. 4 na str. 56) te tako istovremeno zamjećujemo film kao prizor u životnom prizoru, tj. opažamo ga kao *stvar* u zbilji i kao *sliku* te stvarnosti (usp. Turković 1986: 113) koja prema njoj upućuje svojim izabranim sadržajem. Razlika između ta dva okvira[6] – (1) *okvira* kao metakomunikacijskog proksemičkog signala koji dijeli filmsko od izvanfilmskog, umjetnu materijalnu pojavu od one zbiljske, stvarnosno-okolišno materijalne, te (2) *izreza* kao komunikacijskog strukturnog signala koji dijeli ono unutarfilmski vidljivo od unutarfilmski nevidljivog – zapravo je filmski tematizirana *razlika* između dviju jedinstava razlike: (a) razlike unutra i izvan, pojave i zbilje, tj. okolnosti u kojima se film prikazuje (npr. dvorane, platna na koje je filmska slika projicirana) i (b) razlike prisutno/odsutno, vidljivo/nevidljivo, pojavljeno/pretpostavljeno.

Naravno, ta druga tematizirana razlika unutarfilmskog svijeta tekstualno je organizirana daljnjim metastrukturnim signalima koji nisu dio specifično filmske dijegeze, ali koji su dio unutarfilmskog prikazivanja svijeta filma (npr. montažne spone, međunatpisi u nijemim filmovima, uvodna sekvenca koja može biti metastrukturna odrednica određenog žanra filma koji gledamo, itd.).

Tipizirano je svojstvo filma ugrađeno u tekstualnu strukturu da posjeduje dovoljno visokokonvencionaliziranih signala koji nedvosmisleno upućuju na okolnosti *izvan* njegovog samouspostavljenog *okvira* dijegeze. Potreban je znatan, gotovo eksperimentalni napor da se od tih ustaljenih principa odmaknemo. No, u bilo kojem mogućem filmskom prikazivanju, ovakav ili onakav uspostavljeni okvir potreban je kako bismo filmsku pojavu uopće razaznali od kontinuuma pojavnog svijeta u koji smo fenomenološki integrirani. Dovođenje u pitanje tog okvira ili njegovo različito pozicionirano propitivanje u svojem temelju gotovo uvijek ima proces autoreferencije, bilo da se radi o potpunom i cjelovitom procesu samooznačavanja, tj. kada film svojom cjelokupnom strukturom upućuje na samog sebe, ili pak ako to čini u svojim dijelovima. Riječ je, naravno, o različitim stupnjevima i razinama autoreferencije (usp. Nöth 2001: 5-8; osobito poglavlje 6).

Ali to što se proces autoreferencije odigrao u nekom filmu (a što je krajnje standardizirana formula uspostave u fikcionalnim narativnim filmovima jer se fikcija uspostavlja tako što sama upućuje na dijelove od kojih je stvorena) još uvijek ne znači na je na djelu neka opća metafilmska struktura ili metafilmski iskaz.

Naime, upućivanje na sebe u slučaju fikcionalnog filma te tematiziranje vlastitog statusa fikcionalnosti valja razlikovati od metafilmskog tematiziranja jer iako *metafikcija* dovodi u pitanje samu razliku između neposredovanog svijeta i filmsko-medijskog posredovanja, ona se ne mora nužno ispostaviti kao metafilmska, tj. kao ona koja tematizira vlastita, medijski specifična svojstva prikazivanja.[7] Metafilmsko je zapravo na višem organizacijskom stupnju nego metafikcionalno-filmsko jer ono pod svoje okrilje uključuje ili može uključivati autoreferencijalno tematiziranje vlastite fikcionalnosti, ali i ne mora kao npr. u slučaju dokumentarnih filmova koji bi se bavili stvaranjem filmova ili npr. dokumentarnih priloga danas (sve)prisutnih na DVD medijima, a koji se ne bi bavili vlastitim statusom (ne)fikcionalnosti.

Poistovjetiti to dvoje dvostruko je pogrešno jer iako autoreferencijalnost stoji i u temelju metafilmskog i metafikcionalnog (1), postoje fikcionalni filmovi koji razrađuju

6 Tako Turković (1986: 30-33; osobito potpoglavlja 3.7 i 3.8) razlikuje metakomunikacijske signale od onih komunikacijskih gdje se ovi pri odnose na a) prostorna, b) vremenska, c) oblikovna i d) organizacijsko-konstrukcijska razgraničenja filma od izvanjskog svijeta, a oni drugi na (a) strukturne i (b) metastrukturne odrednice koje za (a) omogućuju razabiranje ustrojstva filmskog djela, a za (b) upadljivo upozoravaju na neke općenite strukturne promjene u filmu. Casetti (1998: 27-30) također govori o dva konteksta filma, međutim, čini se da njegovo razlikovanje između tzv. (1) iskaznog okvira i (2) okoliša filma nije razlikovanje između metakomunikacijskih i komunikacijskih signala, već prije između strukturnih (za 1) i metastrukturnih (za 2) indikatora iako tzv. okoliš kao kontekst filma (u Turkovićevoj terminologiji metastrukturni signal koji je ujedno i dio metakomunikacijskog signala navedenog ovdje pod točkom *d*) uključuje kako iskazno formirane i podijeljene sekvence filma tako i širi skup diskursa integriranih u film (pismo, govor, glazba, itd.) te institucionalnu komponentu npr. žanrovske pripadnosti koju gledatelj pripisuje filmu na temelju prethodnih znanja o konvencijama određenog žanra.

7 Taj odnos metafilma i metafikcije primjećuje i Vanja Obad u članku "Metafikcija i film" kada ističe kako "smo pojam *metafilm* suzili na jednu njegovu moguću varijantu: *metafikciju*" (Obad 2006: 32), no niti razrađuje naznačeni problem pojmovne inkluzije dva termina, niti jasnije analitički provodi zadanu distinkciju.

neke svoje aspekte osim samog fikcionalnog ustrojstva, npr. svoje tehnološko-mehaničko ustrojstvo poput dijela filma Woodyja Allena *Dekonstruirajući Harryja* (1997) kada lik (koji glumi Robin Williams) ističe kako je "out of focus" a prikazan je neizoštrenim objektivom kamere iako je sve oko njega sasvim jasno vidljivo; (2) postoje nefikcionalni (i dokumentarni i eksperimentalni) filmovi koji razrađuju (a) kako temelj svoje nefikcionalnosti (b) tako i temelje fikcionalnosti drugih filmova.

Sličan odnos metafilmskog i metafikcionalnog prisutan je i u odnosu metafilmskog i metanarativnog budući da je ovo posljednje zapravo transmedijski fenomen, isto kao i autoreferencijalnost. Naratolog Gerald Prince (1982: 115-116) *metanarativno*[8] određuje kao onaj autoreferencijalni aspekt pripovjednog teksta koji upućuje na sebe ili na elemente koji ga tvore, međutim, ubrzo znatno sužuje pojam metanarativnih znakova na samo one koji zadovoljavaju uvjete poznate Jakobsonove (1966: 289-295) metajezične funkcije, tj. na one znakove koji nedvosmisleno upućuju na *kôd* kojim je određeni pripovjedni tekst sastavljen, tako da, prema Princeu, metanarativne znakove ne samo da ne valja miješati s poetskom, odnosno estetskom funkcijom teksta (tj. jezika), već niti s autoreferencijalnošću.

To krajnje restriktivno sužavanje metanarativnog znaka, iako pogodno za jezično-tekstualnu, strogo naratološku analizu kakvu predlaže Prince, na ovome nam mjestu nije sasvim pogodno, pogotovo zato što se ne bavimo verbalno-jezičnim fenomenom, već audio-vizualnim koji tek u sebe integrira verbalno-jezične komponente. Druga je nepogodnost u tome što nas zanima specifičan odnos metafilmskog i autoreferencijalnog te zato što, prema Nöthu (2003: 13-14) barem četiri od šest Jakobsonovih jezičnih funkcija na sebi nosi "biljeg" autoreferencijalnosti (metajezična, fatička, poetska, ekspresivna/emotivna, dok su referencijalna i konativna/apelativna funkcija očito aloreferencijalne)[9] što evidentno ukazuje na bogatstvo mogućih ostvaraja autoreferencijalnosti unutar različitih funkcija komunikacijski orijentirane (filmske) poruke.

Korisnu distinkciju između metafilmskog i autoreferencijalnog nudi nam Gloria Withalm (2004: 337-340), međutim ona je terminološki naznačuje ponešto drukčije tako što govori o tipu *autoreferencijalnih* filmskih iskaza koji upućuju na aspekte cjelokupnog sociokulturnog sistema kinematografije. Tu, dakle, spadaju filmske reference na aspekte *proizvodnje* (prikaz snimanja filma, prikaz studija u kojemu se film snima, itd.), *distribucije* (npr. prikaz najava filma u nekom drugom filmu, cenzure filmova, institucije vezane za raspačavanje filmova, itd.), *potrošnje/recepcije* (npr. prikaz kinodvorane, gledatelja koji gledaju film, itd.) te reference na sâm *proizvod film* (npr. upućivanje na žanr, opća intertekstualnost, upućivanje na stilistička sredstva kojima je film napravljen, itd.). S druge strane, Withalm je pojam *autorefleksivnosti* rezervirala za slučajeve kada se film fokusira na vlastitu konstrukciju, tj. upućuje na samog sebe.

Međutim, iako je distinkcija krajnje korisna, terminološki, ali i po opsegu pojma, samo nam djelomično odgovara tako da ćemo ovdje *metafilmskim* nazivati one iskaze koji cjelinom ili dijelovima upućuju na spomenute aspekte filma shvaćenog kao sociokulturnog sistema, ali uz dodatak zavisne varijable da to upućivanje mora biti (1) *medijski specifično*, tj. mora se odnosti isključivo na neki aspekt specifično filmskog prikazivanja te (2) da ono mora biti *konstrukcijski značajno* za cjelokupnost strukture filma i da tu konstruktivnu koheziju postiže temeljem procesa autoreferencije. Dakle, ono što Withalm naziva autorefleksivnim za nas će biti autoreferencijalno iako se, terminološki slobodnije, može prevesti kao samosvjesnost (kako je naznačeno i naslovom ovoga rada).

Tako se metafilmsko odnosi na šire shvaćeno tematiziranje nekog aspekta filmskog prikazivanja, kao što je npr. film o snimanju filmova (Truffautova *Američka noć* iz 1973. ili *Pjevajmo na kiši* Stanleyja Donena i Genea Kellyja iz 1952), ali to čini (auto)referirajući na sredstva koja su specifična filmu: i filmu općenito (a time i kinematografi-

8 Tako se u teoriji svakodnevnog pripovijedanja intoniranoj sociolingvističkim istraživanjima "ocjenjivanje" vlastitog pripovjednog teksta (usp. Labov, 1984: 46-78) također može razumjeti kao metanarativni znak, ukoliko ga shvatimo dovoljno široko, a također se pokazuje da su metanarativna uokvirivanja pripovjednog teksta, različitim načinima i sredstvima, prisutna kako u govorenoj komunikaciji tako i u širokom korpusu književnih pripovjednih tekstova (usp. Gülich, 1984: 97-130; osobito potpoglavlja 2.1 i 2.2).

9 Terminologiju Jakobsonovih funkcija, tj. adekvatne prijevode nazivlja slijedim prema Nöthu (2004: 105-106), premda Biti (2000: 27-28) ističe činjenicu da je sam Jakobson nastojao pripisati autoreferencijalnost samo metajezičnoj funkciji jer se samouređivanje odnosa poetske funkcije odvija ne na temelju tzv. prebacivača, tj. deiksi, već po načelu istorazinske, dakle, *unutartekstualne* organizacije.

ji) i pojedinačnome filmu o kojemu je riječ.

Upravo se u srži tog metafilmskog tematiziranja vlastite proizvodnosti, distributivnosti i receptivnosti, odnosno jednog od aspekata kinematografskog institucionalnog kruga, krije semiotički proces zvan samooznačavanje, tj. *autoreferencija* koja se odnosi na dimenziju "kojom iskaz ili tekst upozorava na situaciju, kontekst ili subjekt vlastita iskazivanja, na vlastitu kompoziciju, strukturu, kod, propozicijsku ili žanrovsku pripadnost; općenito, dakle, kojom tematizira neka svoja obilježja" (Biti, 2000: 27), odnosno na *transmedijski* fenomen upućivanja na uvjete vlastite proizvodnosti specifičnog filma o kojemu je riječ u specifičnom slučaju analitičke razrade kako bi taj proces dao "povoda" za daljnji složeni proces samoproizvodnosti ili *autopoieze* (usp. Schwanitz, 2000: 50-51) koja nije nužno vezana za filmsko tematiziranje vlastite kinematografske uklopljenosti, već je vezana za *rekurzivno pravilo* (samo)uspostavljanja "proizvodnog regulatora" koji nudi princip daljnje (samo)razrade određenog filma ili skupine filmova koji su građeni po istom principu.

Tako je ono što je metafilmsko nužno i autoreferencijalno, ali ono što je autoreferencijalno nije nužno i metafilmsko jer predmet autoreferencijalnog upućivanja ne mora nužno biti neki aspekt specifično filmske proizvodnje, već može općenito biti neko mjesto uspostave vlastitog (najčešće fikcijskog) okvira. Film-u-filmu, ili određenije *metafilm* samo je specifičan slučaj autoreferencijalnosti, ali je ova posljednja nužna za njegovo (samo)ostvarenje. Dakle, autoreferencijalnost je *nužan uvjet* metafilmskog, ali ne i njegov dovoljan uvjet. Odnosno, film mora uputiti na samog sebe (ako ništa drugo zbog uspostavljanja vlastite fikcije) kako bi uspostavio okvir koji bi mogao dovesti u pitanje.

Eventualno prekoračenja okvira vlastite fikcije postiže se tzv. *metaleptičnim opkoračenjam* (usp. Genette, 2006: 11, 64) koje figurira kao osnovno stilsko sredstvo pripadno gotovo svim fikcionalnim tekstovima čije se naizgled čvrste granice narušavaju.

Potpuni domašaj autoreferencijalnog uspostavljanja metafilmske konstrukcije zasigurno bi bio Fellinijev *Osam i pol* (1963) kao vrsta *autofilma*[10] gdje se pripovijedanje u potpunosti poklapa s pripovijedanim, tj. s vlastitim sadržajem, odnosno gdje je gledani film konačni rezultat operacija ili nedovršenosti koju prezentira konkretno filmsko izlaganje u činu njegove "projekcijske izvedbe". Tu je uklopljeni film (zapravo hipodijegetička razina priče u kojoj glavni lik Guido nastoji snimiti film) tek u nastajanju pa zato i izvan mogućnosti da se pojavi u okvirnom filmu koji jest on sâm. To omogućuje dvama pripovjednim razinama filma da *koincidiraju* kao čisto formalni entiteti, ali im onemogućava da *koegzistiraju* budući da je nemoguće da dva ista filma istovremeno budu prikazana na istom, projekcijski i narativno uspostavljenom recepcijskom mjestu (usp. Metz, 1973: 196-201; također i Genette, 2006: 63).

Sličan slučaj je i film Prestona Sturgesa *Sullivanova putovanja* (1941) gdje cirkularnost tematske razrade i samouspostavljajuće pravilo nije izvedeno snimanjem filma, već motivacijsko-narativnom naznakom glavnog lika. On, želeći snimiti socijalno angažirani film koji bi izmakao trivijalnosti hollywoodskih "lakih" komedija, upravo vlastitom djelatnošću kroz filmsku priču uspostavlja komične situacije karakteristične za komediju čije je stvaranje želio izbjeći, ali koju je stvorio na okvirnoj razini filmske dijegeze, tj. na razini filma *Sullivanova putovanja* kojemu su izloženi empirijski gledatelji.

Slučajevi cirkularne organizacije filmske priče, gdje početak filma predstavlja ujedno i njegov završetak, gdje početni lik sreće samog sebe u drukčije fokaliziranoj subjektivnoj formi, poput filma Romana Polanskog *Stanar* (1976), samo potvrđuju analitičko-konceptualni odnos autoreferencijalnog i metafilmskog jer dok je *Stanar* potpuno samoproizvodno autoreferencijalan i samouspostavljen, on uopće nije metafilmski. Ponešto drukčiju narativnu organizaciju nudi film Emmanuela Carrèrea *Brkovi* (2005) gdje glavni lik tek začudnim i nemotiviranim djelovanjem kroz film uspostavlja situaciju koja je vremenski (fabularno) prethodila konkretnoj sižejnoj izvedbi pripovjedne građe filma. Njegov dolazak na Bali očituje se kao rezultat procesa koji je zapravo uzrokovao njegov odlazak. Kao da je morao tamo otići da bi se pripovjedno potvrdilo kako je tamo (već) bio. Iako, dakle,

10 Očitovanje tog slučaja Metz (1973: 200) formulira ovim riječima: "*Osam i po* je film filma *Osam i po* koji se upravo snima; *'film u filmu' je u ovom slučaju sâm film*". Opsežnu studiju Fellinijevog filma također nudi i Peterlić (2002: 164-174) s osobitim naglaskom na njegovim metafilmskim komponentama.

unutarfilmski samooznačavajući i samouspostavljen, film uopće ne tematizira svoja specifično filmska, bilo medijska bilo općekinematografska obilježja, osim, naravno, narativne, temporalno-kauzalne organizacije.

Inicijalni autoreferencijalno-igranofilmski primjer i filmološko-semiotički okvir analize

U filmološkoj, semiotički inspiriranoj tradiciji suvremene teorije filma područje istraživanja koje se bavilo pitanjem odnosa filmskih iskaznih razina, pitanjem okvira i razina dijegeze u fikcionalnom filmu obično se nazivalo *teorijom filmskog iskazivanja* (usp. Nöth 2001: 7; fusnota br. 38) i ono kao tako definirano područje proširuje svoje intenzionalno semantičko polje čisto tekstualne organizacije elemenata filma pod determinacijom nekog mogućeg kôda koji tu organizaciju omogućuje na pragmatiku odnosa unutartekstualne organizacije i izvantekstualnih uvjeta pod kojima se unutarfilmska organizacija odvija (usp. Buckland, 1995: 51-52).

Ta specifično filmska teorija iskazivanja zapravo je izvedena iz apstrahiranih oznaka potencijalno opće teorije iskazivanja kojom se tvrdi da svako iskazivanje svojim činom izvođenja proizvodi određeni iskaz koji opisuje događaje različite od određene, potencijalno neposredne pripovjedne situacije (usp. Scholes 1982: 57-58), ali koji u svojoj tekstualnoj realizaciji ostavlja tragove upućivanja na *mjesto* s kojega se sâm čin iskazivanja proizvodi, tj. ukazuje na činjenicu da tekstualnu realizaciju uvijek *netko* izvršava (usp. Metz, 1973: 18-19; također i Gaudreault i Jost, 2004: 45-47).

Ta konstrukcijska (ne)odlučivost, tj. konvencionalizirani odabir hoće li tragovi proizvođača iskaza biti naglašeno prisutni i očiti te hoće li upućivati na stvorenost proizvedenog iskaza i njegovu činjeničnost "da je tek proizvod", a ne neposredni prikaz realnosti *ili* će tragovi biti relativno skriveni i prikrivat će izvor s kojega se iskazivanje izvršava, zapravo je pitanje odnosa dvaju različitih *stilova* koji se mogu formalizirati u odnose dvaju temeljno različitih načina prikazivanja iskaznog sadržaja. S *jedne* strane, imamo klasični (hollywoodski) narativni film koji inzistira na tzv. "realističnom" prikazu i prikazu *sadržaja iskaza*, potiskujući iz prvog plana činjenicu konstrukcijske proizvedenosti, dok s *druge* strane imamo filmove (modernističke, postmodernističke, bilo fikcionalne, dokumentarne ili eksperimentalne, kroz različita razdoblja filmske povijesti) koji mehanizam ukazivanja na *mjesto* s kojega se konstrukcijsko proizvođenje vrši koriste kao dio ili cjelinu svog sadržaja iskaza, naglašavajući time čin, proces iskazivanja kao i njegov neposredno neprisutni *izvor*[11] (usp. Gaudreault i Jost, 2004: 46-50 i dalje; Heath, 1994: 81; Woollacott, 1998: 106-108).

Stilski postulirana razlika različitih načina (samo)označavanja vlastitog sadržaja zapravo je utemeljena u lingvistički postuliranoj razlici između dva različita *tipa* pripovijedanja pripadajuća vrsti tekstualnog izlaganja koja se označava općim pojmom *diskursa*. Kao što i druge tekstualne organizacije posjeduju različite jezične oznake koje na različite načine i u različitom stupnju i intenzitetu upućuju na mjesto svojeg proizvođenja i njegov čin, tako i film kao posebna vrsta diskursa, odnosno izlaganja posjeduje sebi svojstvene ili preuzete elemente auto- ili aloreferencije ovisno o tipu integracije (zvukovnih, slikovnih, jezičnih, govorenih ili pisanih znakova) koji se dogodio u pojedinom filmskom ostvarenju.

Razlika između ta dva tipa izlaganja, odnosne uže govoreći stila, zapravo je razlika između *(pri)povijesti* i *diskursa*[12] po-

11 Primjerice, Heath (1994) izvor kôda tzv. klasičnog realističkog teksta (postuliranog kod Colina MacCabea), tj. stilističkom terminologijom iskazan problem klasičnog fabularnog (narativnog) stila vidi u (1) pravilu *središnje projekcije* kao ideala "jasnoće" prikazivanja kao svojevrsnog kriterija *istinitosti* prikazanog i viđenog te (2) pravilu *perspektive* koje omogućava slikovnom prikazu da u plošnom, dvodimenzionalnom obliku prikaže trodimenzionalne, stvarnosne objekte. Oba pravila, naravno, nalaze se u temeljima novovjekovnog, racionalističkog svjetonazora renesanse ili točnije talijanskog kvatročenta (*quattrocento*).

12 Distinkcija između *histoire* i *dicsourse* zapravo je dio šire distinkcije između jezičnog sistema (*la langue*) i jezične djelatnosti (*le langage*) koja je pak kvalifikacija koju je Ch. Metz (1973: 26-84), u svojem poznatom eseju "Film: jezik u užem ili u širem smislu riječi?" iz 1964, pripisao mediju filma koji, čini se, nema univerzalni sistemski kôd (*langue*), svojstven verbalnim jezicima, koji bi regulirao svim ostvarajima filmske medijske realizacije. Natkriljujući potkod Metz nalazi u tzv. "velikoj sintagmatici" za narativni film. *Langage* je zapravo *šire* shvaćeni pojam diskursa (*discourse*) koji uključuje oba tipa diskurzivnog, događajno-situacijskog načina izlaganja, tj. i *histoire* i *discourse*. Treća, pak, sistemska razlika koju je prvotno postulirao Saussure, između jezika kao sistema (*langue*) i govora (*parole*), razlikuje se od razlike koju Benveniste postulira između jezika (*langue*) i diskursa (*discourse*) tako da pojam *govora* nije istoznačan pojmu *diskursa* (shvaćenog široko) kojeg odlikuje aspekt *događajnosti*, tj. prostorno-vremenske, a samim time i semantičke punktualnosti, gdje semantički odnosi teksta određuju semiotičke odnose jezičnog sistema, odnosno značenjski aspekt rečenice opstoji samo u trenutku njezinog izgovaranja, a ono što omogućava identifikaciju rečeničnog događaja je stvarnost na koju diskurs upućuje (usp. Biti, 2000: 82-83; daljnju razradu i uporabu te Be-

stulirana kod francuskog lingvista Émilea Benvenistea[13] (1975: 178-191; također usp. Gaudreault i Jost, 2004: 46-47). Naime, *(pri)povijest* zanemaruje uporabu osobnih zamjenica *ja* i *ti* u govoru tvoreći tako tekstualni sistem koji se fokusira na sadržaj događanja, naizgledni neutralno-objektivni opis ili pripovijedanje događaja, zanemarujući naglašavanje mjesta s kojega je iskaz proizveden. *Diskurs* te "zamjenične" indikatore koristi očito, ne skrivajući ih, ali pritom deiktičke oznake *ja* i *ti* ne upućuju na neko referencijalno stanje stvari koje se opisuje sadržajem iskaza, već referiraju na stanje govornika – proizvoditelja konkretne trenutne komunikacijske situacije – npr. u svakodnevnoj komunikaciji "licem u lice" (usp. Benveniste, 1975: 192-197, "Priroda zamjenica", a osobito 1975: 198-205, "O subjektivnosti u govoru").

Pitanje aplikacije tih lingvističkih koncepata na medij filma dvostruko je restriktivno s obzirom na pitanja (1) treba li bilo koje filmske, audio-vizualne slike legitimno shvaćati kao *iskaze*, osim, očito, onih govorenih i pisanih dijelova koji su preuzeti iz postojećeg verbalno-jezičnog sistema određenog jezika, te (2) postoje li u filmu elementi koji vrše slične funkcije ukazivanja na okolnosti proizvođenja konkretnog filmskog izlaganja te upućivanja na dijelove sadržajno pripadajuće okviru zadanog filma.

Odgovor na pitanje pod (1) presloženo je da bismo se njemu posebno ovdje posvetili i zahtjeva posebnu studiju većih razmjera, no postoje dovoljni analitički i institucionalni razlozi da se filmska slika uvjetno poveže s pojmom iskaza kao rezultata, odnosno posljedice bilo koje vrste saopćavanja sadržaja putem nekog komunikacijskog procesa[14] (npr. o tome više u uvodnom dijelu članka kod Ducrota, 1981: 181-182; za adekvatnu primjenu lingvističkog modela znaka na filma usp. De Grauwe, 2006: 24-31).

Odgovor na pitanje pod točkom (2) moguće je razjasniti tek ako se uvede stroga restrikcija nekritičke primjene lingvističkog pojmovlja na potpuno različit medij kakav je film. Pitanje odnosa *(pri)povijest* i *diskursa* – odnosno, pitanje odnosa funkcije osobnih zamjenica, odnosa između 3. lica kao onog koje je nedvosmisleni marker (pri)povijesno, klasično fabularnog pripovijedanja neprisut-

nvenisteove dvostruke distinkcije i dvostruke uporabe pojma diskursa (osobito one šire) nudi Todorov, 1981: 113-114, dok se Ducrot, 1981: 181-201, više fokusira na spor performativa i ilokucije pretpostavljajući Benvenisteov pojam diskursa shvaćenog usko).
Koekstenzivnost vlastitog pojma jezika u širem smislu (tj. *langage*) i Benvenisteovog pojma diskursa (ovdje *šire* shvaćenog, dakle, ne u opreci prema *histoire*, već prema *langue*) uvjetno priznaje i Metz (1973: 23, fusnota br. 38 njegovog eseja "Napomene za jednu fenomenologiju narativnoga"). Tako da se *filmski diskurs* slobodno može prevesti kao *filmsko izlaganje* (usp. Turković, 2004: 10, fusnota br. 1), pa bi pojam *diskursa* valjalo rezervirati samo za određeni *tip* filmskog izlaganja, tj. u opreci prema (pri)povijesti (*histoire*) iako se za potonji često koristi i pojam *priče* (u eng. npr. *story*). Ovako shvaćena (pri)povijest je isto tako *tip izlaganja* (tj. tip Benvenisteova *diskursa* shvaćenog *široko*).

13 Riječ je ovdje, dakako, o njegovom poznatom i često navođenom eseju "Odnosi vremena kod francuskih glagola" iz 1959. godine koji je izvršio znatan utjecaj kako na filmsku teoriju iskazivanja tako i na opću teoriju pripovjednih tekstova čiji je paradigmatski primjer semiotička poddisciplina naratologija.

14 Postoje mnogi, načelno kognitivistički i antisemiotički, prigovori poistovjećivanju filmske slike i iskaza. Filozofski pozicioniranu kritiku Metza i njegovog izjednačavanja filmske slike s iskazom nudi Deleuze (2000a: 25-30; osobito cijelo poglavlje 2 njegove knjige *Cinema 2: L'Image Temps*). On primjećuje paradoks odnosa izjednačavanja (1) slike i iskaza te (2) lingvističke analize filma. Tako se čini kao da je svojevrsna pretpostavka shvaćanja filma kao podložnog analizi kroz lingvističke modele to da se slika smatra iskazom , ali istovremeno je slika izjednačena s iskazom upravo zato što je podložna sintagmatskoj analizi, tj. ne samo da je sintagmatska analiza implicirana pretpostavkom slike kao iskaza, već ona također i implicira činjenicu same analize, tj. slike kao iskaza! Deleuze iz te analitičke nedosljednosti izvlači zaključak kako sama činjenica izjednačavanja slike i iskaza povlači za sobom činjenicu oduzimanja slici njenog temeljnog svojstva, *pokreta*; to je zato što slika-pokret ne sliči na objekt/predmet koji reprezentira, već ona predstavlja sâm pokret.
O povijesnom i teorijskom razvoju i uporabi konceptualne metafore "filma kao jezika" koja je zanemarila nelingvističke modele proučavanja filmova, usp. Vidović, 1999: 21-25, a za opću kritiku tzv. "jezičnog imperijalizma", tj. potrebe teoretiziranja o slici kroz prvenstvenu *kritiku jezika*, usp. Boehm, 2005: 459-469.
Međutim, kritika jezičnog (verbalnog) znaka ne mora nužno biti plodonosna i za kritiku semiotike kao adekvatnog teorijskog modela za proučavanje filmova. Naime, još je i Saussure postulirao značajnu tezu da je označitelj u verbalnom jeziku *zvučna slika* (usp. De Grauwe, 2006: 26), dakle, neka vrsta psihološke činjenice, tj. mentalne reprezentacije o kakvoj često govore i kognitivistički filmolozi (npr. Bordwell, 1999). Dakle, ako je sâm *jezik* temelj kognitivnog aparata čovjeka i ovaj se prema njemu oblikuje, a s obzirom na dispozicije koje *a priori* posjeduje za to oblikovanje (koje je Kant u *Kritici čistoga uma* nazvao kategorijama) ONDA je i kognitivistički pristup eminentno *semiotički* jer su same kognitivne operacije strukturirajuće (1) kako na apstraktnoj razini kao jezične kategorije (pojmovi, znakovi), (2) tako su i strukturirane na način da ih ove prve pozicioniraju, tj. uvjetuju kako će izgledati njihov sistemsko-funkcionalni ustroj.
Takvo shvaćanje jezika i spoznaje kroz povijest su različito formulirali i Platon u dijalogu *Teetet* (poredba ljudske duše s voštanom pločom u koju se utiskuju mentalni znakovu – *typoi* – koji strukturiraju našu spoznaju), gdje je sama spoznaja svijeta shvaćena *znakovno* (usp. Mikulić 2004: 571-584), i Locke (1962: 795-796) u *Ogledu o ljudskom razumu* sa svojom semiotikom kao znanošću koja proučava kako ljudski duh upotrebljava znakove za razumijevanje stvari i prenošenja znanja, i Peirce sa svojom tezom kako "mi mislimo samo u znakovima", ili pak i Benveniste (1975: 69-79) kada postulira tezu o vezi Aristotelovih ontoloških kategorija s prirodom, tj. strukturom grčkog jezika i strukturom mišljenja. Mogući mentalnu osnovu filmske semiologije, pretežno Metzove, nudi i Buckland (1995) locirajući je potencijalno kod Metzova učenika Michela Colina (usp. također i Buckland, 2000: 109-140).

nosti instance iskazivanja, te 1. i 2. lica (ja/ti) kao markera "situacijskog" iskazivanja, upućivanja na instance iskazivanja – zapravo je konceptualno preformulirano pitanje prisutnosti ili odsutnosti *deiktičkih* ili *anaforičkih* konstrukcija u filmskom izlaganju (usp. Buckland, 2000: 52-58). Odnosno, to je pitanje između fundamentalnog shvaćanja filma ili kao *otvorene* ili kao *zatvorene* strukture.

Međutim, vidjet ćemo da je disjunktivna isključivost te gotovo ontološke razlike ponešto ishitrena te da film, ovisno o genološkoj, vrsnoj, povijesnoj, kulturnoj, recepcijskoj ili drugoj ugniježđenosti, posjeduje mnoge deiktičke i anaforičke konstrukcijske paradigme i elemente.

Ranije spomenuta *najava*, visokokonvencionalizirana konstrukcija uvoda u filmsku dijegezu, kao metakomunikacijski signal može se tumačiti i kao deiktički marker koji upućuje na okolnosti izrade filma (redatelj, scenarist, glumci, naslov filma, itd.), međutim, neprestanom uporabom i integracijom u filmsku dijegezu (ponekad se najava odvija usporedno s već započetom radnjom filma, dakle, s ciljem da ju mi ne primjećujemo) ona je postala toliko "standardna", konvencionalna da više ne možemo govoriti o markeru kontekstualne proizvodnje, već o unutarfilmskom markeru fikcionalnog narativnog filma bez kojega bi sâm doživljaj, iskustvo gledanja filma takve vrste bilo znatno narušeno. *Najava* (uključujući odjavu, a također i mnoge metastrukturne signale poput tipova montažnih spona ili općih tipova montaže) postala je integralnim dijelom (unutar)filmskog svijeta i kao takva posreduje između svijeta izvan i unutar filma te anaforički (znači unutartekstualno) upućuje na elemente koji će tek u činu gledanja postati dijelom filmske priče.[15]

Narušavanje tog "standardiziranog" okvira doživljava se ujedno i kao narušavanje konvencije genološke pripadnosti određenog filma. Pa tako film Tomislava Gotovca *Dead man walking* (2002) – u kojemu usred filmskog izlaganja prisustvujemo činjenici da sam autor (T. Gotovac) sjedeći i gledajući u kameru čita i pjeva najavnu "špicu" filma Lazara Stojanovića *Plastični Isus* (1971), čije dijelove filma koristi u kontekstu vlastitog ekperimentalnog ostvarenja – dvostruko narušava zadanu konvenciju: (1) imena glumačkih i ostalih aktera stvaranja filma ne ispisuju se na filmskom platnu, već ih osoba odgovorna za film, dakle, empirijski autor filma *Dead man walking* usmeno izlaže u prikazivačkoj formi pripadajućoj formi intervjua (čak i uz elemente interakcije snimane osobe i instance iza kamere) te usmeno izvodi glazbenu točku koja je inače prisutna u klasičnom filmu u formi nasnimljene glazbe; (2) najava se uopće ne nalazi na projekcijskom početku filma *Dead man walking*, već i trećoj sekvenci filma – i to ne kao najava Gotovčeva filma, već kao najava umetnutog filma L. Stojanovića, naravno ne u integralnom, cjelovitom obliku, a u kojemu je Gotovac ujedno i glavni lik – čime direktno narušava svoju tradicijski zadanu funkciju.

Dead man walking je, dakle, tip diskursa koji ne samo da ne poriče mjesto s kojega je proizveden, već i parodira samu konvenciju koja određuje što je (povijesno) pripadajuće odgovarajućem tipu filmskog izlaganja.

Noël Carroll (1988: 150-160, osobito str. 155,156) u svojoj knjizi *Mystifying Movies*, izlažući značajnu, primarno filozofsku, kritiku suvremene teorije filma semiotičkog i psihoanalitičkog nasljeđa, pokušava upravo navođenjem primjera najave i odjave filma ili pak međunaslova u nijemim filmovima ukazati da je *svaki* film klasične, realističke naracije zapravo *diskurs*, a ne (pri)povijest (*histoire*) kako to, čini se, tvrdi Metz. Međutim, njegova kritika prvenstveno je usmjerena na psihoanalitičku argumentaciju koju koristi Metz svojim pojmom filma kao "imaginarnog označitelja", a o čemu u kontekstu ove studije nema ni riječi. Iako je argument koristan u vidu demistificiranja filmske tekstualnosti i potencijalne ideološke mehaniziranosti, on zanemaruje činjenicu da, iako je svjestan da je pred njegovim očima evidentna konstrukcija, a ne realan prikaz svijeta (te iako *neki* filmovi prikrivaju tragove vlastite proizvedenosti, ali ujedno i zadržavaju metakomunikacijske elemente) gledatelj ipak *pristaje* na komunikacijsku situaciju u kojoj zanemaruje filmsku uklopljenost u realni svijet prepuštajući se djelovanju fikcije. Teza da

15 Sličnu analizu nudi i Buckland (2000: 52-76; također i 2001: 211-226), ali u kontekstu digitalne kolorizacije starih, monokromatskih filmova. Buckland pokušava nadići polarizaciju anaforičkog i deiktičkog shvaćanja filmskog teksta, pripisanu Metzu i Casettiju kao suprotstavljenim teorijama filmskog iskazivanja. Prema Bucklandu, dok Metz shvaća film kao anaforički, refleksivno konstruiran – gdje anafora služi kao čisto (unutar)tekstualna relacija, odnosno gdje znakovi istog reda upućuju jedni na druge, a odnos iskazivača i adresata je sličniji mediju *pisma* u smislu odgođenosti njihove interakcije, Casetti film shvaća deiktički, inzistirajući na relaciji znaka i konteksta, tekstualnog upućivanja na okolnosti čina iskazivanja, gdje je odnos iskazivača i adresata sličniji mediju *govora* u njihovoj gotovo neposrednoj tekstualnoj nazočnosti.

je svaki film diskurs zato jer sadrži metakomunikacijske signale najave i odjave filma djelomično je promašena jer su ti signali konvencijom prihvaćeni. Bit problema je u tome *kako* mi zaista uspijevamo zanemariti te indikatore da bismo konstruirali koherentnu fikciju te kako zaista metafilmski iskazi (ugrađeni u unutarfilmsku razinu) u različitim modusima prikazivanja uspijevaju narušiti tu uspostavljenu fikcionalnost.

To sustavno zanemarivanje tragova konstruiranosti istovremeno je i (1) činjenica odabranog *stila* prikazivanja, dakle, filmske strukture, i (2) činjenica usmjeravanja gledateljeve pažnje u cilju strateškog razdvajanja svijeta fikcije od svijeta konstrukcije te fikcije, kako ispravno ističe Hutchinson (2004) izdvajajući navedeni tip pažnje (kod njega naveden kao 2. tip) uz onaj o odvajanju filma od okolnosti u kojima se prikazuje, te onaj o razdvajanju unutrašnjih aspekata fikcijske priče.

Međutim, Hutchinson (2004) u svojoj tipologiji usmjeravanja gledateljeve pažnje pri susretanju s fenomenom filma ističe kako klasični narativni stil, često označen i kvalifikacijom "nevidljivi", tj. kao onaj koji zanemaruje, odnosno prikriva tragove vlastite konstruiranosti, manje narušava gledateljevu pažnju no što bi to bio slučaj s filmom koji bi te tragove svjesno isticao (usp. osobito 2. poglavlje, str. 5).[16] Ipak, suprotno intuiciji, ostaviti tragove konstruiranosti dotičnog filma ne znači odmah i narušiti gledateljevu pažnju. Naprotiv, tehnike narušavanja pažnje (npr. pogled u kameru), pod pretpostavkom da tehnike njezinog zadržavanja imaju već povijesno uspostavljenu stilsku i poetičku stabilnost, mogu, suprotno očekivanju, biti jasni indikatori fokusiranja pažnje i to u dva smjera: (a) fokusiranja na sadržaj prizora koji je određenom tehnikom označen, a služi kao pokazatelj da je ono što se u prizori događa od iznimne važnosti za nastavak filma; (b) fokusiranja na samu tehniku kojom je to usmjeravanje izvršeno u smislu metamedijskog označavanja kôda u kojemu se i preko kojega se prikazivanje određenog prizora odvija; vrsta potencijalno analitičkog "očuđenja" filmskog postupka poput parodirane najave filma u prethodno spomenutom Gotovčevom filmu.

Igranofilmski primjer koji može poslužiti kao dobar uvod u problematiku prekoračenja okvira fikcijskog filma i njegovog aludiranja na mjesto s kojega je proizveden, tj. aludiranja na uvjete pod kojima je fikcionalno-filmski ustrojen, tematizira već film Slavoja Žižeka *Pervertitov vodič kroz film* (2006, koji je režirala Sophie Fiennes) gdje se nama pogodna egzemplifikacija ne nalazi u formi cjelokupnog filma, već u formi Žižekova komentara dijela filma Clarencea Browna *Opsjednuta* iz 1931. godine.

Osnovno pitanje koje se postavlja prilikom *čitanja* te početne scene iz *The Pervert's Guide to Cinema* – ukoliko film shvatimo kao semiotički sustav i utoliko kao tekst u širem smislu riječi, na sličan, dakle, način na koji Fiske i Hartley (1992) govore o "čitanju televizije" – nije da li svaki gledatelj bilo koje socijalno-kulturne, političke, rasne, klasne, rodne ili druge stratifikacije to čita na isti način (tj. onako kao što to interpretira Žižek, kao slučaj u kojemu sama unutarfilmska realnost reproducira filmsko iskustvo za lik koji se nalazi u samoj filmskoj dijegezi), već daje li sâm film kao tekst gledatelju dovoljno znakova ugrađenih u vlastitu strukturu iskazivanja, da bi se ta scena pojavljivala u gledateljevoj kogniciji baš na način koji omogućava i legitimira takvu interpretaciju. Iako je aluzija na filmsku vrpcu putem nizanja istaknutih prozora vagona vlaka u filmu *Opsjednuta* prilično suptilna, film svojim izražajnim sredstvima daje dovoljno naznaka koje opravdavaju smjer čitanja koji ide prema shvaćanju tog prizora kao indirektnog metafilmskog iskaza. Dok bi, primjerice, direktan metafilmski iskaz bio obraćanje eminentno fikcionaliziranog lika kameri koja ga naizgled neprimjetno snima, tj. susretanje pogleda lika i pogleda gledatelja (što je u Casettijevoj terminologiji filmskog iskazivanja[17] shvaćeno kao interpelacijski filmski iskaz koji gledatelja priziva u dijegetički posredovanu iluziju), ovaj se indirektni iskaz postiže trima konstitutivnim elementima samog procesa filmskog iskazivanja.

16 Evo kako on to formulira: "Makers of Hollywood fiction films realize this fact, at least intuitively, and so most fictional films are constructed to hide the artifice as much as possible" (Hutchinson 2004: 5).

17 Ova se djelomično naznačena tipologija filmskih kadrova tiče Casettijeve (1998) knjige *Inside the Gaze: The Fiction Film and Its Spectator* koju analizira i Buckland (2001: 218-220). Trodiobnu podjelu pogleda, koje film kao medij proizvodi, uz privilegiranje pogleda što ih razmjenjuju likovi unutar dijegeze, niječući istodobno poglede kamere i gledatelja, nudi Mulvey, 1999: 76.

18 Terminološka aluzija na Hjelmsleva više je nego očita, iako ne iscrpljuje niti sažima sve moguće konotacije koje prenošenje operativnih kategorija iz njegove glosematike može neželjeno polučiti. Za pregled njegove pozicije usp. Nöth, 2004: 78-87.

Kao prvo, na razini forme sadržaja,[18] tj. materijalnog izgleda predmeta koji se pojavljuju, odnosno projiciraju na filmsko platno, prisutna je prethodno spomenuta aluzija na filmsku vrpcu, postignuta ne samo nizanjem omeđenih dijelova događaja u vlaku, već i izgledom samog vlaka-filmske vrpce u kontekstu cjelovitog iskaza scene muško-ženskog para. Budući da je film crno-bijel, time je omogućena jasna podjela i apostrofa izgleda filmske vrpce u jasnom kontrastu crne podloge vanjštine vlaka i osvijetljenih, a time ujedno i istaknutih, dijelova prizora onoga što se događa u vlaku. Ta zamračenost, tj. izoliranost pogleda koji se usredotočuje na izvor svjetlosti,[19] prisutna je i u fenomenu gledanja filma u zamračenoj prostoriji koja istovremeno omogućava individuaciju, tj. prividno-prostornu segregaciju od drugih gledatelja koji prisustvuju činu gledanja, te identifikaciju s onime što se vidi na platnu, a na što smo upućeni samom činjenicom izolativnog djelovanja mraka kino-dvorane.[20] Daljnja znakovna oznaka slikovno-formalnog određenja sadržaja u smjeru čitanja tog prizora kao eksplicitno metafilmskog iskaza jest izgled ruba vlaka koji spaja njegovo metalno tijelo, a koji je ostvaren zakovicama koje označavaju (uslijed svoje smještenosti uz rub prozora u neprekinutoj liniji) perforaciju na samoj filmskoj vrpci koja je ipak nevidljiva u činu projekcije i gledanja filma.

Kao drugo, sljedeći element koji nam dozvoljava da tu scenu čitamo kao unutarfilmsku reprodukciju filmskog iskustva jest postojanje *okvira* i *kadra* u tom prikazu prolaska vlaka.[21] Naime, *kadar* je omeđena prostorno-vremenska jedinica koja omogućuje da se profilmska stvarnost pojavi u projekciji filma na platno na određen, toliko dojmljivo iluzoran, način. Bez njega filmsko iskustvo ne bi bilo moguće, pogotovo ne na način da ga doživljavamo kao direktnu reprodukciju realnosti. Taj element kadra prisutan je i u izloženim, izoliranim, osvjetljenim, izdvojenim "prozorima" u vlaku gdje prostorno-vremensko jedinstvo i kontinuitet omogućuju da ženski lik taj prizor gleda kao "filmičan". *Okvir* pak, s druge strane, još je jedan od konstitutivnih elemenata koje nazivamo oblicima filmskih zapisa, a koji čine sintezu čimbenika sličnosti i čimbenika razlike kao onih kategorija koje omogućuju da film istovremeno bude toliko podudaran s realnošću (rekli bismo s Peirceom i Bazinom, gotovo otisak, indeks stvarnosti), a ujedno i toliko od nje različit (kako primjerice dokazuje Arnheim).

Treći element koji taj prizor čini metafilmskim (u našem gledanju on je još uvijek polusubjektivni kadar) jest postojanje *naracije* u slijedu prikaza događaja u vlaku kroz izolirane prostorno-vremenske jedinice koje čine "prozori" (sada ih već slobodno možemo zvati kadrovima, iako su oni izgledom i vizualnom organizacijom nešto između fotograma, kao izolirane jedinice koja postoji na filmskoj vrpci, i kadra kao prostorno-vremenski omeđene jedinice u filmu). Naime, kadrovi/prozori ne samo da se nižu nekim zadanim i ustaljenim redoslijedom, već oni tvore na određen način izloženi slijed uzročno-posljedičnih događaja toliko konstitutivnih za tvorbu priče. Iako se niz može shvatiti tek kao gradacija od "nižih" oblika djelatnosti (kuhanje, glačanje, itd) prema "višim" oblicima (ples, zabava), on je također i jasno socijalno stratificiran i to na način da ne prikazuje priču samo na razini linearnog pripovijedanja predzabavljačkih radnji s kulminacijom u plesu muško-ženskog para, već također i društveno uređenje koje regulira tim cjelokupnim procesom egzekucije sfere zabave. Završni kadrovi, dakako, predstavljaju kulminaciju želje samog ženskog lika, shvatljivu tek u kontekstu prizora s "ne-filmski" posredovanim muškim likom, ali oni prvi zapravo tvore kontrast i simetriju s obzirom na posljednje označavajući pritom socijalno-klasnu i rasnu stratifikaciju, kako na razini značenja unutar niza kadrova koje nudi vlak, tako i na razini referencije izvan svijeta junakinjine projekcije u (za nas kao gledatelje) filmski svijet, te referencije u izvanfilmsku stvarnost konkretne historijske zadanosti.

Završna instanca koja omogućava takvo čitanje jest sam ženski lik, ali sada kao gledateljica bez čije prisutnosti sâm čin protjecanja vlaka ne bi bio shvaćen kao "filmičan prizor". Njena pozicija karakteristična je utoliko što

19 O procesu usmjeravanja pažnje koju gledatelj posvećuje svjetlosno istaknutom prizoru, tj. općenito razlučuje film od izvanjskog svijeta od kojega se film istovremeno razlikuje i u koji je uklopljen, usp. Hutchinson, 2004: 1-4.

20 O daljnjim, primarno psihoanalitički potkrijepljenim i feministički intoniranim i intendiranim implikacijama tog procesa usp. Mulvey, 1999, a o fenomenološkim implikacijama tih okolnosti gledanja filma, a u kontekstu pasivizacije gledatelja, usp. Laffay, 1971: 18-22.

21 O kadru i okviru kao stalnim oblicima filmskog zapisa, tj. definicijski određenim kategorijama omeđenog prostorno-vremenskog kontinuuma prikazivane građe za kadar, te prostorne konstante filma za okvir, usp. Peterlić, 2001.

odlikuje dvije bitne karakteristike filmskog izraza i čina gledanja: (a) ona je *pasivna*, tj. ne može participirati u događajima koje gleda jer su oni upravo tu "samo za gledanje"; oni se pred njom nižu neovisno od njezine želje (na ovoj mehaničkoj razini, ukoliko to ne shvatimo upravo kao njezinu projekciju željâ koje korespondiraju sa shvaćanjem događaja u vlaku kao maštanja kojima ona regulira) i onim slijedom na koji ona nipošto ne može utjecati svojim gledanjem kao djelovanjem; (b) ona je *aktivna* u činu gledanja jer kako kadrovi /prozori prolaze (pogotovo prizori zabave i plesa) ona se naviruje ne bi li vidjela još nešto prije no što sâm kadar prođe. Taj efekt naginjanja, koji ne može omogućiti drukčiju i povoljniju perspektivu također je konstitutivni dio onoga što nazivamo čimbenikom razlike (s obzirom na realnost, ali npr. i kazališnu umjetnost) i označava se terminom *zaklanjanja u perpektivi*. Upravo je, znači, ta *razlika* između filmskog izraza i realnog pogleda ono što omogućava da se taj prizor doživi kao specifično "filmičan".[22]

Međutim, iako svi elementi koji se nalaze unutar pogleda tog ženskog lika upućuju na spomenuto, žižekovski motivirano čitanje prizora, on ipak tekstualno ne bi bio ostvarljiv izvan cjelokupne, šire strukture prizora u koji je ona kao lik uklopljena. Apostrofu njezinog specifično "filmskog" iskustva unutarfilmske realnosti podvlači tek prethodni prizor koji svojom "običnošću", odnosno filmski-konvencionalnom montažom, mizanscenskim, narativnim, glumačkim i drugim sredstvima, izdvaja nadolazeći prizor gledanja događaja u vlaku kao filmičan. To znači da je prethodeći prizor stalan semantički *trag razlike* u slijedu filmskih kadrova, kako na razini tekstualne manifestacije u konkretnoj projekcijskoj egzekuciji slikâ, tako i, što je ovdje možda čak i bitnije, u spoznajnoj ekipiranosti gledatelja da prepozna tu sekvencu kao distingvirajuće metafilmsku s obzirom na pozicioniranost unutar šire strukture filma.

Na taj način film nama kao izvanjskim empirijskim gledateljima ne samo da pokazuje i prikazuje uvjete i načine vlastite proizvodnje iluzije, već nam jasno predočava i granice vlastitog iskazivanja. Ovdje, dakle, nije riječ samo o tome da film na sebi svojstven i specifičan način uobličava profilmsku, a u slučaju unutarfilmskih događaja i filmsku stvarnost, već je riječ o tome da ukoliko je film neki oblik reprezentacije realnog svijeta, te ako on može putem uokvirivanja[23] predočavati svoju vlastitu granicu (onu između zbilje i fikcije, tj. između unutarfilmske zbilje i unutarfilmske fikcije) onda on može predočavati i zaista predočava granice svijeta realiziranog na način našeg gledanja gledanjâ. Ili, drugim riječima, takav filmski postupak uokvirivanja *različitih* socijalnih sistema (sistema realnosti i sistema filmske fikcije koja preuzima elemente postojećih sistemâ te ih na određen način rekonstituira) pridonosi tome da granice između fikcije i zbilje postaju vidljive, odnosno da granica reprezentacije kao *razlika* uspostavlja samu distinkciju između fikcije i zbilje, bilo da se ta razlika odnosi na unutarfilmsko ili izvanfilmsko razgraničavanje sistema umjetnosti i sistema socijalne realnosti.

Trenutak najjasnijeg demarkiranja fantazmatskog okvira ženskoga lika i njene realnosti jest prodor jednog od sudionika zabave "unutar" njene projekcije u dio koji je obojen, za nju, realističnim konotacijama njenog vlastitog svijeta. Ta propusnost okvira između njene fikcije/svijeta u vlaku i njene realnosti/filmskog svijeta kojega mi kao empirijski gledatelji vidimo, samo je potvrdila razdvajanje tih svjetova, iako ih je istovremeno kao takve i uspostavila.[24]

Metafilmske strukture u svojoj implicitnoj propusnosti

Jedan od jasnijih primjera unutarfikcionalnog tematiziranja vlastite filmske ustrojenosti nudi nam i film Woodyja Allena *Grimizna ruža Kaira* (1985) gdje je autoreferencijalno samoupućivanje na konstitutivne elemente filmskog izraza više nego izraženo, ali istovremeno ograničeno na zadanost okvira fikcije koju je film samostalno uspostavio. Eksplicitno tematiziranje višestruko (pre)usmjeravanog prekoračenja okvira fikcije (od filma-unutar-filma u

22 Takvu poziciju, primjerice, zastupa Arnheim (1962. i 1978), kao pripadnik klasične teorije filma, a ostatak problema i suvremeniji kontekst nudi, primjerice, Peterlić (2001: 20-24).

23 O tom procesu uokvirivanja u pogledu drame i kazališta, a čiju argumentaciju i naknadnu konceptualizaciju, crpljenu iz Luhmannove teorije sistema, slijedim, usp. Schwanitz, 2000: 93.

24 Prekoračivanje te zamišljene granice, koja naizgled dijeli fikciju od zbilje, samo je u daljnjoj konzekvenci uspostavilo prividnu razliku koja je postojala ionako samo u trenutnom obliku njenog gledanja, eda bi odmah potom bila destruirana.

okvirni film i obrnuto) zapravo je tek unutarfikcijsko preslojavanje i pregrupiranje različitih pripovjednih razinâ i pripadajućih im instancija. To je ta *implicitna propusnost* fikcijskog okvira filmske priče o kojoj je ovdje riječ, a koja je eksplicitno tematizirana unutar zadanog svijeta filmske dijegeze.

Kako ispravno ističe Genette (2006: 48) oprimjerujući figuru metalepse[25] na filmski medij, i to baš na primjeru spomenutog Allenovog filma: "svatko, naravno, može probiti ekran (…) ali taj čisto fizički atentat, ako već može prekinuti ili pokvariti neku projekciju filma, ne omogućuje ulazak u filmsku dijegezu, pa stoga ni u bilo koji oblik metalepse. Taj posljednji čin prekoračenja, fizički nemoguć, može se zbiti samo *unutar neke fikcije*, koja bi jednako tako mogla biti i romaneskna fikcija (…) i koja je kadšto (…) i sama po sebi filmska fikcija". Pogledajmo kako ta samouspostavljajuća autoreferencijalnost pobliže izgleda i do koje mjere djeluje kao temeljna kategorija filmske organizacije te zašto ne uspijeva probiti okvir fikcije iako ga permanentno dovodi u pitanje.

Ta autoreferencijalna komponenta postaje središnjim operativnim pojmom razumijevanja filma do te mjere da Singer (1998: 56) tvrdi kako *Grimizna ruža Kaira* nije samo film koji u sebi sadrži film, već je on *film o filmu*. Odnosno, "u *Grimiznoj ruži Kaira* ontologija filma funkcionira kao bitan dio njegovog sadržaja. Do te mjere, film govori o sebi *kao* filmu" (moj prijevod). To u suštini znači da on sam sebe doslovno interpretira, tj. da tumači vlastite uvjete opstanka i realizacije.

Zadatak je, dakle, locirati na koji način se ti autoreferencijalni efekti postižu, te gdje su točno smješteni u filmu.

Razine i elementi koji u *Grimiznoj ruži Kaira* pripomažu uspostavljanju autoreferencijalnosti, te preko kojih se ona ostvaruje mogu se raznovrsno klasificirati, primjerice:[26]

1) komponenta PISMA – natpisi unutar filma
2) komponenta GOVORA – unutarfilmski jezik likova, njihovi iskazi
3) SLIKOVNA komponenta: a) pogledi likova b) boja
4) NARATIVNA komponenta: a) priča; b) likovi
5) GLAZBENA komponenta
6) MEHANIČKA komponenta

1) imamo *3 modusa autoreferencije* pomoću naslova filma koji upućuje na naslov okvirnog filma W. Allena: (A) na samome početku prikazuje se plakat koji reklamira film, a koji je sastavni dio produkcijskog dijela filmske umjetnosti, te svojim nazivom referira na okvirni naziv filma koji mi gledamo; (B) imamo u nekoliko navrata natpis filma na reklamnom panou kinodvorane koji također upućuje na okvirni naslov filma; (C) imamo naziv filma u konkretnoj projekciji na platno, ali sada u nešto izmijenjenom obliku, C/B, drukčiji font i sada je to dio unutarfilmskog svijeta filma-unutar-filma

2) Iskaz Cecilije koja govori Tomu: "Trebaju vas. Bez vas nema filma" što se povratno odnosi i na film koji mi gledamo budući da bez lika Toma-koji-je-izišao-iz-filma nema niti okvirnog filma W. Allena (vrijeme – 22:01).

Jedna od gledateljica u kinu govori, žaleći se na "promijenjeni" film: "Sjede i govore, nema akcije", što povratno referira na istu situaciju koju mi gledamo, govorenje likova unutar dijegeze, bez neke konkretne akcije (23:11).

25 Genette (2006: 11) metalepsu definira kroz različite aspekte "prekoračenja praga prikazivanja, bio on figuralan ili fikcijski", a njezin najtipičniji primjer je tzv. metalepsa autora, svojevrsno opkoračenje pripovjednih razina teksta koje autor poduzima u odnosu na ekstra- ili intradijegetičku razinu na kojoj se nalazi.

26 Ova podjela samo se djelomično oslanja na ono što Metz naziva supstancom izraza, odnosno materijom označitelja. Međutim, zapravo je riječ o formalnoj organizaciji te supstance označitelja u, dakle, formu označitelja i njezin odnos prema formi sadržaja, tj. formi označenog. U tom slučaju, film ne samo da transformira i organizira svoje materijalne uvjete, već ih "preuzima" gotove u svoj tekstualni sistem. Komponenta navedena pod br. 4 (narativna) transmedijski je fenomen koji se može jednakovrijedno, na razini dubinsko-strukturnih odnosa, naći i u književnosti, stripu, svakodnevnoj komunikaciji, itd.
Metz govori o pet materijalnih tipova označitelja koje film kao zaseban semiotički sistem preuzima gotove i integrira u svoju specifičnu formu i to pod zasebnim kodifikacijskim uvjetima. To su redom: a) pokretna slika, b) snimljeni govor, c) snimljena glazba, d) snimljeni šumovi i e) pismo (usp. Metz, 1976: 586-587; Metz, 1978: 75, 81; Metz, 1975: 9, 163-197).
Kao što vidimo iz naše podjele, tipologija se samo djelomično poklapa, no i naš cilj analize je značajno drukčiji. Međutim, komponente (3) i (6) zapravo su obuhvaćene Metzovom kategorijom *pokretne slike*, samo su navedene odvojeno, dok se komponenta (4), *naracija*, ne odnosi na materiju označitelja, već na formu označenog, tj. oblik sadržaja koji je filmom prikazan. Sličnu podjelu nude Gaudreault i Jost (2004: 53), ali oni govore o pet modusa izražavanja u filmu (slika, zvuk, govorene riječi, pisani materijal, glazba)
Nešto drukčiju tipologiju nudi Nöth (2001), no on se oslanja na Peirceovu trihotomiju interpretanta kao komponente znaka. Tako se autoreferencija dijeli na rematsku (riječ), dicentsku (rečenica, iskaz), argumentativnu (silogistička forma zaključka), tekstualnu, intertekstualnu i intermedijalnu. S time da su posljednje dvije razine autoreferencije ujedno izraženo i aloreferencijalne jer primarno referiraju na *druge* tekstove/medije *iste* vrste. Ipak, referiranje na druge tekstove/medije iste vrste ujedno je i referiranje na sebe kao tekst/medij pripadan određenoj klasi tekstova ili medija.

U razgovoru jednog para mijenja se opreka *promatranje/promatrano*; ženski dio para govori muškom kako on voli promatrati ljude i njihovo ponašanje, međutim odmah potom oni se upliću u raspravu kojom indirektno postaju promatrani upućujući na situaciju koju su malo prije proizveli (26:00).

Autoreferencija na *žanr*; Tom pomalo idealistički priča Ceciliji o tome kako mogu živjeti i bez novaca jer imaju jedno drugo, a na što mu Cecilija odgovara: "To je filmski dijalog", što zaista i jest na okvirnoj razini gledanja i prepoznavanja. Tom zaista proizvodi, doslovno, filmski dijalog (32:05).

Autoreferencija na *filmski postupak*; Tom traži zatamnjenje prilikom ljubljenja sa Cecilijom, jer je to filmska konvencija pripadajuća romantičnim komedijama, što ne samo da povratno referira na tehničke okolnosti u kojima se okvirni filma ostvaruje, već ukazuje na svijest lika o pripovjednim postupcima kojih je dio (32:49).

Autoreferencija na našu poziciju gledanja kao onih subjekata koji žele fikciju koju gledaju, tj. žele je supstituirati za stvarnost: "Stvarni ljudi žele maštu, a izmišljeni stvarnost" (36:43).

Prilikom susreta Gila i Toma i izjave ljubavi Ceciliji, Gil ističe, povodom statusa Tomove fikcionalnosti: "Neki su stvarni, neki nisu. To nije nešto što se može naučiti" – tu je prisutna autoreferencijalnost na razini na kojoj Gil govori kako je zaista stvaran, uvjeravajući u to Toma, iako on to zaista nije budući da je također fikcionalizirani lik unutar filma koji mi gledamo (41:11).

Autoreferencija na zamjenu koncepata koje vežemo za 2 odvojena svijeta pomoću distinkcije film/zbilja. Tom govori o "čaroliji stvarnog svijeta za razliku od celuloidne vrpce" (51:17).

Autoreferencija na *žanr* gdje Cecilija predlaže Gilu da nakon ovog filma snimi mjuzikl, što je upravo, barem djelomično, situacija koju su proizveli u toj sceni (56:07).

3) *Pogled* Toma prema Ceciliji, tj. prema publici koja gleda film, ujedno je i pogled prema nama kako izvanjskom gledateljima jer se naš pogled poklapa s njihovim. Distinkcija film/zbilja – uspostavljena u filmu činjenicom Cecilijina gledanja tog filma, bojom i ponovljivošću tog pod-filma, ali ne i ponovljivošću onog filma koji mi gledamo – narušena je i izgubljena u trenutku kada likovi unutar filma počinju direktno komunicirati s onima izvan (17:00).

4) Autoreferencija na vlastitu priču; Cecilija komantira Gilovu glumu i realističnost izvedbe poljupca s jednom glumicom te ističe kako je "izgledalo kao da je voli", što je upravo situacija koju mi gledamo: mi vidimo "filmski poljubac" Cecilije i Gila, kao likova u dijegezi, koji nama izgleda "kao da je voli", iako ćemo na kraju saznati da to nije slučaj (56:56). Na ovome mjestu *priča* referira na vlastiti izvor ostvarenja, tj. na pripovjednu situaciju koja je stvara i omogućuje njezino filmsko ostvarenje. Ostali likovi u pod-filmu govore Tomu da se vrati u priču, što je autoreferencijalno redundantno jer on jest u Priči koju mi gledamo i koju nam nudi Allen (1:01:00).

Još direktnija autoreferencija u kojoj se evocira odbacivanje *zapleta* uslijed ulaska Cecilije u pod-film, iako je upravo taj čin odbacivanja unutarfilmskog zapleta čin proizvodnje izvanfilmskog zapleta Allenove *Grimizne ruže Kaira* (1:03:53).

Lik – Tom i Gil neprestano tvrde i uvjeravaju druge kako nisu sporedni likovi iako ih drugi takvima smatraju, što opet povratno upućuje na okvirni film u kojemu zaista nisu sporedni likovi jer se cjelokupna priča vrti oko njih.

5) *Glazba* – iako je kroz cijeli film prisutan lajt-motiv pjesme naznačene na samome početku filma, a koja je ekstradijegetičkog statusa, na samome kraju se pokazuje da ono što smo mislili da dolazi izvan unutarnjeg svijeta filma, sada postaje intradijegetički zvuk, pripadajući filmu koji Cecilija gleda, upućujući tako povratno na okolnost izvanjskog filma (žanrovski i konvencionalno uspostavljenog uvodnim dijelom na početku) čija opstojnost zavisi kako od unutarfilmskih ostvarenja, tako i od vezâ koje uspostavlja sa svojim intradijegetičkim i dijegetičkim razinama. Glazba tako istovremeno komentira intradijegetičku i dijegetičku razinu filma.

6) *Mehaničnost* filma se kao činjeničnost uspostavlja *ponavljanjem* scene koju Cecilija gleda, a koja se odmah potom destruira u Tomovu izbjegavanju te tehničko-filmske determiniranosti. Naime, do trenutka Tomovog izlaska iz filma, intradijegetički posredovan film teče potpuno mehanički, bez *svijesti* likova o tome da mogu promijeniti slijed priče u kojoj se nalaze (15:36). To autoreferencijalno upućuje na ponovljivost i zadanost same strukture okvirnog filma.

Ponavljanje scene prilikom dolaska na večeru gdje konobar pokazuje čuđenje što ostali uzvanici ne traže "stol za šestero", već za sedmero, što pokazuje očitu svijest unutarfilmskog lika s obzirom na uvjete vlastitog iskazivanja. Ta situacija upućuje na paradoksalnu mogućnost

filmskog iskaza (ostvarenog posredstvom jednog od likova) da zna izvor vlastitog čina iskazivanja, tj. da zna metarazinu s koje se zapravo ostvaruje (1:01:00).

Bitan aspekt autoreferencijalnosti zapetljane u vlastito kružno djelovanje jest ta *svijest* likova u filmu koje Cecilija gleda *kao* likove. Naime, činjenica da oni jasno ističu *znanje* o vlastitim uvjetima ostvarenja priče upućuje na apsurdnost njihove pozicije, budući da oni, po definiciji, ne mogu biti na toj razini iskazivanja, već na nižoj razini, i to onoj koju sam čin iskazivanja omogućuje. Oni znaju da se film bez Toma ne može nastaviti i znaju kojim slijedom bi film trebao teći.

Dakle, iako film jasno tematizira vlastite dosege uspostavljanja distinkcije između fikcije i zbilje (kao primjerice u trenutku kada dolazi do potpune zamjene unutarfilmskih realnosti: izlaska Toma iz filma i ulaska Cecilije u film, te apostrofiranja moguće hipoteze o sagledavanju onog *izvan* unutarfilmskog svijeta kao fikcionalne tvorbe, vrijeme – 58:25) za nas kao izvanjske gledatelje iluzija nikada nije u potpunosti narušena, jer nema jasnih postupaka koji bi djelovali disruptivno s obzirom na naše gledanje i jasno kulturno uspostavljenu konvenciju gledanja filma kao u sebe zatvorene fikcionalne strukture. Disruptivni elementi ugrađeni su u samu tekstualnu matricu filma time što nama realistično prezentiran svijet naizgled upućuje *izvan* okvira vlastitog shvaćanja, tj. upućuje pomoću vlastitih tekstualnih struktura gledanja "unutarnjeg filma" na sebi nepripadajuće svojstvo, činjenicu "da je to film". Podudarnost te činjeničnosti "to je film" ne događa se, znači, na razini dijegeze i hipodijegeze, već na razini odvijanja filma izvan vlastite dijegetički posredovane proizvodnje i hipodijegeze koja na ovu prvu upućuje. Tako se aktualizirana "filmičnost" postiže uvijek s "izvanjske strane" gledanja, tj. (A) sa strane gledatelja Allenove *Grimizne ruže Kaira*, te (B) likova Allenova filma koji gledaju film unutar tog okvirnog filma. Jedini trenutak preokretanja te hijerarhizacije prisutan je u trenutku kada Cecilija "ulazi" u hipodijegetički prostor postajući dijelom filma-u-filmu,[27] te kada jedan od likova unutar tog pod-filma predlaže zamjenjivanje perspektive u kojoj bi svijet koji mi gledamo kao film bio gledan kao film od strane likova u hipodijegezi.

Međutim, usprkos hijerarhijskim preokretima, relativna stabilnost, barem na razini tekstualne manifestacije i organizacije, uspostavljena je krajem/završetkom u kojemu se svi protagonisti vraćaju na, za sebe, pričom i iskaznim "katovima/razinama" zadane pozicije. Ono što se tada čini kao jasno uspostavljena ravnoteža među različitim razinama iskazivanja i gledanja postaje, međutim, snažan disruptivan element na razini gledateljske procesualizacije događaja na ekranu, gdje naizgled zadani elementi filmskog svijeta i njegove činjeničnosti gube svoje čvrsto uporište. Taj proces odvija se na dvije temeljne razine: (1) ne samo da je iluzija u koju smo uvučeni u činu gledanja višestruko dovedena u pitanje, već je (2) ta ista iluzija eksplicitno upućivala na uvjete vlastite proizvodnje, odnosno na činjenicu svog "mehaničnog" ustrojstva.

U tom složenom procesu autoreferencije, na razini organizacijske strukture filma kao teksta i na razini naše kognitivne obrade tih tekstualnih podataka, došlo je do efekta u kojemu se *značenje* – uspostavljeno unutartekstualno sintaktički te autoreferencijalnom organizacijom sadržaja – i *referencija* podudaraju, tj. filmski iskaz ne referira na neki izvanjski objekt koji je materijalno nepripadajući samome filmu (osim, naravno, očite denotativne konstelacije sadržaja u kojemu mi očito prepoznajemo jasno ocrtane predmete iz izvanjskog svijeta filma). Naprotiv, film dokida putanju referencije upućujući na okolnost vlastite proizvodnje, upućuje na samog sebe podvlačeći znak jednakosti između svoje izvanjske ekstenzije i vlastitog, sadržajno konstituiranog, značenja. U ovim okolnostima upravo "povratnost" referencije omogućuje tvorbu konotativno obojenog značenjskog polja na križištu unutar i izvan filma.

Što je Iva snimila?

U filmu Tomislava Radića *Što je Iva snimila 21. listopada 2003.* (2005) tematizacija vlastitog okvira fikcije premještena je na drugu razinu i to drugim, prvenstveno narativnim sredstvima uokvirivanja.

27 Pojam filma-u-filmu ili uklopljenog filma mogao bi se, po naratološkom parnjaku dijegeza/hipodijegeza, nazvati i *hipofilmom*. To znači filmom koji se nalazi unutar filma koji gledaju empirijski gledatelji. Eventualno miješanje naratološke terminologije kakvu inače koristi Genette, nazivajući metadijegezom umetnutu priču druge razine *ispod* okvirne priče, te prenošenje ionako pomalo zbunjujuće terminologije na par filmsko/metafilmsko, značilo bi potencijalno teorijsko samoubojstvo jer bi tada metafilm označavao drugu razinu umetnutog filma (u našoj terminologiji zapravo hipofilm) i ne bismo ga mogli koristiti za fenomen "prekoračenja" filmskog svijeta, tj. ono što se refleksivno, ali na "višoj" razini odnosi prema samome sebi. Na to upozorava i Genette (2006: 52) fusnotom br. 57 svoje knjige Metalepsa pa ćemo hijerarhijsku strukturu filmskih razinâ zadržati u obliku metafilmsko – filmsko – hipofilmsko.

Autoreferencijalno upućivanje na izvor vlastite proizvedenosti ovdje je još ekplicitnije budući da je intradijegetički pseudoautor-pripovjedač-lik Iva vidljiv kao izvor, tj. primarna, subjektivna instanca prikazivanja prizora – ona za 15. rođendan dobiva videokameru pa snima događaje koji se nižu oko nje, njezine obitelji i dolaska njemačkog poduzetnika Hoffnera u stan njezine obitelji na večeru.

U početnoj, uvodnoj sekvenci filma Iva je kao lik u priči o "Ivi koja snima videokamerom" (a čiji je implicitni autor T. Radić, naveden tek na odjavi filma) označena smještanjem u početni subjektivni kadar-sekvencu svojeg očuha Bože (kojega tumači Ivo Gregurević). To eksplicitno tematiziranje Ive kao lika u filmu te njezino eksplicitno tematiziranje kao autora-pripovjedača velike većine kadrova-sekvenci unutar filma formira ju kao centralnu "obgrljujuću" figuru koja prekoračuje zadani prostor vlastito uspostavljene priče o njezinoj obitelji. Međutim, iako se to metaleptično opkoračenje odvija vidljivo i očito (likovi u priči joj se obraćaju kao snimateljici materijala, vidimo ju kao izvor snimanja uočavajući dijelove tijela koje se kao cjelina nalazi izvan vidljivog prostora pojedinog kadra, kadrovi su mahom dinamični, snimljeni "iz ruke", itd.) ono se ipak odvija tek *unutar* filmske dijegeze okvirnog filma *Što je Iva snimila*…. Ono što razlikuje Ivu od većine filmskih pripovjedača kojima je delegirana odgovornost pripovijedanja događaja iz vlastite točke gledišta jest činjenica da je Iva istovremeno i *pripovjedač* i *pokazivač*[28] vidljivih zbivanja, uz to što u njima i sudjeluje. Ne samo da se kao lik u filmskoj dijegezi služi govorenim oblicima pričanja (npr. scena u sobi sa stricem), već joj je delegirano i inherentno filmsko sredstvo pripovijedanja, *kamera* koja u uobičajenom fikcionalnom filmu gotovo uvijek ostaje izvanjskim mjestom u odnosu na ono što je njome prikazano. Kako ispravno ističu Gaudreault i Jost (2004: 52-53) uočavajući strukturnu razliku *eksplicitnog pripovjedača* koji se služi (govorenim) riječima i *implicitnog pripovjedača* koji se služi slikama i zvukovima, narativni film na svojoj primarnoj razini već uvijek pripovijeda iako instanca tog pripovijedanja često nije vizualizirana.

U filmu *Što je Iva snimila…* pripovjedač ne samo da jest vizualiziran (u rijetkim subjektivnim kadrovima očuha i strica koji nakratko preuzimaju kameru u ruke, ali koju im je ipak Iva delegirala, tj. odabrala je to učiniti; a također i u objektivnim kadrovima kada Iva odlaže kameru na povoljnu poziciju s koje će se dramaturški značajni događaji također moći jasno prikazati, a čime svjesno *odabire* što će biti prikazano, a što ne u njenoj priči), nego je i pripovjedno odgovoran za sadržaj prikazanog jer je sredstvo manipulacije sadržajem u njezinim rukama. Premda, ono što Iva prikazuje već je dio svojevrsne hipodijegeze budući da je sadržaj njezinog filma dio "prave", okvirne dijegeze filma *Što je Iva snimila….* Zapravo, dijegeza filma *o* Ivi potpuno koincidira s pričom koju Iva (kao pripovjedač-lik u filmu *Što je Iva snimila…*) naizgled "slučajno" pripovijeda svojom kamerom, tj. pripovijeda o tome "što je snimila 21. listopada 2003."[29] To koincidiranje obiju razina filma svakako je i strukturno najznačajniji doprinos metafilmskog samouspostavljanja putem referiranja na vlastito stanje proizvođenja. Završna scena snimanja snimanjâ, tj. Ivinog snimanja same sebe u ogledalu kako snima sebe kako snima sebe u ogledalu, i tako *ad infinitum*, dvostruko uokvirivajući kadar ogledala u kojemu samu sebe vidi kako snima i uokvirujući sadržaj vlastitog kadra fizičkim okvirom ogledala, samo potvrđuje tu konstrukciju principa *mise-en-abîme*.

Dakle, *Što je Iva snimila…* svojevrstan je *pseudoautobiografski* film u kojemu okvirni pripovjedač Iva, ujedno i lik u priči o njezinoj obitelji, *posreduje* između prostora izvan i unutar priče. Ona je istovremeno intradijegetički pripovjedač koji je i homodijegetičan (sudjeluje kao lik u priči koju pripovijeda), ali je i dio priče koju priča "pravi", "skriveni" implicitni autor filma *Što je Iva snimila…*, ne Tomislav Radić (kao empirijski autor), već "Tomislav Radić" (kao implicitni autor) čija je indikacija dana paratekstualnim signalom uvodne najave filma u kojemu se on pojavljuje kao Autor filmske priče o Ivi.[30] Dakle, referencijalno

28 Ovu razliku također razvijaju spomenuti Gaudreault i Jost (2004: 58) pripisujući različite instancijalne odgovornosti različitim razinama filmske artikulacije: *pokazivaču* mizanscensku postavu i uokvirivanje, a *pripovjedaču* montažno povezivanje zadanih prostorno-vremenskih jedinica, tj. kadrova. Krajnja instanca odgovorna za sâm film je, dakako, Autor.

29 Ovu činjenicu djelomično primjećuje i Vojković (2006: 28) u pogledu Radićeva filma kada ističe kako "[u] tom smislu možemo reći da se u ovom filmu fabula ne prikazuje kroz priču, fabula *nastaje* kroz priču" (istaknuo K. L.). Međutim, Vojković više inzistira na konstrukciji *subjektivnosti* u navedenom filmu i činjenici podudaranja Ive kao fokalizatora i Ive kao lika.

30 Prikaz cjelokupnog formalnog modela pripovjedne transmisije i formalni opis instanci prisutnih u toj složenoj pripovjednoj transakciji, naravno, uz adekvatnu terminologiju, nude Rimmon-Kenan (1989: 81-103), također i Gilić (2007c: 88-113).

poklapanje pripovjedača-pseudoautora priče koju priča Iva i instance intradijegetičkog narativnog izvođenja lika Ive koja u radnjama koje opisuje neposredno i sudjeluje, samo je *prividno* prekoračenja imaginarnog prostora narativnog okvira filma jer se to prekoračenje odnosi na spomenutu dijegetičku i intradijegetičku izvedbenost dvaju komplementarnih i koekstenzivnih pripovjednih tekstova (priču o Ivinoj obitelji koju prila Iva i onu priču u kojoj Iva sudjeluje kao vidljivi izvor pripovjedne instance prikazivanja), dok je ključna instanca ekstradijegetički omniscientnog implicitnog autora ta koja zaista preuzima odgovornost (kako institucionalno-kinematografsku tako i estetsko-tvorbenu) za učinjeni *iskaz*, odnosno za pripovjednu situaciju u kojoj mi kao empirijski gledatelji filma *Što je Iva snimila…* sudjelujemo. Naime, autor preuzima odgovornost za priču o tome "što je Iva snimila" kao priču lika koja je oformljena kao pseudoautobiografsko-dokumentarno-amaterska snimka filma naslovljenog *Što je Iva snimila 21. listopada 2003.*.

Iako je prekoračenje okvira prisutno, ono je relacijski smješteno na razinu dijegeze i hipodijegeze i zato je *pseudodijegetično* (usp. Genette, 2006: 11). To prekoračenje još uvijek nije smješteno na relaciju ekstradijegeze i dijegeze što bi imputiralo filmskoj priči potpunu disrupciju prema "izvan", odnosno što bi impliciralo destrukciju vlastitog okvira priče čime bi ona samu sebe dovela u pitanje. To se, kao što ćemo u nastavku vidjeti događa u dvama drugim filmovima, *Skrivenom* i *Mementu*.

Metafilmske strukture u svojoj eksplicitnoj propusnosti

U dva primjera analizirana u prijašnjem poglavlju, propusnost okvira fikcijskog ustroja priče samo je načeta na njegovim rubovima, iako je izravno tematizirana unutar dijegeze filma. Odnosi destruiranja i autoreferiranja odigrali su se ili na razini umetnutog filma i razbijanja njegovog okvira (Allen) ili pak na razini samouspostavljene filmske priče čije se pripovjedne razine zapravo podudaraju (Radić).

Film Michaela Hanekea[31] *Skriveno* (2005) svojevrsno je, pak premještanje tematizacijskog okvira fikcije na izvanjsku instancu gledatelja koji se pokazuje *neodlučnim* u razlikovanju filmskih pripovjednih razina. Naime, temeljni problem uspostave jasne razlike između unutarfilmskih zbivanja i reproduciranih unutar(pod)filmskih zbivanja sadržanih na videosnimkama koje bračni par Georges i Anna misteriozno zaprimaju, zapravo je problem *neodlučivosti* empirijskog gledatelja da pripiše jasne ontološke kvalifikacije dvama različitim ili (možda) istim pripovjednim razinama filma.

Dok je Hanekeov film *Bennyjev video* (1992) problematizirao svojevrsno neprepoznavanje u odnosu *lika* prema reproduciranoj i neposrednoj realnosti, u *Skrivenom* je problem transponiran na izvanjsku instanciju gledatelja (usp. Frey, 2006: 32-34). Taj gledatelj pripovjedne razine filma za koje mu je dano dovoljno naznaka da vjeruje da su odvojene ne uspijeva jasno i nedvosmisleno razlučiti: jer vidimo kako ono što je do maloprije u našoj kogniciji bilo smatrano *objektivnim* kadrom filmskog svijeta, prikazom izvora gledanja[32] postaje dijelom *subjektivnog* kadra jednog od likovâ koji gledaju videosnimku umetnutu u filmsku dijegezu, dakle gledaju hipodijegetičku razinu filma.

Uvodna sekvenca filma podsjeća na tipizirani temeljni kadar (opis), u klasičnoj naraciji najčešće izveden širokim planom, odnosno totalom nekog eksterijernog prostora, npr. grada, ulice, zgrade, itd., znači okvirnog prostora u kojemu će se radnja filma zbivati. No, ispostavlja se da taj dugi kadar nije dio unutarfilmske dijegeze, nego je dio sadržaja videosnimke koju zatečeni supružnici gledaju na videoprojektoru, a gdje je prisutno metafilmsko tematiziranje vlastitog okvira pomoću dva osnovna metafilmska markera utisnuta na filmsku sliku: (1) u statičnom, dugom kadru ulice i zgrade njihovog prebivališta

31 Dobar uvod u cjelokupan redateljski opus M. Hanekea nudi tematski blok časopisa *Framework* (vol. 47, br. 2 iz 2006), i to iz raznih aspekata, odnosno pristupa problemima koje Haneke ponekad prilično implicitno razrađuje kroz svoje stvaralaštvo. Tako Ch. Sharrett (2006: 6-16) nudi ideološki intoniranu analizu Hanekeovih filmova u kontekstu kritike kapitalističkog, postmodernog društva i odnosa koje njegovi filmovi navodno reprezentiraju. J. D. Rhodes (2006: 17-21) nudi opis realistične uporabe dugog kadra, prvenstveno kadra-sekvence kod Hanekea, ali s naglaskom na film *Šifra nepoznato* (2000), dok se B. Price (2006: 22-29) fokusira na analizu odnosa narativnog strukturiranja i prikazivanja *nasilja* u odnosu na ustaljene paradigme klasičnog, a samim time i ideološki intoniranog filma kojega Haneke nastoji formalno osporiti. Prema Priceu, u Hanekeovim filmovima ne samo da čin nasilja nije prikazan (poput filma *Funny Games* iz 1997), već to ne-prikazivanje nasilja predstavlja ujedno i formalni kriterij koji izmiče i narušava *način* prikazivanja pripadan klasičnoj naraciji.

32 To jest, takozvanom anaforičkom konstrukcijom, odnosno onim naknadnim prikazom subjekta gledanja koji je prethodio sadržaju gledanog (usp. Casetti, 1998: 68, 135).

javljaju se metakomunikacijski znakovi ispisanog teksta najave filma (ime redatelja, glumaca, naslova filma, produkcije, itd.); (2) naknadno se javljaju metastrukturni, dakle, intradijegetički znakovi (a) glasovnog komentara likova koji gledaju videosnimku, te (b) znakovi vizualnog komentara premotavanja videovrpce koji indicira da nije riječ o dijegetičkoj, već o hipodijegetičkoj razini filmske priče i koji se manifestira "parazitno" kao doslovni vizualni signal na filmskoj slici (karakteristične horizontalne linije koje pri premotavanju VHS kazeta nastaju na standardnom televizoru).

Shema naracije, ovisno o kognitivnoj *pripisanoj vrijednosti* pojedinim kadrovima ili sekvencama, tj. pripisanoj pripovjednoj razini dijela filma, izgledala bi ovako:

$SK_1(VV_1) – SK_2(VV_2) – SK_3 – (SK_4') – SK_5 – DK_1(VV_3) – DK_2(VV_4) – SK_6 – DK_3(VV_4') – SK_7(VV_5) – SK_8 – VV_6 – (SK_9') – SK_{10} – (SK_{11}) – (SK_{12}')$

Oznaka SK ovdje označava statične kadrove (pretežno totale, iako ima i onih u srednjem planu) koji se javljaju ili kao konstitutivni proizvoditelji dojma neodlučivosti oko toga treba li prikazanom pripisati ontološku razinu umetnute videovrpce, ili razinu filmske dijegeze, dakle filma *Skriveno*, ali koji se na kraju ispostavljaju kao dijelovi dijegeze (SK_3, SK_5, SK_6, SK_8, SK_{10}) ili hipodijegeze, odnosno kao sadržaji videovrpce koju gledaju likovi u filmu (VV_1, VV_2, VV_3, VV_4, VV_5, VV_6 + SK_{11} koji nije dio sadržaja videovrpce, već dio sna glavnog lika Georgesa iako je nastanjen na hipodijegetičkoj razini priče).

DK označavaju dinamične kadrove za koje se također ispostavlja da su dijelom sadržaja videovrpce. Međutim, iako "igra" između potencijalnog pripisivanja statičnim kadrovima (SK) vrijednosti hipodijegeze, označene u gornjoj shemi zagradama (npr. SK_{11}), ili saznanja da su oni dijelom filmske dijegeze prve razine (npr. SK_6 kao subjektivni kadar Georgesa), funkcionira kao konstitutivno pravilo filmske organizacije, kadrovi kvalificirani oznakama SK' (SK_4', SK_9' i SK_{12}') označavaju one statične kadrove za koje od strane gledatelja nije odlučeno koju im dijegetičku razinu pripisati budući da se mogu ispostaviti i kao dijelovi filmske dijegeze i kao potencijalni sadržaji videovrpce. Ta neodlučenost postignuta je činjenicom da izvor prikazivanja, odnosno gledanja nije vizualno jasno predočen, tj. činjenicom da kadrovi vizualno odgovaraju i statičnim kadrovima koji su dijelom sadržaja videovrpce (SK(VV)) i kadrovima koji su dijelom filmske dijegeze (SK).

To se osobito ističe u paralelizmu kadrova SK_3 i SK_{12}, gdje je prvi ekplicitno dijelom dijegeze filma (prikaz škole koju Georgesov sin pohađa), dok za drugi, koji je ujedno i kraj cjelokupnog filma, to nije jasno odlučeno. Sličan paralelizam očituju i kadrovi $SK_1(VV_1)$ i SK_{10} gdje je prvi eksplicitno dijelom sadržaja videovrpce dok je drugi eksplicitno dijelom filmske dijegeze, a ne hipodijegeze, iako su vizualno podudarni.

No možda najzanimljivije segmentirano područje sheme je slijed $DK_2(VV_4) – … – DK_3(VV_4') – SK_7(VV_5)$ u kojemu se očituje vizualno presijecanje pripovjednih razina filma pomoću njihovog djelomičnog vizualnog podudaranja, tj. ponavljanja prikazanog. $DK_2(VV_4)$ je jasno tematizirani sadržaj videovrpce prikazan od strane likova u dijegezi, no $DK_3(VV_4')$ nije sadržaj videovrpce, već okvirne dijegeze filma koji *ponavlja* sadržaj VV_4, ali sada kao dio unutarfilmskog svijeta (dolazak Georgesa u stan kod Majida za kojega sumnja da mu šalje misteriozne videovrpce).

Sadržajno podudaranje dvaju potpuno jasno odvojenih pripovjednih razina filma zapravo problematizira sâm odnos, tj. *razliku* između videovrpce kao reprodukcije stvarnosti i okvirnog filma kao (za likove) neposredne stvarnosti. $SK_7(VV_5)$, pak, ponavlja viđeni sadržaj sekvence koja neposredno slijedi nakon VV_4' (razgovor Georgesa i Majida u njegovom stanu, ali sada snimljenog iz drugog kuta), ali sada kao dio sadržaja videovrpce (VV_5). Tako da VV_4' kao dijegetička razina priče ponavlja sadržaj hipodijegetičke razine VV_4, dok VV_5 kao hipodijegetička razina ponavlja sadržaj dijegetičke razine koja neposredno slijedi nakon VV_4'. Podudarnost vizualnog sadržaja tih razinâ zapravo tematizira *razliku* koja je između njih postavljena, tj. koju im empirijski gledatelj potencijalno pripisuje shvaćajući konstrukcijsku snagu filma *Skriveno*.

Slučaj *Skrivenog* nije klasičan film-u-filmu,[33] gdje dolazi

33 Na tu činjenicu ukazuje i Bezinović (2006: 108-109) ističući temeljnu neodvojivost, odnosno nerazlučivost ontoloških razina filma, prvenstveno umetnutih videosnimaka. No, njegova analiza ne inzistira na toj nerazlučivoj podvojenosti, već se više fokusira na kognitivni aspekt stanja gledatelja suočenog s tim strukturnim načelom filma, i to stanja kojim rukovodi sâm Haneke strateški uskraćujući bitne informacije i naglašavajući one naizgled nemotivirane i nebitne za filmsku priču.

do jasne separacije filmsko-iskaznih razina, već je to slučaj doslovne re-duplikacije jedne te iste diskurzivne jedinice koja svoju opstojnost nalazi u toj podudarnosti onoga, tek naznakom i intencijom danog, "izvan" i "unutar". Ta prezentacija već prikazanog uvjet je same realizacije filma kao istovremeno uspostavljajućeg s obzirom na vlastiti sadržaj i uspostavljenog sadržajnim i formalnim nedostatkom, tj. činjenicom da su misteriozne videovrpce supostojeće s Hanekeovim filmom.

Videosnimke koje dobija Georges mogu se shvatiti kao reprezentacije prazne realnosti koja istovremeno (1) izmiče simboličkoj reprezentaciji u svojoj autentičnoj izvornosti, te (2) šokira svoje adresate jer oni, nalazeći se u simboličkom poretku, ne razumiju reproduciranu realnost bez njezinih imanentnih efekata semiotički organiziranog univerzuma ljudi, prostora, vremena i njihovih odnosa. Svaka zaprimljena videovrpca zapravo je jedna asemiotička stvarnost,[34] tj. ono što izmiče simboličkoj reprezentaciji, ali istovremeno uzrokuje semiotički posredovanu organizaciju svijeta u razumljiv, doživljajno iskaziv univerzum.

Georgesova traganja za pošiljateljem videovrpce samo su način simboličke organizacije neogranizirane, nesimbolizirane, asemiotičke realnosti, i to do te mjere da "prazna" snimka njegova stana kroz Georgesovo djelovanje, tj. tvorbu priče oko toga "tko je poslao videovrpcu", predstavlja konstrukciju ne samo vlastite socijalne realnosti kao smislene, već i konstrukciju filma kojega empirijski gledatelj promatra. Riječ je o konstrukciji filma kroz metafilmski postupak udvajanja filmskih razinâ, koje se počinju poklapati u amorfnu masu metafilmski aluzivnog izlaganja. U svijesti empirijskog gledatelja simbolički organizirana materija koju je proizveo Georges poklapa se s konjunkturom diskurzivnih jedinica naizgled podvojenog hipodijegetičkog i dijegetičkog svijeta filma. Međutim, ono što na razini gledateljeve kognicije izgleda kao jasno složena i razumljiva cjelina filmske priče postaje problematičnom kategorijom neodlučive varijante priče koja izmiče evidentnom razrješenju. Amorfna masa nesimboliziranog poretka videovrpce prelazi i postaje dijelom simbolički organiziranog, falsificiranog konstrukta Georgesove priče. Sadržaj videovrpce počinje se poklapati sa sadržajem "stvarne" filmske dijegeze, odnosno, nakon kadra SK_4' (prvog za koji se *nije* ispostavilo da je iz videovrpce koju Georges gleda) svaki sljedeći kadar postaje dijelom filmskog izlaganja koje čini ono što izlaže, tj. stvara filmsku iluziju unutar očigledne iluzije koju "iskazuje".

Georgesovo traganje za "uzrokom" i razlogom dopremanja videovrpci zapravo je uzrokom pripovjednog razvijanja filma, tj. postavljanja nekog cilja za kojim se traga, a koji je istovremeno i uzrok samog zbivanja. To je rekurzivno, autopoietičko pravilo koje na formalnoj razini filmske priče organizira njezino pripovjedno napredovanje. Videovrpce same po sebi nisu narativno organizirane,[35] one svoj "značenjski učinak" dobivaju tek Georgesovim diskurzivnim djelovanjem, tj. činjenicom da mu je pripisana funkcija traganja za uzrokom koji će istodobno biti i rezultatom egzekucije filmske priče u njezinoj cjelovitosti. To znači da se plan filmskog iskazivanja poklapa sa sadržajem vlastitog iskaza, budući da je sadržaj filmskog iskaza (videovrpca) uzrokom i posljedicom *čina* koji tu potragu organizira u filmsku priču. Da autoreferencijalnost cjelokupnog procesa bude potpuna, i iskazivač se poklapa s činom vlastitog iskazivanja jer je cilj kojemu Georges stremi zapravo izvanfilmska instanca koja je te vrpce učinila "neprohodnim i nečitljivim" za uobičajeno odgonetavanje. Naime, razina videovrpce kao hipodijegeze i dijegeze metaleptično je prekoračena te se time instancija iskazivanja performativno uspostavlja kao implicitno autorska, ona *odgovorna* za opkoračenje različitih razinâ filma.

Primjer filma Christophera Nolana *Memento* (2000) produbljuje iznesenu tezu o eksplicitnoj propusnosti narativnog okvira filma zbog implicitne tematizacije vlastite organizacije. Aktiviranje gledateljevih kognitivnih sposobnosti – čiji se koekstenzivni potencijal percepcije filma i percepcije svijeta, tj. urođenih kognitivih dispo-

34 Deleuze u svojoj knjizi *Cinema 2: L'Image Temps* to "realno", taj "znakovni materijal" naziva i plastičnom masom, ne-označiteljskim, ne-sintaktičkim materijalom, onim što nije lingvistički, već semiotički, estetički i pragmatički disponirano za "oznakovljenje" (usp. Deleuze 2000a: 29; također i Stam, 2000: 257). Ono je, dakle, *protosemiotičko*. Tu nereduciranu, potencijalno značenjsku masu jednake vjerojatnosti kojoj teže njezini elementi Eco (1973: 32) naziva *entropijom*.

35 Tj. mogle bi se okvalificirati onime što Turković (2004) naziva *opisom stanja*, ili eventualno *opisom zbivanja*, ali u strukturi filmskog izlaganja one su *narativne* jedinice jer ne samo da stalno pokreću radnju "prema naprijed", ali i ponavljanjem prikazanog (VV_4') impliciraju neki dodatni *značenjski* učinak filma. Kadrovi SK_4', SK_9' i SK_{12}' također vrše iste funkcije, kako opisne tako i narativno značajne – poput završnog kadra (SK_{12}').

zicija odlikuje kao jasna programska pretpostavka svake kognitivistički utemeljene teorije filma (usp. Bordwell 1999; Brooks, 1999) – nije privilegija samo ovog filma, već narativnog i diskontinuiranog prikaza prostorno-vremenskih odnosa gotovo svakog filma. Tako je, npr., u Pasolinijevu filmu *Kralj Edip* (1967) autoreferencija koja se odnosi na instancu *izvan* filmskog svijeta, a koja sadržajem i formalnom organizacijom upućuje na kognitivno stanje gledatelja, prisutna u trenutku kada "zaslijepljeni" Edip ubija vlastitog oca ne znajući da to čini. Stanje lika, njegovo neznanje, tj. spomenuta "zaslijepljenost" onim što čini, na formalnoj je razini postignuta kadrom koji snima borbu oca i sina u smjeru izvora dnevne svjetlosti, tj. direktno u sunce čime se sprečava da gledatelj jasno razabere scenu borbe i time se pozicionira u stanje, sada, doslovne zaslijepljenosti u kojoj se nalazi i glavni junak filma.

Razbijanje okvira narativnog svijeta filma prema "izvan", tj. autoreferencijalno upućivanje na gledateljeva kognitivna stanja pomoću formalne organizacije filma, još je jasnije i organizacijski kompleksnije sadržan upravo u *Mementu*.

Iako je semiotičko podudaranje filmskih simulatorno prikazanih mentalnih stanja i stvarnih mentalnih procesa te njihovo korelaciono istraživanje paradigmatska djelatnost eksperimentalnih filmova, kako ispravno ističe Small (2004: 17), i narativni igrani film u svojem temelju računa na prenošenje kognitivno orijentacijskih kategorija na racionalno snalaženje u fikcionalno organiziranom prostoru i vremenu.[36] Štoviše, stvaranje apstraktne mentalne reprezentacije filmske fabule u cilju njezinog boljeg razumijevanja temelji se na (1) projekciji naših tjelesno-orijentacijskih sposobnosti na mentalnu razinu, (2) i na projekciji tih konceptualiziranih tjelesno-orijentacijskih paradigmi na virtualni svijet filma i to temeljem sižejnih indikatora i tragova kojima film usmjerava našu pažnju (usp. McMahan i Buckland, 2005: 1-5; slično i Bordwell, 1999: 12-14 u čijem smislu i koristim termine *fabule* i *sižea*, iako na drugom mjestu, usp. Bordwell i Thompson, 2008: 76-77, koristi pojmove *story* i *plot*, ali u istome značenju). Za razliku od Allenove *Grimizne ruže Kaira*, koja izlaže autoreferencijalnost u svojoj ogoljenosti, *Memento* to postiže na razini izvanfilmske recepcije u kojoj su procesi prikazani u filmu, pomoću medijatora konstrukcije filma, transponirani na izvanfilmsku razinu gledatelja izloženog tim filmskim postupcima.

Sižejna konstrukcija *Mementa* doslovno, na razini egzekucije, interpretira fabularni sadržaj (znači mentalna stanja glavnog lika, tj. kratkoročni gubitak pamćenja) i to do te mjere da vizualno-temporalna organizacija postaje ne samo uvjetom značenjske manifestacije i realizacije sadržaja priče, već i mentalnim korelatom onome što se na razini kognicije događa u gledateljevom činu gledanja filma.

Budući da je priča *Mementa* o protagonistu s problemom pamćenja, film na narativnom nivou simulira mentalna stanja lika dovodeći gledatelja u sličnu poziciju u kojoj je on prisiljen pamtiti nedavno prikazane kadrove i spajati ih u koherentnu cjelinu (usp. Kwon, 2003: 6-9; Ghislotti, 2003 i 2005). Međutim, ono što ostaje mučnim zadatkom gledatelja upravo je pamćenje novih kadrova koji se vremenski nižu jedan za drugim, a koji u temporalnom sekvencioniranju priče (tj. fabule) označavaju buduće događaje, čije prethodeće uzroke tek trebamo otkriti i razumijeti. Na taj način film, gotovo doslovno, simulira kako vizualno tako i segmentirano-temporalno, procese pripadne mentalnim stanjima glavnog lika.

Mentalno relacioniranje prikazanih događaja eksplicitno je narušeno jer je početak svake scene u boji ujedno i kraj svake nadolazeće scene u boji koja *sižejno* slijedi *iza* nje iako joj *fabularno* zapravo prethodi, a čije prepoznavanje na razini mentalne sheme omogućuje upravo podudarnost tzv. "podudarnih kadrova" na kraju svake nadolazeće i na početku prethodeće scene odvojene monokromatskom sekvencom.

Zadano mentalno reprezentiranje događaja priče u obliku pogrešnog logičkog zaključivanja *post hoc, ergo propter hoc*, tj. konstruiranje fabularne sheme određene fikcije (usp. Scholes, 1982: 62) višestruko je narušeno time što se događaji prikazuju retrogradno, od kraja prema početku koji je taj kraj uzrokovao, ali s linearnim sekvencioniranjem unutarscenskih događanja.

Ta mentalna shema (fabula) koju je gledatelj prisiljen barem djelomično oformiti ne bi li (1) razumio priču filma i

36 Naravno, kognitivno relacioniranje nije nipošto jedini aspekt koju filmska forma polučuje i na koju računa. Čini se da je čak mnogo raširenij onaj *emocionalni* u kojemu najvjerojatnije i leži moć filmova (usp. Plantinga, 1999: 38-46).

ono što se događa na ekranu te (2) bio autoreferencijalno stavljen u isto mentalno stanje u kojemu se nalazi i glavni lik, zapravo je rekurzivno pravilo koje omogućuje gledatelju razumijevanje i recepcijski povratno uspostavljenje filma u koherentnu značenjsku cjelinu. Naime, mentalna shema je sâmo pravilo unutarfilmskih događanja, princip na kojemu se film samouspostavlja i samoproizvodi. Samo djelovanje lika, prikazano na kraju filma, uzrokom je cjelokupne egzekucije filma na razini prikazanih događaja, tj. na razini činjenice da se sve to "baš moralo tako dogoditi, a ne nekako drukčije" (ubojstvo Teddyja prikazano na početku filma).

Shema izgleda ovako:[37]

SIŽE → FABULA

$B_1.pk^1 - pk^2.B_2.pk^1 - pk^3.B_3.pk^2 - pk^4.B_4.pk^3 - pk^5.B_5.pk^4 - \ldots\ldots$

$B_1.pk^1 - pk^2.B_2.pk^1 - pk^3.B_3.pk^2 - pk^4.B_4.pk^3 - \ldots\ldots$

$B_1.pk^1 - pk^2.B_2.pk^1 - pk^3.B_3.pk^2 - \ldots\ldots$

$B_1.pk^1 - pk^2.B_2.pk^1 - \ldots\ldots$

$B_1.pk^1 - \ldots\ldots$

B označava *polikromatske scene* koje su u sižejnoj organizaciji isprekidane monokromatskima, a koje u stvarnom (fabularnom) slijedu događaja u cjelini prethode polikromatskim scenama, s time da posljednji monokromatski kadar prelazi u polikromatski i apostrofira taj slijed. "pk" označava tzv. *podudarne kadrove* koji služe kao mnemotehnička sredstva koja pomažu gledatelju pri konstrukciji fabule filma.[38] Dakle, horizontalno prikazan slijed tekstualne organizacije od $B_1 \ldots\ldots B_n$ predstavlja *siže* filma u njegovoj projekcijskoj izvedbi, dok vertikalno prikazan slijed od $B_n \ldots\ldots B_1$ predstavlja istovremeno (1) stvarni slijed događaja filmske priče i (2) gledateljevu kognitivnu shematizaciju te priče izvedenu iz zadanih, reorganiziranih slijedova projekcijsko-temporalne, a ne kauzalne relacije pojedinih scena. Kauzalna veza dijelova priče uspostavljena je tek na kognitivnoj razini, iako je na razini filmske tekstualne organizacije (tj. sižea) dovedena u pitanje i atemporalizirana.

Autoreferencijalnost filma je, dakle, postignuta ne samo unutartekstualnom organizacijom filmske forme, već i probijanjem okvira fikcije i oslanjanjem na mentalna stanja gledatelja koji u činu gledanja sada doslovno sudjeluje s prikazanim sadržajem. Ta autoreferencija ovisna o gledatelju tekstualno je postignuta barem na šest razina:

(1) Autoreferencija formalne organizacije filmske strukture na opće stanje lika i istovremeno stanje gledatelja, tj. nemogućnost pamćenja novih (životnih) sadržaja (za lik) i novih kadrova (za gledatelja)

(2) Autoreferencija formalne organizacije filmske strukture na sredstva koja omogućuju korekciju stanja koja su opet izomorfna liku i gledatelju (podudarni kadrovi kao mnemotehnička sredstva za gledatelja te natpisi na tijelu i polaroidne fotografije s natpisima kao mnemotehnička sredstva lika)

(3) Fotografije koje glavni lik Leonard fotografira kao mnemotehnička sredstva i gledatelju da mentalno organizira narativnu i karakterološku strukturu priče; te referencija tih slikâ na strukturnu značajku kako filma općenito (njegove mehaničke, fotogramske ustrojenosti) tako i *Mementa* pojedinačno kao filma ustrojenog po principu (re)organiziranih, (pre)složenih slikâ-scenâ ponuđenih u retemporaliziranom obliku za pamćenje

(4) Priča u monokromatskim scenama reflektira okvirnu priču na način da intradijegetički lik Sammy Jenkins boluje od istog stanja kao i Leonard, iako na kraju saznajemo da je to jedan te isti lik: (a) ta priča na hipodijegetičkoj razini naracije koju priča intradijegetički lik Leonard služi mu kao podsjetnik na vlastito mentalno stanje; (b) a također služi i kao podsjetnik gledatelju na stanje glavnog lika i na stanje samog (zaboravljivog) gledatelja

37 Model je korigiran prema Ghislotti, 2003 i Ghislotti, 2005, čiju terminologiju i slijedim te prema Mukařovský, 1986: 90-91 i Mukařovský, 1987: 196-197, na temelju kojega je Ghislottijev model i integriran u onaj koji je filmološkom, tj. kognitivno-semiotičkom aplikacijom i korekcijom izložen u Lučić, 2007: 53-54.

38 Ta mnemotehnička sredstva ugrađena u filmsku strukturu uočava i Buckland (2000: 125-130) analizirajući Godardov film *Ludi Pierrot* (1965), u kontekstu kritičkog prikaza kognitivno semiotičke teorije filma Dominiquea Chateaua. Scena montažno reorganiziranog slijeda događaja koje bi gledatelj, upravo pomoću *tragova* koje filmski tekst ostavlja u svojoj strukturi, trebao moći shematski rekonstruirati u kognitivnoj procesualizaciji vizualno-narativnog izlaganja, interpretirana je vrlo slično, s time da su podudarni kadrovi prisutni u *Mementu* u Bucklandovoj terminologiji tekstualni *tragovi* koji ne moraju biti eksplicitno prisutni na površinskoj razini teksta, ali su konstitutivni dijelovi tzv. dubinske strukture. Ti tragovi omogućuju da se i filmsko-gramatički, uvjetni rečeno, neispravne rečenice smatraju prihvatljivima i da ih se razumije (usp. Buckland, 2000: 123, 215; također i Buckland, 1995: 62-65), a da je stupanj odstupanja od gramatičkog ustroja (tj. u slučaju filmskog stila to se odnosi na onaj *klasični*) ipak kvantitativno izmjerljiv.

(5) Nepouzdanost priče koju izlaže Leonard povratno upućuje na nepouzdanost mentalnog stanja gledatelja suočenog s delineariziranom, i zato znatno nepouzdanom, formom filma. Vjerodostojnost i Leonardove priče i priče filma dovedena je u pitanje sižejno drugom polikromatskom sekvencom, a fabularno posljednjom (kada Leonard na poleđini Teddyjeve fotografije ugleda rukom ispisani tekst "don't believe his lies … kill him"), te sižejno posljednjom polikromatskom sekvencom, a fabularno središnjom koja vremenski dijeli monokromatske od polikromatskih sekvenci (kada Leonard upisuje na fotografiju Teddyja "*don't believe his lies*", znajući da će zaboraviti što mu je Teddy rekao o ubojici njegove žene, kao početak teksta koji će biti ključnim kako bi Leonard iskonstruirao novu zagonetku o ubojstvu supruge koju će nastojati razriješiti)

(6) Mapa slikâ izložena na zidu u jednom trenutku u sobi, u kojoj boravi Leonard i koja mu služi kao orijentacijska shema u životu, povratno upućuje na mapu uma koju gledatelj mora izgraditi ne bi li isprekidanu i reorganiziranu filmsku formu integrirao u smislenu i koherentnu cjelinu.

Eksperimentalne metafilmske tematizacije: konačni proboj

Za razliku od prethodno analiziranih narativnih filmova čija je konstitutivna značajka tvorba fikcionalnog okvira koji će se različitim pripovjednim i drugim strategijama dovoditi u pitanje i nastojati opkoračiti, eksperimentalni film po svojoj genološkoj pripadnosti taj isti okvir uopće niti ne tvori budući da mu u temelju konstrukcijske strukturacije ne stoji niti naglašena referencijalnost kojom raspolaže i na koju se oslanja dokumentarni film niti naglašena fikcionalna samoustrojivost na koju se oslanja narativni film (dakako, ovaj posljednji oslanja se i na svoju referencijalnu funkciju povodom prepoznavanja prikazanog sadržaja u gledateljevoj kogniciji).

Eksperimentalni film "ne ostavlja dojam cjelovitosti mogućeg filmskog svijeta, kao ni dojam prikaza pojavne stvarnosti" (Gilić, 2007b: 51), već je referencijalna funkcija dokumentarnog filma, dominantnog prikaza *objekata* znakovnog upućivanja, te značenjsko-interpretativna funkcija (znači unutartekstualna, anaforička), dominantnog relacijskog prikaza odnosa izraznog i sadržajnog plana filmskog znaka, zamijenjena ne samo *antireferencijalnošću* (usp. ibid., 53), već i naglašenom *autoreferencijalnošću* u kojoj sadržaj vlastite tematizacije postaje *izraz*, odnosno *način* filmskog predočavanja koji taj isti sadržaj nastoji povratno uspostaviti kao istoznačnicu za specifično filmsku obradu pojavnog materijala svijeta.

Jasna, gotovo programska opredijeljenost ekperimentalnog filma prema tematizaciji vlastitih načela prikazivanja, tj. uvjetâ koji ili omogućuju ili svrsishodno podupiru filmsko-prikazivački praksu (usp. Turković, 1988: 166-167) zapravo je deklarativan odmak tog filmskog roda od prikazivačkih načela komercijalno najprihvatljivijeg oblika narativnog tipa izlaganja kakvo njeguje igrani film (usp. Turković, 1986, potpoglavlje 3.6).

I upravo je ta orijentiranost eksperimentalnog filma na vlastiti prikazivački potencijal *medija* filma ono što ga ustoličuje kao eminentno autoreferencijalan, tj. kao onaj u kojemu se njegove znakovno ustrojbene polarizacije plana izraza i plana sadržaja relacijski uspijevaju podudarati.

Postoje očiti metafilmski primjeri eksperimentalnih ostvarenja gdje prikazani sadržaj upućuje na vlastitu medijsko-filmsku proizvedenost, poput filma Zdravka Mustaća *Zovem se film* (1987). Ovdje se (1) verbalnim iskazom unutar filma upućuje na autora filma unutar kojega je i sâm autor prikazan ("Zovem se Zdravko Mustać") te (2) iskazom unutar filma upućuje na mehanizam vlastite proizvedenosti, tj. vlastite intrafilmičnosti, iako se jedina instancija koja određuje materijalni okvir filma (tzv. pokazivač sadržaja) uvijek nalazi *izvan* njegovog okvira. To temeljno opkoračenje ontoloških razina "izvan" i "unutar" zapravo potvrđuje klasifikacijsku pripadnost eksperimentalnog filma koji se po kriteriju (samo)uspostavljene (auto)referencijalnosti ne može ontološki odvojiti od mjesta s kojega je proizveden, a ta mu referencijalna neodlučivost pomaže da se uspostavi i nasuprot striktno deiktički uspostavljenom dokumentarnom i striktno zatvoreno-fikcionalno anaforički uspostavljenom igranom filmu.

Film *K3 ili čisto nebo bez oblaka* (1963) Mihovila Pansinija sličan je primjer metafilmskog (samo)upućivanja, ali ostvaren drukčijim strateškim sredstvima. Sadržaj kadra tog filma je naslovom naznačeno "nebo bez oblaka", ali koje svojom vizualnom "prazninom" upućuje na Pansinijev film koji gledamo u činu filmske projekcije. Sadržaj prizora referencijalno je podudaran s materijalnim ustrojem filma, tj. s fizičkom realnošću vrpce na koju se svjetlost snimljenog prizora utiskuje. Okvir filma uspo-

stavljen je metakomunikacijskim signalima naslova filma i natpisa njegovog završetka ("kraj"), ali sve ono unutar ta dva okvirna signala potpuno je podudarno s izvanfilmskim okvirom koji toj prikazivačkoj, omeđenoj tvorevini realiziranoj činom filmske projekcije daje mogućnost opstanka, tj. mogućnost da bude perceptivno uhvatljiva, a da se ne raspline u "ništa", u prazninu prizora koju, paradoksalno, nastoji prikazati.

Osim očitih medijskih autotematizacija, postoje primjeri i onih autorskih. Npr., u filmu Ivana Faktora *Autoportret* (1980) autor filma snima samog sebe kao instancu filmskog prikazivanja i to u prikazu dijelova vlastitog tijela, nestabilnim, dinamičnim pokretima kamere. Film Sanje Iveković *Osobni rezovi* (1982) tu autorsku autotematizaciju ostvaruje ponešto drukčijim sredstvima. Kao prikazana instancija filmskog predočavanja, autorica strukturno uspostavlja autoreferencijalnost između (1) naslova filma, (2) doslovnih unutarfilmski prikazanih "rezova" škarama u sadržaju filma, (3) filmskih rezova postignutih montažnim sponama, (4) isječaka, tj. (iz)reza različitih aspekata života prikazanih u vizualnom obliku integriranih TV snimaka u monokromatskom i polikromatskom prikazu.

Ali za razliku od prizora same autorice, čiji diskontinuirano prikazani identitet radnji možemo jasno razabrati, umetnute TV snimke nisu samo diskontinuirane u prikazu, već tvore i diskontinuirani niz u odnosu jedne na drugu, tj. one nisu dio istog prizornog zbivanja. Između točaka (2) i (3) postoji i doslovna podudarnost jer je svaki kraj prizornog reza škarama ujedno i formalno izveden filmski postupak montažne spone "reza" među kadrovima.

Filmovi Tomislava Gotovca po pitanju autoreferencijalnih tematizacija predstavljaju posebno zanimljive slučajeve gdje strategije prikazivanja sadržaja postaju i same dijelom eksperimentalno-filmskog prikazivačkog prizora. Tako, npr., svojevrsni autobiografski jednominutni film *Tomislav Gotovac* (1996) autoreferira na samog sebe na nekoliko razina: (1) samoupućuje na mehaničko ustrojstvo filma nizanjem statičnih fotografija koje referiraju na fotogramsku statičnu ustrojenost filmske vrpce; (2) nasnimljena glazba, odnosno riječi glazbe "*We got machines to do your work four you*", također referiraju na mehaničko ustrojstvo filma (usp. Gilić, 2007a: 157-158); (3) odvija se autoreferencija na autora pomoću *naslova* filma; (4) autoreferira se na naslov filma i autora, tj. izvanfilmsku stvarnost nizanjem statičnih fotografija koje deiktički referiraju na okolnosti nastanka filma, tj. na život autora prikazan dekonstruirano narativno kroz kauzalni slijed slika koje kompozicijski tvore *priču* o Gotovčevom životu.

Film *Pravac* (1964), istog autora, tematizira jedan od oblika filmskog zapisa, *vožnju prema naprijed*, znači filmski postupak čija se unutarfilmska primjena podudara sa sadržajem prizora (vožnjom tramvaja prema naprijed). Naime, opisana strategija autoreferencije, gdje dolazi do izomorfnosti referencije i značenja, ovdje je dovedena do svojeg maksimuma jer se filmski postupak, kojim se prikazuje sadržaj prizora, autoreferencijalno podudara sa samim prizorom (vožnjom unaprijed), odnosno time ujedno i sa samim sobom budući da je sadržaj prizora sâm filmski postupak, tj. vožnja unaprijed.

Posljednji film Gotovčeve trilogije iz 1964. godine, *Kružnica* (uz film *Plavi jahač*), također tematizira jedan klasičan filmski postupak: horizontalnu panoramu. Ovdje kamera u horizontalnoj panorami tvori kružni princip, tj. vizualni opis eksterijernog prostora iz gornjeg rakursa u planu total. Unutar filma nalaze se i međunatpisi koji daju prostorne koordinate autorski zadanog kretanja kamere (unutar kružnice, izvan kružnice, kružnica, itd.). U ovom filmu, slično kao i u *Pravcu*, dio filmske tematizacije je sâm filmski postupak, ali sadržaj nije nikakva "kružnost opisanog grada" pa autoreferencijalnost nije istovjetna onoj u *Pravcu*, iako "događajni sadržaj" svojstven narativnom filmu očito izostaje. Autoreferencijalna podudarnost formalnih aspekata parametara prizora i sadržaja prizora postignuta je tek izomorfnošću postupka i naslova filma koji je sadržajno naznačio formalni karakter izvedenog postupka unutar filmske cjeline. Odnosno, taj postupak povratno je konstituirao kružni princip kretanja kamere kao sadržaj vlastitog formalno-izražajnog postupanja.

Gotovčev film *Glenn Miller 2000* (2000) predstavlja svojevrsni parnjak *Kružnici* zbog filmskog postupka koji je u njemu tematiziran, a koji je filmski-funkcionalno jukstaponiran horizontalnoj panorami *Kružnice*. Naslovom tematizirano vlastito ostvarenje *Glenn Miller I: srednjoškolsko igralište* (1977), načinom prikazivanja se može shvatiti i kao parafrastična tematizacija smjera kretanja kamere izložena u *Kružnici*, ali sada drukčijom filmskom tehnikom: *kružnom vožnjom* oko objekta snimanja koji se ne kreće uz usporednu *vertikalnu panoramu* oko osi kamere. Predmet filmskog izraza u ovome je filmu sâm izraz kojim se sadržaj nastoji prikazati, odnosno nešto precizni-

je: prikazivački prizor podudara se s načinom prikazivanja, tj. prizorne jedinice koekstenzivne su parametrima filmskog prizora budući da kružno kretanje kamere (vožnjom i panoramom) tvori prizornu jedinicu filma koju bi zapravo trebalo sadržajno prikazati, uz to što kao sadržaj vlastite referencije ima drugi film koji koristi slične autotematizirajuće prikazivačke parametre.

Zanimljiv primjer prekoračenja okvira filma sredstvima drukčijim od onih u prethodno spomenutim filmovima nudi nam Gotovčev film *Plavi jahač* (1964). U tom filmu vizualni prikaz ljudi u restoranu snimljen kamerom iz ruke, čiji je izvor snimanja vidljiv unutar filmskog prizora, jasno odudara od nasnimljene glazbe, zvukova i šumova koji ne dolaze iz vizualnog prizora, već služe kao autorski komentar prizornog izlaganja.[39] Umjesto da zvuk "podupire" prizorne informacije, bilo stvarajući ugođaj ili ilustrativno djelujući na sadržaj prizora, on parazitira na ontološki i predmetno potpuno drukčijem prikazivačkom okviru prizora jer se u njega svojim funkcionalnim djelovanjem ne uspijeva uklopiti. Sličnu strategiju primjenjuje i film Johna Smitha *The Girl Chewing Gum* (1976), gdje se poredak "stvarnost pa film" (film koji se podređuje fizičkim zakonitostima stvarnosti) preobrće u poredak "film pa stvarnost", gdje se "slučajna" fizička realnost, filmsko-metakomunikacijskom intervencijom glasa komentara, podređuje zakonitostima filmskog medija koji ne biva više slika stvarnosti, već objekt na koji se filmski znak u svojoj "preokrenutoj" putanji odnosi (i to bez montažno posredovanih postupaka naracije). U Smithovu filmu glasovni komentar zapravo objašnjava naizgled slučajno snimljene događaje, ali ih svojom verbalnom formulacijom evocira, tj. opisuje ih prije no što su se oni zaista i dogodili u prikazanom prostoru filmskog izreza. Na ponešto drukčiji način i Gotovčev *Plavi jahač* prilagođava snimljenu stvarnost eksperimentalno uspostavljenom filmskom poretku tako da se stvarni prizori ljudi očituju ne kao prethodeće determinante filmsko-vizualne transformacije, već kao rezultati igranofilmskog okvira (vesterna) unutar kojega su smješteni zvučnim zapisom.

Literatura

Arnheim, Rudolf, 1962, *Film kao umetnost*, Beograd: Narodna knjiga.

Arnheim, Rudolf, 1978, "Film i stvarnost", u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, str. 100-116.

Benveniste, Émile, 1975, *Problemi opšte lingvistike*, Beograd: Nolit.

Bezinović, Igor, 2006, "Nelagoda i znatiželja: kognitivistički pristup filmu *Skriveno* Michaela Hanekea", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 48, str. 108-112.

Biti, Vladimir, 2000, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska.

Boehm, Gottfried, 2005, "S one strane jezika? Bilješke o logici slika", *Europski glasnik*, br. 10 (god. X), str. 459-469.

Bordwell, David, 1999, "Argumenti u prilog kognitivizma", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 19-20 (god. 5), str. 7-20.

Bordwell, David i Kristin Thompson, 2008, *Film Art: An Introduction*, Boston et al.: McGraw-Hill.

Brooks, Virginia, 1999, "Film, percepcija i kognitivna psihologija", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 19-20 (god. 5), str. 26-37.

Buckland, Warren, 1995, "Michel Colin and the psychological reality of film semiology", *Semiotica*, br. 1/2 (vol. 107), str. 51-79.

Buckland, Warren, 2000, *The Cognitive Semiotics of Film*, Cambridge: Cambridge University Press

Buckland, Warren, 2001, "The last word on filmic enunciation?", *Semiotica*, 135 (1/4), str. 211-226.

Carroll, Noël, 1988, *Mystifying Movies. Fads & Fallacies in Contemporary Film Theory*, New York: Columbia University Press.

Casetti, Francesco, 1998, *Inside the Gaze: The Fiction film and Its Spectator*, Indiana University Press.

39 Sličnu metodu preuzimanja postojećeg zvukovnog zapisa nekog drugog filma i insertiranje tog zapisa u vlastiti film primijenio je Gotovac i u svojem filmu *Prijepodne jednog fauna* (1963) gdje je kao dio nasnimljene glazbe prizora koristio Godardov film *Živjeti svoj život* (1962), u prvoj sekvenci, te zvuk iz filma Georgea Pala *Vremenski stroj* (1960), u trećoj i posljednjoj sekvenci filma.

Certeau, Michel de, 2003, *Invencija svakodnevice*, Zagreb: Naklada MD.

De Grauwe, Sofie, 2006, "Kognitivistički pristup filmu u svjetlu sistemsko-funkcionalne teorije: izmjena straže?", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 45, str. 24-31.

Deleuze, Gilles, 2000a, *Cinema 2. The Time-Image*, translated by Hugh Tomlinson and Roberta Galeta, London: The Athlone Press.

Deleuze, Gilles, 2000b, "Platon i simulakrum", *R.E.Č.*, br. 58, str. 193-200.

Ducrot, Oswald, 1981, "Elocutionary and performative", *Semiotica*, Special Supplement, str. 181-201.

Eco, Umberto, 1973, *Kultura, informacija, komunikacija*, Beograd: Nolit.

Fiske, John i Hartley, John, 1992, *Čitanje televizije*, Zagreb: Barbat & Prova.

Frey, Mattias, 2006, "*Benny's Video*, *Caché*, and the Desubstantiated Image", *Framework*, br. 2 (vol. 47), str. 30-36, URL: http://muse.jhu.edu/journals/framework_the_journal_of_cinema_and_media/v047/47.2frey.pdf (pregledano 22.4.2007.)

Gaudreault, André i Jost, François, 2004, "Enunciation and Narration", u: Miller, Toby – Stam, Robert (ed.), *A Companion to Film Theory*, Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing, str. 45-63.

Genette, Gérard, 2006, *Metalepsa*, Zagreb: Disput.

Ghislotti, Stefano, 2003, "Backwards: Memory and Fabula Construction in *Memento* by Christopher Nolan", *Film Anthology*, Internet Review of Film and Cinema, URL: http://dinamico2.unibg.it/fa/fa_mem01.html (pregledano 20.3.2007.)

Ghislotti, Stefano, 2005, "Do you remember Sammy Jankins? Film narration and spectator's memory", *Journal of Moving Image Studies*, vol. 4, str. 1-19, URL: http://www.avila.edu/journal/ste.pdf (pregledano 15.3.2007.)

Gilić, Nikica, 2007a, "Cultura, arte y historia de Méjico en la obra del cine experimental croata: *Proroci* (esp. *Profetas*) de Tomislav Gotovac", str. 151-163, URL: http://www.ffzg.hr/khk/col.cultura.mexicana.doc (pregledano 3.10.2008)

Gilić, Nikica, 2007b, *Filmske vrste i rodovi*, Zagreb; AGM.

Gilić, Nikica, 2007c. *Uvod u teoriju filmske priče*, Zagreb: Školska knjiga.

Gülich, Elisabeth, 1984, "Polazišta za komunikacijski orijentiranu analizu pripovjednog teksta", *Revija*, br. 2 (god. XXIV), str. 97-130.

Heath, Stephen, 1994, "Narrative Space", u: Easthope, Antony (ur.), *Contemporary Film Theory*, London and New York: Longman Publishing, str. 68-94.

Hutchinson, Bruce D., 2004, "An Attention Model of Film Viewing", *Journal of Moving Image Studies*, vol. 3, str. 1-16, URL: http://www.avila.edu/journal/fall03/AttentionPaperHutchinson.pdf (pregledano 30.7.2007.)

Jakobson, Roman, 1966, *Lingvistika i poetika.* Beograd: Nolit.

Kwon, Jung-In, 2003, "Memory Simulated", *Journal of Moving Image Studies*, vol. 2, str. 1-10, URL: http://www.avila.edu/journal/fall03/MemorySimulated.pdf (pregledano 10.3.2007.)

Labov, William, 1984, "Preobražavanje doživljaja u sintaksu pripovjednog teksta", *Revija*, br. 2 (god. XXIV), str. 46-78.

Laffay, Albert, 1971, *Logika filma*, Beograd: Institut za film.

Locke, John, 1962, *Ogled o ljudskom razumu*, Beograd: Kultura.

Loiperdinger, Martin, 2004, "Lumière's Arrival of the Train: Cinema's Founding Myth", *The Moving Image*, br. 1 (vol.4), str. 89-118, URL: http://muse.jhu.edu/journals/the_moving_image/v004/4.1loiperdinger.pdf (pregledano 4.10.2008.)

Lučić, Krunoslav, 2007, "Jan Mukařovský i strukturalistička teorija filma u kontekstu filmološke tradicije", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 49, str. 48-58.

McLuhan, Marshall, 2003, *Understanding Media. The extensions of man*, London and New York: Routledge.

McMahan, Alison i Buckland, Warren, 2005, "Cognitive Schemas and Virtual Reality", *Intelligent Agent*, br. 1 (vol. 5), str. 1-4, URL: http://www.intelligentagent.com/archive/IA5_1avemcmahanbuckland.pdf (pregledano 12.3.2008.)

Mersch, Dieter, 2003, "Writing and event", *Semiotica*, br. 1/4 (vol. 143), str. 61-68.

Metz, Christian, 1973, *Ogledi o značenju filma I*, Beograd: Institut za film.

Metz, Christian, 1975, *Jezik i kinematografski medijum*, Beograd: Institut za film.

Metz, Christian, 1976, "On the Notion of Cinematographic Language", u: Nichols, Bill (ur.), *Movies and Methods*, vol. I, str. 582-589.

Metz, Christian, 1978, *Ogledi o značenju filma II*, Beograd: Institut za film.

Mikulić, Borislav, 2004, "Znalac i lažljivac: Semiotiziranje spoznaje", u: Greco, John – Sosa, Ernest (ur.), *Epistemologija. Vodič u teorije znanja*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, str. 561-617.

Mukařovský, Jan, 1986, *Struktura pesničkog jezika*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Mukařovský, Jan, 1987, *Struktura, funkcija, znak, vrednost*. Beograd: Nolit.

Mulvey, Laura, 1999, "Vizualni užitak i narativni film", u: Kolešnik, Ljiljana (ur.), *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti*, Zagreb: Centar za ženske studije, str. 65-82.

Nöth, Winfried, 2001, "Self-Reference in the Media", URL: http://www.uni-kassel.de/iag-kulturforschung/projektbeschreibung.pdf, str. 1-10 (pregledano 9.3.2008.)

Nöth, Winfried, 2003, "Crisis of representation?", *Semiotica*, br. 1/4 (vol. 143), str. 9-15.

Nöth, Winfried, 2004, *Priručnik semiotike*, Drugo, posve novoprerađeno i prošireno izdanje, Zagreb: Ceres.

O'Donnell, James J., 1998, *Avatars of the Word. From Papyrus to Cyberspace*, Cambridge, London: Harvard University Press.

Obad, Vanja, 2006, "Metafikcija i film", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 45, str. 32-43.

Peterlić, Ante, 2001, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

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

Plantinga, Carl, 1999, "Osjećaji, spoznaja i moć filmova", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 19-20 (god. 5), str. 38-48.

Price, Brian, 2006, "Pain and the Limits of Representation", *Framework*, br. 2 (vol. 47), str. 22-29,
URL: http://muse.jhu.edu/journals/framework_the_journal_of_cinema_and_media/v047/47.2price02.pdf (pregledano 22.4.2007.)

Prince, Gerald, 1982, *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*, Berlin, New York, Amsterdam: Mouton Publishers.

Rhodes, John David, 2006, "Haneke, the Long Take, Realism", *Framework*, br. 2 (vol. 47), str. 17-21,
URL: http://muse.jhu.edu/journals/framework_the_journal_of_cinema_and_media/v047/47.2rhodes.pdf (pregledano 22.4.2007.)

Rimmon-Kenan, Shlomith, 1989, "Naracija: Razine i glasovi", u: Kramarić, Zlatko (ur.), *Uvod u naratologiju*, Osijek: Izdavački centar "Revija", str. 81-103.

Rosenthal, David, 1986, "Dvije koncepcije svijesti", URL: http://boo.mi2.hr/~ognjen/tekst/rosenthal99.html (pregledano 21.5.2007.)

Russell, Bertrand, 1908, "Mathematical Logic as Based on the Theory of Types", *American Journal of Mathematics*, br. 3 (vol. 30), str. 222-262.

Rusterholz, Peter, 2003, "On the crisis of representation", *Semiotica*, br. 1/4 (vol. 143), str. 53-60.

Scholes, Robert, 1982, "Narration and narrativity in film and fiction", u: *Semiotics and Interpretation*, New Haven and London, Yale University Press, str. 57-72.

Schwanitz, Dietrich, 2000, *Teorija sistema i književnost*, Zagreb: Naklada MD.

Sharrett, Christopher, 2006, "Michael Haneke and the Discontents of European Culture", *Framework*, br. 2 (vol. 47), str. 17-21,
URL: http://muse.jhu.edu/journals/framework_the_journal_of_cinema_and_media/v047/47.2sharrett.pdf (pregledano 22.4.2007.)

Singer, Irving, 1998, *Reality Transformed: Film as Meaning and Technique*, Cambridge, London: The MIT Press.

Small, Edward S., 2002, "Motion Pictures, Mental Imagery, and Mentation", *Journal of Moving Image Studies*, vol. 1, str. 1-25,
URL: http://www.avila.edu/journal/spring02/imagery.pdf (pregledano 10.3.2007.)

Stam, Robert, 2000, *Film Theory. An Introduction*, Massachusetts: Blackwell Publishers.

Szlezák, Thomas A., 2000, *Čitati Platona i Dva eseja o jedinstvu Platonove filozofije*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.

Todorov, Tzvetan, 1981, "Significance and meaning", *Semiotica*, Special Supplement, str. 113-118.

Turković, Hrvoje, 1986, *Metafilmologija, strukturalizam, semiotika*, Zagreb: Filmoteka 16.

Turković, Hrvoje, 1988, *Razumijevanje filma. Ogledi iz teorije filma*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Turković, Hrvoje, 1999, "Na čemu temeljiti kognitivistički pristup?", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 19-20 (god. 5), str. 49-58.

Turković, Hrvoje, 2004, "Razlika između opisa i naracije – nije problem u temporalnosti, nego u svrsi", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 37, str. 3-12.

Vidović, Boris, 1999, "Film i jezik – metafora bez pokrića", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 19-20 (god. 5), str. 21-25.

Vojković, Saša, 2006, "Subjektivnost u novom hrvatskom filmu: kritičkonaratološki pristup", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 46, str. 23-31.

Wirth, Uwe, 2003, "Derrida and Peirce on indeterminacy, iteration, and replication", *Semiotica*, br. 1/4 (vol. 143), str. 35-44.

Withalm, Gloria, 2004, "Commercial-ization of filmic self-referentiality", *Semiotica*, br.1/4 (vol. 148), str. 337-360.

Woollacott, Janet, 1998, "Messages and meanings", u: Gurevitch, Michael et al. (ur.), *Culture, society and the media*, London and New York: Routledge, str. 91-111.

Žižek, Slavoj, 1999, "Cyberspace, or the Unberable Closure of Being", u: Bergstrom, Janet (ur.), *Endless Night. Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, str. 96-125.

Feđa Vukić

Mogućnost nemogućeg: *Blade Runner* kao didaktička pripovijest o dizajnu

Film *Blade Runner* Ridleya Scotta, nastao prema romanu *Sanjaju li androidi električne ovce* Philipa K. Dicka, svojevrsna je dizajnirana adaptacija. Adaptacija u okviru discipline dizajna uvijek je shvaćena kao aproprijacija, odnosno kao psihološko i socijalno sučelje između korisnika i korištenoga, tj. između individualnoga i kolektivnoga; upravo tako, kao sučelje između Dickova predloška i filmske publike, djeluje i Scottova adaptacija. Kao student Royal College of Arts, Scott je svjestan filozofskih i metodoloških značenja dizajna. Film je stoga duboko i precizno oblikovana vizualna pripovijest. Scottova je misija bila da dizajnira novo umjetničko djelo koje obiluje manirističkim tehnološkim izumima, čudnovatim hibridnim prostorima i slobodno interpretiranim likovima, u borbi njegova i Dickova identiteta, romana i filma. Distopija filma, od tehnološke mehanizacije i interpretacijske metodologije pa do odnosa ljudskoga i artificijelnoga, individualnoga i kolektivnoga, neodvojiv je dio ne samo *Blade Runnera*, nego i dizajna kao discipline uopće. Stoga je Scottov film na neki način ogledna pripovijest o dizajnu samom.

57-58/2009

Uvodno o namjeri

Tekst koji ovdje započinje namjerava čitati vrlo poznat i kritički poprilično tematiziran film na drukčiji način, izvan stroge zadatosti jednog znanstvenog polja. Suprotno, kao svojevrsni interdisciplinarni pokušaj teoretiziranja o umjetnosti, ovdje će se uspostaviti veze između jednog medijskog proizvoda (filma), inspiriranog drugim (knjiga), a u relaciji prema postavkama discipline koja se uglavnom, ili barem većim dijelom smatra umjetnošću, a to je dizajn. No, zašto uopće pokušavati tumačiti jedan film na novi način, a i pomalo izvan uobičajenih zadatosti kritike tog medija? Nekoliko je razloga tomu. Prvi, *Blade Runner* Ridleya Scotta je već toliko kritički i teorijski tematiziran da u okviru samog filmskog medija, čini se, više nema mogućnosti radikalno drukčije interpretacije.[1] Nadalje, film je nastao prema motivima romana *Do Androids Dream of Electric Sheep* Philipa K. Dicka, kao i neki drugi filmovi[2], ali za razliku od drugih Scottov je najambiciozniji upravo u narativnoj i vizualnoj interpretaciji predloška. Naposljetku, kako je Scott nekadašnji poslijediplomac Royal College of Arts u Londonu na odjelu za dizajn, to će se kroz tekst pokušati razotkriti eventualni utjecaj teorije i prakse dizajna na filmsku adaptaciju književnog predloška.

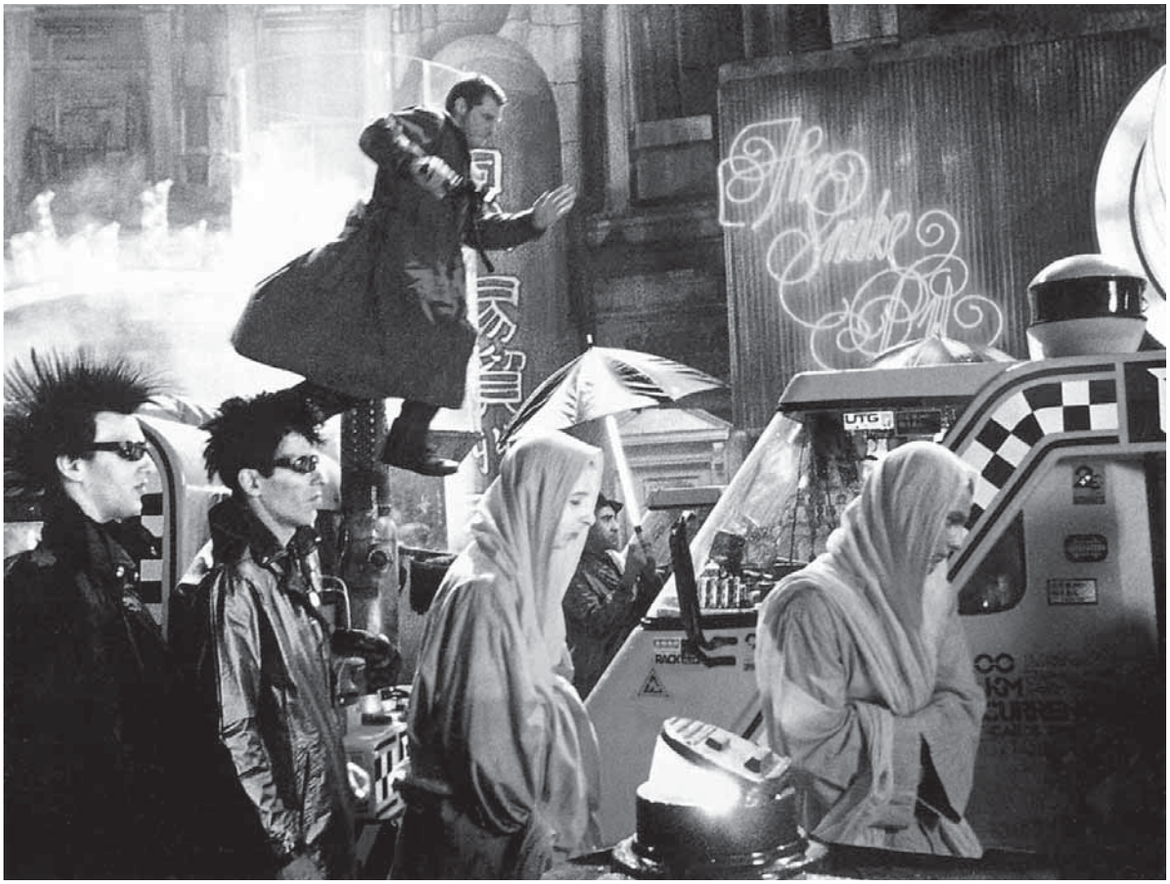
O dizajnu

Kao disciplina i kao objekt istraživačkog interesa humanističkih znanosti dizajn je ne samo element materijalne stvarnosti, nego i konstrukt u prilog propitivanja i eventualnog zasnivanja novog kritičkog uvida u film *Blade Runner*. Bez obzira je li u diskursu o dizajnu riječ o oblikovanju predmeta ili komunikacija, kao disciplina to je svojevrsni adaptativni posrednik u socijalnim procesima, kako materijalnim tako i simboličkim, a jedna od najvažnijih karakteristika dizajna je ta što na temelju plana ili projekta stvara nešto novo, što još ne postoji, objekt koji se još do trenutka neposredno prije pojave rezultata procesa činio nemogućim (Barthes, 1972: 109-159; Forty, 1986; Baudrillard, 1989: 171-183; Bonsiepe, 1999: 26-37; Bolz, 2001: 66-69).

Sve to zbiva se u području artificijelnog, odnosno u domeni ljudske intervencije u prirodu, stvaranjem tehnologijske "druge prirode" (Anders, 1985), a to područje, dakako, realizira se kroz mehanizam masovne proizvodnje i masovne potrošnje, koji je u samoj biti suvremenih društvenih formacija zasnovanih na ideji o slobodnom poduzetništvu i korporacijskom djelovanju, a u tom me-

1 Najkompletniji popis bibliografije o filmu može se naći u Kolb, W. M., "Bibliography", u: Kerman, Judith B. (ur.), 1991, *Retrofitting Blade Runner, Issues in Ridley Scott's Blade Runner and Philip K. Dick's Do Androids Dream of Electric Sheep*, The University of Wisconsin Press, str. 229-272, i William M. Kolb, "Bibliography Addendum", ibid., str. 273-293.

2 *Total Recall* (1990), red. Paul Verhoeven, bazirano na *We Can Remember it for You Wholesale*; *Confesions d'un Barjo* (1992), red. Jerome Boivin, bazirano na *Confessions of a Crap Artist*; *Screamers* (1995), red. Christian Duguay, temeljen na *Second Variety*; *Impostor* (2001), red. Gary Fleder, bazirano na *Impostor*; *Minority Report* (2002), red. Steven Spielberg, bazirano na *Minority Report*; *Paycheck* (2003), red. John Woo, bazirano na *Paycheck*; *A Scanner Darkly* (2006), red. Richard Linklater, bazirano na *A Scanner Darkly*; *Next* (2007), red. Lee Tamahori, bazirano na *The Golden Man*.



hanizmu, kako na povijesnoj ravni tako i danas, dizajn ima nemalu ulogu i značaj.

Prenese li se diskurs o dizajnu na tematsku razinu filma *Blade Runner*, moguće je opaziti kako je ne samo društveni kontekst masovne proizvodnje, nego i znanstveno-tehnologijska modernizacija neposredni okvir pripovijesti u filmu, odnosno povod zapletu, a time je i aspekt dizajna svakako uključen kao moguća oznaka za raspravno polje o filmu. To stoga jer je upravo taj kontekst ujedno i povijesni okvir za nastajanje i razvoj dizajna kao discipline i kao kulturalnog fenomena, unutar kojeg se podrazumijeva da ljudska intervencija u prirodnu okolinu stvara artificijelnu, čovjeku prilagođenu, stvarnost predmeta i značenja. Što se događa kada se ta artificijelna okolina otme kontroli?

Ljudsko i artificijelno

Moto korporacije Tyrell "More human than human", ponuđena u Scottovu filmu, vrlo dobro označava koncepcijsku bit filma kao i njegovu relaciju prema disciplini dizajna. Kao umjetničko djelo film je adaptacija romana Philipa K. Dicka, I to vrlo dobro dizajnirana adaptacija, posebno na vizualnoj razini. To su prvi i najočitiji elementi poveznice s disciplinom dizajna – *Blade Runner* je preoblikovani sadržaj, jednako kao što disciplina dizajna upućuje na, unutar bioloških i društvenih aktivnosti, adaptacije takvih procesa kao što su rad, prehrana, ljubav, pokret, ambicije, društvena dinamika, a u svrhu prilagođavanja korisniku kroz svijet materijalnih objekata ili simbola.

O razlikama između knjige i filma najbolje upućuje usporedba izvornika, ako ga tako možemo nazvati, i dostupnih transkripata filma (Dick, 1968; Kolb, 1991: 154-177, Martin, 1982). Na načelnoj razini, može se reći da i knjiga i film imaju istu okvirnu temu, unutar koje Scott i suradnici stvaraju nove slojeve semantičkog polja. Ti novi slojevi baštine polaznu ideju Dickove knjige, ali iz nje ne uzimaju sve, nego tek ono što je dostatno primjereno mediju filma. Tako je cijeli ogroman sadržajni sloj knjige koji se tiče problema vjerovanja i kulta mercerizma u

filmu naprosto izostavljen, jednako kao i naslovna paradigma potrage za ostacima prirodnoga u svijetu nakon atomske kataklizme.

Adaptacije, dakako, uglavnom unutar discipline dizajna funkcioniraju kao aproprijacije, kao psihološki i društveni posrednici između korisnika i korištenoga, između pojedinca i zajednice, odnosno kao ono što se u teoriji dizajna označuje kao *interface* (Bonsiepe, 1999: 29-33). Bonsiepe je čak sklon tumačiti općeniti načelni smisao cijele discipline kao adaptativnu djelatnost, kao projektirane pokušaje tehnologijske intervencije u prirodnu okolinu, a time i kao stvaranje medija, "čovjekovih produžetaka" kako ih vidi McLuhan, uz pomoć kojih pojedinac ili zajednica funkcioniraju u spoznajnom i operativnom smislu. To je područje unutar kojeg dizajn funkcionira, kao što su Ridley Scott i suradnici funkcionirali kao neka vrsta adaptativnog posrednika između Dickova romana i publike.

Na što upućuju te razlike između romana i filma? Relacija je donekle slična onoj Vangelisove glazbe u filmu i na nosaču zvuka, ali u obrnutom smislu – film rekreira dok glazba reinterpretira (Stiller, 1991: 196-201). Unutar te relacije jest središnja tema – motiv tehnologijske depresije proistekle iz poslijeratnog sumraka civilizacije, što je zadana činjenica kako u romanu tako i u filmu. Mehanizacija svijeta stvorila je put prema apokaliptičkom kraju bez kraja, prema, budućnosti u kojoj je Zemlja tek azil za invalide, slabe, deziluzionirane i – policiju.

Film kao dizajn

U eventualnom čitanju filma *Blade Runner* kao didaktičke pripovijesti o dizajnu moguće je naznačiti sljedeće slojeve značenja: pitanje filma kao novog djela, problem sinergijskog stvaranja, odnos prema ideji i praksi liberalnog kapitalizma, pitanje bioetičkih granica artificijelnog odnosno mogućnosti projekta i naposljetku aspekt promjene koja upućuje na kreativni stav, odnosno intervenciju ili redizajn.

Jedna od brojnih teza o filmu *Blade Runner*, a svakako i među originalnijima jest i ona da film nije adaptacija nego novo djelo (Landon, 1991: 90-102). Razmatrajući tu tezu u sklopu metodologije nastanka filma ili teorija o dramaturškim intervencijama, svakako se može doći do zaključka da tako jest i nije, odnosno da je već Peoplesov i Fancherov scenarij, pa i Scottov film, nov onoliko koliko je kreativno interpretiran i mijenjan predložak. Posrijedi je tema stvaranja novog sadržaja iz kreativnog zadatka, o čemu u domeni teorije dizajna postoji nekoliko stajališta koja bi se ugrubo mogla definirati kao dva: prvi koji zagovara estetičke površinske zahvate na objektu a u svrhu tržišne manipulacije, a što je povijesno vezano uz američki *styling* i krizu tridesetih godina, ali još i danas jest vezano uz pojam kulturne mode i stvaranja motivacijskih socijalnih trendova (Meikle, 2001). Drugi pristup je holistički i okolinski, a utemeljen na znanstvenosti i objektivnoj provjerljivosti procesa dizajna, kakav je pristup najviše zagovaran na Visokoj školi za oblikovanje u Ulmu, sve do njezina ukinuća 1968. (Lindinger, 1991). Pitanje opredjeljenja za intuitivnu metodu ili za metodologiju, evidentno je i u Scottovu filmu, kroz pokušaj istovremenog zadovoljenja komercijalnih pobuda i umjetničke poruke djela. Svođenje kompleksnog Dickova predloška na fabulativno atraktivnu strukturu akcijskog filma u kombinaciji s dubljim i uznemirujućim porukama postapokaliptične vizije svijeta i ljudske vrste, to su dva sloja filma *Blade Runner* koji se neprestano pretapaju, slično kao i u Formanovu filmu *Let iznad kukavičjeg gnijezda* iz 1975, prema predlošku romana Kena Keseya iz 1962, što se čini dobrom usporedbom i ne samo zbog toga što Kesey i Dick pripadaju sličnom okruženju američke supkulture šezdesetih. U oba je slučaja vrlo složena sadržajna struktura romana svedena na atraktivnu pripovijest prilagođenu mediju filma, dok su slojevi koji problematiziraju stvarnost I koje se može povezati s nešto problematičnijim aspektom stvaranja vezanim uz konzumaciju halucinogenih narkotika izostavljeni ili tek naznačeni. Scott balansira između mogućeg i nemogućeg u formatu cjelovečernjeg filma, upravo onako i onoliko koliko bi to radio i dizajner u težnji da pomiri vlastitu viziju s potrebama naručitelja.

Dokumentacijski materijali vezani uz nastanak filma upozoravaju i jasno argumentiraju ogromnu količinu kreativnih i tehnologijskih napora uloženih u stvaranje filmske iluzije, a pojedini autori idu čak toliko daleko da uspjeh djela tumače i zajedništvom u sudioništvu autorske vizije (Pierce, 1991: 201-211). Redateljsko upravljanje projektom, u sklopu zadatosti industrije dakako, u tom je mediju uvijek utemeljeno u napore suradnika, odnosno u ideju o sinergiji koja popunjava praznine vizije tamo gdje se ona eventualno javlja. A da je vizija redatelja bila višeslojna i ne u potpunosti kompatibilna s idejama producenata, svjedoče i razlike radne verzije, potom

internacionalne verzije filma koja je išla u distribuciju, od kasnije redateljske verzije. Ta se višeslojnost odnosi i na jednu od temeljnih značenjskih dimenzija filma, a u odnosu prema Dickovu izvorniku (u kojem o tome nema niti naznake), a ta je pitanje identiteta glavnog lika: je li i on možda replikant? Na to pitanje projekt *Blade Runner* u svim svojim inačicama još nije dao odgovor, pa je taj aspekt priče važan u procjeni razine i smisla adaptacije knjige u film, u čemu može pomoći i referenca na metodologiju dizajna kao svojevrsno otvoreno djelo, odnosno kao stalni proces sinergijskog suodnošenja aktera, naručitelja i korisnika, ali i fizikalnih, kulturalnih i socijalnih zadatosti koje uspostavljaju i ograničuju doseg projektirane intervencije u prirodnu okolinu. Sinergija djelovanja pa i sinergija značenja kompatibilne su, kako je to tumačio Buckminster Fuller, upravo kroz konstrukciju discipline, ali i označitelja discipline dizajna, u svim njenim pojavnostima u praksi (Fuller, 2001: 243-248). U literaturi i filmovima koji dokumentiraju proces rada na filmu može se dobiti uvid u dimenzije djela koje su nastajale direktno na setu i koje nisu zapisane niti u knjizi niti u scenariju, poput čuvene posljednje replike Roya Battyja dok umire na krovu zgrade, a nakon što nije ubio Deckarda. Činjenica da je redatelj sačuvao taj element u svim verzijama govori o njegovu shvaćanju sinergijskih potencijala timskog rada, što nedvojbeno jest svijest koju je mogao steći kao poslijediplomac Royal College of Arts, gdje je bio uključen u projektne skupine.

Ukazivanje na kontekst liberalnog kapitalizma, odnosno na njegov omasovljeni tehnologijski aspekt, jest jedan od glavnih motiva Dickove knjige koji kao takav Scott preuzima i razvija, ali je upravo u njegovu razvoju položen specifikum u odnosu na knjigu. To stoga jer i knjiga i film u "budućem fikcijskom modelu pričaju o sadašnjoj stvarnosti kapitalističke eksploatacije rada" (Ryan, 2004: 55), pa je upravo ta činjenica postavljena ne samo kao motivski okvir za naraciju (kataklizma koja se vjerojatno dogodila kao posljedica neuravnoteženog razvitka na planetu), nego i kao poticaj zapleta jer tehnologijski stvorena radna snaga se buni protiv tvorca i želi još života ili barem odgovore na pitanje koliko još života preostaje. Jer dok je u Dickovu predlošku ta dimenzija tek naznačena pomalo ambivalentnim diskursom o metafizičkim lamentacijama mercerizma i motivom empatijske kutije koja omogućuje socijalni mir, dotle je u filmu ta tema izravno sugerirana jer je u prvi sadržajni plan stavljen upravo zaplet koji se događa uslijed povratka najsofisticiranijih androida na Zemlju u potrazi za odgovorima. Takvim pristupom, odnosno metaforom o pobuni radne snage (motivom prvi puta jasno elaboriranim u filmskom mediju u Langovu *Metropolisu*) Scott se direktno naslanja na radikalno kritički kompleks teorije dizajna, od Fullera i Papaneka nadalje, a taj je i stvorio akademsku disciplinu "teorije i povijesti dizajna", koja danas zastupa jednu od jasno formuliranih domena kritike neoliberalnog kapitalizma (Walker, 1989; Margolin, 1989; Doordan, 1995; Buchanan i Margolin, 1995).

Na taj se teorijski diskurs direktno vezuje i još jedan aspekt filma *Blade Runner*, a to je pitanje bioetičkih granica projekta, odnosno njegovih mogućnosti u suvremenom genetskom inženjeringu "koji je generirao potencijal znanstveno kontrolirane evolucije" (Telote, 2004: 60). Dok je kod Dicka taj sadržajni segment provučen kroz nekoliko scena, u filmu je to glavni i vrlo pojednostavljeno prikazan motiv. Dok Deckard u romanu zdvaja nad ljepotom opernog pjevanja Lube Luft, u filmu je Zora, lik izveden iz Lube Luft, samo erotska plesačica. I u knjizi i u filmu androidi su sluge dok ne razviju osjećaje, a opasnost za ljude kad traže odgovore na temeljna pitanja, samo što u filmu Scott tu temu predstavlja vizualno i dramaturški pojednostavljeno, kao da želi dugačke Dickove pripovjedne lamentacije o tome što u svijetu masovne potrošnje doista jest ljudsko, svesti na brzo prijemčiv i lagano shvatljiv vizualno-verbalni set podataka. Intervenira u izvornik kao redatelj video-*clipova* (koje je Scott godinama s uspjehom radio, a među kojima je ona za Macintosh računalo iz 1983 najpoznatija), koji iz skupa vrijednosti vezanih uz proizvod mora istaknuti i vizualizirati one najjasnije. Tako je Scott vizualizirao Dicka, stavljajući u prvi plan vrijednosti prilagođene formatu filma, a dublje kodirajući one koje upućuju i na dublje slojeve problematizirane u knjizi.

Te promjene, dakako, upućuju i na redateljev stav jer, primjerice, u Dickovoj knjizi ono što razlikuje androide od ljudi je nedostatak empatije, dok je u filmu to nedostatak osobne prošlosti (Landsberg, 2004: 244), što je u konačnici problem identiteta koji je Dick aktualizirao u još dvije svoje pripovijesti koje su doživjele ekranizaciju: *We Can Remember It for You Wholesale* (*Total Recall*) i *A Scanner Darkly*. No Scottova razina intervencije u literarni predložak daleko je veća od one Verhoevena i Linklatera jer ne samo da predstavlja verbalni predložak, nego ga i in-

terpretira, upravo onako kako je to u disciplini stvaranja objekata i simboličkih značenja poznato pod oznakom "redizajn". Taj se pojam povijesno odnosi i na estetičke intervencije u postojeći proizvod, a u svrhu marketinškog produžavanja života u svijesti potrošača, ali se odnosi i na kulturalnu vrijednost dizajna kao "alata diferencijacije", dakle kao označitelja prakse interpretacije ili adaptacije, što u novom mediju postaje i nova vrijednost. Kao što su Dickova knjiga i Scottov film dva samosvojna kulturna proizvoda iako se jedan odnosi prema drugom, slično, ponovimo tu paralelu, kao i Formanov film i Keseyeva knjiga. Pojedini će teoretičari će čak otići tako daleko da u industrijskom dizajnu otkriju taj značajan segment stvaranja označitelja u društvenom kontekstu masovne proizvodnje, čime se omogućuju identitetske afirmacije i identitetske razmjene, a sve bazirano na interpretacijskoj snazi kreativne projektne intervencije u zatečeno stanje, odnosno na redizajnu postojećeg (Forty, 1986: 62-94).

Naposljetku, utjecaj filma *Blade Runner* ističe se upravo i na razini materijalizacije u drugim medijima, koji su se povijesno razvili tek nakon realizacije filma, poput, primjerice, konzolnih videoigara koje su tek tijekom 1990-ih, zahvaljujući bržim mikroprocesorima i tehnologiji generiranja slike, postigli visoku razinu mimetičke prezentacije okruženja u kojima se igre odvijaju. Taj utjecaj nije se događao samo na razini vizualnih poticaja nego i na razini ideja (Atkins, 2005: 79-91), a jedna takva o Esper stroju koji vidi iza ugla (što je izvorna zamisao iz filma) uz pomoć koje se analizira upravo ono što androide razlikuje od ljudi – nedostatak memorije osobnog ljudskog razvoja, to je na neki način i metafora Scottova redizajna, odnosno metafora njegove intervencije u Dickov predložak, u kojem redatelj vidi sve ono što je pisac sugerirao "iza ugla".

Kreativni dosezi

Konačno, zašto bi Dick toliko inzistirao na mogućnosti nemogućeg, na ideji da apokalipsa može biti tako nježna, tehnologijski kontrolirana, tako da je dobra stara Zemlja još uvijek mjesto za življenje, iako najpoželjnija za – napuštanje? Je li to resantiman kasnih šezdesetih na valu vijetnamskog sindroma i izgubljenih iluzija američkog sna? U romanu svakako da, a u Scottovu čitanju i predočavanju izvorne ideje, poduprto scenarijem Hamptona Fanchera i Davida Peoplesa, to je vizualna saga o nekoliko

lica tehnologiziranog društva i o procesima dizajna koji u stvaranju tih lica sudjeluju. Kao student Royal College of Arts Scott je vrlo svjestan filozofskih i metodoloških značenja discipline dizajna. Zato je film tako duboka i precizno izvedena slikovna priča, stvaranje koje je bio bolan posao za veliki broj ljudi, o čemu odlično svjedoči *Dangerous Days – The Making Of Blade Runner* trosatna je epska priča o stvaranju filmske iluzije. Scottova strategija je jasna: Dickov roman je projektni zadatak na temu bitke između nesavršenih ljudskih bića i savršenih androida (Sammon, 1996; Kolb, 1991). Scottov zadatak bio je da stvori novi dizajnirani svijet, ispunjen tehnomanirističkim invencijama, čudnim hibridnim prostorima, u kojem hodaju ljudi u miješanim modnim kodovima, kakvi su i jezici kojima govore. Rad na filmu bio je bitka identiteta, Scottova i Dickova, a između objave romana i premijere filma na teorijskom horizontu pojavila se, unutar feminističke teorije, kritička pozicija tehnohumaniziranih "hibrida" (Harraway, 2004: 158-182; Papastergiadis, 2002: 166-177). U Dickovu romanu Deckard ulazi u arenu da bi zaradio novac za kupnju stvarne životinje, a u filmu samo da bi opravdao tvrdnju svoga šefa o tome da "nije mali čovjek". Bryant i Gaff su i *chorus* i *deus ex machina* u jednom – potvrđujući tezu o hibridu ponovno – oni su novodizajnirani sadržaj iz izvorne ideje.

Scottov je film vrlo dobro dizajnirana pripovijest, vizualno atraktivna sa znakovitom verbalnom ekonomijom. Izgovorena riječ je rijetka i kratka, s izuzetkom tehnologijskog dijaloga između tvorca i stvorenja (Tyrell i Roy Batty). Čak i čuvene androidove posljednje riječi nisu Dickova tvorevina, nego posljedica nadahnuća na samom snimanju, formom bliže televizijskom oglasu nego klasičnoj dramskoj replici. Ali, drama je stalno u pogonu u filmu, čak i stoga jer je kraj nejasan, a budućnost je ostavljena bez definicije. I na kraju tko je uopće predviđa, ili može predviđati? Možda onaj tko zauzima poziciju interpretacije u disciplini dizajna, kao u pogledu Norberta Bolza, koji vidi dizajn kao spoznajnu disciplinu za korisnike strojeva koje se više ne može koristiti uz pomoć intuitivnog pristupa (Bolz, 2001: 69).

Metodologija nemogućeg

Još više, kao što je moto Raymonda Loewyja u doba krize 1930-ih naznačio, "Most Advanced, Yet Acceptable" (najnajpredniji a ipak prihvatljiv), proces dizajna multiplicira identitete, od klijenta do korisnika, kroz poziciju dizajnera, tako je i *Blade Runner*, kao jedno "čitanje" krize ranih osamdesetih (a kroz adaptaciju romana iz kriznih šezdesetih) svojevrsno metaforičko sučelje u tumačenju mogućeg i nemogućeg. Je li posve nemoguće da se znanstveno tehnologijskom intervencijom stvore savršena umjetna mehanička stvorenja? Je li moguće da je ljudska vrsta u krizi identiteta na nejasnoj granici između prirodnog i artificijelnog? Dick sugerira, a Scott jasno pokazuje da je nemoguće moguće i da tradicijske vrijednosti jesu dovedene u stanje nestabilnosti uslijed znanstveno-tehnologijske intervencije koja se otima kontroli. U Dickovoj fantaziji kasnih 1960-ih androidi su bili razvoj distopijske umjetničke koncepcije. Scottovih 1980-ih androidi su postali moguć scenarij, nakon što su omasovljenje računarstva, umjetna inteligencija i satelitska televizija postali komercijalna stvarnost.

Sve te distopije: tehnologijska mehanizacija, interpretativna metodologija, relacije humanog i artificijelnog, relacije pojedinca i zajednice, stvaranje novog, još nepostojećeg objekta ili sadržaja za budućnost, jesu temeljni motivi ne samo filma *Blade Runner*, nego i discipline dizajna općenito, a posebice humanističkog znanstveno-kritičkog tematiziranja dizajna u sklopu teorije i povijesti dizajna. Stoga je Scottov film moguće čitati kao didaktičku pripovijest o dizajnu, skoro kao metaforičku početnicu o bitnim njegovim aspektima.

Misao o disciplini dizajna kao o svojevrsnoj geometriji ili teoriji mehanike koje se primjenjuju na fenomene stvarnosti u svrhu shvaćanja (Flusser, 1999: 40) jest možda odveć ambiciozna vizija jedne nerijetko izrazito komercijalizirane discipline kao što je dizajn. S druge strane, kreativne intervencije kao što je Scottova daju do znanja da je moguće postići kvalitetnu ravnotežu između komercijalnih očekivanja i kulturnih ambicija umjetničkog djela. Kao što je moguće napraviti komercijalan, a ipak sadržajno poticajan i inovativan film, tako je i dizajn možda održiv kao disciplina ukoliko se komercijalni imperativ masovne proizvodnje predmeta i značenja ne postavlja kao jedina paradigma smisla kreativne intervencije u društvenu stvarnost.

Literatura

Anders, Ginter, 1985, *Zastarelost čoveka: o razaranju čoveka u doba treće industrijske revolucije*, Nolit: Beograd

Atkins, Barry, 2005, "Replicating The Blade Runner", u: Broker, Will (ur.), 2005, *The Blade Runner Experience, The Legacy of a Science Fiction Classic*, London: Wallflower Press

Barthes, Roland, 1985, *Mythologies*, New York: Hill and Wang

Baudrillard Jean, 1989, "The System of Objects", u: Thackara J. (ur.), 1989, *Design After Modernism*, London: Thames and Hudson

Bolz, Norbert, 2001, "Die Funktion des Designs", *Designreport*, br. 2001, München

Bonsiepe, Gui, 1999, "Design: From Material to Digital and Back", u: *Interface, An Approach to Design*, Maastricht: Jan van Eyck Akademie

Buchanan, Richard i Margolin, Victor, 1995, *Discovering Design*, The University of Chicago Press

Doordan, Dennis P., 1995, *Design History, An Anthology, A Design Issues Reader,* Cambridge Massachusetts: MIT Press

Flusser, Willem, 1999, *The Shape of Things, A Philosophy of Design*, London: Reaktion Books

Forty Adrian, 1986, *Objects of Desire*, *Design and Society 1750-1980*, London: Thames and Hudson

Fuller, Buckminster R., 2001, "The Comprehensive Designer (1949)", u: Krausse, Joachim, Lichtenstein, Claude (ur.), *Your Private Sky, R. Buckminster Fuller, Discourse*, Zurich: Lars Muller Publishers

Haraway, Donna J., 2004, "A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology and Social Feminism", u: Redmond (ur.), 2004.

Kerman, Judith B. (ur.), 1991, *Retrofitting Blade Runner: Issues in Ridley Scott's Blade Runner and Philip K. Dick's Do Androids Dream of Electric Sheep*, The University of Wisconsin Press

Kolb, William M., 1991, "Blade Runner Film Notes", u: Kerman (ur.), 1991.

Kolb, William M., 1991, "Script to Screen: Blade Runner in Perspective", u: Kerman (ur.), 1991.

Landon, Brooks, 1991, "'There Some of Me in You': Blade Runner and the Adaptation of Science Fiction Literature into Film", u: Kerman (ur.), 1991.

Landsberg, Alison, 2004, "Prostetic Memory: Total Recall and Blade Runner", u: Redmond (ur.), 2004.

Lindinger, Herbert, 1991, *Ulm Design, The Morality of Objects*, Cambridge Massachusetts: MIT Press

Meikle, Jeffrey L., 2001, *Twentieth Century Limited, Industrial Design in America 1925-1939*, Philadelphia: Temple University Press

Margolin, Victor (ur.), 1989, *Design Discourse, History, Theory, Criticism*, The University of Chicago Press

Martin, Les, 1982, *Blade Runner: A Story of the Future*, New York: Random House

Papastergiadis, Nikos, 2002, "Restless Hybrids", u: Araeen, Rasheed, Cubitt, Sean, Sardar, Ziauddin, 2002, *The Third Text Reader on Art, Culture and Theory*, London: Continuum

Pierce, John J., 1991, "Creative Synergy and the Art of World Creation", u: Kerman (ur.), 1991.

Redmond, Sean (ur.), 2004, *Liquid Metal: The Science Fiction Film Reader*, London and New York: Wallflower Press

Ryan, Michael i Kellner, Douglas, 2004, "Technophobia/Dystopia", u: Redmond (ur.), 2004.

Sammon, Paul M., 1996, *Future Noir: The Making of Blade Runner*, New York: Harper

Stiller, Andrew, 1991, "The Music in Blade Runner", u: Kerman (ur.), 1991.

Telotte, J. P., 2004, "Human Artifice and Science Fiction Film", u: Redmond (ur.), 2004.

Walker, John A., 1989, *Design History and the History of Design*, London: Pluto Press

UDK: 791.228:791.2

Midhat Ajanović

Crtić kao žanr: pristup žanru u filmskoj i digitalnoj animaciji

57-58/2009

U studiji autor daje svoj doprinos teorijskom pisanju o filmskom žanru koje se nedavno razmahalo i u nas (Gilić, Turković), skrećući pozornost na neodređen status animacije, tj. na učestalu tendenciju da se u stranim pregledima (Altman) animirani film ili ignorira ili pak tretira kao zaseban filmski žanr. Činjenica da je animacija tretirana marginalno i usputno u filmskim studijama nesumnjivo leži u osnovi nesporazuma prema kojemu se cijela jedna filmska forma svodi na žanr. Pritom postoje i naslijeđeni problemi klasifikacije unutar same animacije: od tradicionalne, po kojoj se animirani filmovi dijele na kratke i duge, do novijih pokušaja podjele animiranih filmova prema vrstama animacije, ili pak prema produkcijskom tipovima (Johston i Thomas). Zasebnu pak klasifikaciju, koja proizlazi iz samog razvoja filmske animacije, ponudio je Wells, došavši do sedam osnovnih žanrova kategoriziranih u odnosu na formalne i stilske parametre, motivska i tematska područja, ikoničke tradicije, narativnu strukturu i estetske ideologije. Ovaj tekst pak zastupa materijalističko-tehnički pristup problemu žanra u animiranom filmu koji se zasniva na uvjetima i kriterijima nastalima u praktičnoj produkciji, kakav su proveli npr. Frierson ili Jouvance. Prema tom pristupu, animirani filmovi su izravno ovisni o tehnološko-tehničkim pretpostavkama te sam izbor određene animacijske tehnike predmnijeva estetski rezultat. Na osnovi takvog pristupa mogu se izdvojiti dvije središnje žanrovske kategorije filmske animacije: animirana slika i animirani predmet; svaka od njih uključivala bi veći broj žanrova, podžanrova i tipova.

Filmski žanrovi i žanrovske studije

Negdje od 1960-ih, proučavanja žanra počinju se intenzivno razvijati da bi tijekom sljedećih desetljeća to postalo jedno od područja koje se u filmskim studijama pojavljuje s najvećom učestalošću. Pojam "žanr", koji naprosto označava umjetnički vrstu ili tip, film je preuzeo iz teatra i literature s ciljem olakšavanja kategorizacije različitih produkcijskih načina koji će se ubrzo preobraziti u jednu vrstu robnih modela u komercijalnoj filmskoj industriji. Tako će se žanrovi u prvom periodu razvijati kao izraz komercijalnih strategija pojedinih filmskih studija u formi ponavljanja s varijacijama. To pretpostavlja regularnu filmsku proizvodnju i distribuciju kao i konzumaciju filma od strane masovne publike. Iz tog su razloga većina proučavanja žanrova snažno povezana s hollywoodskim studijskim sustavom gdje je filmska produkcija praktički odmah poprimila sva obilježja industrije. Ranije je u filmskoj kritici i teoriji postojala tendencija da se takozvani "umjetnički", "autorski filmovi" – takvi za koje se tvrdilo da su jedinstveni produkti koje karakterizira unikatnost i integritet umjetničkog djela – suprotstavljaju "žanrovskim filmovima", koji su označavani industrijskim produktima uz, kako to formulira Gilić, svojevrsnu "averziju prema žanru" (Gilić, 2008: 53), ali to je tradicija kakvu je moderna filmologija manje-više odbacila. Naime, kao što "teorija autora" nije nikakva negacija žanra, tako ni "antižanrovstvo" nije nikakav pravac ni teorija, već izraz potpunog nepoznavanja prirode filmskog medija te ga ozbiljna proučavanja filma ne uzimaju u obzir.

Prema riječima istaknutog proučavatelja žanrova, Amerikanca Ricka Altmana, definiciju žanrovskog filma moguće je uokviriti na sljedeći način: "Žanrovski filmovi su oni koji su producirani u skladu s općom identifikacijom i namjenom žanra (…) te da su im zajednički tekstualni materijal i struktura što navodi publiku da tumači filmove ne kao pojedinačne entitete već prema generičkom iščekivanju i generičkim normama" (u Browne, ur., 1998: 6).

Žanrovi nisu zauvijek i do kraja definiran fenomen već se oni stalno razvijaju u procesu diversifikacije kojeg, primjerice, Altman naziva "žanrifikacija" (u Browne, ur., 1998: 16). Taj proces često nastaje u međuodnosu između onoga što publika očekuje i komercijalne strategije filmske industrije, ili kao izraz određenih ideoloških i etičkih vrijednosnih sustava, što je još izraženije u filmskim kulturama nastalim izvan zapadnog civilizacijskog kruga. Pojava žanrova rezultat je, dakle, svjesne produkcijske politike, ali katkada žanrove identificira filmska kritika naknadno (kao u slučaju podžanra trilera nazvanog *film noir*) ili se čak javljaju spontano kao rezultat određene distribucijske prakse.[1] "Žanrovi se ne rađaju, oni su stvo-

1 Tijekom 1980-ih u videotekama su se primjerice mogli vidjeti cijeli odjeli sa "Stallone-filmovima", "Schwarzenneger-filmovima" i sl.

reni", s pravom konstatira suvremeni proučavatelj žanrova Bary Langford (2005: 4). Studiranje žanrova je dakle živa djelatnost čije je centralno obilježje kontinuirana ekspanzija i redefiniranje. Prema Langfordu, proučavanja se žanrova izvode u tri faze: klasifikacija, definicija i konačno društvena funkcija žanra (Langford, 2005: 10-11).

Teorijska i historijska uporišta proučavanja žanrova također su se razvijala tijekom vremena: žanrovi su se studirali iz perspektive produkcije, recepcije, ideologije ili kulturnih konteksta. Pri tom je važno napomenuti da pretežiti dio žanrovskih studija otpada na proučavanje igranog filma,[2] filmske vrste koja je u smislu žanrova temeljito obrađena.[3] Tako su igrani-filmski žanrovi analizirani na temelju produkcijskih rutina i prepoznatljivih pripovjedačkih tipova ili šablona (komedija, melodrama), tematskih krugova (kriminalistički film), karakterističnih stilskih elemenata (*film noir*), zvučnih ili vizualnih konvencija i stereotipa (mjuzikl, vestern), historijskih perioda, tzv. *period pieces* (ratni film, filmska biografija), generičkih obilježja (SF, film-bajka) i slično.

Postoji naravno i pristup filmskim studijama koji polazi od koncepta mitova kao univerzalnih praslika i doživljaja stvarnosti koje su zajedničke ljudima u određenom društvu ili kulturi. Langford smatra da pojam mita u sklopu žanrovskih proučavanja treba tumačiti u kontekstu "društvene autoreprezentacije putem destilacija i predočavanje temeljnih uvjerenja i vrijednosnog sustava u reduciranim, obično personaliziranim i narativiziranim formama." (Langford 2005: 18)

Jedan drugačiji koncept istraživanja žanra zasniva se na historijskoj, psihološkoj i sociološkoj perspektivi. Žanrovi se u tim slučajevima tumače kao jedna vrsta sistematiziranih i rutinskih društvenih rituala koji odražavaju izvjesne zajedničke estetske i ideološke vrijednosne sustave na razini određenog društva ili šireg kulturnopovijesnog konteksta. Tako bi ideološka analiza žanrova fokusirala odnos između društvenih normi i historijskih okolnosti u cilju razumijevanja odnosa moći u nekom društvu tijekom danog historijskog perioda. Filmski žanrovi se shvaćaju kao popularna fantazija i fikcija kojom se producira smisao koji služi vladajućoj ideologiji. Žanr se vidi kao diskurs putem kojeg se vrši utjecaj na to kako publika doživljava i tumači stvarnost, odnosno konzumacija žanra u ideološkom smislu znači prihvaćanje vladajućih odnosa moći.

Zahvaljujući stalnom razvoju i grananju žanrova često se govori o ukrštanjima između dva ili više etabliranih žanrova (glazbeni vestern, kriminalistička komedija…) stapanju više žanrova u jedan sasvim novi ili o podžanrovima kada se nekoliko različitih filmskih tipova formiraju pod istim žanrovskim "kišobranom". Čini se da je jedno takvo shvaćanje vrlo prikladno želi li se izvršiti klasifikacija formi, žanrova i tipova unutar kinematografske animacije, a koja se dalje može primijeniti i na digitalnu animaciju.

Krzljava "žanrifikacija" u filmskoj animaciji

Iako o tome i danas postoje različita mišljenja osobno nemam apsolutno nikakvu dilemu o tome da je animacija filmska forma ili, ovisno od kuta promatranja, da je film forma animacije o čemu sam raspravljao na drugim mjestima.[4] No, činjenica je da je kinematografska animacija u pretežitom broju žanrovskih studija jednostavno ignorirana ili tretirana kao zaseban žanr.[5] Reagirajući na takva stanovišta ugledni talijanski filmski historičar Giannalberto Bendazzi jedan svoj esej započinje ovako:

> *11. rujna 2003 američki doktorski kandidat Shana Heinricy napisala je poruku za internetsku diskusijsku grupu Animation Journal List tražeći razjašnjenje za svoju dilemu. Navela je da je njezin mentor na doktorskoj tezi (!) preporučio da animaciju tretira kao 'filmski žanr' što je kod nje izazvalo goleme nedoumice. U svom sarkastičnom odgovoru Maureen Furniss, ekspert za animaciju i koordinator diskusijske grupe, napisala je da ako je animacija žanr, onda je to i dokumentarni odnosno igrani film. (Bendazzi, 2007: 29)*

2 Ovo konstatira i Turković ("žanr u govoru o filmu redovito znači podvrstu igranog filma", 2005: 52).

3 Tu naravno nije iznimka ni hrvatska filmologija pa su tako igranofilmski žanrovi opširno i temeljito proučavani u radovima više filmologa (Turković, Peterlić, Gilić…).

4 Vidjeti poglavlje "Na margini filmskog realizma" u Ajanović, 2004: 13-35.

5 To čini npr. Rick Altman u studiji *Film/Genre* (1999: 127).

Činjenica da je animacija tretirana marginalno i usputno u filmskim studijama nesumnjivo leži u osnovi nesporazuma prema kojem se cijela jedna filmska forma svodi na žanr. Čak i u onim rijetkim pokušajima sistematizacije filmsko-animacijskih žanrova nailazimo na široko rasprostranjene simplifikacije, zabune i kontradikcije. Tako se primjerice animirani filmovi tradicionalno kategoriziraju kao kratki i dugi. U svojoj raspravi o klasičnim i postklasičnim filmskim žanrovima Langford podsjeća na najraniji period filmske historije kada je duljina filma izražena u stopama ili u vremenskom trajanju istodobno značila njegovu žanrovsku odrednicu "mnogo češće nego je to bila generička kategorizacija temeljena na sadržaju kakve će se pojaviti tek oko 1910." (Langford, 2005: 4). Na neki način će se takva odredba, uvjetovana prikazivačkom i distribucijskom praksom, zadržati unutar animiranog filma tako da se te dvije kategorije, kratkometražni i dugometražni animirani film, još uvijek pojavljuju kao neka vrsta žanrovskog određenja. Takva kategorizacija rezultat je ogromnog utjecaja prakse u Disneyu i ostalim velikim američkim studijima koji su na globalnoj ravni, kako to konstatira Paul Wells, "odredili kako animacija ima biti gledana" (Wells: 2002: 2). Dobar primjer toga je praksa na festivalima filmske animacije, kakav je onaj najpoznatiji u Annecyju, gdje se separatno prikazuju i nagrađuju kratkometražni i dugometražni animirani filmovi, a tako i u slučaju najrazvikanije filmske nagrade budući se nakon 2001. Oscar dodjeljuje i u kategoriji cjelovečernjeg animiranog filma uz onu postojeću za kratki film. Počevši od 2005. i Animafest je uveo specijalni bienalni festival dugometražnog filma koji se održava naizmjenično s onim etabliranim izdanjem gdje se takmiče kratkometražni filmovi. Uz značajne iznimke i prema važećim standardima, jedan kratkometražni film treba biti oko sedam minuta dug dok se dugometražnim filmom smatraju filmovi koji traju negdje oko 70 minuta. Pod utjecajem, među ostalim, televizijske prakse etabliran je još jedan "žanr", srednjometražni animirani film čija se duljina vrti negdje oko pola sata. U svojem pionirskom pokušaju da prouči dugometražni animirani film koji on izričito naziva *žanrom*, Bruno Edera predlaže pet temeljnih žanrovskih odrednica unutar animiranog filma s primarnim kriterijem duljine filma. To su, prema Ederi, (a) "spot", filmovi između 10 i 60 sekundi kakvi su uglavnom reklamni ili mini geg-filmovi, (b) džepni crtić ("Pocket Cartoon"), filmovi između 50 sekundi i 2 minute koji se najčešće pojavljuju u formi animirane anegdote ili basne, (c) kratki film ("short"), između 2 i 20 minuta, (d) srednjometražni animirani film ("medium length film"), između 20 i 50 minuta i (d) dugometražni animirani film ("full-length film") (Edera, 1977: 11).

Proučavatelji animacije skloniji više teorijski utemeljenim naporima kakvi se osobito javljaju nakon 1980-ih, kao primjerice William Moritz, često su se doticali problema animacijskog žanra. Kao rezultat svojih istraživanja na području ontologije filmske slike Moritz je napravio korak dalje u diskusiji o animacijskim žanrovima predlažući klasifikaciju analognu žanrovima u drugim, starijim i etabliranijim, umjetničkim formama:

> *Različite vrste animacije zapravo nisu konkurentne jedna drugoj. Možemo ih zamisliti kao paralelna nastojanja, kao što je to slučaj u glazbenim ili književnim žanrovima. Dugometražni narativni film bio bi analogan romanu, drami ili operi, dok bi kratkometražni narativni filmovi odgovarali noveli, narativnoj poeziji, pjesmi ili opisnoj poemi. Apstraktni i nefiguralni filmovi bi funkcionirali kao lirska poezija i neprogramska glazba, kao gudački kvartet, sonet i solistički koncert. Pretpostavljam da bi karikaturalni crtani film moga biti ekvivalent književnoj šali ili parodijskoj glazbenoj frazi. (Moritz, 1988: 24)*

Maureen Furniss, još jedna američka filmologinja specijalizirna za animaciju, zagovara kategorizaciju svih filmskih formi i vrsta na osnovu dva suprotstavljen formalna elementa, mimezis i apstrakciju koje ona definira na slijedeći način: "Pojam 'mimezis' predstavlja nastojanja usmjerena ka reprodukciji prirodnog realizma (više kao živo snimljeni film) dok pojam 'apstrakcija' opisuje upotrebu čiste forme – on sugerira jedan koncept umjesto pokušaja davanja opisa preuzetog iz realnog života (više kao animacija)." (Furniss, 1998: 5-6). Furniss konstruira jednu grafičku shemu gdje se na lijevoj strani nalaze totalno "mimetički" filmovi snimljeni u realnom vremenu kakav je *Sleep* (Andy Warhol, USA 1963). U sredini svoje grafičke prezentacije Furniss postavlja razdjelnici između animacije i živo snimljenog filma što je ilustrirano primjerima filmova koji kombiniraju animiranu i fotografski snimljenu filmsku sliku kakav je Disneyev *The Three Caballeros* (1943). Animirani filmovi koji se nalaze bliže toj razdjelnici oni su koji preuzimaju temeljna narativna i stilska

načela iz klasičnog igranog filma, primjerice Disneyjev *Snjeguljica i sedam patuljaka* (1937). Dalje od razdjelnice su, prema Furniss, više eksperimentalni animirani filmovi kakva su, na primjer, djela Normana McLarena, dok se na potpuno suprotstavljenoj strani u odnosu na "mimetičke" filmove nalaze "čisto apstraktni" filmovi. To su između ostalog filmski eksperimenti umjetničke avangarde iz 1920-ih i dalje cijeli niz djela uglavnom europskih autora (Eggeling, Richter, Rutmann, Fischinger, Lye…) koji su istraživali mogućnost filmskog medija kao alternativnog izražajnog sredstva za stvaranje apstraktne umjetnosti. Ta su nastojanja rezultirala konceptom "čistog filma" ili "vizualne glazbe", drugim riječima filmovima koji su predočavali glazbu putem ikona u pokretu na isti način kako glazba predočava vidljivi svijet služeći se zvučnim "ikonama" – tonovima.

Prijedlog jedne drugačije žanrovske klasifikacije dolazi s područja praktične animacijske produkcije. U svojoj višestruko dragocjenoj knjizi *The Illusion of Life* dvojica istaknutih profila iz Disneyjeve grupe vodećih animatora ("The Nine Old Men"), Ollie Johnston i Frank Thomas, radije govore o "tipovima animacije" (stilizirana animacija, kombinacija živo snimljenog filma i animacije, odgojni animirani film i slično), ali sve to pod egidom Disneyjeva animacijskog modela (Johnston, Thomas, 1981: 509-530). S pojavom digitalne animacije koja je značajno pojednostavila produkcijski proces i donijela nove mogućnosti u predočavanju iluzijskog filmskog prostora i trodimenzionalnih figura, nametnula se još jedna podjela "2-D" i "3-D" što u distribucijskog i produkcijskog praksi često funkcionira kao žanrovska oznaka.

Paul Wells je jedan od proučavatelja animacije koji se ambicioznije bavio žanrovima, osobito u svojoj knjizi *Animation: Genre and Autorship* u kojoj je pokušao definirati žanrove animiranog filma kako to proizlazi iz razvoja te filmske forme neovisno od toga kako su žanrovi klasificirani u recimo igranom ili dokumentarnom filmu. Prema Wellsu žanrovske zakonitosti živo snimljene filmske forme javljaju se u animaciji isključivo kao parodija ili satira "slijedom temeljne različitosti animacije kao forme i kao metoda produkcije" (Wells, 2002: 44). Wells je došao do sedam osnovnih žanrova kinematografske animacije kategoriziranih u odnosu na formalne i stilske parametre, motivska i tematska područja, ikoničke tradicije, narativnu strukturu i estetske ideologije: (a) figurativna animacija, (b) dekonstrukcijska animacija, (c) politička animacija, (d) apstraktna animacija, (e) re-naracijska animacija, (f) paradigmatska animacija i (g) primitivna animacija (Wells, 2002: 67-71). Wellsovo nastojanje se nažalost čini odveć kompliciranо i nejasno već na pojmovnoj i terminološkoj ravni tako da njegova kategorizacija za sada nije našla primjenu bilo gdje izvan konteksta te knjige.

Vrijedi naravno spomenuti i još jedno prilično rašireno shvaćanje o žanrovima koje polazi od stanovišta da je živo snimljeni film zapravo samo podvrsta ili žanr animiranih slika kao mnogo šireg pojma. Taj koncept imao je svog vatrenog zagovornika još u poljskom pioniru filmske teorije Karolu Irzykowskom koji je 1920-ih pisao da je "normalan film" samo jedna mala "postaja" na dugačkom putu oživljene slike.[6]

Animacija predmeta i animacija slike

Postoji međutim jedan materijalističko-tehnički pristup problemu žanra u animiranom filmu koji se zasniva na uvjetima i kriterijima nastalim u praktičnoj produkciji, a koji se spontano udomaćio i u historijsko-teorijskom promišljanju o njenom razvoju kao prikladan temelj za razvrstavanja i klasifikacije tipova i žanrova filmske animacije. Slijedom takvog shvaćanja žanrovi u animaciji nastaju kao izraz međuovisnosti između "baze" (produkcijske pretpostavke, industrijski proces, materijal…) i "nadgradnje" (stila, estetskih načela, naracije, humora…). Jedan direktan međuodnos između materijalno-tehničke osnove (neki bi rekli "medija") i estetsko-duhovne nadgradnje može se naravno očitati u razvoju svake umjetničke vrste, poglavito filma. U filmološkoj literaturi o animiranom filmu već se javio cijeli niz radova koji preuzimaju ovakav pristup žanru. Tako primjerice Michael Frierson u svojoj knjizi *Clay Animation*, animaciju plastelina izrijekom naziva žanrom definiranim njegovom temeljnom osobinom koja se sastoji u kombinaciji trodimenzionalne figuracije i metamorfoze (Frierson, 1994: 21-25). Pierre Jouvance u svojoj analizi filma siluete navodi pozadinsko svjetlo, snažne kontraste i konturno prikazivanje figura i pozadina kao temeljni kriterij za "to što bi se moglo konstituirati kao žanr animiranih

6 Više o tome u Ajanović, 2004: 13-35.

silueta" (Jouvanceau, 2004: 27).

Animirani filmovi su drugim riječima izravno ovisni o tehnološko-tehničkim pretpostavkama i sam izbor određene animacijske tehnike predmnijeva estetski rezultat što na svoj način priznaje i Wells: "Generički ishod animacijskog procesa određen je njegovom tehničkom egzekucijom" (Wells, 2002: 60). Animacijska tehnika je, zaključuje Wells, štoviše "temeljno načelo" neovisno o metodici koja se primjenjuje u svrhu sistematiziranja animacijskog žanrovskog spektra:

> *Cijeli proces stvaranje animiranog filma ovisan je o njegovim tehničkim aspektima što je vidljivo od momenta kada "studio" preuzme produkciju sasvim budžetskim ograničenjima i prikazivačkom kontekstu. Dok na jednoj strani svaki produkcijski koncept (neovisno od uključene tehnike, op. a.) ima izvjesne zajedničke elemente, na drugoj postoje značajne razlike kakve su primjerice one u izvedbi "lutka" ili "modelske" animacije u odnosu na "crtanu" ili "cel" animaciju, animirani plastelin ili kompjuterski generirani film. (Wells, 2002: 15)*

Već na osnovu takvog pristupa kakav je ovdje citirani Wellsov mogu se izdvojiti dvije centralne generičke kategorije kinematografske animacije, animirana slika i animirani predmet. Svaka od njih uključivala bi veći broj žanrova, podžanrova i tipova. Tako bi se primjerice animacija predmeta (uobičajeni naziv na engleskom *stop motion*) grana u lutka-film, animaciju plastelina, animaciju objekata, takozvana "ready-made" animacija i tako dalje. Ono što je zajedničko za svaki od tih, recimo to tako, podžanrova je da se pred kamerom nalazi neki predmet, lutka ili bilo što drugo, koji se postupno pomjera pri čemu se svaki pomak snima u određenom broju filmskih "kvadrata" u cilju stvaranja iluzijskog pokreta tog predmeta vidljivog naravno jedino prilikom projekcije gotovog filma.[7] Dakle, samo snimanje, stvaranje pokreta, kao i montaža na mikro i na makro-razini se u bitnom ne razlikuje od onoga u animaciji slike ili crteža. Tako su karikaturalna stilizacija na razini oblikovanja figura i humor u narativnom dijelu vrlo često odlika i animacije predmeta kao što je to slučaj sa animiranim crtežom. Isto tako metamorfoze i prijelazi iz scene u scenu bez reza prisutne su i u podžanru animacije predmeta koji se zasniva na animacije mekog plastelina.[8] Ono što je međutim specifično za animaciju predmeta jeste stvarni, kontinuirani prostor u tri dimenzije u kojem se odvija animacijski postupak i koji se reproducira na ekranu. Bez obzira da li se radilo o predmetima koji su rađeni specijalno za filmsku produkciju kakve su lutke u filmovima Władisława Starewitza ili Jiřija Trnke, oživljavanje postojećih predmeta kako u pionirskim radovima Blacktona ili makedonskog animatora Bore Pejčinova pa do novijeg slučaja, primjerice južnoafričkog filma *Agenda* (Diek Grobelaar, 2008)[9] ono što animaciju predmeta ili stop motion čini zasebnim animacijskim žanrom je prije svega tehnološka izvedba koja je vezana za kontinuirani scenski prostor. To čini da su njegovo porijeklo, estetika i tradicije više vezane uz lutka-teatar nego recimo uz karikaturu i strip kakav je slučaj sa animacijom crteža što sam pokuša dokazati na drugim mjestima.[10]

Kao još jednu podvrstu (podžanr) možemo navesti animirano slikarstvo ili fotografsku sliku animiranu metodom "kvadrat na kvadrat" što dakle ne treba miješati sa živo snimljenim filmom koji se sastoji od niza od 24 fotografije na sekundu na kojima se nalaze segmenti pokreta snimljenog u realnom prostoru. Ovu vrstu animacije prakticirali su među ostalima srednjoeuropski sineasti u rasponu od Karela Zemana pa do Zbigniewa Rybczyńskog i Jerzyja Kucie, a digitalizacija ga je učinila iznimno aktualnim.[11] Naravno, crtani film (dakle animirani crtež) ostaje možda ne toliko produkcijski koliko recepcijski najprisutniji žanr animacije u mjeri da je dugo vremena funkcionirao kao sinonimom za cijelu formu. Katkada je crtani film (kolokvijalno "crtić") toliko poopćen da ga se

7 Vidjeti detaljnu studiju o animaciji predmeta nastalu na temelju bogatog praktičnog iskustva: Purves, 2008, kao i o podžanru animaciji plastelina: Lord, Sibley, 1998.

8 Vidjeti dalje o animaciji plastelina u npr. Frierson, 1994.

9 Naravno, u umjetnosti se ništa ne može odijeliti neprelaznim barijerama, pa tako neki animatori, kakav je primjerice istaknuti češki nadrealist Jan Švankmajer, u svojim filmovima prave lutke od nađenog materijala kakvo je povrće, voće, stijenje, sirovo meso itd.

10 Vidjeti poglavlje "Humoristični crtež od tiska do filma" u Ajanović, 2008: 65-115.

11 Više o tome u Manovich, 2001: 155-161.

žanrovski kategorizira ispod rubrike "filmova za djecu" što je još jedna posljedica ogromnog utjecaja koji je Disneyeva produkcija imala na ukupan razvoj animiranog filma tako da se katkada i pojam "Disneyev film" shvaća kao žanr. Tako se i neka od najkompleksnijih remek-djela u ukupnom duhovnom nasljeđu dvadesetog stoljeća, recimo McLarenova ili Norsteinova djela, katkada gotovo posprdno nazivaju "crtićima". U svojoj knjizi *Film: zabava, žanr stil* Hrvoje Turković, ukazujući na slične nesporazume, protestira protiv toga što se u javnoj komunikaciji crtani film (koji on naziva "rod") pojavljuje zajedno sa drugim filmskim žanrovima (Turković, 2005: 53). Međutim, to je zapravo nešto s čime se ne bih osobno složio. Da, "crtani film" je žanr (ili radije podžanr) *kinematografske animacije* koji ishodi iz postupka snimanja niza crteža koji pojedinu fazu kontinuiranog ili diskontinuiranog pokreta. Tijekom filmske historije nastalo je više podvrsta crtanog filma koje se generalno može podijeliti u komični, avanturistički i crtani film za djecu svaki opet sa svojim podvrstama. Sigurno je recimo da se japanski "anime" filmovi mogu kategorizirati kao avanturistička fantazija, što je i američki *Watership Down* (Martin Rosen, USA, 1978), ali su razlike između njih evidentne kao što tip humora u filmovima Zagrebačke škole nije isti kao u američkim "sitcom" crtanim serijama (npr. *The Simpsons*) itd.

Digitalizacija: Masovna produkcija i dostupnost

No, zašto nam je danas uopće potrebno ovo zakašnjelo žanrovsko pospremanje jedne tehnološki manje-više izumrle forme kakva je kinematografska animacija? Prije svega stoga što ćemo time dobiti temelj i startnu poziciju za veliki posao koji filmsku znanost čeka: kategorizirati digitalnu animaciju koja već odavno nije nešto "novo" niti "buduće" već važan segment naše suvremene stvarnosti.

U produkciji animacijskih slika desila se naime paradigmatska promjena nakon što su računala tijekom 1990-ih filmsku kameru sasvim izbacili iz upotrebe. Moderne animirane slike stvaraju se direktno uz pomoć raznih računalnih programa (takozvani CGI) odnosno skeniranjem slika ili modela koji se kasnije obrađuju u računalnom programu. Digitalizacija je pojednostavila animacijsku produkciju i donijela nove mogućnosti (digitalni video, digitalni prostor i figure, digitalne metode suradnje, nelinearnu produkciju, digitalnu projekciju i tako dalje) kako velikim tako i neovisnim producentima. Animatori već odavno ne rade zgrčeni iznad crtačkih pultova već sjede ispred računala oslobođeni rigidnih produkcijskih uvjeta i ograničenja iz nekadašnjih studija. Jednako tako se i prikazivačko-distribucijska praksa radikalno promijenila. Animirani filmovi se dominantno prikazuju putem računalno podržane komunikacije: danas čak imamo i *online*-festivale animacije gdje se filmovi prikazuju na Internetu publici koja se nalazi na svim kontinentima. Time su se animirane slike definitivno oslobodile festivalskog geta gdje su im pažnju poklanjali jedino sami autori i malobrojni entuzijasti. Animacija nije više ovisna o krajnje marginalnom prostoru u televizijskim programima i kinorepertoaru, obično reduciranom na dječji program ili specijalne matineje u kinematografima, već je stalno prisutna na *web*-baziranim medijima.

Takva ekspanzija ponude i dostupnost uvjetovala je ogroman rast općeg interesa za animirane slike do te mjere da se može govoriti o globalnoj produkcijsko-recepcijskoj demokratizaciji bez rizika da se zvuči pompozno. Zahvaljujući jeftinim animacijskim programima kakav je Macromedia Flash sve više ljudi stvara animirane filmove na svojim kućnim računalima birajući upravo tu formu za svoj način opservacije svijeta i komunikacije sa svojom okolinom. Takva masovna produkcija koja obuhvaća sve od puke zabave do satirične opservacije društva ili formalnih eksperimenata pristupačna je danas ljudima u cijelom svijetu. Već od sredine 1990-ih mnogi prominentni animatori počeli su aplicirati digitalizaciju često se prebacujući iz tradicionalnih distribucijskih kanala na područje web-bazirane animacije. Primjerice, za historičara animacije Jerryja Becka "prvi umjetnički relevantan događaj za *web*-animaciju" dogodio se 1997. kad je umjetnica i animatorica Christine Panushka, potpomognuta sponzorom "Absolut vodka", na svojoj *web*-stranici "Absolut Panushka" skupila 33 svjetski poznata animatora (Beck, 2004: 318). Naravno, takva je ekspanzija animacije i pojačan interes za tu formu korjenito promijenio odnos prema toj vrsti pokretnih slika unutar profesionalne televizijske i filmske produkcije pa se danas u svijetu proizvede toliko dugometražnih animiranih filmova koliko se recimo u drugoj polovici 20. stoljeća proizvodilo tijekom cijelog desetljeća.

No, uvesti strukturu u studij modernih animiranih slika, njihovu estetiku unutar pojedinog djela ili povijesno uvjetovanog formalnog sustava, tehnike i stilova, razi-

ne kvalitete i napredak, kontekst i društvene diskurse, načine fikcionalizacije našeg vremena itd. nemoguće je bez savladane lekcije u dostupnim prethodnim znanjima – to jest bez potpunog razumijevanja kinematografske animacije kao ishodišta digitalne. Ilustrirajmo to na kraju primjerom takozvane kolažne animacije, tehnike (ili "žanra") koji doživljava svoju renesansu u digitalnoj epohi. Ranije je ta produkcijska metoda koja se nalazi na pola puta između animacije slike i animacije predmeta dominantno u studijima bivše istočne Evrope da bi zahvaljujući komplementarnosti sa programom "Flash" našla svoju primjenu u digitalnoj tehnologiji više nego je to ikada bio slučaj u kinematografskoj. Pogledamo li recimo globalno uspješne televizijske produkcije kakve su *South Park* (Trey Parker & Matt Stone, USA, 1997), *Quads* (John Callahan, Kanada, 2001), *Chilly Beach* (Steve Ashton & Graham Clegg, Kanada, 2003) i druge vidjet ćemo kako digitalni surogat kolažne animacije faktički dominira tijekom cijelog jednog desetljeća.

Marksistička teza da novija tehnologija u sebe "usisava" stariju, a tu je tezu empirijski teško oboriti, ovdje je našla punu primjenu. Pretpostavke da su 2D i 3D analogije za kinematografsku animaciju slike odnosno predmeta čini se kao dobra polazišna točka s koje ćemo promatrati i pokušati razumjeti pravu lavinu animiranih slika kojom smo zapljusnuti sa nebrojenih ekrana kojima je ispunjen naš svijet.

Literatura:

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

Ajanović, Midhat, 2008, *Karikatura i pokret*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Altman, Rick, 1999, *Film/Genre*, London: BFI Publishing

Beck, Jerry, 2004, *Animation Art. From Pencil to Pixel, the History of Cartoon, Anime & CGI*, London: Flame Tree Publishing

Bendazzi, Giannalberto, 2007, "Defining Animation – A Proposal", *Cartoons,* br. 2

Browne, Nick, ur., 1998, *Refiguring American film Genres*, University of California Press

Edera, Bruno, 1977, *Full length animated feature films*, London i New York: Focal Press

Frierson, Michael, 1994, *Clay Animation*, New York: Twain Publishers

Furniss, Maureen, 1998, *Art in Motion, Animation Aesthetic*, London: John Libbey

Gilić, Nikica, 2008, "Zapažanja o (filmskom) žanru", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 53, str. 8-14.

Johnston, Ollie i Frank Thomas, 1981, *The Illusion of Life: Disney Animation*, New York: Disney Editions

Jouvanceau, Pierre, 2004, *The silhouette film*, Genova: Le Mani

Langford, Barry, 2005, *Film Genre, Hollywood and Beyond*, Edinburgh University Press

Lord, Peter i Brian Sibley, 1998, *Cracking Animation. The Aardman Book of 3-D Animation*, London: Thames & Hudson

Manovich, Lev, 2001, *The Language of New Media*, Cambridge, Massachusetts, London: Massachusetts Institute of Technology

Moritz, William, 1988, "Some observation on non-objective and non-linear animation" u John Canemaker, ur., 1988. *Storyteling in Animation*, Los Angeles: The American Film Institute

Purves, Barry J. C., 2008, *Stop Motion. Passion, Process and Performance*, St. Louis: Focal Press

Turković, Hrvoje, 2005, *Film: zabava, žanr, stil*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Wells, Paul, 2002, *Animation: genre and authorship,* London: Wallflower Press

UDK: 791.633-051Kubrick, S.:78.036"19"(049.3)

Irena Paulus

Nove glazbene smjernice: Kubrick nakon *2001: Odiseje u svemiru* (IV)

Full Metal Jacket

57-58/2009

Nakon što je u ranijim filmovima (s vrhuncem u filmu *2001: Odiseja u svemiru*) u sve većoj mjeri razvijao nepovjerenje prema klasičnim hollywoodskim skladateljima i sve više i sve kreativnije koristio odranije postojeću glazbu, Stanley Kubrick u (antiratnom) filmu *Full Metall Jacket* (1987) u punoj mjeri koristi vrijednosti kontrapunkta, komentara, ironije i emocionalnog potkrijepljivanja što ih dodana glazba može imati. Snimajući slojevit film o vijetnamskoj ratnoj traumi, podjednako simboličan i realističan, Kubrick, uz pomoć svoje supruge Vivian Kubrick, stvara kompleksni zvučni dijalog najrazličitijih (uglavnom veoma popularnih pa čak i veselih) pjesama uz koje su američki vojnici uistinu i živjeli (te s kojima su išli u rat), no važno je naglasiti da se u filmu *Full Metall Jacket* (inače naziv za oklopljeni metak) sama riječ Vijetnam iznenađujuće rijetko spominje pa je jasno da je, unatoč brojnim uputnicama na popularnu kulturu iz razdoblja Vijetnamskog rata (i neposredno prije njega) riječ o antiratnom filmu u najširem smislu, filmu koji govori o strahotama rata općenito.

Skladana i birana glazba

Kubrick je filmom *Full Metal Jacket* (1987) prema romanu *Short-Timers* Gustava Hasforda, nastavio niz (anti)ratnih filmova koji su činili *Strah i želja*, *Staze slave*, *Dr. Strangelove*, pa čak i *Spartak*.[1] Također, nastavio se baviti temom transformacije ljudske psihe u posebnim okolnostima (kao u *Isijavanju* i *Paklenoj naranči*) i temom oružja (kao u *Poljupcu smrti, Uzaludnoj pljački* i *Barryju Lyndonu*). Čini se, međutim, da su svi Kubrickovi ratni/antiratni filmovi nastavak onog prvog – mladenačkog *Straha i želje* gdje je redatelj alegorijom i poetikom namjeravao reći sve što misli o ratu, ali nije imao dovoljno iskustva da to učini. Nije slučajnost da James Howard ističe da je vijetnamski rat u *Full Metal Jacket* "bilo koji rat", kako je naznačeno u uvodu *Straha i želje*.[2]

U međuvremenu, Kubrickov odnos prema glazbi daleko je odmakao. Ako se sjetimo glazbe Geralda Frieda za *Strah i želju* – vrlo suvremene, netematske, uvijek skladane "iz početka" – vidi se da su redateljevi filmovi zadržali suvremenost u glazbenom pristupu, no žanrovski su se širili. Suvremenost nije obuhvaćala samo filmsku glazbu, nego i klasičnu glazbu i pjesme. Dok je to u klasičnoj i skladanoj filmskoj glazbi značilo približavanje tona zvuku-šumu, u pjesmama je to označavalo pripadnost vremenu u kojemu se zbiva filmska priča.

Takav glazbeni koncept zadržan je i u *Full Metal Jacket*. Glazba se dijeli na dva tipa: na skladanu partituru, koju je napisala Kubrickova kćer Vivian, i na pjesme koje su američki vojnici slušali u vijetnamskom ratu. Vivian Kubrick (koja se kao mala djevojčica pojavila u *2001: Odiseji u svemiru* u ulozi kćeri Heywooda Floyda, i koja je snimila vrijedan dokumentarac o stvaranju filma *Isijavanje*) "odabrana" je gotovo kao Gerald Fried – po rodbinskoj liniji (Fried je bio odabran po liniji poznanstva). Čini se da je Kubrick, što je bio stariji, manje vjerovao skladateljima. Skladatelji zrelih filmova bili su mahom nezadovoljni suradnjom s njim (naročito poznati hollywoodski skladatelji poput Alexa Northa i Leonarda Rosenmana koji su zahtijevali dužno poštovanje), a razočarana je bila čak i relativno "poslušna" Wendy Carlos (ona je bila jedina koja je – ako se izuzme North i, naravno, Fried – s Kubrickom surađivala više od jedanput).

Da bi se sakrila rodbinska bliskost, Vivian Kubrick se potpisala pseudonimom Abigail Mead (što je izvedenica od Kubrickove obiteljske kuće u Engleskoj koja se zvala Abbot's Mead), ali ju je, gotovo šest mjeseci nakon filmske premijere, "razotkrio" novinar *Los Angeles Timesa* Robert Koehler.[3]

1 Scenarij za film napisali su Stanley Kubrick, Gustav Hasford i Michael Herr. Hasford je bio publicist i marinac koji je Vijetnamski rat doživio iz prve ruke, kao borbeni korespondent Prve vojne divizije koja je bila stacionirana u Da Nangu. Herr je također bio strani korespondent u Vijetnamu, a na temu Vijetnamskog rata napisao je scenarij za *Apokalipsu danas* Francisa Forda Coppole (1979.) te roman *Dispatches*, objavljen 1977. godine (usp. LoBrutto, 459).

2 Howard, 179.

3 *Full Metal Jacket* premijerno je prikazan 26. lipnja 1987, a Koehlorov članak pojavio se u *Los Angeles Timesu* 28. siječnja 1988.

Kubrick je u *Full Metal Jacket* koristio relativno malo glazbe (što je pridonosilo gotovo dokumentarističkom doživljaju filma), a skladanu glazbu je kombinirao s pjesmama popularnim među američkim vojnicima tijekom vijetnamskog rata. Izbor od šest pjesama bio je rezultat pomnog istraživanja najvećih glazbenih hitova između 1962. i 1968. godine.[4] Bile su to pjesme: "Zdravo, Vijetname" ("Hello Vietnam", autor: Tom T. Hall, izvedba: Johnny Wright), "Ove su čizme napravljene za hodanje" *("*These Boots Are Made For Walking", autor: Lee Hazelwood, izvedba: Nancy Sinatra), "Crkva ljubavi" ("Chapel of Love", autor: Jeff Barry, izvedba: The Dixie Cups), "Wooly Bully" (autor: Domingo Samudio, izvedba: Sam the Sham and The Pharaohs), "Ptica koja surfa" ("Surfin' Bird", autori: A. Frazier, C. White, T. Whilson Jr, J. Harris, izvedba: The Trashman) i "Oboji ga u crno" ("Paint It Black", autor: Mick Jagger i Keith Richards, izvedba: The Rolling Stones).

Glazba odražava simetriju

Podjela glazbe na *song* i *score* ne daje, međutim, gotovu sliku zvučnog zapisa *Full Metal Jacket*. Njezin važan dio je i "repanje" narednika Hartmana koje je sastavni dio vojne obuke (radi se, zapravo, o staroj vojničkoj formi poziva i odgovora – "*call and response*" – koja pomaže održavanju tempa vježbanja, trčanja, stupanja i hodanja). Zanimljivo je da se Vijetnam do kraja prvog dijela ne spominje često. Prvi dio filma bavi se vojnom obukom koju neki pojedinci ne mogu psihički izdržati (oni su "crne ovce" upravo zato što su pojedinci, jer bit vojske je stvaranje grupe koja "ne misli", nego ubija na zapovijed), a tema vijetnamskog rata naslućuje se samo iz naracije dodanog glasa (za koji dugo ne znamo kojemu vojniku pripada – toliko je "izbrisana" individualnost pojedinaca) i uvodne pjesme "Hello Vietnam".[5]

Uz Hartmanovo "repanje", ritam vježbanja određuje dodana glazba Vivian Kubrick koja je skladana samo za

4 Novinar časopisa *The Rolling Stone*, Tim Cahill, bio je iznenađen Kubrickovim izborom, jer je očekivao pjesme koje su nudili drugi filmovi o Vijetnamu: pjesme Jimija Hendrixa, Jima Morrisona, The Doors, Jefferson Airplainea. No ti filmovi nisu bili vjerni vremenu, jer su se oslanjali na trenutno popularnu glazbu a ne na glazbu koja je bila popularna 1960-ih u Vijetnamu (usp: Cahill, Tim, 1987: 4).

5 Pjesma "Hello Vietnam" u uvodu filma govori kamo će biti poslani momci čije se glave briju. No radi se o pjesmi tipično američkog žanra (*country*) koja novake čvršće veže uz dom (Ameriku) nego uz rat na Dalekom Istoku. Zanimljivo je da je Kubrick u uvodu (zbog prilagodbe glazbe trajanju uvodne scene) izostavio treću strofu u kojoj se pojavljuje stih: "moramo zaustaviti komunizam u toj zemlji, ili će nam sloboda

udaraljke (i poneki sintetski instrument). "Militantna" glazba logičan je nastavak Hartmanovog recitiranja – u oba slučaja radi se o ritmu i taj ritam ima jasnu vojnu funkciju.[6] Dapače, prizorni (Hartmanov) ritam i neprizorni (Vivianin) ritam dolaze vrlo blizu kada Vivian Kubrick citira Hartmanovo "repanje". Citat je znakovit, jer podvlači prizor u kojemu Joker, sjedeći na spravi za vježbanje u istom položaju kao Hartman ranije, pomaže Pyleu da napokon savlada prepreku. No glazba je ritmična, ali nije emocionalna. Njezin cilj nije slavodobitno obilježavanje Pyleovog uspjeha nego izjednačavanje Jokera s Hartmanom. Naime, upravo će Joker, koji prizor kasnije, najviše izudarati nesretnog Pylea.[7]

Drugi dio filma obilježavaju pjesme (tu su upotrijebljene sve pjesme osim "Hello Vietnam" koja se pojavljuje u uvodnoj špici) i skladana glazba Vivian Kubrick koja nosi drukčije karakteristike od one iz prvog dijela. Dok se u prvom filmskom dijelu već naslućivala temeljna ideja skladanja, u drugom je dijelu ona vrlo jasna: skladateljica je glazbu odlučila maksimalno ogoliti. U prvome dijelu filma glazbi se još uvijek nije mogla zanijekati glazbenost: sadržavala je ritam, to jest trajanje, glasnoću, boju, a visina tona svedena je na vrlo mali opseg Hartmanovog "repa" i Vivianinog citiranja tog "repa". U drugom dijelu filma, to se mijenja: skladateljica glazbu nastoji pretvoriti u šum, a da bi to postigla koristi se nepravilnostima prirodnih ritmova (nastoji imitirati ritmove koje proizvodi pad jednog ili više predmeta, šuštanje, kotrljanje i slično), a "melodični" zvukovi metalne su boje koju često zamjenjujemo sa zvukom eksplozija bombi (nije slučajna asocijacija na glazbu Geralda Frieda u filmu *Staze slave*), škripom tenkova, cviljenjem metalnih šipki ili radom strojeva u tvornici (glazba je skladana na kompjutoru Fairlight serije III). Za razliku od prvog dijela, gdje su prizorna i neprizorna glazba bile srodne, u drugome dijelu se glazbene karakteristike originalnog (*score*) i neoriginalnog glazbenog materijala (*song*) udaljavaju. Međutim, vidjet ćemo, na planu prizornosti i neprizornosti *song* i *score* drugoga dijela filma također su vrlo blizu.

"Izokretanje šešira"

Filmske dijelove povezuju slični završeci koji se temelje na sadržajnim prekretnicama. Prekretnice su ubojstvo Hartmana i Pyleovo samoubojstvo na kraju prvog dijela, te otkriće da je okrutan snajperist djevojka na kraju drugog dijela. Prvu prekretnicu najavljuje "Himna marinaca" ("The Marines' Hymn", izvedba: The Goldman Band), a najava za drugu prekretnicu je snimanje tv-reportaže tijekom kratkog predaha bitke za Hue.

"Himna marinaca" trijumfalno prati paradu novodiplomiranih vojnika i njihovih ponosnih trenera. Razlika između parade "za publiku" i svega što se zbivalo "iza kulisa", izvan dosega javnosti, jednaka je razlici između paradne glazbe i ogoljele glazbe Vivian Kubrick te ritmičnog "repanja" narednika Hartmana. Tu je i Hartmanov dodani glas koji govori da će vojnici otići u Vijetnam i da će neki tamo poginuti. Bill Krohn citira Rolanda Barthesa: "Uzmite na primjer vojsku; pokažite bez maske njezine vođe i stroge časnike, njezinu besmislenu i nepravednu disciplinu, pogrešnu ali dopadljivu, pravi arhetip gledatelja. I onda, u posljednji trenutak, okrenite magični šešir, i iz njega izvucite sliku vojske sa zastavama, trijumfalnu, očaravajuću, kojoj se ne može biti nevjeran..."[8]

Vrlo slično izokretanje u odnosu prema javnosti sugerira snimanje televizijske reportaže koju prati pjesma "Surfin' Bird" u drugom dijelu filma. Sâmo snimanje reportaže u kontekstu bitke u tijeku (dva novinara i snimatelj moraju se sagnuti kako ih neprijatelj ne bi vidio) je apsurdno.

procuriti kroz prste" (*"we must stop communism in that land, or freedom will start slipping through our hand"*). U drugom dijelu filma, naime, postat će evidentno propitivanje smisla rata: Rafterman je uvjeren da su poslani u Vijetnam kako bi pomogli narodu, da iskorijene komunizam i daju mu slobodu. U to više ne vjeruje čak ni Animal Mother, vojnik koji je doslovno postao "mašina za ubijanje": "Slobodu? Sprali su ti mozak. Misliš da ubijamo Vijetnamce za slobodu? To je ubojstvo."

6 Ritmični brojevi iz prvog dijela filma podsjećaju na glazbu Alexa Northa za završnu bitku u *Spartaku*.

7 Joker se zrcali u Hartmanu jer obojica prihvaćaju ulogu Pyleovog trenera – jedan to radi bezobzirno i proračunato, a drugi s mnogo obzira i strpljenja. No Pyle se pretvara u "čudovište" tek kada ga iznevjeri drugi trener, Joker.
Osim ovog zrcaljenja, u filmu također postoji zrcaljenje Joker – Pyle, koji su jedini vojnici kojima je uspjelo zadržati individualnost unatoč Hartmanovom ciljanom "ispiranju mozga". Također, Pyle se zrcali u vijetnamskoj djevojci-snajperistici koja pogiba na kraju filma – oboje predstavljaju individue pretvorene u "čudovišta" koja izazivaju tuđu i vlastitu smrt, ali i Jokerovu (i gledateljevu) samilost. Njihove smrti označavaju završetke filmskih dijelova. Svaki se lik zrcali u svom nadimku, koji je vrlo precizno odabran (momak iz Teksasa je Cowboy, smiješni debeljko Leonard je lik iz komične televizijske serije Gomer Pyle, a Joker je, kao što mu i nadimak kaže, šaljivac).

8 Cit. iz: Krohn, 1992: 2.

Budući da će vijest biti uljepšana za američku javnost, dakle lažna, apsurd izlaganja životnoj opasnosti je još veći. A apsurdna je i rock'n'roll pjesma koja sugerira ples (čini se da se trojica kreću plesnim korakom), dakle igru (Kubrickova je poruka da su američki vojnici, a naročito američka javnost, shvaćali vijetnamski rat kao igru). Ideju igre potvrđuje i Jokerova opaska ("Jesi li to ti, John Wayn? Jesam li to ja?") koja zrcali istu opasku zbog koje ga je Hartman prozvao – Joker.[9] A nadovezivanje vojnika na tu opasku definitivno uobličuje ideju da na ono što im se događa gledaju kao na igru "kauboja i Indijanaca". Naposljetku, izokretanje rata u igru koja sugerira lažnu sigurnost, kao i izokretanje borbe u lažnu vijest koju će prenijeti TV-reportaža, razotkriva sâma pjesma: njezin je tekst, naime, potpuno besmislen.

Parada i "Himna marinaca", televizijska reportaža i pjesma "Surfin' Bird" tek su uvod u filmske prekretnice, pravo izokretanje Barthesovog "magičnog šešira". Na kraju prvog dijela to se dešava u prizoru u kojemu Pyle ubija Hartmana i sebe. Premda se tragičan završetak priče o Pyleu mogao pretpostaviti – ne samo zbog zamućenog pogleda luđaka, nego i zbog prateće glazbe Vivian Kubrick – iznenadnim skretanjem smjera priče ipak je postignut šok.[10]

Glazba Vivian Kubrick u tom prizoru je na rubu između "organskog" i "anorganskog" zvuka (isti se broj, nimalo slučajno, pojavljuje u prizoru premlaćivanja Leonarda): dok umjetni basovi podsjećaju na duboko disanje (oba prizora zbivaju se noću kada svi spavaju i duboko dišu),[11] kratka "metalna" melodija upozorava na Pylea koji puni pušku potpuno oklopljenim zrnom – *full metal jacket*.[12] Kada "čudovište" izvrši osvetu nad svojim mučiteljem i sâmim sobom, Kubrick bez najave mijenja temu: prijelaz u vijetnamski grad Da Nang kojemu šetaju prostitutke i gdje (odnekuda) trešti poznata američka glazba ("These Boots Are Made For Walking") od gledatelja traže brzu prilagodbu – vrlo sličnu onoj koju je tražio čuveni vremensko-prostorni rez iz *2001: Odiseje u svemiru*. Samo – ovaj put vremenski skok nije tako velik, no prostorni jest. Tipičan Kubrickovski šok postignut je na tipičan Kubrickovski način: montažnim prijelazom i neočekivanom promjenom glazbenog žanra.

Isti postupak Kubrick primjenjuje na kraju filma: glazba Vivian Kubrick, preuzimajući "metalnu melodiju" iz brojeva s Pyleom (ali, zbog prilagodbe sceni te zbog kontinuiranog procesa "ogoljivanja" glazbe, ne preuzima i zvuk nalik na "disanje") djeluje lirski i nježno. Ovaj put, "melodija" najavljuje Jokerov ostatak ljudskosti – sažaljenje prema djevojci – koji su njegovi drugovi iz borbe izgubili. No nakon teške moralne dileme i "prvog ubojstva", i Joker postaje dio grupe koja u sljedećem kadru maršira u polumraku krvavocrvenog neba i pjeva pjesmicu "Klub Mickeya Mousea" ("Mickey Mouse Club"). Ponovno šokantni prijelaz koristi glazbu u svrhu iznenadnog "izokretanja šešira", ali i paralelu prvome dijelu gdje Hartman, prije nego će biti ubijen, ljutito komentira Pyleov glasni govor psujući – Mickeya Mousea.

Kubrickov sarkazam

Mickey Mouse je neka vrsta šale, cinični smijeh kojime redatelj povezuje lik iz crtanog filma s grubom stvarnošću (što podsjeća na crtić o Ptici Trkačici iz *Isijavanja*). Čini se da film *Full Metal Jacket* nije mišljen samo kao ratni/antiratni, dokumentarni film o "bilo kojem ratu", nego i kao sarkastični komentar rata. Ujedno, blizak je *Dr. Strangeloveu* po tomu što su i ovdje mahom korištene pjesme.

9 Joker se, u stvari, zove William Doolittle, ali to se ime u filmu ne spominje. No i njegovo je pravo ime komično jer asocira na dječju priču o Doktoru Doolittleu. Ni spominjanje Johna Waynea nije slučajnost. Osim u navedenim prizorima, Wayne se također spominje pred početak ofenzive Tet, u neobaveznom razgovoru vojnika kojemu također sudjeluje Joker (prizor prati ljubavna pjesma "Chapel of Love"). Kubrick je nekoliko puta spominjao Johna Waynea, jer je taj glumac režirao prvi film o Vijetnamskom ratu, *Zelene beretke* (1968). No tu je Vijetnamski rat prikazan na tipično hollywoodski romantizirani način, gdje su Amerikanci bili neupitno "dobri momci".

10 Dok je Tim Cahill u razgovoru s Kubrickom za časopis *The Rolling Stone* primijetio da publika ide gledati Kubrickove filmove očekujući nešto neočekivano (Cahill, 11), Bill Krohn smatra da je šok formalna strategija filma *Full Metal Jacket*. On ističe da je redateljev cilj bio stvoriti "šok svježe percepcije" (Krohn, 3).

11 Efekt disanja, odnosno glazbu koja sliči na disanje Kubrick je već koristio u *2001: Odiseji u svemiru* (kao realni zvuk) i *Isijavanju* (Krzysztof Penderecki: "Jakobov san").

12 Kubrick je promijenio naslov romana Gustava Hasforda *Short-Timers* u *Full Metal Jacket* jer je smatrao da samo mali broj ljudi zna da se "kratko vrijeme" iz naslova romana odnosi na vrijeme američkog vojnika provedeno u Vijetnamu (385 dana). Međutim, smetnuo je s uma da ni *Full Metal Jacket*, stručno preveden kao "potpuno oklopljeno zrno", nije uobičajen u kolokvijalnom govoru. Termin je toliko nepoznat, da naslov filma nikada nije preveden na hrvatski jezik. "Potpuno oklopljeno zrno" znači da je puščano zrno smješteno u bakrenu košuljicu tako da lakše klizi niz pušku. Time se također sprečava nepredviđeno širenje i eksplozija metka, pa je upotreba takvog zrna, premda je ono mnogo snažnije i ubojitije od "običnih" metaka, prihvaćena Ženevskom konvencijom kao "humanija" (usp. LoBrutto, 460, Howard, 162).

No u *Dr. Strangeloveu* pjesme su upotrijebljene radi ironijskog komentara koji je čestom ljubavnom tematikom stvarao izravniji kontrapunkt prizorima gdje se prikazivao (doduše na komičan način) početak nuklearnog rata. Zanimljivo je da su i u *Full Metal Jacket* pjesme ljubavne (o seksu govori čak i Hartmanov "rep"). Zato Kubricku nije bilo teško povući usporedbu s *Dr. Strangeloveom* kada je u razgovoru za časopis *The Rolling Stone* pjesmu "Surfin' Bird" usporedio s instrumentalom verzijom pjesme "Try a Little Tenderness" iz *Dr. Strangelovea* i valcerom "Na lijepom plavom Dunavu" iz *2001: Odiseje u svemiru.*[13] Obje pjesme iz ranijih filmova sugeriraju vođenje ljubavi u zraku, a prizor iz *Full Metal Jacket* (kratki predah unutar bitke) počinje i završava slijetanjem helikoptera. Da li je slučajnost što jedini suvisli stihovi (sadržaj teksta je besmislen!), koji se poklapaju s početkom i završetkom prizora, govore o "ptici"? Osim toga, i "Try A Little Tenderness" i "Na lijepom plavom Dunavu" upotrijebljeni su kao "muzak", glazba koja neutralnom jednostavnošću podupire ljepotu slike. Na takvo korištenje glazbe Kubricka je ponukala sugestija vizualnog – prizori u oba filma nisu samo asocirali na vođenje ljubavi, nego i na elegantni ples.

Ples je važna tema u većini Kubrickovih filmova, pa tako i u *Full Metal Jacket*. Dapače, ples i igra podvlače razmišljanje Amerikanaca o ratu: čak je i Joker jedan od onih koji, zavedeni pričama američkih vlasti, ne shvaćaju što se doista zbiva u Vijetnamu. To se vidi kada traži da mu se pokaže gdje bi mogao vidjeti "neka mrtva tijela", ali ga glazba Vivian Kubrick vraća u realnost (kada doista bude suočen s otvorenom grobnicom i dvadesetak pobijenih civila, Joker se teško suzdržava da ne pokaže užas, a glazba je jednaka onoj koja prati prizor traženja i ubojstva snajperistice). Ismijavajući "američki borbeni duh", većinom proizašao iz slijepog vjerovanja lažnoj propagandi (pjesma "Surfin' Bird" i snimanje televizijske reportaže), Kubrick je tekstovima ljubavnih pjesama nerijetko komentirao dosadu u američkim stožerima i nepoznavanje pravog lica rata (uz pjesmu "Chapel of Love" Joker i Rafterman čeznu za "akcijom" dok ih iskusni vojnik upozorava da bi mogli požaliti što su to poželjeli).

Kada se prostitutka na početku vijetnamskog dijela filma njišući bokovima (kao da pleše) cjenka s Jokerom za cijenu svoje usluge, jedna strofa pjesme "These Boots are Made For Walking" govori o položaju vojnika u Vijetnamu ("Igraš se tamo gdje se ne bi trebao igrati, i dalje misliš da se nećeš opeći" / "You keep playin' where you shouldn't be playin', and you keep thinking that you'll never get burnt"). Isti stih najavljuje da će se Joker i Rafterman vrlo brzo "opeći", jer će im u sljedećem trenutku jedan Vijetnamac ukrasti kameru.

Slično se u pjesmi "Wooly Bully" ponavlja nadmudrivanje riječima između Jokera i Animal Mother (jedan stih pjesme kaže "dođi, i nauči plesati" / "come and learn to dance"). No ples među dvojicom "mudrijaša" postat će plesom grozne vijetnamske stvarnosti: u istom prizoru jedan od vojnika poziva Raftermana da fotografira njegovog "prijatelja" koji, čini se, opušteno spava. Prije nego će se vojniku skinuti kapa s lica, u pjesmi će pjevač (Sam the Sham) žurno ponoviti jednu "poštapalicu" ("pazi, čovječe, pazi!" / "watch it man, watch it!") da bi "najavio" kako ni ljudska tijela u Vijetnamu nemaju svoj mir: "spavač" je, naime, mrtvi Vijetkongovac.

Privlačenje suprotnosti

Pomni odabir popularnih pjesama iz razdoblja 1962-68. daje naslutiti atmosferu koju su pjesme unosile u trenutke relaksacije umornih vojnika. Prizori gerilskog ratovanja u filmu su, međutim, ili ostavljeni bez glazbe, ili su podcrtani glazbom Vivian Kubrick koja nastoji biti realna, što bliža "mašinskom" zvuku. Primjerice, u prizoru gdje vojna kolona kreće nakon što je zapovjednik poginuo nalijetanjem na minu, glazba je toliko slična eksploziji da gledatelj očekuje nove napade na Prvi vod. I pjesme i partitura, dakle, vezani su uz realnost.

Međutim, pjesme su korištene neprizorno (Kubrickova igra prizorno/neprizorno ostavlja otvorenom dilemu da li likovi čuju pjesme ili ih čuju samo gledatelji – no filmski postupci kao što su neprikazivanje izvora zvuka, izbjegavanje manipulacije glasnoćom, korištenje iste pjesme u unutarnjem i vanjskom prostoru, govore da su pjesme u filmu neprizorne), a ako su neprizorne, tada su prizorima kontrastne (rock'n'roll, opuštajuća atmosfera, igra i ples teško su spojivi s prizorom mrtvog Vijetnamca kojega američki vojnik pokazuje kao "izložbeni primjerak" za fotoseansu). Odnosno, pjesme uvlače u svijet fantazije

13 Usp. Cahill, ibid., 4.

u koji su i bili uvučeni američki vojnici u Vijetnamu: tek kada su ušli u rat, kada su počeli gubiti prijatelje i bili izloženi iznenadnim gerilskim napadima (koji su u filmu "oslobođeni" pjesama), postalo im je jasno da rat nije šala.[14]

I glazba Vivian Kubrick jasno govori da se ne radi o igri. U prizoru u napuštenoj zgradi (Kubrick je snimao u napuštenom tvorničkom kompleksu), gdje se "metalni" zvukovi gotovo stapaju s ambijentom, gledatelj koji poput Jokera ne zna gdje se nalazi snajperist, postaje iznimno osjetljiv na lažne zvukove (lažni su, jer ne pripadaju ambijentu, već popratnoj glazbi). S druge strane, budući da se dio filma sa snajperistom dugo odvijao bez ikakve glazbene pratnje (Kubrick je želio što veću blizinu realnosti), pojava glazbe, koliko god "prirodna" i "realna" bila, podsjeća da je sve to "samo film" i da se nemamo čega bojati.

Balansirajući između lažne prizornosti i stvarne neprizornosti, pjesme i partitura u drugom dijelu *Full Metal Jacket* zbunjuju gledateljev odnos prema realnom i nerealnom. Realno i nerealno dovedeni su tako blizu da je teško razlučiti fantaziju od stvarnosti, stvarnost od fantazije.

Na to se nadovezuje Kubrickova tipična opreka red-nered, ocrtana u *Uzaludnoj pljački, Stazama slave*, *2001: Odiseji u svemiru* i *Paklenoj naranči*, a koja je u *Isijavanju* – slično kao u *Full Metal Jacket* – dospjela na točku zbližavanja suprotnosti (Jack Torrance ni na početku filma nije sasvim normalan). Tako u *Full Metal Jacket*, sugerirani red, koji bi se eventualno mogao naći u pjesmama, nikada nije pravi red. Nered je zahvatio red već na početku filma, gdje pjesma "Hello Vietnam" (najavna špica, uvodna scena) govori da će ovi dečki, kojima se briju glave, kojima se oduzima identitet i koje se pretvara u "strojeve za ubijanje", vjerojatno poginuti u Vijetnamu. No dok se čini da vojni kamp znači sigurnost, vrlo brzo postaje jasno da je to mjesto gdje se ljudi lako pretvaraju u ne-ljude. Otuda pojava "mašinske" glazbe u ključnim prizorima na Parris Islandu: umjesto izrazito ritmične, militantne glazbe ko-

14 Ulogu američkih vojnika u vijetnamskom ratu najbolje prikazuje znak mira na Jokerovoj košulji i natpis "Rođen da ubije" ("*Born To Kill*") na njegovoj kacigi.

ja dominira prvim dijelom filma, premlaćivanje Leonarda i ubojstvo Hartmana prati glazba koja više pripada drugom nego prvom dijelu filma.

U drugom dijelu, Vivian Kubrick još više ogoljuje glazbeni jezik, gurajući pravilne ritamske strukture u nepravilne, izjednačavajući glazbu sa zvukom (sada se više ne razaznaje nikakav instrument, pa ni sintesajzer, koji je Wendy Carlos u *Isijavanju* i *Paklenoj naranči* još uvijek bio veza s glazbenim svijetom). Proizvedeni zvuk izvanjske realnosti (eksplozije, cviljenje, škripanje) postaje unutarnji zvuk tijela (Leonardovog ludila ili djevojčinog "šištanja u ušima" dok je ubijaju), čime je i na razini *scorea* postignuto zadiranje nerealnog u realno, nereda u red.

Unutarnje i vanjsko igraju važnu ulogu u Kubrickovim filmovima i Kubrickovoj filmskoj glazbi, a paralelu nalaze i u narativnoj logici u *Full Metal Jacket* koju Bill Krohn smatra neuobičajenom (logični slijed uzročno posljedičnih događaja u prvom dijelu narušen je nizom fragmenata na početku drugog dijela gdje se tek pred kraj ponovno "hvata" uobičajeni narativni tijek).[15] "Varanje" glazbom koju smatramo prizornom a ona to nije, i poigravanje ljudskim čulima (što je stvarni zvuk, a što glazba?), nastavak su nereda koji nije samo prisutan u filmskoj naraciji nego i u čestim službenim prikazima vijetnamskog rata. Povezivanje suprotnosti kod Kubricka počinje u opreci realno-nerealno/red-nered, a nastavlja se povezivanjem *songa* i *scorea*, dokumentarnog filma i filmske parodije.

No u dvoznačnosti filmskog žanra ipak se vidi priklanjanje pesimizmu pjesme "Oboji ga u crno" ("Paint It Black", završna špica) u kojoj Mick Jagger i Keith Richards ne vide izlaz iz duševnog mraka (u pjesmi je duša izmučena neuzvraćenom ljubavi, a u filmu ratom). Ili, kako je napisao kritičar *Cinema Papers*: "dok marinci stupaju prema smrti s pjesmom Walta Disneya na usnama..., Kubrick nudi samo očaj..."[16]

Filmovi nakon *Odiseje*: popuštanje tradiciji

Snimati filmove nakon *2001: Odiseje u svemiru* vjerojatno je bilo teško; Kubrick je i dalje težio "grandomaniji", i dalje je tražio apsolutnu kontrolu nad filmovima. Međutim, bilo je teško pronaći temu koja bi nadišla *Odiseju*: *Barry Lyndon* je zamišljen kao *Odiseja* u prošlosti, no unatoč monumentalnosti nije imao snagu univerzalnog, beskrajnog i nedokučivog Svemira koji je obrađen u *2001.* Seks, nasilje i rat bili su također previše "zemaljske" teme i previše svojstvene čovjeku da bi se u njima moglo tražiti ono što nadilazi čovjeka, njegov prostor i njegovo vrijeme.

Razmak među Kubrickovim filmovima sve se više povećavao: tri, četiri, pet i sedam godina proteklo je između premijera koje su slijedile *2001: Odiseju u svemiru*. Prvi film nakon *Odiseje* tematski je obilježen upravo Beethovenovom Devetom simfonijom. Ponavljajući snagu djelovanja simfonijske pjesme Richarda Straussa "Tako je govorio Zarathustra", u *Paklenoj naranči* je Kubrick iskoristio djelo koje je već imalo status "klasičnog *evergreena*" – čuvenu Devetu. Redatelj je glazbu povezao s motivom Moći. No taj motiv nije stalno ostao na zvučnoj vrpci: Barry Lyndon je, poput Jacka Torrancea, težio Moći ali glazbom se to nije posebno isticalo. Jedino je narednik Hartman "repom" (u kojemu je on bio solist-vođa, a vojnici su, kao zbor, ponavljali za njim) naglašavao svoj status.

No *Full Metal Jacket* nešto je drukčiji od ostalih filmova koji su slijedili *Odiseju*. Kubrick je tu, naime, manje težio ponoviti *Odiseju*, a više se nastojao nadovezati na ranije ratne filmove – *Strah i želju, Staze slave, Spartaka* i *Doktora Strangelovea*. Naime, *Full Metal Jacket* jedini je u nizu četiri filma koji se intenzivno koristi pjesmama (kao *Dr. Strangelove*) i u kojemu nema simfonijske glazbe (dodana glazba, koju je komponirala Vivian Kubrick, skladana je na sintesajzeru). Pjesme su korištene u smislu komentara – koji je ponekad ironijski, ponekad ima funkciju anticipacije, a ponekad je sarkastičan i optužujući. No Kubrickova je kritika rata (i čovjeka) u *Full Metal Jacket* izgubila oštrinu. Pjesme komentiraju i kritiziraju, ali je efekt šoka manji nego na kraju *Doktora Strangelovea* ("Srest ćemo se ponovno") gdje je šok tražio preispitivanje, i nego na kraju *2001: Odiseje u svemiru* ("Na lijepom plavom Dunavu" je laka klasična glazba, gotovo pjesma) gdje je šok tražio promišljanje.

Još je jedino u *Paklenoj naranči* Kubrick djelovao glazbom na publiku šokom i to kada se tomu najmanje nadala (povezivanje Rossinijevih djela i pjesme iz mjuzikla *Pjevajmo na kiši* s nasilnim prizorima). No već u drugom dijelu filma, intenzitet djelovanja opada – glazba je paralelna s prizorima (dok je u prvom dijelu filma Kubrick tražio usvajanje Alexove perspektive, u drugom dijelu filma nije

15 Usp. Krohn, ibid., 4.

16 Howard, ibid., 170.

tražio usvajanje perspektive njegovih mučitelja, nego je zadržao Alexov pogled na stvari).

Barry Lyndon uopće ne nastoji šokirati. Kubrick se usredotočio na vrijeme radnje i pozorno je birao klasična djela iz osamnaestog stoljeća (uz izuzetak djela Franza Schuberta). Čini se da će mu to postati premisa za budućnost: u sljedećim filmovima glazba (između ostaloga) služi za uspostavu vremena priče (sukob osamdesetih i dvadesetih godina dvadesetog stoljeća u *Isijavanju* je "sukob" suvremenih djela Bartóka, Ligetija i Pendereckog sa starim pjesmama; za *Full Metal Jacket* birane su pjesme koje su u vrijeme Vijetnamskog rata bile hitovi).

U promjeni odnosa prema glazbi ključnu je ulogu odigrao *Barry Lyndon*. Naime, dok je glazba u *Paklenoj naranči* služila kao zamjena za efekt jezika (teško razumljivi Nadsat "precrtan" je u teško prihvatljivo povezivanje vedre, gotovo komične glazbe Gioacchina Rossinija i nasilja), u *Barryju Lyndonu* je efekt šoka, koji je ranije izvirao iz jezika (sjetimo se i velikih "tišina", "prostora bez dijaloga" u *2001: Odiseji u svemiru*), premješten upravo u jezik. Ironijski komentari naratora (gledatelji čak mogu propitivati njihovu istinitost) zamijenili su ironijski kontrapunkt glazbe. Kubrick mu se nikada više neće vratiti (barem ne intenzitetom kojim je korišten u *2001: Odiseji u svemiru* i u *Paklenoj naranči*).

Očekivalo bi se da je Kubrick u filmovima nakon *Odiseje* nastojao učvrstiti svoj odnos prema tradiciji filmske glazbe koju je izjednačavao sa "zastarjelim", "istrošenim", "besmislenim" normama ljudskog ponašanja (najbolje prikazanim u *Barryju Lyndonu*). Ali, paralelno sa smanjenjem i nestankom efekta šoka, ublažava se i Kubrickova kritika tradicionalne upotrebe filmske glazbe. Tri filma nakon *2001: Odiseje u svemiru* upotrebljavaju simfonijsku glazbu – to je klasična glazba, kao u *2001*, ali upotreba klasične glazbe kod Kubricka (koji nastoji biti skladatelj) nije više novina. Osim tradicionalnog simfonizma, tu je i tradicionalna "preuglazbljenost", a ona vodi redatelja u gomilanje, dapače, čak slaganje jednog glazbenog djela na drugo. No efekt "okomitog" skladanja u *Isijavanju* nema snagu "vodoravnog" *mixa* Ligetijevih djela u *2001: Odiseji u svemiru*. Zanimljivo, ime skladatelja Györgya Ligetija ponovit će se upravo u *Isijavanju*, ali njegova će djela biti upotrijebljena daleko tradicionalnije nego u *2001*. Naime, žanr filma strave omogućio je Kubricku potpuni povratak tradiciji, jer upravo u tom žanru "izokretanje" tradicionalnih vrijednosti (glazba koja je slična zvuku, imitacija "organskih" zvukova uz pomoć sintesajzera) služi "plašenju" gledatelja glazbom.

S *Full Metal Jacket* Kubrick je prekinuo niz, princip "simfonijskog" skladanja koji ga je sve više odvlačio u smjeru tradicije (odabir djela iz 20. st. u *Isijavanju* i iz 18. st. u *Barryju Lyndonu* omogućio je tradicionalno stilsko jedinstvo partiture, "gomilanje" glazbi koje su vezane uz montažu *slike prema glazbi*; omogućavao je tradicionalni kontinuitet, a glazba je, zbog toga što je odražavala vrijeme radnje, ujedno postala i "odraz emocija" – bilo gledateljevih, kao u *Isijavanju*, bilo filmskog lika, kao u *Barryju Lyndonu* i *Paklenoj naranči*). No u *Full Metal Jacket* standardne su postale pjesme, koje su u osamdesetim godinama dvadesetog stoljeća gotovo potpuno nadvladale upotrebu simfonijske glazbe u (američkom) filmu. "Moderna" je i upotreba sintesajzera kao i ritmičko oblikovanje glazbenih brojeva: sve su to popularni elementi kojima suvremeni narativni film privlači publiku.

Filmu *Full Metal Jacket* i ostalim Kubrickovim filmovima 1970-ih i 1980-ih jedino je zajednički odnos prema lajtmotivima koji se odbacuje. No upravo u *Full Metal Jacket* i upravo na tom planu dolazi do popuštanja: dok se pjesme ne mogu povezati s nekim likom ili idejom (a one čine gotovo polovicu glazbe), partitura Vivian Kubrick vješto podsjeća na neke međusobno povezane filmske prizore (premlaćivanje Leonarda – Leonard ubija Hartmana i sebe – ubojstvo snajperistice). To još uvijek nisu klasični lajtmotivi, ali povezivanje je očitije nego u drugim filmovima (Alex nema svoju temu, ali Beethoven bi se mogao shvatiti kao glavna tema filma *Paklena naranča*; pojedine epizode u *Barryju Lyndonu* obilježene su određenim skladbama; značenje nekih glazbenih djela kao što je "Jakobovo buđenje" u *Isijavanju* moglo bi biti povezano sa sadržajem prizora, ali nije).

Paralelno, opada Kubrickovo kolebanje prema glazbenoj prizornosti i neprizornosti, a koji je odnos u *2001: Odiseji u svemiru* bio vrlo nejasan (to je doprinosilo mistici, tajanstvu, otvorenim pitanjima na kraju filma). U *Paklenoj naranči* se prizornost glazbe povremeno stavlja u pitanje (da li "Kradljiva svraka" koja prati Alexovo prebijanje članova vlastite bande pripada prizoru ili ne?), ali to za film nije neuobičajeno (glazba u jednom kadru počinje kao prizorna a u sljedećem se nastavlja kao neprizorna). U *Barryju Lyndonu* takvog kolebanja uopće nema, a u *Isijavanju* možemo samo zamijetiti da neprizorna glazba Ligetija, Bartóka i Pendereckog povremeno sliči realnom

zvuku, naročito kada im skladateljica Wendy Carlos dodaje zvučne efekte poput otkucaja srca. No u *Full Metal Jacket* Kubrick se ponovno vraća netipičnostima: ni jedna pjesma u filmu nije prizorna! To je doista neobično, jer sve pjesme pripadaju vremenu odvijanja radnje i sve bi se, zapravo, mogle opravdati nekim izvorom (na primjer, radiom). Ali Kubrick pjesme koristi isključivo kao odrednicu vremena i kao vlastiti komentar rata.

Također je zanimljivo da su sve pjesme ljubavne (Kubrick je u tekstovima ljubavnog sadržaja nalazio ironiju i komentare na rat upozoravajući Jokera – i gledatelja da rat nije igra). Uostalom, Kubrick u svojim filmovima i inače rado koristi ljubavne pjesme: to se odnosi i na *Doktora Strangelovea* ("Probaj malo nježnosti", "Srest ćemo se ponovno") i na Alexovu izvedbu "Pjevajmo na kiši" u *Paklenoj naranči*, i na folklorne melodije iz *Barryja Lyndona* ("Irske žene", "Morska djevojka") i na pjesme iz dvadesetih godina dvadesetog stoljeća u *Isijavanju* ("Ponoć, zvijezde i ti"). To se naročito odnosi na pjesme koje će Kubrick upotrijebiti u svom posljednjem filmu, a koji se nakon njegove smrti najavljivalo kao erotski, čak pornografski – *Oči širom zatvorene*.

Literatura

Cahill, Tim, 1987, "The Rolling Stone Interview", *The Rolling Stone*, http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0077.html, URL pregledan 26. srpnja 2006.

Herr, Michael, 2000, *Kubrick*, New York: Grove/Atlantic Inc.

Howard, James, 1999, *Stanley Kubrick Companion*, London: Polestar Wheatons Ltd.

Krohn, Bill, 1992, "Full Metal Jacket", u: *Zone 6: Incorporations*, ur: Jonathan Crary, Stanford Kwinter, New York: Urzone inc., str. 428-435.

Kubrick, Stanley, 2001., *Stanley Kubrick's Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick Collection – digitally restored and remastered), Turner Entertainment Co. And Warner Home Video, DVD

LoBrutto, Vincent, 1997, *Stanley Kubrick*, New York: Penguin Group Penguin Books USA Inc.

Mead, Abigail, 1999, *Stanley Kubrick's Full Metal Jacket* – original motion picture soundtrack, WEA International

Siano, Brian, "Regarding *Full Metal Jacket*", www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0027.html , URL pregledan 5. I. 2005.

UDK: 791 (497.5) (091)

Enes Midžić

Zadar u *Šibenskoj luci*

ili Kako prepoznati poznato i pronaći pronađeno

57-58/2009

Pošto je u ranijem radu iz 2006. utvrdio da je filmski fragment *Šibenska luka* dio filma *Krunjenje kralja Petra I Karađorđevića i putovanje kroz Srbiju, Novi Pazar, Crnu Goru i Dalmaciju*, autor u ovom tekstu detaljno analizira snimke (tri kadra) grada Zadra u spomenutom fragmentu kao i snimke Zadra u filmu *Krunjenje kralja Petra I Karađorđevića...* te ih pritom uspoređuje. Također, kritički se osvrće na činjenicu da snimke Zadra u spomenutim naslovima dosad u Hrvatskoj nisu bile prepoznate, zalažući se za razvoj rada na dostupnom izvornom materijalu kao i za poticanje filmske arhivistike općenito.

Povod

Akademski snimatelj Davor Šarić, moj kolega i bivši student, pozvao me da održim u Šibeniku predavanje o filmovima koji su 1898. godine snimljeni u Puli i Šibeniku, ali i o filmskom fragmentu *Šibenska luka* (Frank S. Mottershaw, 1904)[1]. To je bila prigoda da preispitam ono što sam prije tri godine napisao o tom filmu, ali i odjeke napisanoga.[2]

Taj film, opće idolatrijsko mjesto naše filmske baštine, poznat je u Hrvatskoj od 1980. godine. Razbijajući mit o *Šibenskoj luci* kao o samostalnom filmu, ustvrdio sam da se radi o snimkama iz filma *Krunjenje kralja Petra I Karađorđevića i putovanje kroz Srbiju, Novi Pazar, Crnu Goru i Dalmaciju*.[3] Napomenuo sam da se u tim materijalima iz 1904. godine nalaze snimke Zadra koje se, po mojim spoznajama, nigdje kod nas ne spominju.

Članak je svojim širokim kritičkim obuhvatom izazivao oštru polemičku reakciju iz Beograda[4] (ali i odgovor[5]) te sam pomislio da će potaknuti propitivanje onoga što imamo i potragu za snimkama Zadra. No, izgleda da do danas nitko iz struke nije za to ozbiljnije zainteresiran.

Naknadno sam čuo od Mate Kukuljice da mu je na jednom sastanku u Ljubljani Radoslav Zelenović, direktor Jugoslovenske kinoteke, usput rekao da posjeduju stare snimke Zadra. U Jugoslovenskoj kinoteci te su snimke dio filmskoga gradiva koje je nacionalno dobro od iznimnog značenja, a kod nas se o snimkama Zadra koje imamo i o onima koje bi mogli naći u Beogradu nije vodilo računa. Kako je to bilo povezano i sa (zamrlim) procesom povratka otuđene hrvatske filmske građe, dr. Kukuljica nije tu temu produbljivao. Ali ni itko drugi.

Imamo Zadar! ili: Pronalaženje pronađenog

Već sam jednom maliciozno optužen da otkrivam otkriveno, ali sada to s posebnim zadovoljstvom radim. Ponovno pregledavam snimke *Šibenske luke*. Originalni negativ je u Jugoslavenskoj kinoteci i dio je filma *Krunisanje*.... Kopije filma koje mi posjedujemo presnimke su pozitivske 16 mm kopije, koju je Mladen Juran 1980. otkupio u Beogradu. Film gledam na DVD-u iz uvijek susretljive Hrvatske kinoteke, a radi se o presnimci korekcione 35 mm pozitivske kopije (NTK 15872/3881) koja je pak treća generacija 16 mm pozitiva i nepoznata generacija izvornog materijala. Komparativno analiziram i snimku *Šibenske luke* koja je objavljena na DVD-u *Medijska kultura 5*[6] koja je primjetno kvalitetnija na razini kontrasta i oštrine slike te nju koristim za izdvajanje fotograma tj. fotografija.

Iako slabo poznajem te lokalitete i vizure, danas mi je

1 Frank Storm Mottershaw (1882–1930), utemeljitelj Sheffield Photographic Company, pionir je britanskoga filma i snima od 1901. Najveći uspjeh postiže filmom *Daring Daylight Roberry* (1903), koji Edisonova tvrtka distribuira u Americi. Taj je film po svojoj strukturi bitno utjecao i na klasični američki film *The Great Train Roberry* (Edwin S. Porter, 1903).

2 Enes Midžić, "*Krunidba srpskog kralja* i *Šibenska luka* ili arheološko istraživanje prazne filmske limenke", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 46, 2006.

3 *The coronation of king Peter I of Serbia and a ride trough Serbia, Novi-Bazar, Montenegro and Dalmatia*, producent: Arnold Muir Wilson; snimatelj: Frank S. Mottershaw, Jr.; 35 mm; 1480 m, Velika Britanija, 1904, Jugoslavenska kinoteka

4 Dejan Kosanović, "Filmska limenka nije sasvim prazna", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 47, 2006.

5 Enes Midžić, "*O Šibenskoj luci*, ratnom plijenu u limenkama i uništavanje hrvatske filmske građe", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 48, 2007.

6 Krešimir Mikić i Dubravko Kuhta, *Medijska kultura 5*, Školska knjiga, Zagreb 2004.

Fotogram fragmenta Šibenska luka i filma Krunisanje

Restaurirano

jasno da zadnji kadrovi *Šibenske luke* nisu snimljeni u Šibeniku već u Zadru. Ali koja je to točno lokacija? Kolega Šarić mi usput kaže da bi drugi kadar mogla biti Foša, ali analizom snimke i onodobnih fotografija ta konstatacija otpada.

Tri kadra Zadra ukupnog trajanja 12 sekundi snimljena su s broda u vožnji. Prvi je kadar trajanja je 2 s. Snimka je u totalu, morski pejzaž i u prednjem planu razaznaje se dio kule odnosno bedema, na moru se nalazi jedrilica, a na kopnu u drugom planu su zgrade i tvornički kompleks s dimnjakom. Drugi kadar traje 6,20 s i najzanimljiviji je ne samo sadržajno već i strukturalno. Brod vozi desno-lije-

Zadar u Šibenskoj luci

vo, a pri snimanju primijenjeno je vodoravno panoramiranje kamere slijeva udesno. Vidljiva je velika zgrada na uređenoj pristanišnoj obali, dio bedema odnosno kule, lučica s barkama i svjetionik. Treći je kadar trajanja 3 s i također snimljen u vožnji broda desno lijevo, ali popraćen panoramskim pokretom kamere u istom smjeru. Pri snimanju Zadra Frank Motthershaw primjenjuje tehniku snimanja s dugim vodoravnim panoramama, koje obilno koristi ne samo pri snimanju sekvence u šibenskoj luci, već i u cijelom filmu *Krunjenje*....

Identifikacija i lokacija

Obraćam se vrsnom znalcu dr. Antunu Travirki[7] koji na temelju izdvojenih fotograma *Šibenske luke* identificira lokaciju u Zadru. Radi se o staroj sjevernoj zadarskoj luci, na poluotoku gdje je locirana povijesna jezgra grada. Drugi kadar snimke Zadra prikazuju sam ulaz u luku sa svjetionikom i mletačkom lučkom sanitarnom stanicom, tzv. Sanita prije njezina zadnjeg austrijskog preuređenja. U tom najzanimljivijem kadru velika zgrada je lučko svratište, odnosno hotel Kirchmayer, koji je srušen u savezničkom bombardiranju stare gradske jezgre u Drugom svjetskom ratu. Na tom je mjestu kasnije izgrađen autobusni kolodvor, a danas je parkiralište za turističke autobuse. S lijeve strane kadra, u drugom planu preko zaljeva, vide se kuće na predjelu Voštarnice.

Dakle, imamo snimke Zadra, bar djelomične, ali godinama ih u toj dvominutnoj snimci nazvanoj *Šibenska luka* nismo prepoznavali.

Kronologija neprepoznavanja poznatog

Koliko dugo traje priča (ne)prepoznavanja? Film *Krunjenje kralja Petra I Karađorđevića i putovanje kroz Srbiju, Novi Pazar, Crnu Goru i Dalmaciju* sadržava cjelovite snimke Šibenika i Zadra koje mi u lošim i necjelovitim kopijama posjedujemo u filmskom fragmentu koji nazivamo *Šibenska luka*.

Te su snimke vidjeli mnogi, a sam film *Krunisanje*… poklanjan je srodnim međunarodnim institucijama – kinotekama – te se nalazi u svjetskim filmskim arhivima. Film, odnosno ti filmski materijali prikazivani su od 1904. do danas u posebnim prigodama i na festivalima, te je bilo vjekovne prigode prepoznavanja i Šibenika i Zadra. Kako je to bilo u Hrvatskoj?

1980. – Film *Šibenska luka*, dio je materijala filma *Krunisanje*… i poznat je tih godina u Jugoslavenskoj kinoteci kao izdvojeni materijal *Luka Šibenik*. U Hrvatskoj je prikazan 1980. u TV serijalu Mladena Jurana *Mala kinoteka* u sklopu emisije Nedjeljno popodne TV Zagreb. Juran je pozitivsku kopiju tog materijala na 16 mm vrpci otkupio od Jugoslavenske kinoteke i 1995. ustupio Hrvatskoj kinoteci.

Film *Šibenska luka* je odmah postao temeljni povijesni međaš naše kinematografije, kao najstariji sačuvani hrvatski film te lapidarno prihvaćen kao rad poljsko-hrvatskog snimatelja Stanisława Noworyte iz 1903. godine. Taj se podatak provlači sve do današnjih dana iako je već dugo poznato da je autor britanski filmaš Frank Storm Mottershaw.

7 Dr. sc. Antun Travirka, povjesničar umjetnosti i profesor na Filozofskom fakultetu u Zadru.

Zadar 1902.

1982. – *Šibenska luka* se pojavljuje u filmu Mladena Jurana *Živuće fotografije*.[8] Prvi je kadar tog materijala upravo snimka Zadra, koji očito nije prepoznat. Iznesena je pretpostavka da je autor snimke nije Noworyta već Arnold Muir Wilson[9].

U svakom slučaju u filmskom fragmentu *Šibenska luka* koji je došao u Hrvatsku nalaze se tri kadra Zadra koji su Jugoslavenskoj kinoteci za Jurana usput, iz nesređena materijala, odrezani škarama beogradskog montažera.

1984. – Na podatke o predratnom javnom prikazivanju materijala *Šibenske luke* u kojima se može prepoznati Zadar također ukazuje dr. Travirka koji misli da se taj materijal pojavljivao u na filmu ili televiziji u sklopu filma ili promocije filma *Zadarski memento*.[10] Navodi i da je u to vrijeme postojala i akcija da se taj materijal otkupi za zadarski Narodni muzej.

Ipak, u samom filmu *Zadarski memento* nema filmskih snimaka Zadra iz 1904. godine. Moguće je da su zaista postojali reklamni foršpani sa snimkama Zadra iz *Šibenske luke*. Narodni muzej nije uspio nabaviti snimke, a Domovinski rat je prekinuo kontakte i potragu. Danas je vjerojatno teško doći do podataka o potraživanju snimaka Zadra jer je tijekom Domovinskog rata reducirana dokumentacija. Ali očito, bilo je i ljudi i prigode da se već onda postojeći i viđeni materijal stručno opiše kao snimke Šibenika i Zadra.

1995. – Film *Šibenska luka* arhiviran je u Hrvatskoj kinoteci 3. IV. 1995. U tom su materijalu sadržane i snimke Zadra, koje nisu prepoznate.

– "Šibenska luka" spominjana u televizijskom serijalu Zlatka Sudovića *Sto godina filma, Sto godina hrvatske kinematografije, Počeci* (1995). Prema tom prikazu autor filma je Stanisław Noworyta, a prikazan je svega jedan kadar. Upravo tog kadra nema u inačici Hrvatske kinoteke, a niti u filmu *Krunisanje*.... Kadar koji unio zabunu tom atribucijom je prema Mladenu Juranu[11] kadar splitske luke (Josip Karaman, 1911). Međutim, tog kadra nema u opisanog u knjizi *Filmovi u Hrvatskoj kinoteci pri Hrvatskom državnom arhivu*.[12]

8 *Živuće fotografije – slike iz prošlosti filma u Hrvatskoj*, red. M. Juran, sc. Ivo Škrabalo, Jadran film, 1982.

9 Arnold Muir Willson (1857–1909), advokat, političar, etnograf, publicist i počasni konzul Kraljevine Srbije u Sheffieldu. Wilson se bavio novinarstvom i fotografijom, a organizirao je snimanje i bio producent filma *Krunjenje kralja Petra I Karađorđevića i putovanje kroz Srbiju, Novi Pazar, Crnu Goru i Dalmaciju*.

10 *Zadarski memento*, red. Joakim Marušić, Croatia film i Udruženi rad grada Zadra, 1984.

11 *Živuće fotografije III – hrvatske slike iz prošlosti mediteranskog filma*, red. M. Juran, Inter film, Hrvatska kinoteka, 2008.

12 *Filmovi u Hrvatskoj kinoteci pri Hrvatskom državnom arhivu 1904–1940*, Prilozi za povijest hrvatskog filma i kinematografije, sv. 6, Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka, Zagreb 2003.

Zadar, zgrada lučkog ureda, 1907.

1996. – Filmski fragment *Šibenska luka* prikazan je 1996. godine na Hrvatskoj televiziji, u sklopu emisije o 100 godina filma u Hrvatskoj, tijekom razgovora dr. Mate Kukuljice i Daria Markovića. Snimke Zadra su pokazane, ali nisu prepoznate.
– U serijalu *Sto godina filma, Prvo stoljeće hrvatske kinematografije* (3), Oktavijan Miletić (red. Z. Sudović, 1996) također je prikazana *Šibenska luka*, ali bez snimaka Zadra.

1998. – Stevan Jovičić u knjizi *Od kamere opskure do video-filma* navodi postojanje snimaka Zadra i Šibenika, a vezano uz film *Krunisanje*….[13] Ili nam ta literatura nije dostupna ili nam je promaklo.

2000. – U okviru više krugova razgovora oko povratka iz Beograda otete hrvatske filmske građe, koji su tih godina vođeni u okviru sukcesije bivše Jugoslavije, film *Šibenska luka* u javnosti je dobio status nacionalnog filmskoga blaga. Niti tom prigodom nije analiziran sadržaj te utvrđeno autorstvo, a Zadar se niti ne spominje.

2003. – Film *Šibenska luka* je (manjkavo) opisan u dragocjenoj knjizi *Filmovi u Hrvatskoj kinoteci pri Hrvatskom državnom arhivu 1904-1940*, a kao autor filma je naveden Frank Mottershaw. Godina snimanja s 1903. pomaknuta na 1904. Iako je film analiziran i opisivan, snimke Zadra nisu prepoznate.

2004. – Krešimir Mikić i Dubravko Kuhta pripravili su udžbenik i DVD *Medijska kultura 5* u izdanju Školske knjige namijenjen nastavnicima i učenicima predmeta Medijska kultura. I tu je film *Šibenska luka* sa snimkama Zadra, a ni to nije bilo dovoljno širokom krugu korisnika za njihovo prepoznavanje.
– U knjizi *Zaštita i restauracija filmskog gradiva*[14] Kukuljica piše o restauraciji *Šibenske luke*, ali ne govori o Zadru.

2006. – Snimke *Šibenske luke* ponovljene su 2006. godine u filmu *Živuće fotografije II*.[15] Snimke su identične onima iz filma *Živuće fotografije* (1983). Zadar je ponovno prvi kadar *Šibenske luke*, a jedina je promjena da je u komentaru naveden Frank S. Mottershaw kao snimatelj. Zadar nije prepoznat.
– U *Hrvatskom filmskom ljetopisu* 46/2006. izlazi moj članak s identifikacijom *Šibenske luke* kao dijela filma *Krunjenje kralja Petra I Karađorđevića i putovanje kroz Srbiju, Novi Pazar, Crnu Goru i Dalmaciju*. Upućujem da postoje i snimke Zadra, ali ne u sadržaju same *Šibenske luke*.

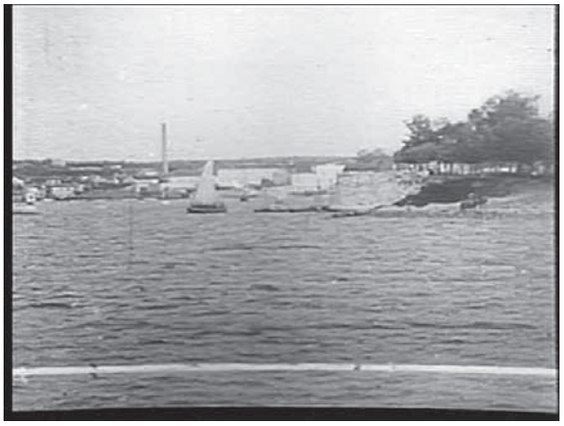
2007. – Film *Šibenska luka* je prikazivan 2007. u dva na-

13 Centar film – Prizma, Beograd – Kragujevac 1998.

14 Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka, Zagreb 2004.

15 *Živuće fotografije II – hrvatske slike iz prošlosti srednjoeuropskog filma*, red. M. Juran, Inter film 2006.

Zadar, sjeverna luka



Snimka Zadra iz Šibenske luke u filmu Živuće fotografije

Kadar kojeg nema

Snimka Zadra iz Šibenske luke u filmu Živuće fotografije II

vrata u Zagrebu u programima Hrvatske kinoteke. Niti tada se nije govorilo o Zadru, a zasigurno je bilo i drugih prikazivanja.

2008. – *Šibenska luka* prikazana je i u posljednjem filmu Juranove trilogije *Živuće fotografije*. Kadar zadarske sjeverne luke sa svjetionikom niti ovaj puta nije prepoznat. A prošlo je već 29 godina kako te snimke posjedujemo i gledamo.

Šibenska luka i Zadar u *Krunisanju kralja Petra...*

Film *Krunisanje kralja Petra I Karađorđevića u Beogradu, putovanje kroz Srbiju, Novi Pazar, Crnu Goru i Dalmaciju* rekonstruiran je iz prvotne građe u redakciji Stevana Jovičića, upravnika arhiva Jugoslovenske kinoteke i prof. dr. Marka Babca. Kopija na 35 mm vrpci dužine je 1.480 m i traje 54 min pri učestalosti od 25 sl/s a izrađena je u sepiji s međunaslovima na srpskom i engleskom jeziku.

Jugoslavenska kinoteka koja je otkupom pozitiva i dijela negativa imala u svom posjedu snimke Mottershawa, restaurirala je filmsko gradivo u Italiji od 1999. do 2003. godine. Restauriranje filma financiralo je Ministarstvo kulture Republike Srbije.

Postoji više inačica filma *Krunisanje*..., od desetominutnih do cjelovite 54 minutne. U inačici koju su pripravili 2004. godine Marko Babac i Božidar Jovanović pod nazivom *Krunisanje kralja Petra I Karađorđevića u Beogradu, putovanje kroz Srbiju, Novi Pazar, Crnu Goru i Primorje,* Dalmacija se uopće u naslovu ne spominje, iako se snimke Šibenika i Zadra u njoj pojavljuju. Film *Krunisanje*... u inačici od 33 minute na popisu je UNESCO-ve Svjetske kinematografske baštine.[16]

Fllm pripada kategoriji tzv. velikih reportaža i sastavljen je od više cjelina odnosno sekvenci. Prizori snimljeni u

16 MEMORY OF THE WORLD, National Cinematic Heritage, UNESCO, CII-95IWS/7, Paris, September 1995.

Zadar u filmskom fragmentu Šibenska luka

Sekvenca Korež prolazeći u Sabornu crkvu na dan krunisanja

Beogradu vezani su uz krunidbene svečanosti, a sadržavaju scene uličnih prizora, krunidbenu kolonu kolona koja ide prema Sabornoj crkvi te prema dvoru, paradu vojske, snimke beogradske tvrđave i pristaništa te smotru oružja na Banjici. Daljnje putopisne sekvence prizori su iz Kraljeva, Žiće, Studenca, Raške, Novog Pazara (Turska), Andrijevice, Cetinja te ono što je nas posebno značajno i zanimljivo, snimke Šibenika i Zadra. Te su snimke opremljene međunaslovima "Izgled Šibenika" i "Izgled Zadra".

Izgledi Šibenika i Izgledi Zadra u ... *Primorju*

U inačici *Krunisanja*... Marka Babca i Božidara Jovanovića, u kojoj je Dalmacija nazvana "Primorjem", snimke Šibenika i Zadra odvojene su i prikazane u sekvencama s međunaslovima "Izgledi Šibenika" i "Izgledi Zadra". Zapravo radi se o po tek jednom panoramskom kadru snimljenom s broda u vožnji.

Dok nam je snimka Šibenika poznata, sama snimka Zadra u ovoj je inačici jedan dugi panoramski kadar koji započinje sjeverozapadnom obalom poluotoka sa starom gradskom jezgrom, a nastavlja se preko predjela Voštarnice, kadar koji nam nije poznat iz fragmenta *Šibenska luka*.

Izgled Šibenika i Izgled Zadra u ... *Dalmaciji*

U cjelovitoj inačici *Krunisanja*... su cjelovite sekvence Izgled Šibenika i Izgled Zadra koje su više od onoga što imamo i poznajemo i dragocjeni su filmski dokument koji bi trebalo pridružiti Hrvatskoj kinoteci.

Zadar u sekvenci "Izgled Zadra" trajanja je oko 45 s i sastoji se od šest montažnih kadrova. Prvi je kadar panoramska snimka trajanja oko 27 s, snimljena s broda panoramiranjem s desna u lijevo. Tog kadra nema u *Šibenskoj luci*.

Analizom sekvence može se zaključiti da je ona zapravo sastavljena od četiri snimateljska kadra. Druga je snimka (kadar) podijeljena na dva kadra te se nalazi na drugom i četvrtom mjestu, a treća snimka je također podijeljena na dvije te se nalazi na trećem i petom mjestu sekvence. Na taj je način jedan od sadržajno i tehnički najzanimljivijih kadrova kojeg poznajemo iz *Šibenske luke*, cjeloviti kadar panoramske vožnje (drugi kadar sekvence) trajanja 6,5 s u *Krunisanju*... razdvojen nepotrebno na dva kadra. Time su izgubljene upravo izražajne i slikovne vrijednosti kadra, ali i dokumenta.

Izgleda da Mottershaw nije snimao u samom gradu Zadru, ili pak te snimke nisu otkupljene od obitelji Mottershaw, odnosno nisu sačuvane ili uspjele. Osim snimaka

Krunisanje kralja Petra – Primorje

Izgled Šibenika i Izgled Zadra

Fotogrami 1 kadra panoramske snimke sekvence Izgled Zadra u Krunisanju

Zadar sekvenca

Panoramska snimka Zadra

Zadar, panoramska vožnja

svečanosti krunjenja kralja Petra I Karađorđevića u Beogradu, upravo snimke ljudi i života na ulici u mjestima Srbije, Turske, Crne Gore i u Šibeniku glavni su sadržaj njegova dokumentarnog filma koji je u svjetskim razmjerima značajan po pristupu, ali i po učestaloj primjeni panoramskih pokreta kojima je proširivao vizuru prizora.

Šibenska luka i restaurirane snimke

Međutim, postoje bitne slikovne razlike između naše *Šibenske luke* i beogradske restauruirane kopije *Krunisanja*.... Za Hrvatsku kinoteku je iz Juranove pozitivske C/B 16 mm kopije, koju je dobio u Beogradu, izrađen 16 mm duplikat negativ, izrađena je 16 mm pozitivska kopija, a i istoga je negativa povećanjem (blow up) izrađena i 35 mm kopija. Izvornik je bio prepun oštećenja, ogrebotina, različite je gustoće negativa te slika "diše" i mjestimice je nestabilna.

Kako je film kopijine kopije kopija tu osim postojećih mehanički uzrokovanih grešaka, dolazi do povećanja zrna, smanjenja oštrine i povećanog kontrasta slike koji se javljaju prebacivanje filma bez odgovarajućih postupaka restauracije koju takav značajan filmski dokument zaslužuje. Ali izgleda da niti kod naše a niti kod beogradske kopije u obradbi nije poštovan izvorni Mottershawov

format i omjer slike, te nije presnimljena cijela slika po visini, a možda ni po širini. Kod *Šibenske luke* značajni dio slike uz gornji rub kadra nedostaje. Nešto slično dogodilo se i s restauriranim beogradskim kopijama kod kojih nema upravo donjih dijelova slike koji se vide na našim snimkama. Dakle kod obje se inačice javlja značajna lažna paralaksa i značajan gubitak sadržaja slike. To postavlja sasvim opravdano pitanje o vjerodostojnosti navoda o 35 mm filmu kao izvornom formatu Mottershawove snimke ili pak nedopustivom prekrajanju izvornika.

Završno

Već 29 godina imamo u Hrvatskoj uz snimke iz šibenske luke i tri kadra Zadra. U Beogradu je cjelovita restaurirana snimka Zadra (i šibenske luke) istog podrijetla. Taj bi materijal otkupom trebao naći svoje zasluženo mjesto i u naše nacionalnom arhivu.

Zašto nismo prepoznali snimke Zadra? Nismo gledali i uglavnom smo prepisivali što drugi pišu stvarajući mit tamo gdje ga nema. Mit o filmu *Šibenska luka* bio je toliko jak da ga nismo imali potrebe gledati niti analizirati, a niti istraživati izvornike. Osim mita postoji i Hrvatska kinoteka. Činilo mi se da je taj posao trebao obaviti taj dio struke.

Hrvatska kinoteka utemeljena 1979. Zakonom o filmu iz 1974. nije samostalna ustanova već se radi o Hrvatskom filmskom arhivu (Hrvatska kinoteka) pri Hrvatskome državnom arhivu. Tim statusom (koji traje do današnjih

Izgled Zadra

dana) nije omogućen nužni samostalni život jedne takve institucije. Kinoteka je nedovoljno opremljen i nedovoljno financiran odjel velike nacionalne arhive bez odgovarajućeg znanstvenog aparata. U zadnje 22 godina nije otvoreno niti jedno novo radno mjesto, a u kinoteci na mjestu filmologa zaposlene su tek dvije osobe. Nisu stvorene nužne pretpostavke za istraživačke programe i projekte, a nova građa stalno pristiže.

Temelje istraživanja i dostignuća koje su postavili i ostvarili mr. Ivo Škrabalo, pokojni dr. Vjekoslav Majcen i pokojni dr. Mato Kukuljica, ali i beogradski istraživači dr. Dejan Kosanović i dr. Srđan Knežević, treba sustavno nadograđivati. Gdje su danas istraživači i kustosi? Vrijeme je za osamostaljivanje Hrvatske kinoteke i njena izlaska iz okvira arhivističke službe.

UDK:791.633-051Marjanović,B

Slaven Zečević

Put do *Opsade* – dugometražni igrani filmovi Branka Marjanovića

Među autorima hrvatskih igranih filma 1940-ih i 1950-ih mnogi su nepravedno zanemareni (npr. Šime Šimatović), a među njima posebno mjesto zauzima Branko Marjanović, jedan od osnivača institucionalizirane kinematografije u Hrvatskoj, utjecajan filmski pedagog i bliski suradnik Oktavijana Miletića, Nikole Tanhofera, Tee Brunšmid i Radojke Ivančević, danas najpoznatiji kao istaknuti filmski dokumentarist. Autor studije analizira njegov doprinos hrvatskom igranom filmu – od suradnje na Miletićevom *Lisinskom*, preko samostalnih režija – filmova *Zastava* iz 1949, *Ciguli Miguli* iz 1952. te *Opsada* iz 1956, u kojoj se najbolje mogao vidjeti Marjanovićev redateljski potencijal. Djelujući u igranom filmu u vrijeme kada su država i vladajuća ideologija vršile najrazličitije pritiske na filmsko stvaralaštvo, Marjanović je pokušavao istražiti mogućnosti filmskog medija i specifično filmskog pripovijedanja pa njegovi igrani filmovi itekako zaslužuju ponovna gledanja i analize.

Izgubiti se među malo više od tridesetak dugometražnih filmova, koliko je u hrvatskoj kinematografiji snimljeno 1950-ih, čini se da ipak nije osobito teško – to potvrđuje malen broj tada snimljenih filmova koji i danas imaju svoj medijski ili prikazivački život. Ipak, često navođenje istih filmova kao obrazac uspostavljanja hrvatske kinematografije pedesetih (i njenih pripovjednih dometa) čini se katkada nepravedno, osobito znamo li da ta selekcija izdvaja malen broj primjera.

Vjerujem da je zahtjevan posao uvjeravati današnjega gledatelja u moguće vrijednosti, primjerice, filmova Šime Šimatovića, osobito ako potencijalni gledatelj krene s filmom kao što je *Naši se putevi razilaze*, čija bi proklamatorska pompoznost i izvedbena slabost mogla privući samo štovatelje "otpadnih" filmova, no tvrditi da taj film nema barem osnovnu dokumentarnu vrijednost bilo bi krivo. Šimatović, kao i ostali redatelji čiji je trag donekle izblijedio, zahtijeva selektivan gledateljski pristup: pri usvajanju njihovih filmova gledatelj mora biti spreman na neka odricanja, a ovisno o vlastitim gledateljskim zahtjevima može sam odlučiti koji se strukturni dio može odbaciti kao sekundaran za prihvaćanje djela.

Marjanović – suosnivač kinematografije

Ako u povijesti hrvatske kinematografije postoji redatelj pri čijoj je revalorizaciji potreban takav selektivan pristup, onda je to Branko (M.) Marjanović, jedan od osnivača hrvatske kinematografije, te u njenim formativnim godinama svakako velik pedagoški utjecaj na mlade filmaše. Povijesna vrijednost Branka Marjanovića ne umanjuje činjenicu da njegovi filmovi prikazuju redatelja čija je izvedbena vještina neusporedivo veća od vještine njegovih tadašnjih kolega, no Marjanović je k tome odabrao put usporediv s putem kakvog nadahnutog studijskog redatelja njemačke, američke ili francuske kinematografije, redatelja čiji filmovi potvrđuju da "slika ne odgovara uvijek riječima". Marjanović, dakle, pokušava uklopiti nemiran duh istraživača mogućnosti slikovnog uobličavanja priče s prohtjevima tadašnjih kulturnih ciljeva.

U prvoj sceni Marjanovićeva filma *Zastava* iz 1949, glavna junakinja, balerina Marija – Meri (Sonja Kastl), tumači mladim balerinama kako "Pravi umjetnik iz života crpi pobude za svoju umjetnost. I samo tako može stvarati trajna i vrijedna djela", no gledatelj već u sljedećoj sceni kojom započinje retrospekcija glavne junakinje, brzo ustanovljuje da je takav pompozan dijalog bez očekivanog prezentacijskog uporišta, da oblik konačnog filma nije "podlegao" dominaciji propagandnih zahtjeva filma, te da stilski postupci u filmu često odvlače pažnju od samih prikazanih događaja. Gledatelju je jasno da redatelj *Zastave* ne vjeruje u prikazivanje stvarnosti bez čvrstog utjecaja na način i oblik prikazivanja tog "života", te da se umjetnik, kakvog Marjanović utjelovljuje, može nadahnjivati svime što postoji, ali da zadržava pravo kontrole nad prikazivanjem tog života.

Neovisno o tome što njegovi likovi govore ili rade u filmovima, Marjanović se postavlja na poseban kolosijek, čiji je primarni cilj formalno istraživanje, koje se može, a i ne mora ujediniti s onim što se prikazuje.

Više je od 50 godina otkad je Branko Marjanović, jedan od osnivača onog što smatram sustavnim uspostavljanjem hrvatske kinematografije, predstavio tadašnjoj publici svoj dugometražni igranofilmski prvijenac, film

57-58/2009

Zastava. Maknemo li pri ponovnom gledanju Marjanovićeva filma one (pripovjedne) elemente čija je jedina funkcija bila podržavati ideološke zahtjeve države u traženju svog identiteta u najpopularnijoj umjetnosti 20. stoljeća – dakle filmu – uz svu produkcijsku i izvedbenu nesigurnost nameće se prosudba ili zaključak da osoba (sa svojim suradnicima) koja je stajala iza tog filmskog projekta posjeduje ako ništa drugo zanatsku vještinu uprizoravanja koja nije bila tipična za njegovu epohu. U to uključujem i film *Lisinski* redatelja Oktavijana Miletića, na kojem je suradnik bio i Branko Marjanović u ulozi jednog od autora knjige snimanja (uz Miletića i Milana Katića), zatim "vodstva proizvodnje i montaže snimaka", kako je navedeno na samoj uvodnoj špici filma, a koji ne posjeduje naznake izvedbene (osobito slikovne) razigranosti kakvu nalazimo u *Zastavi*, nekoliko godina kasnije.

Vjerujem da se u *Lisinskom* nije ni stvorila potreba odmaka od željenog pripovjednog i izvedbenog okvira, ali ni krajnja funkcija filma *Zastava* nije bila prikazivanje autorskog nadahnuća redatelja Marjanovića, koliko kompetentno i vješto predstavljanje željene priče publici. Pa ipak, u *Zastavi* pronalazimo primjere odmaka ili bolje rečeno neobične slikovne razigranosti, koja neovisno o razlogu svojeg nastanka (npr. kod montažnih rješenja to je mogućnost izvlačenja maksimuma iz snimljenog materijala, ograničenog nedostacima produkcije ili izvedbe) potvrđuje da Marjanović vješto nadilazi ograničenja s kojima je suočen, uključujući i ona vlastite režijske izvedbe.

I kod *Lisinskog*, barem dvije od tri Marjanovićeve funkcije – knjiga snimanja i montaža – zahtijevaju osnovno filmsko znanje pretvorbe scenarističkog predloška u vizualnu pretpostavku kako bi ta filmska cjelina trebala biti režijski izvedena, odnosno uobličena, te potom kako od tih snimaka izgraditi montažni niz koji će podržati osnovne zahtjeve prvobitnog (nefilmskog) teksta.

Čini se da je osnovna uloga Marjanovića u svakom projektu, suradničkom ili svom režijskom, bila u mogućnosti nadilaženja "zadanog značenja", da krajnji (politički) cilj scenarističkih predložaka, može egzistirati usporedno s redateljevim oblikovateljskim zahtjevima, a da uspješnost takve simbioze bude najmanje štetna za obje strane. Koliko je to uspješno Marjanović uspostavljao, ili da li je uopće moguć takav odnos unutar filmske cjeline, najbolje je vidljivo iz tri dugometražna igrana filma, koliko ih je Marjanović u svojoj karijeri snimio. Time ne želim biti nepravedan prema ostalom Marjanovićevu djelu, osobito dokumentarističkom, no, igrani je film bio dominantan Marjanovićev izbor 1950-ih.

Marjanovićev dugometražni prvijenac *Zastava* iz 1949, koji se zbog svog autorskog sastava ekipe i tehničke osnove (Škrabalo, *Između publike i države*, 1984, str. 138-140) uvijek činio hrvatskijim početkom poslijeratne hrvatske kinematografije, od službenog prvijenca *Živjeće ovaj narod* (redatelja Nikole Popovića iz 1947), po svojem se sadržaju nije posebno izdvajao od bilo kojeg drugog programatskog filma mlade kinematografije. Priča o plesačici koja spoznavši brutalnost ustaške države odluči pobjeći u partizane nije u sebi davala velike mogućnosti drugačijeg tumačenja od onoga što je scenaristički predložak predstavljao, nešto što će Marjanović već u svom drugom dugometražnom filmu radikalno promijeniti.

Ideju da se svi društveni slojevi, od radnika i omladine do umjetnika, ujedinjuju u zajedničku borbu protiv zla, Marjanović je već usvojio radeći na Miletićevu filmu *Lisinski*, no drugačije političke okolnosti daju Marjanovićevu filmu i drukčiji predznak. Dok su i u *Lisinskom*, i *Zastavi*, glavni likovi iz glazbeno-scenskog kulturnog kruga (doduše ne i na istoj autorskoj razini u hijerarhiji kulturnih djelatnika), kod Miletića se glavni junak, hrvatski skladatelj Lisinski, čini tek nemoćni svjedok povijesti koji svojom glazbom želi nadahnuti novi val hrvatskog domoljublja; u Marjanovićevom filmu se glavna junakinja, balerina Marija, mora suočiti i boriti s vlastitom nemoći, kako bi djelovala nepredvidljivo, od onoga što okolina očekuje od nje (npr. da postane još jedna ljubavnica ustaškog časnika). Ta dva filma sasvim drugačije postavljaju odnos prema ljudskoj neodlučnosti i nemoći.

No, vrijednost filma *Zastava* (ili *Lisinski*) nije u tumačenju dvojbi glavne junakinje, već u onome što vidimo, u načinu kako je ta za hrvatsku kinematografiju pionirska cjelina slikovno oblikovana.

Već je napomenuto da su na *Zastavi* mnogi utjecajni hrvatski filmaši započeli ili potvrdili svoj status unutar mlade kinematografije. Od onih čija se imena nalaze i na Miletićevom *Lisinskom*, osim Marjanovića treba svakako spomenuti scenografa Vladimira Žedrinskog, te voditelja gradnje Marijana Kopajtića kao suradnike koji su utjecali i na slikovni identitet *Zastave* (s tim da ne treba zaboraviti ni ing. Alberta Pregernika, koji je bio suodgovoran za zvuk na oba filma). Kao najbliži stilski Marjanovićevi suradnici (na sva tri dugometražna filma), zbog svog neupitnog utjecaja na slikovnih rješenja, nameću se snimatelj

Nikola Tanhofer i montažerka Radojka Ivančević (kasnije Tanhofer), jer kroz sva tri filma održavaju (ili podržavaju) Marjanovićev pristup filmu kao slikovnom igralištu, čak i onda kada čvrstoća pripovjedne prohodnosti biva krajnje narušena. Nije krivo smatrati režijsku karijeru Nikole Tanhofera svojevrsnim nastavkom Marjanovićeve opsjednutosti slikovnim rješenjima, s tim da je Tanhofer od svog prvijenca *Nije bilo uzalud* pokazao pripovjednu sigurnost i vještinu kakvu Marjanović nije nikad postigao, a možda mu do nje nije bilo ni stalo.

Osim Nikole Tanhofera i Radojke Ivančević, na *Zastavi* se pojavljuju i imena Tee Brunšmid, Vladimira Tadeja, Mila Cipre itd.; svi oni ostavljaju jasan trag u hrvatskoj kinematografiji, iako je po opsegu stvaralaštva teško nadmašiti ulogu muzičkog voditelja kakvu je imala Tea Brunšmid, osobito u animiranom filmu. Scenarist filma, Jože Horvat, pojaviti će se u istoj ulozi i na sljedećem Marjanovićevu filmu, ali će problemi oko toga filma utjecati na njegov odmak od bavljenja filmom.

U usporedbi s ostala dva dugometražna djela Branka Marjanovića, filmovima *Ciguli Miguli* (1952) i *Opsada* (1956), *Zastava* se čini najviše opterećena produkcijskim zahtjevima, što je razumljivo jer snimljen u vremenu ustanovljavanja produkcijskog sustava, no nužnost postavljanja filma u ulogu poželjne umjetnosti za puk, odražavala se na strpljenje koje je omogućavalo da se ne gleda na vrijeme produkcije ako će konačan rezultat odgovarati smjernicama iz političkog vrha.

Slikovna razigranost

Uspoređujući i na oblikovnoj razini, *Zastava* je drukčiji film, jer dok se u njemu može prepoznati utjecaj klasičnog razdoblja nijemog filma, vjerojatno njemačkih filmova iz vrhunca razdoblja (prepoznatljivo i u Tanhoferovim filmovima, što donekle podržava tumačenje većeg utjecaja Tanhofera na slikovno u Marjanovićevim filmovima, nego obratno), ostala dva filma naglašavaju svoju pripadnost klasičnom narativnom filmu, na neki način najviše po izostanku naglašenije montažne razigranosti u korist "lutajuće", pokretne kamere (naravno, opet povezujući filmove s njemačkim autorima s vrhunca nijemog razdoblja, poput Murnaua).

Tri sekvence možemo izdvojiti u *Zastavi* kao dobar primjer slikovne razigranosti. To je svakako sekvenca kojom počinje retrospekcija glavne junakinje, u kojoj se, nakon prikazivanja završetka baletnog nastupa (u okviru kran-

Ciguli Miguli

ske vožnje kroz izmjenjujuće kazališne zavjese i kulise promatramo naznaku usputnog života sa nenastupajuće strane pozornice), prizorno premještamo u svlačionicu mladih balerina. Njihov neobavezan dijalog o ljubavi, romantici i hrani film prikazuje kao dinamičan niz u kojem se izmjenjuju kratki kadrovi žive dubinske mizanscene, replike koje završavaju brišućim panoramama naglašavajući živost dijaloga, potpuno nemotivirajuće vožnje čija je privlačnost u pokazivanju osnovne slikovne moći filma kao medija, itd., narušavajući pretpostavljeni odnos između oblika i sadržaja, ali i način komentara situacije koju promatramo, koja za film nema tu važnost, kakve imaju scene s "ozbiljnijim" predznakom.

U sekvenci kada mladi ilegalci otimaju ustaškim vojnicima zastavu (iz naslova filma), izloženu, zajedno s njihovim mrtvim kolegama na gradskom trgu kao simbol pobjede ustaške vojske, Marjanović primjenjuje drukčije slikovno rješenje, gotovo sigurno zbog snimanja izvan studijskih okvira, pa scenu ne razrađuje temeljito već kroz nekoliko po ugođaju dokumentarističkih kadrova, da bi potom nastavio sekvencu otimanja zastave u izvedbenoj "sigurnosti" potjere po gradskim ulicama, kao povratak u kontrolu pripovjedne jasnoće, u kojoj jasno može odrediti gdje i kako sve mora biti ustrojeno. Tih nekoliko kadrova pomutnje oko otimanja zastave prikazuju da Marjanović razumije vrijednost izravnosti materijala s jačim dokumentarističkim predznakom, osobito uklopljenih u dotjeranu okolinu studijskih snimaka (a ne treba zaboraviti da je Marjanović imao autorskog iskustva u ratnom dokumentarizmu, te da se potpuno posvetio dokumentarizmu nakon napuštanja forme igranog filma), ali da ih smatra odmakom od željenog oblika za

Opsada

svoje igrane filmove.

Treća sekvenca je ona u kojoj Marija konačno odluči da napusti karijeru balerine, osobito dio sekvence u kojoj joj pozli od prodornog pogleda ustaškog časnika (Antun Nalis, u jednoj od mnogih uloga negativca) koji joj u filmu iskazuje naklonost. Ova montažna minijatura, u kojoj se brzo izmjenjuju pogledi časnika i balerinini okreti, prvo duži kadrovi, pa sve kraći do filmskog kvadrata (uklopljena su, na kraju, i kratka pretapanja – dvostruka ekspozicija na njen subjektivni kadar loža, snimljenih u nakošenom kadru s nepravilnom panoramom), iako kratkog trajanja, nedvojbeno je učinkovita kao sugestija kriznog trenutka u njenom životu. Takvih montažno-režijskih rješenja, kao zalutalih iz ruskih montažnih eksperimenata, ne nalazimo u ostalim Marjanovićevim igranim filmovima (iako i na njima surađuju, u istoj ulozi, montažerka Radojka Ivančević te snimatelj Nikola Tanhofer), što vjerujem više govori o drukčijim produkcijskim uvjetima tih filmova, kao i Marjanovićevom napuštanju nekih filmskih postupaka čiji su korijeni u filmovima iz 1920-ih.

Sljedeći Marjanovićev film, *Ciguli Miguli* iz 1952, doživio je oprečnu sudbinu od filma *Zastava*. Dok su na *Zastavu* tadašnji vlastodršci vjerujem gledali s osjećajem uspjeha nove države, film *Ciguli Miguli* suočio ih je sa (za to doba) neočekivanom razinom slobodne zafrkancije na račun te i takve vlasti. Koliko god film danas izgledao naivno u kritičnosti prema vlasti (dijalozi poput "ak' je i za socijalizam, to je preveć", polucilindar kao simbol buržoazije...), ne smatram čudnim što je tadašnja vlast stvorila od filma prvi veliki filmsko-politički problem, jer je scenarist filma Joža Horvat napisao sasvim jasnu "sprdnju" s primitivnim i neobrazovanim predstavnicima nove vlasti, koji ostaju nemoćni u sukobu sa čvrstim zidinama brbljive i sumnjičave hrvatske (malo)građanštine (više u Škrabalo, 157-160).

Marjanovićev film čini se kao jedan od rijetkih hrvatskih filmova klasičnog razdoblja koji bi uz stanovite promjene bio pogodan za prebacivanje u današnje doba, s uvjerenjem da niti jedna vlast ne bi ostala imuna na takvu kritiku, iako ne bi potegla te za javnost nevidljive mehanizme kakvima je bio izložen Marjanovićev film. Nažalost, to je utjecalo na malu gledanost filma, iako smatram to bolje ostvarenom kritikom na račun većine nas nego recimo što je to Golik ostvario u svojim filmovima s kraja 1960-ih (a da ne govorimo o Marjanoviću kao zanimljivijem redatelju). Za razliku od *Zastave*, *Ciguli Miguli* je većinom studijsko ostvarenje (točnije, većina je objekata izgrađena, ne nužno i u interijeru, a scenograf je Zdravko Gmajner), koje je sasvim dobro prikazivalo rastuću produkcijsku moć tadašnje kinematografije. Takvi su produkcijski uvjeti omogućili filmu (ili filmovima) da imaju privid bogatstva jačih kinematografija od hrvatske, kao što su omogućili vještijim redateljima da takve produkcijske mogućnosti okrenu u korist filma.

Vjerujem da je na filmu *Ciguli Miguli* odnos između Marjanovića i snimatelja Nikole Tanhofera došao u prvi plan, s tim da se Tanhoferov utjecaj ovdje čini većim nego u ostala dva zajednička ostvarenja. Takav snimateljski pristup filmu vidljiv je od samog početka, jer se već u uvodnoj sekvenci prikazuje sva raskoš kombinacija pomaka kamere, od kranskih vožnji do lutajuće kamere po pročeljima kuća na gradskom trgu, na kojem dominira spomenik imaginarnom glazbenom velikanu Ciguliju Miguliju. Marjanović i Tanhofer ne propuštaju priliku što češće koristiti prostorne mogućnosti trga kako bi pomakli svoju kameru, a – kao što je pokazao i u *Zastavi* – Marjanović ne smatra da treba postojati poseban motiv kako bi učinio kakav stilistički odmak. Dobar primjer za to je nepravilna, nakošena panorama u sceni pijanstva voditelja svih sukobljenih glazbenih skupina, kojom redatelj naglašava to pijanstvo. Marjanović uzima efektnija slikovna naglašavanja kako mu odgovara, pojačavajući dojam igre kod samog gledatelja.

Kao i *Zastava*, i ovaj Marjanovićev film priziva modele drugih kinematografija, recimo humorna ostvarenja njemačke predratne kinematografije, njemačke filmske razbibrige iz 1930-ih, iako je upitno da li je Marjanović ikad vidio te filmove, kao i američke šašave komedije istog

Zastava

razdoblja (što bi dijelom otkrio uvid u zagrebački, odnosno hrvatski predratni i ratni filmski repertoar s kojim je Marjanović, odnosno njegov otac imao profesionalnog kontakta). Pripovjedni odmaci s direktnim obraćanjem u kameru , razgovor likova s naratorom filma, te cijela postavka o sukobu pjevačkih društava s novim kulturno-prosvjetnim referentom Ivanom Ivanovićem (ruski prizvuk njegova imena u filmu često služi kao motivacija za njegove rigorozne i očajničke pokušaje), pomak je kakav tadašnja vlast nije bila spremna prihvatiti, jer je smatrala da osim kritičnošću film privlači pažnju i neuobičajenim filmskim postupcima, te da ciljanog socijalističkog gledatelja ne treba opterećivati dodatnim značenjima. Film *Ciguli Miguli* predstavljao je sadržajni i oblikovni problem. Sam lik Ivana Ivanovića čini se usporediv s Lubitschevom *Ninočkom*, s tim da Ivanović nikad ne popušta. Elementi mjuzikla koji se katkad provlače kroz film, osobito u usporednoj i ne osobito dobro provedenoj priči o gradskom paru, svojevrsnom lokalnom odgovoru na Romea i Juliju, iako dodatno obogaćuju pripovjedno ionako preopterećen film (kao i cijela priča o sukoba voditelja gradskih glazbenih skupina s lokalnim brijačem – opernim pjevačem), doimlje se kao pokušaj pretjerane narativne višeslojnosti.

Iako Marjanović u filmu pokušava kontrolirati sve razine priče, ta pretrpanost najviše dolazi do izražaja u završetku filma, kada na otvorenje gradskom doma kulture Ivanović pozove gostujuće glazbenike jer ih smatra boljima od gradskih. Ujedinjavanje gradskih glazbenih skupina, pokušaji omladinaca da spriječe dolazak gostujućih glazbenika, sam završni govor Ivana Ivanovića, te još nekoliko usputnih motiva, u konačnici se pokazalo obiljem suviše zahtjevnim za Marjanovića, kojem napuštanje pripovjedne jasnoće da bi udovoljio za njega i u tom trenutku zanimljivijem elementu filma, učestali je način djelovanja. Sve pripovjedne mane filma *Ciguli Miguli*, kao i filmova *Zastava* te *Opsada*, ne umanjuju posebitosti slikovne imaginacije prisutne u tim filmovima. Pedesetih, jedino Mimičin film *Jubilej gospodina Ikla* iz 1955. dijeli s Marjanovićevim filmom *Ciguli Miguli* sklonost parodiji (ne i sklonost slikovnim eskapadama), no Mimica radi siguran odmak smještajući priču na kraj 1920-ih, te izabravši za glavnog junaka škrtog industrijalca cipela, koji u usporedbi sa stanovnicima Marjanovićeva gradića zavređuje sve što mu se dogodi u filmu.

Posljednji Marjanovićev dugometražni igrani film je *Opsada* iz 1956, začudno, ali nakon filma *Zastava* jedini u tom razmaku od sedam godina koji se vraća ratnoj tematici borbe ilegalaca, odnosno partizanske borbe, a što dobro primjećuje Škrabalo u svojoj knjizi (Škrabalo, 1984: 186). Film je prema svjedocima prošao nezapaženo, što mu je dodatno onemogućilo daljnji prikazivački život. Ali i predznak partizanskog filma u povijesnom je sagledavanju *Opsadi* sigurno stvorio nepoželjne konotacije, jer rijetki su slučajevi da filmovi iz partizanskog života prolaze dobro u izborima izuzetnih hrvatskih filmskih ostvarenja, osim ako u filmovima nije naglašeniji analitički pristup moralnoj pozadini partizanske borbe (kao što su rani filmovi Antuna Vrdoljaka ili Mimičin *Prometej s otoka Viševice*) od uobičajenog afirmativnog pristupa.

Takav gotovo neprimjetan izlazak iz dugometražnog filma, vjerujem da je za Marjanovića bila velika promjena, jer njegovi filmovi upućuju na to kako bi s vremenom njegova vještina našla prostor za djelovanje, osobito da je bila potpomognuta dobrim scenarističkim predloškom, a slabosti istih su vidljive u svim Marjanovićevim dugometražnim filmovima. Jedino što bi mogli nazvati povijesnom zadovoljštinom za odlazak Marjanovića iz dugometražnog filma, jest redateljska karijera snimatelja Nikole Tanhofera koji je i sam kroz Marjanovićeve filmove istraživao izvedbena rješenja koja će pripovjedno čvršće upotrijebiti u svojim ranim filmovima, dok i samog Tanhofera nije istraživački duh odvukao u modernističke smjerove.

Opsada je izvedbeno najposebniji Marjanovićev film, ne samo zbog svoje sižejne organizacije kao omnibusa žanrovski različitih situacija koje zaokružuje četvrta priča o partizanima u opsadi koji čuvaju ranjenike polunapu-

štene partizanske bolnice, već i zbog toga što pokazuje Marjanovićevu sposobnost da mijenja izvedbene modele, ovisno o zahtjevima scenarija. Također, *Opsada* je Marjanovićev pokazni film, kojim je potvrdio privrženost ideji filmskog redatelja kao osobe koja rješava probleme slikovnog oblikovanja priče (a tek onda i možda postaje umjetnik), no vrijeme pedesetih i propadanje studijskog sustava pomogli su da takav način razmišljanja, u čijem se propadanju Marjanović vjerujem nije najbolje postavio (iskreno, ni Tanhofer nije bolje prošao, ali se posvetio obrazovanju budućih generacija) nikad ne zaživi među redateljima koji se pojavljuju 1960-ih.

Nedostaci prethodnih dvaju Marjanovićevih filmova, ako ne ubrojimo i ono što bismo mogli nazvati promidžbenim diskursom dnevne politike, bili su isključivo u narativnoj nedotjeranosti, a takvu ocjenu mogu dati i *Opsadi*. Uobičajeni ritam Marjanovićevih filmova je, nazovimo to tako, prihvatljiva ili osebujna neujednačenost, te tako sve do ciljanog razrješenja, odnosno kraja filma, gdje se iskazuje da je redatelj imao najviše problema u zaokruživanju svih otvorenih pripovjednih puteva, a to vrijedi podjednako za sva tri filma. *Zastavu*, *Ciguli Miguli* i *Opsadu*, karakteriziraju jednaki problemi u završnici filma, kad Marjanović pokazuje sklonost ritmičkom razvlačenju, dugo nakon što smo usvojili sve što scenarij od nas zahtijeva.

Prema kraju igranofilmske karijere...

No, takve primjedbe odvlače pažnju od dojmljivosti Marjanovićevih izvedbenih rješenja, raskošnih ili krajnje ekonomičnih, uvijek ovisno o onom što je potrebito u danoj situaciji. Sam film *Opsada*, iako u formi zaokruženog omnibusa, djeluje poput četiri samostalne cjeline čije su dodirne točke prisutne, ali ne i presudne za doživljaj filma. Sve te četiri cjeline pripadaju različitim žanrovskim predznacima. Dok je povezujuća priča o partizanskoj bolnici ostvarena u naslijeđu ratnih drama o mogućoj bezizlaznosti uhvaćenih u opsadu, tri retrospektivne priče ranjenika ili vojnika koje se nastavljaju, gledaju na rat svaka sa svoje pozicije. U prvoj, slikovno najdomljivijoj, Marjanović uprizoruje sretan spoj filma potjere s određenim utjecajem francuskog poetskog realizma. Glavni junak priče, ilegalac Marko, čovjek je u bijegu, čovjek čija nesigurna prošlost utječe na svaku odluku, iako se njegovo vjerovanje u dobrotu okoline, kad to nije uobičajeno, na kraju isplati. Sam slikovni ugođaj priče oko

Zastava

vlakova, kolodvora, sporednih kolosijeka i mračnih životnih prostora, kao da su preslikani iz francuskih filmova tridesetih.

Osebujan je i uvodni kadar u retrospekciju, u kojem Marjanović i Tanhofer postavljaju dojmljivo složenu vožnju, u kojoj kamera isprva vozi prema licu Marka, da bi se potom okrenula u kransku vožnju iznad njegove glave, koja nakon svjetlosne promjene (sve se ostalo zacrnjuje) ostaje usamljena u mraku, dok čujemo zvučnu najavu vlaka s početka sljedeće scene. Montažno je ova priča najrazrađeniji dio filma (opet Radojka Ivančević), a emotivno povišeni trenuci u filmu – npr. kad Markov brbljavi prijatelj sa željeznice otkrije, skidajući mu kaput, ranu od metka na njegovim leđima, uz znatiželjne poglede uznemirene supruge – montažni je i režijski trenutak ekonomičnosti, naoke jednostavnosti u kojoj se očituje vještina prizorne konstrukcije. Druga retrospekcija u filmu nas odvodi u humornu komediju zabune, u kojoj pratimo dogodovštine dvojice pomalo nespretnih partizana koji odluče oteti časnika, a usporedo bivaju upleteni u špijunsku priču.

Čvrsto izveden dio filma koji podsjeća da Marjanovićeve mogućnosti prihvaćanja zakonitosti žanra komedije, kao što je pokazao u i filmu *Ciguli Miguli*, nisu bile slučajne.
Treća retrospekcija odvlači nas u romantičnu gradsku dramu u kojoj je rat važan i neizbježan sudionik. Mladi se par, koji svira u orkestru, odlučuje za aktivno sudjelovanje u borbi protiv sustava. On je već aktivan, ona tek postaje, a njihova odluka utječe na privremeno razdvajanje ljubavnika. Predgrađe, šuma, grad, sve su to prostorne konstante prema kojima Marjanović ima različit oblikovni pristup. Dok mu je film na cesti, vlaku ili u šumi, Marjanovićev dokumentaristički pristup postaje dominantan, no ulaskom u uređene interijere gradske arhitekture stišava se i svaka naklonost slikovnoj nedotjeranosti, slučajnosti. Marjanović je redatelj koji stvara slikovnu reakciju na zahtjeve priče, te u *Opsadi* ne dolazi do iskušenja da bi npr. tijekom potjere po kolodvoru upotrijebio kakav raskošan slikovni odmak ili opis kakav nalazimo npr. u sceni probe orkestra. Svaka situacija za Marjanovića zaslužuje zasebno rješenje.
Marjanović je nakon *Opsade* odustao od bavljenja dugometražnim igranim filmom, a razlozi za to neka ostanu tajna svima nama neupućenima. Njegovo odustajanje u korist punokrvnog dokumentarizma bila je znakovita promjena, osobito ako uzmemo u činjenicu da je postupno u filmovima prikazivanje ljudi i njihovog okoliša sve češće zamjenjivao prikazom životinjskog svijeta, odnosno prirode koja se bori za opstanak u naglašeno čovjeku podređenoj planeti. I bez blagonaklonosti prema klasičnom razdoblju hrvatske kinematografije, i bez zahtjeva selektivnog gledanja na film iz tog razdoblja, i bez dvostrukih mjerila koje katkad podsvjesno uključujemo u usporedbi hrvatskog filma s filmovima daleko razvijenijih kinematografija, ostaje ideja da je Marjanović bio puno bolji redatelj od svojih filmova, koji su uz sve slabosti zavrijedili bolji povijesni prijem, osobito danas. Jedno je sigurno, samo ih netko treba moći vidjeti.

UDK: 791.633-051Martinac, I.

Silvana Dunat

Ivan Martinac – monolog s filmom

57-58/2009

Autorica studije obrazlaže specifičnosti autorske poetike Ivana Martinca, središnje osobe splitskog amaterskog filmskog kruga (okupljenih u splitskom kinoklubu), redatelja koji je utjecao i na brojne druge autore (Ante Verzotti, Lordan Zafranović itd.), a okušao se i u profesionalnoj kinematografiji (neki filmski kritičari Martinčev jedini cjelovečernji igrani film *Kuća na pijesku* uspoređuju s djelima Stanleyja Kubricka). Promatran u kontekstu amaterskog filma, Martinac se ističe kao izrazit individualac koji, koristeći i svoje arhitektonsko obrazovanje, film promatra kao vizualnu (odnosno audio-vizualnu) strukturu, uglavnom potpuno autonomnu od priče i drugih kategorija dominantne kinematografije. To je vrlo očito u filmovima kao što su montažni rondo *Monolog o Splitu*, film *Rondo* u kojem ista glazbena inspiracija još jače dolazi do izražaja, potom kontrapunktno strukturiran *Sve ili ništa*, ili godardovski koncipiran *Armagedon ili kraj*, film koji kao da raste upravo iz montažnih spojeva i blankova dok sami kadrovi imaju tek veznu funkciju. Obrazlažući vrijednosti Martinčeva rada, njegovu preciznu montažu, asocijativnu slojevitost i bogatstvo filmske forme, autorica ističe da se hrvatska filmologija nije u dovoljnoj mjeri bavila njime, premda je nakon umjetnikove smrti ipak napisan nešto veći broj tekstova. Premda je filmove počeo režirati za vrijeme boravka u Beogradu, Martinac većinu svojih filmova neraskidivo veže uz splitsku filmsku zajednicu i grad Split, s njegovim kulturnim tradicijama i vizualnim (npr. arhitektonskim) strukturama, pa se i iz te perspektive Martinčev opus doima kao zanimljiv segment hrvatske filmske povijesti.

Čovjek film

Počeci filmske umjetnosti vezani su uz amaterske napore i entuzijazam ljudi koji su raspolažući kakvom takvom tehnikom za snimanje eksperimentirali njome kao i novim medijem te su istovremeno ispisivali sam filmski jezik[1]. U to vrijeme film je sam po sebi bio eksperiment, oslobođen zakona tržišta kojega tada još nije ni bilo. Eksperiment i sloboda s jedne strane te tehnička ograničenja s druge strane bile su glavne odrednice pionirskog filma, a danas su glavne odrednice amaterskog filma. Isto možemo reći i za filmove Ivana Martinca, vodećeg čovjeka tzv. splitske škole amaterskog filma i jednog od glavnih uporišta hrvatskog kinoamaterizma, čovjeka koji je dao jedan od najznačajnijih i najoriginalnijih autorskih opusa u povijesti hrvatskog filma, a o kojem, iznenađujuće, hrvatska filmologija još nije izrodila sustavniju analizu. Štoviše, prvi su se ozbiljniji tekstovi o njemu počeli pojavljivati tek nakon njegove smrti 2005. godine.

U "In memoriamu" koji je objavio Hrvatski filmski savez[2], prije nego li će Ivana Martinca izjednačiti sa samim pojmom filma, Zdravko Mustać definira njegov autorski lik prvenstveno kao montažera, potom kao pjesnika, pa kao čovjeka iz Splita i na koncu kao stil. Montaža je uistinu glavna odrednica Martinčevih filmova. Ona ih vodi, ona njima upravlja, iz nje proizlazi njihova atmosfera, ritam i smisao, ali ona je ujedno i izvor inspiracije i prostor eksperimenta. Nije teško razumjeti zašto je tomu tako. U uvjetima neprofesionalne produkcije filma montaža kao snažno filmsko izražajno sredstvo ujedno je autoru-amateru i najdostupnije.

Eksperimentiranje svjetlom iziskuje bolje tehničke uvjete kao i stručno znanje i iskustvo u radu, zvuk je u tom smislu još zahtjevniji, a montaža... ona pruža neiscrpne izražajne mogućnosti, a traži samo montažni stol, škare i ljepljivu traku[3]. I gomilu inventivnosti, a to je glavna alatka svakoga kinoamatera. Martinac se sam vjerojatno prvenstveno doživljavao kao montažer. Kao montažer je radio i na filmovima drugih autora, a montaži svojih filmova pristupao s iznimnom preciznošću i minucioznošću, ali i iskrenim zanosom. Nije stoga pogrešno reći kako montaža nosi Martinčev film, bilo da je riječ o montažnom filmskom rondu *Monolog o Splitu*, kontrapunktnom *Sve ili ništa*, virtuoznom *I am mad* ili godardovskom *Armagedon*

1 U *Filmskoj enciklopediji*, sv. 1 (1990), JLZ "Miroslav Krleža", Zagreb, pod pojmom KINOAMATERIZAM piše: "Film je, u cjelini, nastao iz u osnovi amat. napora i entuzijazma koji je u sebi imao više elemenata današnjeg kinoamaterizma nego profesionalizma. Tako današnji kinoamateri u etičkom smislu imaju mnogo zajedničkoga s pionirima kinematografije: bez težnje za probitkom njih film prvenstveno zanima kao istraživanje, igra, razonoda."

2 Mustać, Zdravko (2005), "In memoriam: Ivan Martinac (1938-2005)", http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=735

3 Odnosno, u današnje vrijeme računalo i odgovarajući *software*.

ili kraj, filmu koji kao da raste upravo iz montažnih spojeva i blankova dok sami kadrovi imaju tek veznu funkciju, ili nekom od drugih Martinčevih montažnih bravura.

Martinac je pjesnik; objavio je više zbirki poezije (primjerice *Elipse*, 1962, *Alveole*, 1968, *Patmos*, 1970, *Aura*, 1975, *Pohvale*, 1981, *Pisma Teofilu*, 1985, *Ulazak u Jeruzalem*, 1992), a riječ poetsko nerijetko se veže i za njegove filmove. Martinac je i montažer poezije; njegova pjesma "Smrt" iz zbirke *Ulazak u Jeruzalem*[4] montažni je spoj izvadaka iz tekstova raznih autora koje je Martinac uredno popisao. Martinac pjesnik, Martinac filmski autor, Martinac montažer neodvojive su ličnosti isto tako čvrsto vezane za Martinca čovjeka iz Splita, grada u kojem je rođen 28. ožujka 1938. godine, u kojem je živio i u kojem i o kojem je snimao filmove. Jedini duži periodi Martinčeva izbivanja iz Splita bili su u vrijeme njegovog studiranja, prvo u Zagrebu, a potom u Beogradu gdje je 1961. godine završio Arhitektonski fakultet. U Beogradu se i zainteresirao za bavljenje filmom i 1959. snimio prve radove za Kino klub Beograd. U kronologiji *25 godina filmskog stvaralaštva*[5] kao svoj prvi uradak Martinac navodi *Sudbinu,* film koji nije snimio, već ga je montirao iz ostataka materijala drugih članova Kino kluba Beograd. "Pronašao sam na klupskom tavanu tri velike vreće pune 'šesnaestice' i zatvorio se s njima u montažnu sobu iako nikad prije nisam prisustvovao ni jednoj montaži."

Svjedoči to o entuzijazmu s kojim je Martinac krenuo u svoju filmsku *avantiru*. Slijedi prvi dio trilogije *Suncokreti* naslovljen *Preludij*[6] koji Martinac prvi put potpisuje kao scenarist, redatelj i montažer, a među značajnijim filmovima iz "beogradske" faze još se ističu *Tragovi čovjeka*, 1961. ("Za ovaj film i danas držim da je pri vrhu mojega opusa..."[7]) i *Rondo*, 1962. ("Što se samog filma tiče mislim da je sve u njemu na svojemu mjestu, a da je "overlapping" u sredini izvrstan."[8]). Još će tijekom tog razdoblja kao gost Kino kluba Split, a za inat beogradskim kinoamaterima "koji su tvrdili da se u splitskom kino klubu uglavnom jede i pije, što nije bilo daleko od istine"[9], 1960. snimiti svoj prvi splitski film *Meštrović (Egzaltacija materije)* i njime tadašnjem jugoslavenskom kinoamaterizmu donijeti prvo međunarodno priznanje, brončanu plaketu UNICA-e[10] na festivalu u Beču. Kasnije će, 1961/1962, za Kino klub Split snimiti i svoje remek djelo *Monolog o Splitu* prije nego li se nakon "sarajevskog" izleta filmom *Lice*[11] sasvim vrati u svoj rodni grad i u produkciji tamošnjega kinokluba snimi svoja najznačajnija ostvarenja kao što su *Armagedon ili kraj*, 1964, *Mrtvi dan*, 1965, *Život je lijep*, 1966, *I'm mad*, 1967, *Atelier Dioklecijan*, 1967, *Sve ili ništa*, 1968. i druga. Entuzijazmom i snažnom stvaralačkom ličnošću izdići će se kao središte splitskoga kino kluba te biti izvor nadahnuća drugim autorima, među kojima su najznačajnija imena Lordan Zafranović, Ante Verzotti[12], Andrija Pivčević, Vjekoslav Nakić, Ranko Kursan i Martin Crvelin.

Od 1964. godine Ivan Martinac nosi titulu *majstora amaterskog filma* koju mu je, kao i Vladimiru Peteku, dodijelio Foto-kino savez Jugoslavije. U kasnijoj fazi stvaralaštva bavit će se i profesionalnim filmom. Do smrti 2005. godine realizirao je, kao autor ili montažer, preko sedamdeset kratkometražnih filmova (od čega su oko pedeset potpuna autorska ostvarenja) te 1985. jedan cjelovečernji "najčudniji i najdrugačiji igrani film u povijesti hrvatske kinematografije"[13] *Kuća na pijesku*. Unijevši u ovu kontemplativnu intimističku dramu stil i elemente svojih prethodnih eksperimentalnih kratkometraža i reduciravši dijalog do krajnjih granica, Martinac se potvrdio kao beskompromisni autor, neopterećen pravilima izvanjskim samoj filmskoj umjetnosti. Film koji mu nije donio mnogo uspjeha i koji domaća kritika nije naročito voljela talijanski kritičar Sergio Grmek Germani drži jednim od

4 Martinac, Ivan (1992) *Ulazak u Jeruzalem*, Narodno sveučilište Split, Split. Pjesma "Smrt" prvotno je objavljena u listu mladih *Gdje*, br. 3, Split, 1969.

5 Martinac, Ivan (1985) *25 godina filmskog stvaralaštva*, OPUS (Otvoreno pučko učilište Split), Split, 1985.

6 1960. godine nastaju drugi dio *Trakavica* i treći dio *Avantira, moja gospođa*, sve za Kino klub Beograd.

7 Martinac, 1985, str. 10

8 Martinac, 1985, str. 11

9 Ibid., 1985, str. 8

10 *Međunarodna unija kinoamatera*, kasnije *Međunarodna unija neprofesionalne kinematografije.*

11 Kao producenta Martinac navodi Sutjeska film iz Sarajeva, a to je ujedno njegov prvi rad na 35 mm formatu (Martinac, 1985, str. 11).

12 Zafranović i Verzotti kasnije su završili slavnu prašku školu FAMU.

13 Mustać (2005).

najvažnijih djela hrvatske kinematografije, uspoređujući ga s filmovima Stanleya Kubricka[14], dok će samoga Martinca slaviti kao jednog od najzanimljivijih hrvatskih redatelja.

Moj je film montiran u kvadrat

Martinac je, ne zaboravimo, arhitekt. Njegove su filmske strategije stoga likovnjačke, a ne narativne. Gledajući Martinčeve filmove stječemo dojam kako njegovom montažom češće upravljaju izražajna sredstva kao što su ritam, kompozicija, linija, ploha, boja, struktura, a ne logika zbivanja ili pravila filmskoga plana. Osnovni element njegovog filma je kvadrat, sličica, a ne kadar ili zbivanje u kadru. To je ključ za razumijevanje njegove izjave "Moj je film montiran u kvadrat"[15] i neprikrivenog zadovoljstva vlastitim filmovima kao što su "montažersko remek djelo"[16] *Monolog o Splitu*, "briljantan film"[17] *I'm mad* ili "dokaz da opći ritam i ona čudesna 'pikštela' koja se na projekciji ne vidi uistinu znači mnogo, ako ne i sve"[18] *Život je lijep*.

U *Monologu o Splitu*, koji se vrlo često navodi kao najreprezentativniji Martinčev film, "montaža u kvadrat" dovedena je do savršenstva. To je film koji predstavlja sintezu cjelokupnog autorovog stvaralaštva jer su u njemu u ravnotežu dovedene gotovo sve kasnije Martinčeve preokupacije: Split kao "prastari Grad, drevni mitski Urbs"[19]; film kao grad; grad kao film; kontrapunkti; sukob i koegzistencija starog i novog; život i smrt kao vječito kretanje; horizontala i vertikala kao smjerovi odlaska i dolaska; križ kao sjecište horizontale i vertikale, odlaska i dolaska, života i smrti, rubova kvadrata (sličice); krug kao kraj i početak kretanja; entropija; pokret kao likovno izražajno sredstvo eminentno filmu; poezija pokreta; slikanje stanja i atmosfere; monolog kao stil komunikacije i oblik "dijaloga" sa svijetom[20]; tijelo kao slika; znak kao označitelj onoga što ne može biti predstavljeno slikom; odnos promatrač-promatrano; fokalizacija kroz autorski subjekt; taktilnost približena pogledu; glazba kao misao vodilja... stječe se uistinu dojam kako bi se samo kroz ovaj film mogao dati prikaz cjelokupnog Martinčeva stvaralaštva[21]. Jedan od rijetkih elemenata koji se u *Monologu* ne pojavljuje, ali ga redovito nalazimo u kasnijim autorovim djelima, prikaz je naslova unutar samoga filma, na način kao da filmu dijegetički pripada, bilo da je riječ o natpisu na zidu zgrade, na papiru, ili na bedžu okačenom o majicu glavnoga junaka. Dijegetički prikaz naslova bit će kasnije jedan od zaštitnih znakova Martinčevih filmova, kao što je primjerice pojavljivanje Alfreda Hitchcocka u kadru vlastitih filmova.

Monolog o Splitu funkcionira na nekoliko nivoa. Na čisto vizualnom (i apstraktnom) planu to je film horizontala i vertikala; na montažnom planu to je film dva smjera kretanja, gore-dolje, lijevo-desno dok se sporadično javlja i kretanje u dubinu ili iz dubine (naprijed-nazad); na strukturnom planu to je film koncipiran po principu glazbene forme ronda u kojoj se tema u različitim varijacijama ponavlja nekoliko puta, a završava tamo gdje je otprilike i počela (glazbena podloga je Ravelov *Bolero* kod kojeg se također glavna tema provlači kroz čitavu kompoziciju[22]); na tematskom planu to je film o Splitu kao Gradu, o životu i smrti, o prolaznosti i vječitom kretanju, o potrazi; na objektivnom planu to je dokument jednog povijesnog prostora i vremena; na subjektivnom planu to je refleksivni zapis autora koji promatra svijet oko sebe i traži sebe kroz njega.

Film počinje subjektivnim kadrom autorovih nogu dok hodaju u smjeru vertikalnih linija kamenih ploča, simbola Grada, od donjeg prema gornjem rubu okvira. U idućem kadru plan se širi, a s njim i horizontalno-vertikalna mreža linija kojima koračaju stanovnici Grada od gornjeg

14 Brčić, Tomislav (2008), "Fenomen i kultura kinoklubova šezdesetih godina i utjecaj novih tendencija na festival GEFF", *Zapis,* br. 62, str. 43.

15 Mustać (2005).

16 Martinac, 1985, str. 10.

17 Martinac, 1985, str. 22.

18 Idem, 1985, str. 16.

19 Munitić, Ranko, "Čovjek, grad, film", u Martinac, 1985, str. 30.

20 "Ja sam pjesnik i kada pišem pjesme i kada režiram, jer se u oba slučaja, premda u različitim jezicima, služim monološkom formom što, dakako, ne znači da monolog ne može djelovati poput dijaloga", preuzeto iz Nenadić, Diana, "Martinac ili vječnost montirana 'u kvadrat'", http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=1084

21 Nenadić, "Martinac ili vječnost...": "Gledajući Monolog u okruženju drugih 'splitskih' filmova, među kojima se, zbog otklona od 'egzaltacije' stvarnosti ka egzaltaciji kiparskoga artefakta, naizgled razlikuje tek onaj prvi, *Meštrović (egzaltacija materije)* (1960), može se steći dojam da je Martinac cijeloga života zapravo snimao isti film."

22 Nedugo nakon *Monologa* Martinac će snimiti film naslovljen *Rondo*, 1962.

prema donjem rubu okvira. Slijedi nekoliko statičnih kadrova i kadar u kojem se i kamera pokreće, u suprotnom smjeru od kretanja građana, a onda nekoliko kadrova u kojima kretanja postaju horizontalna, od lijeva na desno i desna na lijevo. Kretanja prate arhitekturu grada, smjerove njegovih horizontala i vertikala, i spajaju se u križ u montažnim sklopovima Martinčevih sekvenci, baš kao i linije kamenih ploča u podlozi filmskoga kvadrata. Horizontala i vertikala koje se križaju pod pravim kutom osnovni su elementi kvadrata.

Nakon kadrova gradskih ulica i kretanja građana slijedi kadar križa/križeva s gradskoga groblja Lovrinca. Horizontale i vertikale gradskih ulica simbol su života i kretanja. Tijela živih ljudi vertikale su koje se kreću. U pravom smislu deleuzeovske terminologije tijelo se javlja kao slika, ekspresivni, a ne reprezentativni element. Križ je sjecište vertikale i horizontale, točka stanja, trenutak u kojem kretanje prestaje, križ nije samo ekspresivni već i reprezentativni element. Križ predstavlja Smrt, ali i neumoljivo "oko božje"[23]. Križevi nose imena i slike ljudi čiji je položaj u prostoru određen horizontalom. U semiologiji života i smrti ono što više nije ne može biti *pokazano* već samo *referirano* kroz označitelj (Saussureove *signifiant*). Ironički i simbolički gledano i tijela-slike prikazana u kadrovima ulica danas su (ili će jednoga dana biti) samo označitelj (*signifiant*) svog nekadašnjeg postojanja. Bit je filma kao označitelja da mijenja semiologiju života i smrti na način da iluzija stvarnog referira na stvarno, pa i onda kada stvarnoga više nema. Film i sam tako postaje Grad ("Urbs"); i grad i film čuvaju znakove prošloga života. Vertikale (hodajućih) i horizontale (ležećih) tijela povezuju i kadrovi snimljeni na plaži, a more, i samo horizontala, otvara mogućnost za neke nove linije[24]. Taj složeniji suodnos linija i kretanja u kadrovima plaže rezultira "likovnim nemirom" kojega je u ovom dijelu filma osjetio Vedran Šamanović.[25]

Točno u polovici filma Martinac uvodi novi filmski prostor, prostor iza prozora, intimni prostor interijera. Tu se prvi put pojavljuje i element kruga (prozorska okna) i kruženja (okretanje mlinca za kavu), a ponovno se pojavljuje i motiv slike kao označitelja tijela koje izostaje. Kadrovi intimnog prostora isprepliću se s kadrovima eksterijera, križeva i kretanja kamere lijevo-desno i gore-dolje sve do kadra silaska u mrak Dioklecijanovih podruma (kontradiktorno, silazak prema dolje prati kretanje kamere kroz blankove prema gore). Kadrove silaska u svijet podzemlja prati i novo kretanje kamere u dubinu, u treću dimenziju, od naprijed prema natrag, ali i iz dubine prema naprijed (prema gledatelju). Silazak se može i psihoanalitički protumačiti kao introspektivni moment poniranja u samoga sebe. U jednom trenutku vidi se sjena Drugoga, koje može biti pravi Ego ili čisti Id, trenutak spoznaje. Ponovo se javljaju motivi horizontalnih i vertikalnih linija i krugova. Kadrovi podzemlja završavaju detaljem materije, dodirom kamena i njegove hrapave strukture. To je točka u kojoj se kretanje zaustavlja, a stvarnost postaje opipljiva. Kamen je arhitektonski element, gradivno tkivo kako Splita, vječnoga Grada, tako i grobnice, "vječne kuće"[26], tako i podzemnih hodnika Dioklecijanove palače koji se metaforički mogu shvatiti kao veza između jednog i drugog, ali i kao hodnik koji vodi od Vanjskog ka Unutarnjem. Kamera ulazi u kamen omogućujući oku gotovo taktilni osjet njegove strukture. "Kamera je kameno oko, poput onog s bista zaštitnika grada", reći će Martinac u svom tekstu o filmu *Fokus*[27]. Kamen je i Film i Grad. Film i Grad su jedno.

Monolog o Splitu završava kao što je i počeo. Subjektivnim kadrom autorovih nogu koje koračaju u istom pravcu kao i na početku filma, od donjeg prema gornjem rubu okvira, ali ovoga puta kretanje vodi kroz mrak, kroz podzemlje preko hrapavog bijelog tla koje je lišeno linija. Tema i varijacija na temu, jednako nikada nije isto. Cikličnost filmskog zbivanja stoji kao protuteža omeđenosti i dovršenosti filmskoga kvadrata.

23 U tekstu "O *Fokusu*", http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=32312, Martinac piše: "Prolaznici prolaze jedino iza križa (iza Smrti)." i "... križ u daljini kao neumoljivo 'oko božje'".

24 Mogućnost koju će Martinac kasnije iskoristiti u kadrovima filma *Sve ili ništa* (1968).

25 Vedran Šamanović: "Fotografija u hrvatskom eksperimentalnom filmu: Kompozicija filmskog kadra", http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=1931

26 *Lijepo je imati grobnicu – vječnu kuću* naslov je Martinčeva filma iz 1967.

27 Martinac, O *Fokusu.*

Who's mad?

Omeđujući dokumentarne isječke iz života grada i njegovih stanovnika subjektivnim kadrovima autor uvodi sebe istovremeno i kao promatrača i kao promatranog. On je jedan od tih ljudi, neodjeljiv od njih, kao što promatra njihovo, tako promatra i svoje vlastito tijelo i njegovo kretanje. Potiranje granice između promatrača i promatranog, onog što je "psihički unutra" i onoga što je "fizički izvana", ako upotrijebimo Deleuzeove termine, još je naglašenije izraženo u Martinčevoj snimateljsko-montažnoj "jazz improvizaciji"[28] *I'm mad*, filmu u kojem ponovo susrećemo kompozicije temeljene na odnosima horizontalnih i vertikalnih linija u kadru/kvadratu.

Film se otvara prikazom prazne terase restorana[29] s bezbrojnim stolicama i stolovima na dnu kojih sjedi muškarac, sam, nepomičan i zamišljen. Slika stoji u kontrapunktu s glazbenom podlogom[30] – kombinacijom bubnjeva i galame gomile koja navija što ostavlja dojam iščekivanja, kao da se od muškarca na dnu terase očekuje neka akcija. Muškarac je međutim nepomičan, a sav pokret i dinamika kadra dolaze od snimatelja-promatrača. On zauzima različite položaje u prostoru s kojih snima-promatra lik muškarca pri čemu mu se postupno približava, ali između njega i muškarčeva lica uvijek ostaju horizontalne linije drvenih greda stolaca koje onemogućuju nesmetan pogled. Muškarac ostaje nedostupan i tajanstven, poput sjene iz Dioklecijanovih podruma.

U jednom trenutku snimatelj kao da "poludi". Kadar se iskrivljava, horizontalne linije se dijagonalno ukošavaju. Snimatelj zaobilazi sve prepreke, približava se muškarcu i mahnito snima detalje muškarčeva lica, oka, uha, kose. Cjelina svejedno izostaje. Kadrovi/kvadrati se izmjenjuju sve brže, horizontalne linije stolaca križaju se s vertikalnim linijama ograde, s dijagonalama iskrivljenih kadrova i pretapaju s horizontalno-vertikalnim linijama na muškarčevoj majici stvarajući naizgled perceptivni kaos u kojem se muškarac ("tijelo kao slika") prvo stapa sa slikama okoliša, a potom se oboje poništavaju u mahnitom ritmu izmjenjivanja izuzetno kratkih kadrova. Ubrzanje do krajnih granica mogućnosti percepcije potire granicu između filmskog objekta/subjekta i filmske scene/prostora i pretvara ih u čistu apstrakciju, u čisti film.

Nakon sekvence snimateljevog "suludog" iživljavanja nad kamerom i filmom, kamera se zaustavlja na detalju majice muškarca. Slijedi iznenađujuće otkriće što ga donosi kadar s detaljom čaše vina i natpisom "I'm mad" koji je poput bedža prikačen na neznančevu majicu. U tekstovima koji govore o filmu *I'm mad* naslovno ludilo se obično pripisuje autoru-snimatelju. No, natpis na majici muškarca otvara mogućnost drugačije interpretacije. U kadru koji slijedi perspektiva se mijenja. Kamera vidi čašu s vinom s pozicije Muškarca. Znači li to da se mijenja promatrački subjekt? Tko promatra čašu, snimatelj ili Muškarac? U vjerojatno ključnom kadru filma percepcija promatrača-snimatelja i promatrača-Muškarca, psihičko unutra i fizičko izvana stapaju se u istoj točki. Kamera se lagano pokreće stvarajući dojam da se čaša kreće s desna na lijevo dok se kroz njezinu vizuru prelamaju okomite linije ograde u pozadini koje se sijeku s vodoravnim linijama na naslonjaču stolice.

U idućem kadru kamera se okreće za devedeset stupnjeva izokrećući sve ranije uspostavljene horizontalno-vertikalne odnose. Sam film postaje objekt kompozicije kvadrata, dominirajuća vertikala. Bez ikakve prepreke kamera se u vožnji približava muškarcu i konačno vidimo njegovo lice. Kamera nastavlja u smjeru njegovog pogleda još jednom izjednačavajući njegovu perspektivu s perspektivom snimatelja te s perspektivom gledatelja. Potom kamera opet naglo "poludi", ali sada više nismo u mogućnosti razaznati čiju percepciju gledamo, čije je ludilo – autorovo ili Muškarčevo. Jesu li na koncu autor i Muškarac jedna te ista osoba? Kamera se opet udaljava, između Muškarca i autora uspostavlja se nova distanca. U kadrovima u kojima je još snažnije naglašen suodnos okomitih i vodoravnih linija lik muškarca postaje samo točka u prostoru. Kamera je sada iza njega i snima njegov potiljak. Njegovo je lice okrenuto od promatrača kao što to biva u mnogim Martinčevim filmovima (*Život je lijep*).[31] Film završava kao što je i počeo. Perspektiva promatrača je ista, ali on se sada nalazi još dalje od Muškarca nego

28 "[...] Ranko Kursar je sjeo za stol a ja sam snimao i snimao kao što svirač jazza improvizira.", Martinac, 1985, str. 22.

29 Zbog mora u pozadini terasa čak pomalo podjeća i na terasu broda, čemu doprinosi i nemirna ruka snimatelja.

30 Max Rouch.

31 "Njihova su lica okrenuta Smrti, a potiljak promatračima.", Martinac, O *Fokusu*.

na početku filma. Muškarčevo Ja ostaje nedohvatno, ništa se nije promijenilo, ništa se nije dogodilo. Dogodio se samo film.

Moj je film montiran u kvadrat, 2. dio

Dogodio se, dakle, samo film. I to "briljantan film", zaključit će Martinac, zadovoljan vjerojatno zato što je uspio ostvariti savršenu kompoziciju kvadrata, posebno u odnosu vertikala i horizontala, ali i savršen odnos kvadrata prema kadru, zaustavljenosti prema pokretu. Osim kadra s čašom i ponekih filaža kadrovi u filmu *I'm mad* uglavnom su statični i ne razlikuju se previše od kadrova fotografija iz filma *Armagedon ili kraj*. Ipak, čestim izmjenama perspektive snimanja, planova i odnosa elemenata u kadru, kao i brzim izmjenjivanjem vrlo kratkih kadrova, postiže se dojam izuzetne dinamike svojstvene filmovima koje će Deleuze definirati kao slike-pokreta. Eksperiment se međutim sastoji u tome da pokret koji se filmom prikazuje ne pripada filmskoj dijegezi, već dolazi izvana, od samog autora-snimatelja. Statični svijet filma postaje dinamični svijet filmskog medija što nužno vodi subjektivizaciji na tematskom planu te potiranju granica između filma/kadra i fotograma/kvadrata/fotografije na strukturalnom planu.

U filmu *Armagedon ili kraj* proveden je sličan eksperiment, ali na suprotan način – pomoću statičnih fotografija ostvaren je film u kojem praktički nema pokreta, u kojem je sve dovršeno i koji je sam po sebi dovršen pa je svejedno odvija li se prikaz dovršenosti kroz fotografiju koja je statična ili kroz statične fotograme. Film svejedno traje, čak i u blankovima, jer za razliku od slike/fotografije ima svoj početak i kraj. Film zato vodi u budućnost čak i kada završava, fotografija nužno referira na prošlost. U oba slučaja, i u kadrovima-filmu i u kadrovima-fotografiji, pokret je moguć isključivo zbog kinetičke prirode samoga filma.

U filmu *Armagedon ili kraj* vrijeme se ne manifestira kroz pokret niti kroz trajanje već je ono prisutno samo po sebi, čisto vrijeme, vrijeme u kojem obitava svijest. *Monolog u Splitu* započinje kadrom nogu koje koračaju kroz prostor, *I'm mad* započinje statičnim kadrom terase na kojoj sjedi muškarac, *Armagedon ili kraj* započinje crno-bijelom fotografijom djevojke. U sva tri slučaja kamera iz ruke rezultira nemirnim kadrom zbog čega u ovom posljednjem slučaju ne moramo u prvi tren nužno ni primijetiti da se radi o fotografiji, a ne o statičnom filmskom kadru. Slijedi fotografija muškarca, ali je ona od fotografije djevojke odijeljena dugim crnim "blank" kadrom. Nižu se "kadrovi" različitih fotografija djevojke i muškarca koji su međusobno odijeljeni blankovima sve do trenutka kada se kadar-fotografija muškarca koji drži čašu ne pokrene i pretvori u kadar-film. Muškarac ispija čašu, glazbena se podloga mijenja iz instrumentala Counta Basieja u sugestivnu *Unchain My Heart* Raya Charlesa, a mi postajemo svjesni da filmsko Ja pripada Njemu, a ne Njoj. Film se nastavlja dalje nizom kadrova fotografija, a potom i "živih" kadrova, ili samo Njega ili samo Nje, i svi su međusobno odijeljeni blankovima. Priroda filma određuje montažu na drugačiji način nego u prethodna dva filma gdje su se montažne veze uspostavljale prvenstveno slijedeći kompoziciju kadra. U ovom filmu koji, kako kaže Diana Nenadić, "oslikava svijet bez dodira"[32] montaža nije u funkciji povezivanja nego naprotiv odjeljivanja kadrova/kvadrata. Muškarac i žena obitavaju svaki u svom prostoru/kadru koji su ne samo fizički nego i vremenski razdvojeni dugotrajnim blank kadrovima. I ovdje kao u prethodna dva slučaja montaža je u funkciji filma, ali prvenstveno filma-forme, pa tek onda filma-sadržaja. Plan forme kod Martinca je uvijek manje ili više nadređen planu sadržaja, a to je ono što njegova djela približava čistom filmu.

U prvom kadru u kojem se muškarac i žena pojavljuju zajedno ona iz stražnjeg plana dolazi u prvi u ruci noseći sliku koju postavlja na stol licem okrenutim prema dolje[33]. Svatko ostaje u svom dijelu kadra. Vremenska distanca je poništena, ali i unutar istoga kadra prostorna distanca koja dijeli likove ostaje snažno prisutna. On puši, slaže karte, vadi papir i olovku, ona ostaje nepomična i njezin se dio kvadrata ne razlikuje mnogo od njene kasnije fotografije. On počinje pisati (pismo?), a kamera se prvi put pokreće i zumira prema pismu otkri-

32 Nenadić, "Martinac ili vječnost..."

33 "Intermedijalnost druge slike stvara zagonetni i ključni prekid, zaustavljanje ili usporavanje vremena, koji će se raznoliko razvijati u više Martinčevih filmova, najčešće kao trenutak svijesti." Vrvilo, Tanja (2007), "Filmovi Ivana Martinca: taktilnost u zaljepcima", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 52, str. 49.

vajući prisustvo treće osobe – autora. *Unchain My Heart* počinje iznova, a u idućem kadru koji prikazuje isti prizor, ali iz drugoga kuta, Nje više nema. On piše, a značaj pisma potencira se detaljem. Slijede kadrovi žene koji podsjećaju na prizor iz zajedničkog kadra, ali ovoga puta kadrovi su fotografija. On piše i dalje. Vidimo fotografije-isječke Nje i Njega iz prethodnih "živih" kadrova. Oni su sada prošlost, sjećanje, kako zaključuje Vrvilo[34]. Kamera otkriva natpis-naslov "ARMAGEDON ILI KRAJ" na papiru okačenom o zid (koji je možda ispisala Njegova ruka), a onda se film vraća na početak s fotografijom djevojke iz prvog kadra. Sve što je bilo između pripada tom kraju iz naslova. Film završava tamo gdje je i počeo, kao da nikada nije ni bio.

Kompozicija filmske sekvence istovjetna je kompoziciji filmskoga kvadrata. Oslobođen horizontala i vertikala u njemu ništa ne upućuje na pokret izvan okvira kao što je to bio slučaj kod kadrova *Monologa* ili *I'm mad*. Kvadrat *Armagedona* dovršen je sam po sebi i ne vodi nikuda. Kompozicija temeljena na odnosima svjetla i sjene omogućuje produžetak jedino u blank, prostor u kojem obitavaju misao i čisto vrijeme. Bilo da je riječ o crnom ili bijelom blanku, kraj, dovršetak, jedina je moguća kretnja.

Posljednji kadar-fotografija filma je jednak onome s početka, ali nije isti. Fotografija djevojke lagano blijedi pod svjetlom koje je guta "na neponovljiv način"[35]. Fotografija je znak, označitelj, ime onoga čega više nema, poput fotografija na nadgrobnim spomenicima u *Monologu o Splitu*. Kraj filma i brisanje fotografije nagovještava međutim novi početak za Njega. Film koji nevjerojatno podsjeća na poetiku Godarda[36] smatrao je Martinac svojim "ključnim filmom"[37]. Iz današnje perspektive, to je zasigurno i njegov najpopulističkiji film.

Zaključak

Nastali u skromnim produkcijskim uvjetima tadašnjeg Kino kluba Split, filmovi Ivana Martinca možda će se na prvi pogled učiniti srodnijim filmovima iz nijemog razdoblja filmske umjetnosti, ali će svako dublje promišljanje uspostaviti daleko tješnje veze s filmovima modernističkog ili čak suvremenog nazora. Martinčeve filmove ni danas ne gledamo kao artefakt nekog prošlog vremena, nego s oduševljenjem s kojim otkrivamo što sve film može biti i kakva sve remek djela možemo pronaći ako pažljivo listamo stranice Hrvatske kinoteke. Svaki pokušaj da se Martinčevi filmovi interpretiraju kroz obrasce klasičnog narativnog stila dovest će u slijepu ulicu. Oni nisu narativni, ne poštuju pravila planova, ne slijede logiku montaže nevidljivog reza niti nastoje uspostaviti kontinuitet. Oni jesu film, ali isto tako mogu biti fotografija, slika, čisti otisak svjetla ili blank. Oni su dokumentarni, ali su istovremeno kontemplativni i introspektivni. Oni iskušavaju "kinetičke modulacije pokreta"[38] i "potencijalnu beskonačnost slika"[39], oni su slika-vremena.

Martinčevi filmovi neodjeljivi su od snažne i beskompromisne autorske ličnosti čovjeka koji je živio za film, koji je "sam film"[40] kako kaže Mustać. Čovjek kojemu je monološka forma[41] bila osnovni oblik dijaloga sa svijetom sam je sebi bio najbolji kritičar. Oduševljavao se vlastitim filmovima kada bi od njih napravio "montažersko remekdjelo"[42] (*Monolog o Splitu*) ili "briljantan film"[43] (*I'm mad*) ili film koji "sam iz sebe 'raste'"[44] (*Sve ili ništa*), što bi službena kritika obično i potvrdila, ali se isto tako nije libio priznati svoje filmske neuspjehe (*Angelus*, 1966. – "Želio sam napraviti dobar (ozbiljan) film na temu samoubojstva. Nisam uspio."[45]; *Autoportret*, 1966. – "Eksperiment s djelomično osvijetljenim 'blankovima'. Neozbiljno."[46]; *U sjećanju odjekuju koraci*, 1967. – "Ništa, osim jednog

34 Vrvilo (2007).

35 Martinac, 1985, str. 13

36 Godard je *Do posljednjeg daha* snimio četiri godine ranije.

37 Martinac, 1985, str. 13.

38 Vojković, Saša (2007), "Teorija filma, skripta za ljetni semestar akademske godine 2006./2007.", Umjetnička akademija, Sveučilište u Splitu, Split.

39 Vojković (2007).

40 Mustać (2005).

41 Možda je zato njegov jedini dugometražni film *Kuća na pijesku* doživio neuspjeh jer monolog je forma koju trpi kratki film, ali ukoliko traje predugo na koncu ipak zamori "sugovornika".

42 Martinac, 1985, str. 10.

43 Martinac, 1985, str. 22.

44 Ibid., 1985, str. 24.

45 Ibid., str. 14.

46 Ibid., str. 19.

nevjerojatnog kadra što ga je priroda sama režirala."[47]) ili za njih preuzeti odgovornost (*Grad se nastavlja*, 1976. – "... ovaj film izdvajam od ostalih narudžbinskih jer sam zaista imao slobodne ruke i na meni je krivnja što film nije u potpunosti uspio."[48]).

Čovjekom koji je snimao filmove radi filmova i koji je veći uspjeh možda doživio u inozemstvu nego u zemlji domaći su se filmolozi malo više počeli baviti tek nakon njegove smrti, iako još uvijek nedostatno. Možda su razlozi tome hermetičnost i složenost Martinčevih filmskih "tekstova" čije iščitavanje iziskuje napor, ali i stavljanje u okvire suvremene filmske teorije. Razvojem novih modusa mišljenja otvaraju nam se putevi koji omogućuju drugačije pristupe Martincu, što o njemu govori ne samo kao o čovjeku-filmu nego o autoru ispred svoga vremena. Vjerujemo stoga kako Martinčevo vrijeme tek dolazi i kako će se o njemu i njegovim filmovima pisati sve više.

47 Ibid., str. 20.

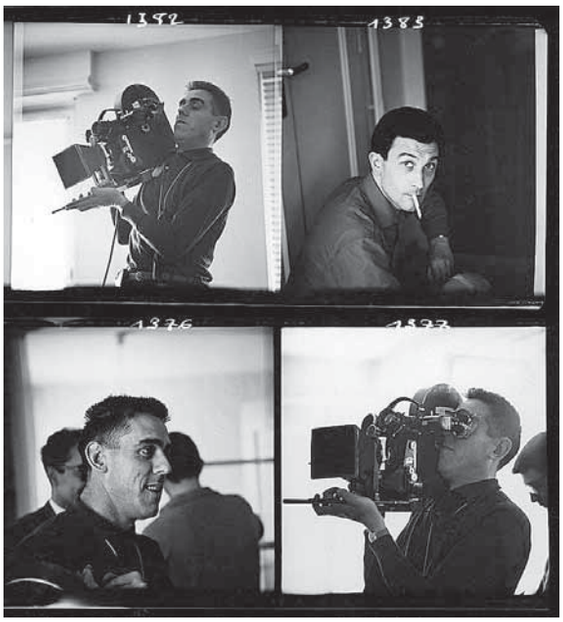
48 Ibid., str. 27.

UDK: 778.53-051 Coutard, R.

Krešimir Mikić

Portret snimatelja (II) – Raoul Coutard

57-58/2009

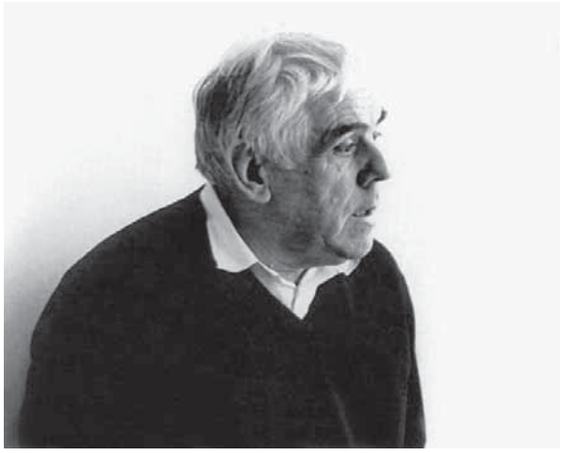


Coutard nekad

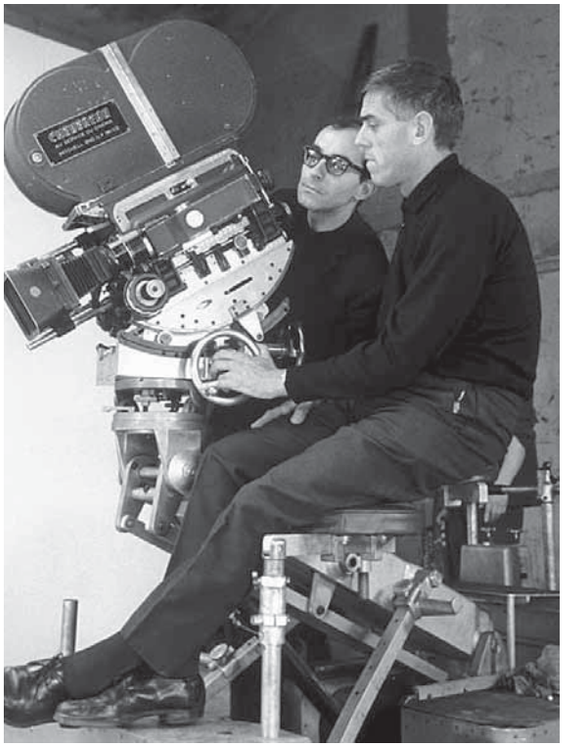
U drugom iz serije Portreti snimatelja autor piše o Raoulu Coutardu, slavnom snimatelju francuskog novog vala. Smatra da je on utemeljitelj slikovne estetike moderne kinematografije. U suradnji s redateljima Godardom, Truffautom (naglašava se njihov različiti pristup pri nastajanju filma), Demyjem i drugima on je razvio specifičan pristup filmskoj slici koju odlikuje snimanje pri postojećem svjetlu, dinamična kamera, želja da se postigne maksimalna realističnost u filmu. Njegova fotografija prekida dotadašnju sterilonu studijsku estetiku 1950-ih i usmjerena je svakodnevici, dokumentarizmu i autentičnosti. Autor se poglavito zadržava na njegovoj suradnji s Godardom, a usputno spominje i rad s drugim redateljima. Naglasak je na filmovima *Do posljednjeg daha* i *Prezir* koji su remek djela novovalovske estetike. Autor se kritičke odnosi prema pojmovima modernizam koji su često nazočni kad se govori o Coutardovu stvaralaštvu, kao i impresionizam. Coutard je nastavljač nekih tendencija u filmu koje je zahvaljujući suradnji sa Godardom doveo do savršenstva.

Raoul Coutard rođen je 16. rujna 1924. u Parizu. Početkom 1940-ih apsolvirao je zanat u jednom laboratoriju s ciljem da postane fotograf, 1945. služio je vojsku u Indokini, angažiran kao ratni fotograf. Indokina, kao zemlja, ljudi i kultura, obilježila ga je za cijeli život. Tamo je 1951. ponovno otišao kao fotografski ratni izvjestitelj za brojne ilustrirane časopise, a snimao je i za filmske novosti koje su se prikazivali u kinima. Zajedno sa Jeanom-Mitchelom de Kermadecom 1955. je snimio prvi dokumentarni film, a 1956. godine započeo je dugogodišnju suradnju s redateljem dokumentarnih i igranih filmova Pierrom Schoendoerfferom. 1959. godine preuzeo je snimateljski posao kod Godarda u filmu Do posljednjeg daha i uveo novi, mogli bi reći revolucionarni, fotografski stil. Od ostalih redatelja novog vala još je surađivao u Truffautovim filmovima, te onima Jacquesa Demyja. Filmovi kao što su *Pucajte na pijanista* (1960), *Jules i Jim* (1961), *Vikend* (1967) i *Nevjesta je bila u crnini* (1968) dokaz su njegove stvaralačke vitalnosti. Coutardovi filmovi prekidaju sa studijskom sterilnošću 1950-ih. Otvoreni su svakodnevnom životu i obilježava ih dokumentaristička neposrednost. Snimanje u realnim prostorima, oslobođena kamera, postojeće svjetlo, dojam slučajnog zapažanja, sve to doprinosi osjećaju autentičnosti. Snimao je i političke filmove, često u klasičnom snimateljskom stilu, poput Gavrasova Z (1968). Snimao je još za Rivettea, Taverniera, Molinaroa, Oshimu, te u Velikoj Britaniji za Richardsona i Flynna. Ujedno je samostalno režirao i nekolicinu kratkometražnih filmova, jedan dugometražni dokumentarni film o Vijetnamu i tri igrana pustolovna filma.

U ovom portretu zadržat ćemo se poglavito na suradnji s Godardom jer je upravo ta suradnja ono *novo* što su u kinematografiju donijela njih dvojica. Njihov je rad naime teško razdvojiti.



Coutard danas



Sa snimanja filma Ludi Pierrot

Sa snimanja filma Mali vojnik

Coutard-Godard-Truffaut-Demy

Prije Godarda snimatelji su gubili puno vremena kako bi postavili svjetlo za snimanje. Znalo se događati da su snimatelji satima gradili svjetlo, postavljali reflektore, pri čemu je ponekad svakome bilo jasno da bi oni to mogli učiniti i puno brže. Oni su međutim dobro znali da će svakome tko ih vidi kako puno rade sa svjetlom i koliko su zahtjevni, uvijek djelovati nekako važniji, bitniji, značajniji. Ponekad je sve to bila organizirana "predstava" za ostale članove filmske ekipe i one koji su sa strane promatrali snimanje. Kad su se ponavljali kadrovi iz nekog drugog kuta ili se snimalo kamerom u pokretu, to je bilo više iz razloga potvrđivanja snimatelja kao kreativne osobe, nego iz funkcionalnih razloga. Zločestije rečeno, kod velikog broja snimatelja moglo se govoriti o stanovitoj kolektivnoj ekvilibristici pri čemu je svaki tehničar činio sve nebi li što više istaknuo svoj udio u nastanku filma.

Godard, za razliku od svojih prethodnika, snimanju ne pristupa tako što bi rekao "Snimiti ćete sada ovo iz ovog kuta, u protusvjetlu" i slično, već "Želim od vas samo jedno. Učinite sve što jednostavnijim." Snimatelji su se odrekli efektnosti zbog efektnosti same, njegujući primarno fotografski realizam.

Kad je Coutard u početcima svoje karijere počeo fotografirati jasno su se razlikovala dva stila: fotografije s ulice, reportaže, odnosno slike predmeta i ljudi nastale pri građenom, studijskom svjetlu, praktički izvan vremena i prostora. Takvo su svjetlo fotografi zvali "filmskim osvjetljenjem", poglavito stoga što je tehnika osvjetljavanja na sličan način i u filmskim uratcima. Neki su pak fotografi snimali u studiju kraj prozora, pri dnevnom svjetlu. Otkrili su da je dnevno svjetlo jednake kakvoće tijekom cijelog dana i da oživljava realni život. Na njega je naučen i promatrač slike.

Ljudske oči prodiru do dubine sobe, da bi za trenutak već promatrale prozor pri čemu ne postoje nikakvi perceptivni problemi. Međutim kod snimanja to nije tako. Filmska emulzija to vidi, bolje reći registrira na drugačiji način.

Godard i dalje traži jednostavnosti u takvim složenim situacijama, primjerice u prizoru kretanja Belmonda i Karine u sobi u filmu *Ludi Pierrot* (1965). Međutim, njegovi naputci baš i nisu tako jednostavni, često su kontradiktorni, povezani sa sjećanjima na neka rješenja iz ranijih filmova.

U filmu *Žena je žena* (1961), mogli bi reći snimateljskoj

Do posljednjeg daha

iznimci, jer je enterijerna duga vožnja snimana u studiju, Godard je na stanovit način izdao sebe, jer su pokreti kamere bili vrlo složeni, stoga što je to je bio jedini mogući izlaz. Kako bi se olakšalo snimanje Coutard je želio u studiju ukloniti zid, no Godard je zahtijevao da sve ostane kako je. Samo tako će se moći, po njegovom mišljenju, prikazati kulminacija u odnosu muža i žene – muž ostaje sjediti i promatra suprugu, a ne bježi… Prednost snimanja u studiju je činjenica da scenograf može stvoriti takav prostor da se kran sa kamerom može kretati svugdje, a da to snimatelju ne predstavlja nikakve poteškoće. Kad je misleći na te olakotne okolnosti snimanja Coutard Godarda zamolio da odmakne dva stupa kako bi se kamera lakše kretala, redatelj je to odbio, tvrdeći da mladi par iz pokrovlja živi u skučenim prostorima gdje baš i nema puno svježeg zraka i da želi prikazati baš to. Snimatelju je stoga preporučio snimanje iz ruke.

Za film *Žena je žena*, film u boji, snimanje u studiju bilo je otežano iz razloga što je tada film bio niske osjetljivosti, pa je trebalo dosta rasvjete. U prizoru kad se Anna Karina i Jean-Claude Brialy spremaju na spavanje, Coutard je rasvjetna tijela (žarulje) postavio neposredno iznad scenografije. Godardu se to nije sviđalo i bio je izrazito ljut. Smatrao je da mora postojati strop, jer glavna glumice inače neprirodno ulazi u krevet u sobi bez stropa. Izgrađen je i strop, no sada nastaju problemi sa svjetlom, ali u kadru je realna soba. Želio je da i u građenoj scenografiji postoje isti problemi i poteškoće kao u stvarnoj sobi. Coutard se tome morao pokoriti.

Godard je bio vrlo strog pri odlučivanju o filmskoj emulziji i laboratorijskoj obradi. Tražio je i od snimatelja da u tome aktivno sudjeluje, sada kao tehničar, a manje kao umjetnik. Coutard je dobro znao,da, iako to publika ne zamjećuje, oko 80% filmske slike čini odabir adekvatne emulzije i laboratorijski postupak. Smatrao je da to određuje finoću slike ili grubost, suptilnost ili dokumentarnost, njenu efektnost ili debakl, njenu snagu i emociju.

Mnogi su hvalili fotografiju u filmu *Lola* kojeg je Coutard snimio za redatelja Jacquesa Demyja 1961. godine. Takve bjeline, ali i crnine, takvo krupno zrno, tu igru realnog i nerealnog, Coutard zahvaljuje filmskom materijalu Gevaert 36, koji se više ne proizvodi. U tom filmu treba spo-

menuti i zadivljujuće vožnje kamere koje su očito bile inspirirane Ophulsovim načinom režije i snimanja. Kod *Lole* koja kao film djeluje poput neke umjetne konstrukcije, Coutardova je kamera "dokumentarističko oko" i baš je to specifično obilježje tog filma.

Pri odluci o filmskom materijalu za film *Do posljednjeg daha* (1960) Godard je oštro prosvjedovao protiv filmske konfekcije zalažući se za snimanje u realnosti. Kako tada nije bilo odgovarajućeg filmskog materijala, odluka je pala na fotografski film Ilford HPS. Film je tijekom snimanja tretiran kao osjetljiviji za jedan otvor objektiva čemu je kasnije i prilagođena obrada (povišena temperatura razvijača).

Problem je međutim bio u tome što su maksimalni namotaji filma bili dugi 17,5 metara, pa ih je trebalo spajati u role, a drugačija je bila i perforacija. Kako bi film mogao donekle prianjati uz zupčanik kamere odlučili su se za kameru Eclair Cameflex 35. Ta je kamera postala stalni Coutardov pratitelj jer se s njom moglo snimati iz ruke (slobodna kamera) , iako je imala i jednu veliku manjkavost. Bila je prebučna pa se s njom nije mogao snimati izravni ton. Kad snima trominutni prizor, bolje reći vožnju Jean Seberg i Jean-Paul Belmonda na Champs-Elysées (prodaja novina) Coutard snima iz invalidskih kolica, što je za ono vrijeme bio veliki snimateljski "grijeh". Ta vožnja naime nije bila perfektna, kamera je malo "drhtala", horizont se nagnuo, ali je maksimalno zadovoljavala umjetnički credo novovalovaca "Perfekcionizam je perverzan!" Kasnije je Cameflex zamijenjen kamerom *Mitchell* i to zbog zvuka.Godard je ranije snimao na taj način da je glede teksta glumcima rekao tekst koji moraju izgovarati, a koji nije bio snimljen, već je kasnije naknadno sinkroniziran. To su bili početni problemi uzrokovani tehnikom. Kod razvijanja Ilforda razvijač fenidon davao je samo djelomice zadovoljavajuće rezultate. Stoga se Coutard odlučuje na dvostruko povećanje osjetljivosti, ali laboratorijski postupak nikako se nije mogao prilagoditi "Coutardovom filmu" zbog malih količina filma. Sve u želji za realističnom fakturom slike, ekipa je iznajmila mali laboratorijski stroj i sami su obrađivali negativ. Nešto su slično radili i za film *Mali vojnik* (1960), ali kad su željeli laboratorijski intervenirati i za potrebe filma *Karabinjeri* (1963), malog stroja više nije bilo. U potonjem filmu koji po fakturi izgleda kao neki stari film, tko zna koja kopija iz negativa, obradu negativa su izvršili pri visokoj gami čime su pojačali kontrast i zrnatost. U *Alphavillu* (1965) forsiraju razvijanje emulzije, materijal je bio ponovo Ilforfov HPS, čime je postignuta zrnatost i efekt prostorne neugode, ambijenta. Da bi se to moglo postići često je snimano pri maksimalnom otvoru objektiva. Malom dubinskom oštrinom, uskokutnicima, svjetlom i dinamičnom kamerom uspješno se stvaraju izuzetni filmski ambijenti.

Kod snimanja *Ludog Pierrota* (1965), filma u boji, Coutardu je problem predstavljala šminka. Kako Godard nikako nije želio crvenilo na licu koje se u to vrijeme često nanosilo zbog postupka Technicolora, koji je dominirao u filmskoj praksi, laboratoriji koji kasnije, u želji da smanje-korigiraju crvenilo , dodaje plavu boju. Međutim, kako je u njegovim filmovima, pozadina često bijeli zid, bilo bi nezamislivo da zidovi postanu plavi. Godard i Coutard stoga zahtijevaju neutralnu šminku, vrlo svjetlu i paze na rasvjetu koja je bila sivkasta.

Jednom prigodom Raoul Coutard je rekao: "Fotografija kod koje su pomno osvijetljeni svi elementi i pri čemu je ostvareno harmonično svjetlo uvijek djeluje lijepo." Njegovo svjetlo ne stvara neki novi filmski prostor ili neki novi naglašeni ugođaj, ono služi održavanju realnosti i razumijevanju priče. Usprkos tome za svaku scenu u filmu su najvažniji glumci, misli Coutard, i njima treba sve podrediti.

Coutard je imao sreću, nazovimo to tako, raditi s dva potpuno različita redatelja. Godard je uvijek djelovao nepripremljen za snimanje, spreman na eksperimentiranje, otkrivanje novog, dok je Truffaut izgledao kao redatelj starog kova, od redateljske stolice do pomno razrađene knjige snimanja. Godard je jednom rekao Coutardu da on

Do posljednjeg daha

Jules i Jim

Jules i Jim

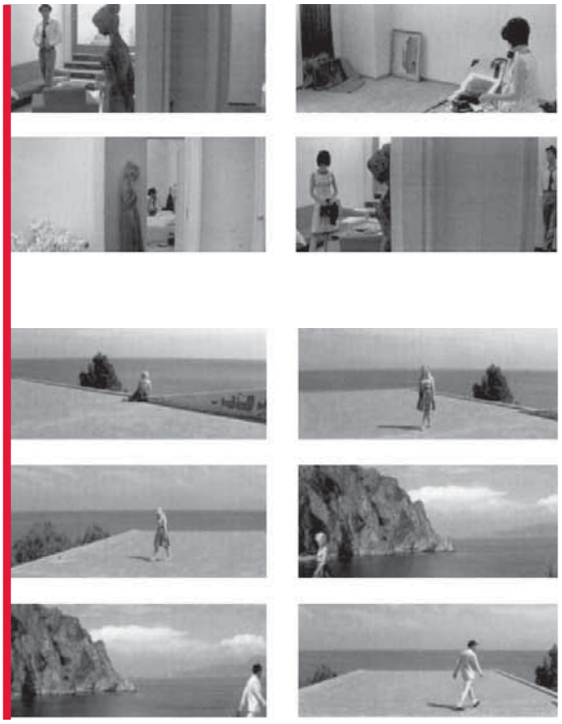
stvara kino, a Truffaut filmove. Truffaut rabi film u službi priče i osjećaja.Truffaut uvijek zna što želi imati u kadru, a Godard što ne želi u slici. Ono što ih međutim povezuje je želja izlaska iz studija i snimanje pri dnevnom svjetlu. Truffaut se studiju vraća snimajući film *Nevjesta je bila u crnini* (1968), jer ipak je ovdje riječ o novom *noir*-filmu. U svezi s ostalim pojedinosti koje se pripisuju Coutardu odnosno njegovom snimateljskom stilu (poglavito dinamična kamera i indirektno osvjetljenje) često su nastale kao produkt slučaja i nužnosti, najčešće zbog nedostatka financija ili prostornih ograničenosti. Primjerice, indirektno svjetlo koje često rabi u svojim filmovima, kad koristi aluminijske reflektirajuće plohe i praktički amatersko foto-osvjetljenje, osim što je jeftinije, omogućava i slobodnije pokrete kamere i spontanitet u glumi.

Kad Coutard snima neki film koji se stilom oslanja na ranija filmska razdoblja, kao *Pucajte na pijanista* (1960) za Truffauta, on ovdje konkretno stil crnog filma nadopunjava reportažnom energijom novog vala. Kad je već riječ o tom filmu treba reći da je on stilski manje radikalan (posebice u usporedbi s *Do posljednjeg daha*). Truffaut ne snima izravni ton, od svjetla se rabi samo postojeće svjetlo, a pokreti kamere su krajnje funkcionalni. Snimano je slobodnom kamerom iz ruke bez sinkronog tona, ali ponekad i sa studijskom kamerom za izravni ton.Ovaj je film međutim izuzetno zanimljiv u tretmanu okvira, konkretno tehnike cinemascopa. Coutard oslobađa okvir, tretira ga krajnje slobodno, a ne kao nešto statično. Toj slobodi je podređeno i svjetlo koje je krajnje prirodno. To nije svjetlo koje interpretira likove. Isto se može reći i za film *Jules i Jim* (1961).

Pri snimanju filma *Živjeti svoj život* (1962) Godard je pristao na snimanje pri građenom svjetlu, a za film *Neobična banda* (1964) po prvi puta je rabio kameru Arriflex jer je želio da se svi eksterijeri snime kamerom iz ruke, ali pri izravnom tonu. Zbog mogućih šumova morala se je konstruirati staklena kutija.

Godard više od Coutarda vodi računa o boji, od kostima do scenografije koju je često i osobno bojao. Primjerice u filmu *Ludi Pierrot* bio je pod očitim utjecajem Velasqueza i njegovog slikarstva. Način njegovog rada sa svjetlom i pokretnom kamerom nekako se istodobno odvija na sličan način i kod Almendrosa, odnosno Wexlera, ali potpuno neovisno.

Kad se govori o Coutardovom načinu snimanja neki estetičari, ali i Coutard osobno, pogrešno govore o impresi-



Prezir

onističkom svjetlu (indirektno svjetlo). Poznajemo li slikarstvo lako ćemo zaključiti da je jednolično osvjetljenje, bez sjena u impresionizmu bilo na rubu, primjerice kod Gauguina ili Moneta. Još se govori o novostima koje je Coutard uveo u filmsku fotografiju kao modernoj u filmu. To je isto pogrešno. Moderna u filmu je razdoblje dvadesetih godina prošlog stoljeća u Rusiji i Njemačkoj. Coutard, jednako kao Almendros ili Wexler pripada kontekstu 60-ih godina prošlog stoljeća, a to je estetika dizajna, reklama, svakodnevice… Temeljno obilježje njegovog stila, njegove slike je moć *redukcije*.

Ostali filmovi

U *Malom vojniku* (1960) junak filma govori o svom prijatelju Coutardu i stavlja u fotografski aparat Agfa-Record film, koji je, kako kaže, toliko osjetljiv da može snimiti i dušu. (Na tom je materijalu inače snimljen cijeli film). Ova mala Godardova opaska odnosi se na Coutardovu umješnost da kamerom zabilježi mikrogeste, grimase, tikove, često skrivena ljudska obilježja, u ovom slučaju glumaca, a tek u drugom planu likova koje tumače.

Izuzetno je zanimljivo rješenje u filmu *Prezir* (1963). Na početku filma Coutard snima s kamerom Mitchell vozeći se na tračnicama prema jednoj drugoj kameri i kadar

Strast

Ime Carmen

završava tako da kamera gleda kameru u oko. U tom je filmu naime na taj način, već u početku uspostavljena tema filma. Film u filmu.

Coutard je ponovno nakon dulje stanke surađivao s Godardom na filmu *Strast* (1982). Coutard nije bio prvi izbor za snimatelja u tom filmu. To je prije ponuđeno Storaru, Aranonowiczu, Decaeu i Alekanu, no svi su oni odbili suradnju, bojeći se na neki način zahtjeva oko svjetla koje je pred njih stavio Godard (istraživanje svjetla na slikama likovnih majstora i stvaranje sličnog svjetlosnog ugođaja u kadru). Tek tada se Godard odlučio na suradnju s Coutardom s kojim od posljednjeg filma nije snimao punih 13 godina.

Zanimljiv je dijalog redatelja i snimatelja u jednom prizoru tog filma, kad raspravljaju o osvjetljenju slavne Rembrandtove slike *Noćna straža* koju žele naknadno inscenirati. Snimatelj zdušno objašnjava smjer i kakvoću svjetla na slici. To nas ne mora čuditi kad znamo koliko se Coutard s poštovanjem odnosio prema direktnom svjetlu slavnog slikara, a što mu je Godard strogo zabranjivao primijeniti u njegovim filmovima. Kad je u Strasti pokušavao u igranim prizorima imitirati slavne slike slavnih slikara (Delacroixa, Ingresa i El Greca), Coutard prizore oživljava pokretima kamere, od kojih je mnoge izveo sam Godard. U noćnim prizorima tog filma novitet je to što su se na filmu u boji noćne scene snimale bez dodatne rasvjete.

Film *Prezir* sastoji se od svega 149 kadrova dobrim dijelom iz razloga što se poštuje kontinuitet vremena i radnje. Bio je to prvi Godardov film u boji i tehnici Cinemascopa. To je film pokreta. Coutard snima u realnim prostorima,stoga i pri postojećem svjetlu koje samo ponekad dopunjava nekim slabijim svjetlom. Kako bi bili stilski što bliži reportažnom stilu, standardne cinemascope objektive u interijeru zamjenjuje svjetlosno jačim Canonovim HS objektivima. Kad je riječ o boji, možemo reći da ona ima jasnu dramsku ulogu. Pazilo se na obojenje zidova, skulpura, boju kostima, posebice u interijeru gdje dominiraju žuta, crvena i plava boja. Zapostavljala se šminka. Bojom, posebice njezinom zasičenošću, odnosno desaturacijom, željela se stvoriti jasna poveznica između antičkog doba i sadašnjosti.

Scena u sobi između Camille i Paula gdje se naslućuje tragedija, snimana je malim pomacima kamere (vožnja) pri dnevnom svjetlu; sve izgleda realno. Međutim i ovo je kombinacija dnevnog, postojećeg ali i građenog svjetla, no dobro izbalansiranog kako bi sve djelovalo krajnje zbiljski.

No takav odnos prema direktnom svjetlu nije bio stalna Godardova orijentacija. Naime u filmu *Ime: Carmen* (1983) on rabi direktno svjetlo i sve je njemu podređeno. U tom smislu posebice su zanimljivi prizori kraj prozora u krupnim planovima, u kući gdje su se sakrili Carmen i Joseph, gdje vlada veliki kontrast između vanjskog svjetla i interijera i gdje je Coutard to vješto riješio frizurom ženskog lika koja je donekle smanjila "prosijavanje" slike, bolje reći nejasnoću lika (vidi fotografije). Nije se rabila nikakava kolor filtracija. Svjetlo kroz prozor je plavičasto,

a svjetlo lampi u sobi žučkasto, odnos boja koji pronalazimo i u filmu *Prezir*, odnosno žutu boju kao na slikama van Gogha, što je Godarda uvijek zanimalo. Za taj film Coutard kaže "da je Godardova ideja bila snimati svjetlo, onakvo kakvo jest, kako se rasprostire, iz kojeg smjera dolazi…" Sve je inače prije realizacije bilo zamišljeno uz rabljenje minimuma tehnike (bez rasvjetnih tijela,kamera Aaton 35, lagani tronožac, mala tonska oprema). Na kraju je iz tonskih razloga kamera Aaton zamijenjena kamerom Arri BL. U ovom filmu vrijedno je neke opširnije studije svjetlo u prostoru kroz mijene tijekom dana, što jejoš jedan dokaz Coutardovog umijeća, koliko se s malo sredstava može postići ugođajnost i dramatičnost.

Od *Ludog Pierrota* (1965) preko *Made in USA* (1966) do *Dvije ili tri stvari koje znam o njoj* (1966) i *Kineskinje* (1967) Coutardova je fotografija u boji vrijedna ozbiljnih razmatranja. S jedne strane postiže plakatno djelovanje, a s druge pak, kao primjerice u *Kineskinji*, lokalna boja Maove *Crvene knjižice* poprima dramaturšku ulogu.

Najčešće međutim riječ je o koloristički relativno neutralnoj pozadini, na kojoj se pojavljuju poput leitmotiva primarne boje, najčešće crvena i plava.

Coutard i Truffaut dijelili su i oduševljenje za dubinski kadar, primjerice u filmu *Nježna koža* (1964). U završnici filma kada Desailly razgovara telefonom sa kućnom pomoćnicom, vidimo kako se kućna pomoćnica spušta niz stube, kreće se ubrzano prema telefonu, ide prema prozoru itd. Time je postignut vremenski kontinuitet, a što po mišljenju snimatelja stvara veći stupanj emocionalne napetosti.

Coutardovu fotografiju u novovalovskim filmovima kritičari ocjenjuju kao jasnu, oštru i improvizirajuću. Coutard je pjesnik ulice i dnevnog svjetla. Kad su neki govorili o Coutardovom stilu on je uvijek odgovarao: "Ja nemam svoj stil i upravo to je moj stil."

U filmu *Kronika jednog ljeta* (Jean Rouch i Edgar Morin, 1961) bio je jedan od trojice snimatelja koji rabi superlaganu Eclair kameru, takozvanu "kontakt kameru" kako ju je imenovao Rouch zbog njezine mogućnosti da se ostvari izuzetna dinamičnost i uspostavi bliskosti između čovjeka iza kamere i snimane osobe, osobe kojoj zorno vidimo lice, kožu, bore, pokrete kod govora.

U *Neobičnoj bandi* (1964), kada je Godard želio imati što pokretljiviju kameru, a svjetlo koje je dolazilo kroz prozor nije bilo dostatno za snimanje, Coutard se odlučuje za mekano svjetlo koje se reflektira od stropa, koji je presvučen aluminijskim folijama. Na takvoj svjetlosnoj podlozi moguće je onda graditi specifičan ugođaj i svjetlosne efekte, kao što to pokazuju fotografije u prilogu.

Pravilo kojeg se Godard čvrsto držao sve do 1968. godine kad je prestao snimati na filmskoj vrpci bilo je da se crnobijeli filmovi uvijek snimaju na formatu 1.37:1, a filmovi u boji u 2,35:1.

Pokret kamere u Godardovim filmovima teško je objasniti nekom maksimalnom funkcionalnošću. Kad to pokušamo, ubzo ćemo se naći na granici koja može prijeći u improvizaciju i preslobodnu interpretaciju. Pokret kamere ne ilustrira samo radnju i priču, ne slijedi samo pokrete u kadru. U nekim privilegiranim trenucima kao da se kamera oslobađa od likova i stvari i počinje svoje samostalno kretanje, pobuđujući time kod gledatelja razmišljanje.

Pokret kamere kod Truffauta podređen je priči, likovima i eventualno služi za lagane prijelaze iz kadra u kadar. To je posebice vidljivo u filmu *Nježna koža* (1964) kada kamera poprima ekspresivnu funkciju. To je trenutak filma-telefonskog dogovora profesora književnosti i stjuardese, kad nam kamera svojim dugim pokretom otkriva lokalitet, ali sugerira i vrijeme, trajanje. Slično je i pri izlasku iz restorana, kad kamera u pokretu prikazuje fasade zgrada, atmosferu grada, čime se naglašava jedna nova ljubavna veza.

Zaključak

Nije točna tvrdnja koja se ponekad čuje kako je Godard preferirao dinamičnu kameru, odnosno snimanje iz ruke. To je točno tek za film *Do posljednjeg daha*, djelomice za film *Ludi Pierrot*, te u potpunosti za *Karabinjere*. Međutim ne može se negirati njegovo stalno preferiranje realistične fotografije, posebice u tretmanu svjetla. Najpreciznije bi bilo reći da je Coutard nastavljač nekih tendencija u filmu koje su maksimalno došle do izražaja zahvaljujući suradnji s Godardom koji je imao slične umjetničke stavove i zahtjeve. Često kalkulirajući zbog nepovoljne financijske situacije pronalazili su nova jeftinija rješenja koja su međutim imala i nova dramaturško-estetska obilježja.

Literatura

Brandlmeier, Thomas, 2008, *Kameraautoren*, Marburg: Schüren Verlag

Coutard, Raoul, 1984, *La metteur en scène et la technique*, Pariz: Art Press

Eckhard, Sabine, 1988, *Coutard-Art-Godard*, Pariz: CICIM

Haas, Ernest, 1997, *Raoul Coutard: Revolutionanary of the Nouvelle Vague*, Los Angeles: American Cinematographer, 3.

Midžić, Enes, 2004, *O slici pokretnih slika*, Zagreb: Areagrafika

Martin, Leonard, 2001, *The Art of the Cinematographer,* New York: Dover Books

Mussmann, Toby, 1968, *Jean Luc Godard. A Critical Anthology*, New York: Mussmann

Sears, Roger, 2003, *Making Pictures: A Century of European Cinematography*, New York: Hary N. Abrams

Vacano, Jost, 2004, *Raoul Coutard – Kameramann der Moderne*, Marburg: Riedel Verlag

Igor Bezinović

Zašto bi to uopće bilo dobro?

Carlos Reygadas na One Take Film Festivalu, Zagreb 2008.

57-58/2009

Bez okolišanja, već na početku teksta zaključit ću da su filmovi Carlosa Reygadasa vrlo inspirativni. Filmski kritičari svoje osobne stavove i ukuse često pokušavaju objasniti nizom argumenata, a tekstovima pokušavaju dokazati čitatelju da je film ili autor o kojemu pišu dobar, kvalitetan, genijalan, revolucionaran ili pak loš, dosadan, prosječan... Pronaći argumente za prosudbu Reygadasovih filmova nije lako: njegovi su filmovi drugačiji od gotovo svega što se danas prikazuje u kinima i na festivalima, pa se stoga i rjeđe susreću argumenti za i protiv takvih nekonvencionalnih filmova. Pišući o filmu kritičari nerijetko ističu kvalitetu pripovijedanja, važnost teme, redateljsku vještinu, dobru glumu, uvjerljivost priče... Međutim, većina klišeiziranih fraza korištenih u filmskim kritikama u slučaju Reygadasa jednostavno nije primjenjiva: on ne pokušava ni poentirati, ni informirati, ni kritizirati, ni zabaviti, a ne pokušava niti pripovijedati. Kako sam Reygadas često ističe, njegov je cilj je jednostavno što vjernije na platno prenijeti film koji je prethodno detaljno odgledao u svojoj glavi. Sviđali vam se njegovi filmovi ili ne, radi se o glavi koja smišlja filmove koji odudaraju od većine do danas usvojenih pravila stvaranja filmova.

Carlos Reygadas je do danas režirao samo sedam filmova: tri kratka igrana filma: *Adulte* (*Odrastao*, 1998), *Prisonniers* (*Zatvorenici*, 1999) i *Maxhumain* (1999), tri dugometražna igrana filma: *Japón* (*Japan*, 2002), *Batalla en el cielo* (*Bitka na nebu*, 2005) i *Stellet licht* (*Tiho svjetlo*, 2007), te dokumentarni film *Filmando Batalla en el cielo* (*Snimajući "Bitku na nebu"*, 2004). Prije podrobnije analize njegova pristupa filmu, valja istaknuti da je Reygadas po obrazovanju pravnik, dakle nije imao nikakvo formalno filmsko obrazovanje, a inspiraciju za razvoj svojega stila je, između ostaloga, crpio od omiljenih mu autora Antonionija i Tarkovskog. U studenom 2008. godine bio je gost One Take Film Festivala u Zagrebu, gdje sam neočekivano došao u priliku porazgovarati s njime nakon tribine na kojoj je sudjelovao (21. studenog 2008), te tako iz prve ruke čuti osnovne teze njegova svjetonazora o filmskoj umjetnosti, što mi je i glavni poticaj za pisanje ovoga teksta.

Razum i osjećaji

Reygadasovi su filmovi, često se ističe, hermetični. Izraz "hermetičan" može ukazivati na mnogo stvari, a u svakom slučaju označava nešto što je, u najmanju ruku, teško razumjeti. Stvar je u tome da Reygadas ne radi filmove koje gledatelj treba razumjeti, čije značenje treba dešifrirati ili čiju poruku treba shvatiti. Takve ambicije kod njega ne postoje, njegov cilj je ostaviti dojam, ostvariti impresiju. Čini mi se da oni gledatelji kojima impresije gledanja njegovih filmova nisu dojmljive te filmove etiketiraju kao hermetične, dok gledatelji kojima proces gledanja predstavlja dojmljivo iskustvo, filmove etiketiraju kao genijalne.

Na pitanje zašto se u njegovom filmu *Tiho svjetlo* javlja scena u kojoj djeca na televizoru gledaju Jacquesa Brela kako pjeva pjesmu "Les bonbons", Reygadas je na tribini odgovorio da za to ne postoji poseban razlog, da mu se jednostavno sviđa Brel i da ga je želio uvrstiti u film na tom mjestu. Naravno, način na koji gledatelj doživljava Reygadasove intuitivne postupke (donošenje intuitivnih odluka njegova je važna redateljska odlika) u velikoj je mjeri određen karakterom samoga gledatelja. Činjenica da se nekome njegovi filmovi ne sviđaju ne znači da se radi o površnom gledatelju, kao što osoba koja ne doživljava Jacquesa Brela kao važnog glazbenika nije nužno glazbeno nepismena. Svejedno, postoji bitan preduvjet za gledanje Reygadasovih filmova: gledatelj ne bi trebao očekivati osjećaje nalik onima koji se javljaju pri gledanju klasičnog narativnog filma. To znači i da ne bi trebao

očekivati da ga slike i zvukovi vode u određenom smjeru, već da film treba samostalno doživljavati i interpretirati, kao što samostalno doživljava i interpretira određene situacije u vlastitom životu.

Nameće se klasično pitanje estetike: zašto bi neko umjetničko djelo proglasili dobrim ili kvalitetnim, ako tu kvalitetu ne možemo jasno i razgovijetno, racionalno opisati i utvrditi. Kvalitetu osobne impresije je, naravno, nemoguće verbalizirati. Svejedno, moguće je naznačiti koje to osobine Reygadasova izričaja i pristupa navode niz filmskih kritičara da njegove filmove proglašavaju dobrima.

Art i *mainstream*

Prije svega, pogrešno je shvaćanje prema kojemu Reygadas svoje, nazovimo ih, art-filmove snima kako bi bio drugačiji, kako bi šokirao gledatelja i kako bi eksperimentirao s filmskim konvencijama. Činjenica je da u njegovim filmovima susrećemo scenu seksa slikara iz grada i starice sa sela, da susrećemo scenu kidanja glave ptici, scenu oralnog seksa debelog neuglednog vozača i slatke sitne djevojke s *dreadlocksima* ili pak petominutnu scenu svitanja snimljenu u jednom kadru. Reygadas snima filmove drugačijeg stila i sadržaja jednostavno zato što mu snimanje drugačijih filmova ne bi bilo smisleno. One scene koje prosječan gledatelj ili filmaš smatra ekscesnima ili neobičnima, Reygadas vidi kao scene koje u pravom, istinitom svjetlu prikazuju svijet koji nas okružuje. Ono što za svijet kinematografije potpuno odudara od norme, za njega predstavlja najvažniji i najbolji pristup filmu. Iako, naravno, u takvom svjetonazoru čuči i jasan zazor od hollywoodskih filmova i hollywoodskog načina stvaranja filmova, otpor tome sistemu nije ključna, pa niti bitna motivacija za njegovo stvaralaštvo. Njegovi osobni prijatelji i sunarodnjaci, redatelji Cuaron, del Toro i Iñárritu, odlučili su duboko zagaziti u hollywoodske vode, što je za Reygadasa nezamislivo i iz načelnih i iz praktičnih razloga. Filmove kakve on jedino želi i najbolje zna stvarati ne mogu nastajati u hollywoodskom kontekstu.

Iako je dobar poznavatelj suvremene filmske produkcije, on većinu suvremenih filmova smatra smiješnima i neozbiljnima. Da parafraziram njegovu rečenicu sa zagrebačke tribine, radije bi kroz prozor gledao krov susjedove kuće nego pogledao novi film o Batmanu. Nazire li se u takvom stavu autentična odbojnost prema golemom broju suvremenih filmova ili pak elitističko odbijanje svega što nema jasan *art* predznak? Elitizam Reygadasovih filmova očituje se prije svega u potpunom zanemarivanju filmskih konvencija koje omogućuju gledatelju da film razumije, prati i da ga se zadrži prikovanoga uz filmsko platno. Pa ipak, u Reygadasovu gledalačku elitu ne spadaju poznavatelji filmske povijesti, filmolozi, povjesničari umjetnosti ili filmofili. Možda bi idealan gledatelj njegovih filmova bila upravo osoba koja nije gledala niti jedan film, pa uoči projekcije nema specifična očekivanja ili gledalačke navike. Argument u prilog tome jest taj da Reygadas radi isključivo s glumcima naturščicima koji nemaju posebno filmsko predznanje; on ostvaruje njihovo potpuno povjerenje pri stvaranju filma, pa je njegov cilj snimati filmove koji će njima samima biti zanimljivi i koji će im se svidjeti. S druge strane, ranije navedenim skupinama ljubitelja filma njegovi filmovi mogu biti interesantni zato što odudaraju od stilova na koje su navikli. Naime, činjenica da se Reygadasovi filmovi, koji su formalno i sadržajno drugačiji od prosjeka, prikazuju u standardnim prikazivačkim uvjetima, čine ih dodatno zanimljivima u kontekstu teorije i povijesti filma te u kontekstu filmske kritike.

Bitno i nebitno

Činjenica da je neki film potpuno različit od filmova koje smo navikli gledati, naravno, nije dovoljna da taj film proglasimo dobrim. Uostalom, šokantnih scena je bilo i bit će u povijesti i budućnosti filma, kao što će biti i neuobičajeno dugih kadrova i raznih nekonvencionalnih postupaka. Međutim, s obzirom da Reygadasovi filmovi nisu stvarani iz pukog inata prema *mainstream* filmu ili iz pomodne želje za različitošću, oni bi trebali imati društvenu važnost i izvan svijeta filma. Iza Reygadasova stvaralaštva, naime, postoji razrađen skup filozofskih stavova i jasnih etičkih normi i namjera iz kojih proizlaze njegove ideje. Jednostavno rečeno, njegovi se filmovi bave bitnim stvarima. S tim u vezi, jednom je zgodom Ante Peterlić na seminaru iz Estetike filma postavio pitanje na što ukazuje to da je Kieślowski snimio ciklus filmova *Dekalog* posvećen Božjim zapovijedima. Nakon što su studenti ponudili mnogo raznolikih odgovora s kojima nije bio zadovoljan, izrekao je ono na što je ciljao: to jednostavno znači da se on bavio bitnim temama. Sagledavajući teme kojima se Reygadas bavi, čini se da se i za njega s punim pravom može reći da se, prije svega, bavi bitnim stvarima: temama života i smrti. Koliko god bili kvalitetni ili zabavni filmovi o neustrašivim kaubojima, lukavim

gangsterima ili pomahnitalim serijskim ubojicama, uvijek će teme filozofskog karaktera biti proglašavane bitnima. Dodatan razlog koji Reygadasove filmove čini dobrim jest to što su prožeti osjećajem dokumentarnosti. Ta se teza može učiniti paradoksalnom, s obzirom da se radi o filmovima koji su vizualno isplanirani do najsitnijih detalja. Objašnjavajući svoje određene režijske odluke, Reygadas je u razgovoru izjavio: "Možda će ovo zvučati mistično, ali meni je svaki kadar u mojim filmovima svet." Upravo ta činjenica da su njegovi filmovi spoj "svetih" kadrova čine njegova djela jedinstvenim dokumentima. Koliko god ti kadrovi bili snimateljski isplanirani, toliko su glumački neplanirani. Budući da su osobe koje se pojavljuju u njegovim filmovima naturščici, bilo bi neispravno reći da se radi o glumcima ili da su to osobe koje glume. Te osobe prije snimanja kadra znaju što trebaju napraviti ili izgovoriti, ali od Reygadasa dobivaju izričitu uputu da ne glume, nego da jednostavno budu ono što jesu. Kamera, dakle, dokumentira njihov život, predstavljen putem Reygadasovih izmišljenih situacija. Glumačke probe na snimanju gotovo i ne postoje, a i situacije koje bi se inače smatrale greškama Reygadas uvrštava u film. Primjerice, u *Japanu* postoji scena u kojoj se pijani radnik žali jer mu članovi filmske ekipe ne daju da više pije (to je nepovezano s ostatkom filma), a u *Tihom svjetlu* u sceni kupanja u jezeru djeca gledaju ravno u kameru. Radi se, dakle, o originalnom i preciznom načinu stvaranja filma, o čemu svjedoči i njegova izjava da trenutno priprema dokumentarni film na identičan način na koji priprema igrane filmove. Time se dodatno potvrđuje teza da Reygadasov stil ne proizlazi iz potrebe da se bude drugačiji, već iz iskrenog osobnog uvjerenja da je to jedini način stvaranja filma koji mu odgovara, koji smatra ispravnim. Utoliko se može i pretpostaviti i njegova etička norma pri snimanju filmova: cilj je snimati "jake" filmove koji govore bitne stvari o životu, postižući dojam istinitosti. Reygadasovi su filmovi tako na neki način bliži stvarnome životu nego imaginarnom filmskom svijetu kojemu je svrha zavesti i zabaviti gledatelja. Doživljaj vremena pri gledanju Reygadasovih filmova često nalikuje svakodnevnom doživljaju protoka vremena. Radi se, dakle, o atipičnom iskustvu gledanja pokretnih slika, o iskustvu koje kombinira zavirivanje u tuđe životne nedoumice, preljube i kajanja, ali na filmski neuobičajen način. U dijelovima filma u kojima bismo u narativnom pristupu očekivali obrate, katarzu, napetost, iščekivanje, otkrića ili zaključke, Reygadas nastavlja u usporenom tempu, ističući "svetost" svakoga kadra, svake izgovorene riječi i reakcije. Kao što je već naglašeno, ne radi se samo o drugačijem načinu stvaranja filma, već i o upućivanju i na drugačiji način gledanja filma. Ukoliko to prihvatimo, zaključit ćemo da "hermetični" filmovi ne služe samo tome da bi filmski elitisti ponosno isticali da gledaju filmove koji nitko ne razumije. Ne razumijete li Reygadasove filmove, ne brinite, ne razumije ih ni on sam: to je jedna od glavnih kvaliteta njegova intuitivnog stvaralaštva.

Juraj Kukoč

Birtija i film

povodom 80 godina kinoklubaške tradicije u Zagrebu [1]

57-58/2009

Osamdeset ili sedamdeset i pet?

Revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva organizirana u krajem 2008. godine u Zagrebu pružila je priliku Kinoklubu Zagreb da ponosno obznani gradu i svijetu 80 godina svojeg postojanja. Tu i tamo čuje se prigovor da je KKZ lažno sam sebi povećao broj godina (za razliku od većine koja ga pokušava smanjiti), jer je klub zapravo osnovan 1935. pod imenom Klub kinoamatera Zagreb, dok je godine 1928. osnovana tek kinosekcija u sklopu Foto kluba Zagreb. Mogli bismo reći: 1928. bila je godina začeća, a 1935. godina rođenja. Kakva prelijepa metafora! No bolje se ipak držati činjenica, a one kažu: do 1935. kinoklubaši su snimili 44 filma, za neke od njih osvojili međunarodne nagrade[2], svoje filmove prikazivali u zemlji[3] i inozemstvu, redovito održavali filmske tečajeve, 1934. organizirali natječaj za najbolji amaterski film te bili jedan od osnivača Međunarodne federacije kinoamatera UNICA. Mislim da su to dovoljni razlozi zbog kojih, unatoč formalnoj netočnosti, KKZ može bez srama reći da zaista postoji 80 godina.

Mitsko zlatno doba

KKZ je bio prva organizirana skupina kinoamatera, ne samo u Hrvatskoj, već u cijeloj Kraljevini SHS (Brčić, 2008). Po dosezima svojih putopisnih, igranih, pa i obiteljskih filmova prije Drugog svjetskog rata mogao se mjeriti s tadašnjom profesionalnom kinematografijom (iako, ruku na srce, ona nije bila na previsokoj razini). KKZ je bio mjesto iz kojeg je proistekao ugledni hrvatski eksperimentalni film 1950-ih i 60-ih, koji je, ako Zagrebu priključimo i Kinoklub Split, bio vjerojatno najkvalitetniji eksperimentalni film u Jugoslaviji. Većina stvari odvijala se u trokutu Zagreb–Split–Beograd. KKZ je također bio mjesto koje je izrodilo danas kultni festival eksperimentalnog filma GEFF. Na glasovitim razgovorima *Antifilm i mi*, koji su prethodili festivalu, rođena je ideja antifilma, vrste filma idejno slične strukturalnom filmu. Ona je materijalizirana u djelima kinoklubaša koja su dosljedno provodila ideje o odbacivanju svega što ne spada u *čisti film*. Tako smo gledali filmove u kojima nismo vidjeli ništa osim svjetla na platnu (*K3 – Čisto nebo bez oblaka* Mihovila Pansinija), filmske vrpce koja gori (*Kariokineza* Zlatka Heidlera), točkica na filmskoj vrpci (*Termiti* Milana Šameca) te one u kojima smo nešto figurativno i vidjeli, ali je to bilo samo ono što je nezainteresirana kamera odlučila da vidimo, prikopčana na zadnjicu autora (*Scusa signorina* Pansinija), na prednji dio tramvaja (*Pravac* Tomislava Gotovca) ili bilo gdje (*Poslijepodne jednog fauna* Gotovca). Onaj koji je ujedinio obje tendencije, prve koja se iživljavala na filmskoj vrpci i druge koja se iživljavala na kameri bio je Vladimir Petek u filmu *Sretanje*, u kojem je filmsku vrpcu s fiksiranim kadrovima djevojke bušio, gre-

1 Uz korištenje literature, od velike pomoći u pisanju teksta su mi bili usmene informacije direktora Kinokluba Zagreb Vedrana Šamanovića o današnjem stanju u klubu te dodatne informacije o lokacijama Kinokluba Zagreb koje sam dobio od Duška Popovića.

2 *Ah, bješe samo san* (1930) Oktavijana Miletića osvojio je nagradu na natječaju Photokino-Verlag G.M.b.H u Berlinu 1931, *Plitvice* (1930) Maksimilijana Paspe treću nagradu na Drugom međunarodnom natječaju za najbolji amaterski film u Amsterdamu 1932, Miletićev *Poslovi konzula Dorgena* (1933) drugu nagradu u kategoriji igranih filmova na Trećem međunarodnom festivalu u Parizu 1933, a Paspin *Priroda u naravnim bojama* (1933) prvu nagradu na međunarodnom filmskom natječaju u Londonu 1933. (Popović, 2003). Danas je u poplavi festivala poprilično lako osvojiti neku nagradu, no 1930-ih broj filmskih festivala bio je puno manji nego danas, što znači da spomenute nagrade imaju priličnu vrijednost.

3 U Zagrebu su amaterski filmovi od 1932. redovito prikazivani u Jeronimskoj dvorani (današnje Zagrebačko kazalište lutaka) na Tomislavovu trgu u Zagrebu (Popović, 2003).

bao, iscrtavao, bojao i na svakakve načine provlačio kroz montažni stol. Prostorije Kinokluba Zagreb na današnjem Trgu žrtava fašizma[4], odnosno klupska birtija, bile su mjesto u kojem se strastveno razgovaralo ne samo o snimljenim filmovima i onima koje se željelo snimiti, već i o filmu općenito, vrlo često s filozofskom potkom. Iz tih su privatnih razgovora potekli i organizirani javni razgovori *Antifilm i mi*.

Iz moje perspektive (bio sam aktivni član KKZ-a krajem 1990-ih i početkom 2000-ih) ovakva povijest izgledala je kao nešto veličanstveno čemu mi današnji amateri[5] nismo dorasli. KKZ mog doba izgledao je kao improvizacija u usporedbi s prošlim vremenima. Ne samo što se tiče estetske, već organizacijske strane i samog pristupa tom poslu. Na primjer, KKZ je u ta doba imao referente zadužene za raznorazne funkcije – propagandu, znanstveno-stručni rad, veze s ostalim amaterskim organizacijama, festivale, rad s početnicima, inventar, zatim voditelje filmoteke i biblioteke (Popović, 2003). Mi smo, što se tiče službenih zanimanja, imali predsjednika i tajnika, a nakon nekog vremena ni tajnika. Ostale potrebne poslove su radili razni članovi, a na stvari poput propagande, znanstveno-stručnog rada ili biblioteke nismo ni pomišljali. Kakva propaganda, kad snimimo par filmova godišnje i pošaljemo ih na pokoji festival, najčešće jednominutne filmove da bi se upalo na Festival jednominutnog filma u Požegi i njegov famozni *after-festival* tulum? Na jednoj fotografiji klubaša iz 1960-ih prilikom neke svečanosti svi oni sjede ispred šanka u odijelima. Odijelima? Kakvim odijelima, pa mi odemo u klub nakon predavanja na faksu i malo popričamo o filmu te ostalim sitnicama koje život znače. Nisu ni oni svaki dan nosili odijela, naravski, ali mi smo ih nosili samo na vjenčanjima i sprovodima, a ne u klubu.

Demitologiziranje

To je tako meni izgledalo, kao nešto uzvišeno naspram današnjeg improviziranog. I doista, bila su to druga vremena, kad je sve bilo na organizacijski višoj razini i kad je klub bio jedan od centara umjetničke avangarde koja se tih godina širila Jugoslavijom. No, danas mislim da sam ipak malo pretjerao u mistificiranju prošlosti. Naime, i 1960-ih snimali su se svakakvi filmovi, među kojima su manjina bili vrhunski filmovi. 1970-ih i 1980-ih broj vrhunskih filmova još se više prorijedio, a sve se više vraćao putopisni te obrazovni film. Te godine Turković zove godinama "onemoćanja sama klupskog života" (Turković, 2003), a 1990-e su bile doba rata, pa je bilo za očekivati da kriza u moje vrijeme bude još veća. No i u to doba krize, snimali su se, među svakakvima, i dobri filmovi autora poput Marka Raosa, Dalibora Tunguza, Alana Bahorića, Vedrana Šamanovića, Tatjane Tikulin, Matka Dodiga, Irene Marković, Ratka Selihara, Gorana Kovača i drugih. U novom tisućljeću to su bili filmovi Mladena Burića, Petra Oreškovića. Ljube Zdjelarevića, Matije Klukovića, Tome Zidića, Lovre Čepelaka, Nevena Dužaneca i drugih. Zapravo, ne radi se uopće o krizama, već o oscilacijama koje su normalna pojava klupskog života od njegova početka do danas. Osim toga, isto kao što su ondašnji klubaši entuzijastično pričali o filmu uz pivo, pričali smo i

4 Sve lokacije Kino kluba Zagreb i njihov vremenski raspon nije lako utvrditi. U početku se, kao kinosekcija Fotokluba Zagreb, nalazio u njihovim prostorima, vjerojatno u Ilici, a zna se da je kao samostalna ustanova prije rata djelovao određeno vrijeme u prostorima Gradskih podruma. To je vjerojatno značilo da su se tamo sastajali na kavi, a opremu držali u svojim kućama, jer se radilo uglavnom o privatnoj opremi. Nakon Drugog svjetskog rata spominje se prostor na Britanskom trgu, možebitno u prostorijama društva filmskih djelatnika, no zna se da je od početka 1950-ih klub dobio današnju adresu na Trgu žrtava fašizma. Zanimljivo jest da je tokom Domovinskog rata prostor kluba dodijeljen Radioklubu Zagreb radi komunikacije s kriznim područjima te Sektoru za psihološko promidžbene djelatnosti Zbora narodne garde. Oprema KKZ-a, a i sami članovi, sudjelovali su u snimanju i montiranju ratnih reportaža (Popović, 2003).

5 Zbog, za mnoge, pogrdnog prizvuka riječi amater danas se za ovu vrstu filma upotrebljava riječ neprofesijski film (ali, kako bi onda nazvali amatera – neprofesionalac?). S obzirom da ću u tekstu uglavnom pričati o povijesti kluba i usporedbi njegove prošlosti i sadašnjosti, usudit ću se i dalje upotrebljavati izraze amaterski film, amaterizam i amater.

mi. Možda ne tako filozofski duboko i nikad u odijelima, ali dovoljno relevantno. Razlika jest da se tada više pričalo o filmskoj estetici, a danas više o praksi.

Neke stvari su, držim, bile i razvijenije u moje vrijeme nego prije. Tako je tribinska i prikazivačka aktivnost bila dosta jaka. Uz veliki interes i najčešće punu dvoranu prikazivali smo domaće i svjetske klasike, teško dostupne suvremene filmove i suvremene domaće filmove, a na tribine doveli većinu uglednih mladih hrvatskih redatelja i neke starije. Također, s vremenom su se osnovni tečajevi o filmskom stvaranju razgranali u niz specijaliziranih tečajeva o scenariju, snimanju filmskom kamerom, digitalnoj montaži, dokumentarnom i eksperimentalnom filmu itd. Ove djelatnosti razvijene su i danas. Osim toga, čini mi se da je, paradoksalno, eksperimentalni film u Hrvatskoj bolje prihvaćen danas nego u doba kad je bio na svojem vrhuncu. Naime, unatoč (današnjem) kultnom statusu GEFF-a, eksperimentalni filmovi tog festivala bili su slabo posjećeni. Prema svjedočanstvima, dvorane u kojima se festival održavao (današnje kazalište &TD, Galerija SC, bivše kino Jadran itd.) bile su poluprazne. Naravno, ni danas publika masovno ne pohodi projekcije eksperimentalnog filma, ali je na Internacionalnom festivalu eksperimentalnog filma i videa *25 FPS* poluprazna kinodvorana SC-a – koja je nekoliko puta veća od spomenutih dvorana. Dakle, iako su mnoge stvari u prošlosti bile na višoj razini nego danas, ne radi se o podjeli na divnu prošlost i dekadentnu sadašnjost, već o normalnim razlikama između vremenskih perioda.

Dvosjekli mač digitalne revolucije

Ključna razlika između rada filmskih amatera nekad i danas leži u različitosti medija koje su koristili. Današnji digitalni mediji odigrali su u mnogočemu pozitivnu ulogu, jer su ljudima olakšali pristup filmskom stvaranju i gledanju filmova (bez njih spomenuti procvat prikazivačke djelatnosti u KKZ-u ne bi bio moguć). Filmsku vrpcu, jedini filmski medij do 1980-ih, bilo je vrlo teško nabaviti zbog njene skupoće. Mihovil Pansini duhovito primjećuje da su famozni razgovori o antifilmu jednim djelom rezultat činjenice da u nedostatku filmske vrpce autori nisu imali što drugo nego pričati o filmu, kad ga već nisu mogli raditi. Mnoge filmove radili su na ostacima filmske vrpce ili čak na već iskorištenoj vrpci, zbog čega je Pansini takve klubaške filmove ironično nazvao *trash art* i *found art* (Pansini, 2003). Kad je vrpce i bilo, nije je bilo dovoljno za sve, pa je ustanovljena komisija koja je određivala kojim će se filmovima dati prilika da se snime. Danas je to nepojmljivo. Svatko tko želi snimiti film, može ga snimiti. Uz postojeću opremu u klubu potrebno je nabaviti samo razmjerno jeftine DV (nekad video) nosače zvuka i slike. Digitalni mediji pojednostavili su i sam proces stvaranja filma. Nije više bilo mukotrpnog razvijanja filmova i rezuckanja vrpce prilikom montiranja. Također, digitalne kamere jednostavnije su za uporabu od filmskih. Zahvaljujući njihovim osobinama ni rasvjeta nije bila prijeko potrebna kao prije. Veće mogućnosti filmskog stvaranja i pojednostavljivanje filmskog procesa privukli su ljude u klubove. Međutim, ulazak novih tehnologija za kinoklubove bio je dvosjekli mač. Naime, filmska oprema se toliko pojednostavila i pojeftinila, da je svatko mogao napraviti film i bez institucionalne pomoći. Zato mnogi od njih nisu ni pomišljali otići u neki kinoklub. Što će im kad film mogu i sami napraviti, bez gnjavaže da nekome odgovaraju za opremu, pa i za završni rezultat svojega rada. No, klubovi su preživjeli. Preživjeli su manje zbog toga što su nudili obrazovanje kroz tečajeve i kasnije besplatnu uporabu opreme, već zbog toga što su nudili filmašu priliku da među ostalim članovima nađu filmske suradnike i istomišljenike. Bilo na tečaju ili u klupskoj birtiji, čovjek je mogao na jednom mjestu pronaći sve suradnike koje je trebao. Također, nudili su filmskom amateru mogućnost da njegov film, pa makar ne primljen ni na nijedan festival, dobije recepciju barem desetak zainteresiranih gledatelja – svojih kolega. Ta dva razloga današnji su smisao postojanja kinoklubova i jedina garancija njihove stabilne budućnosti.[6]

(Be)smisao razlike amatera i profesionalaca

Za kraj nešto o odnosu filmskog amaterizma i profesionalizma. Danas je on mutniji nego ikad prije. Doduše, već prije Drugog svjetskog rata granica je bila vrlo labava, ali

6 Treba spomenuti još jedan, manje bitan ali isto značajan, motiv za dolazak u kinoklub, a to je priprema za odlazak na filmsku akademiju, odnosno, prilika filmašima da se priuče filmu i povećaju si šanse za uspjeh na prijemnom ispitu. To znači da su mnogi od njih kratko vrijeme proveli u klubu, no ni u tome nema bitne razlike između KKZ-a nekad i danas, jer je i prije većina autora iz raznoraznih razloga nakon određenog vremena napuštala klub.

ona je bila takva radi toga što profesionalna kinematografija u Hrvatskoj jedva da je postojala, pa su amateri često preuzimali zadatke profesionalaca (Turković, 2003). S izrazitim razvojem profesionalne kinematografije nakon rata i estetskim odvajanjem amaterskog od profesionalnog filma zahvaljujući procvatu eksperimentalnog filma, ta granica je bila najjača 1960-ih. No i u to doba filmski amateri bili su svjesni labilnosti te granice, čemu svjedoči Pansinijeva izjava u jeku 1960-ih: "Mi nismo bili kadri odrediti što je amaterski film. Netko napravi film kao amater, a profesionalac je po zanimanju. S druge strane jedan amaterski film može se naknadno prodati. Dakle, nije bilo moguće reći što je amaterski, a što profesionalni film." (Pansini, 1967). Nakon 1960-ih, zahvaljujući radu mnogih amatera u profesionalnim vodama i povećanju produkcijskih mogućnosti amaterskog filma, ta granica počela se još više smanjivati, no nikad nije bila tako mala kao danas. Naime, danas su skoro pa otklonjena dva spomenuta razloga koja su 1960-ih odredila amaterski film kao izrazito izdvojeno kinematografsko područje. Prvo, otklonjena je snažna produkcijska razlika profesionalnog i amaterskog filma. U profesionalni film i dalje se (najčešće) ulažu znatnije svote novaca, ali veća pristupačnost filmske tehnologije omogućila je amaterima da uz malo novca naprave film koji produkcijski izgleda kao profesionalni. Također, zahvaljujući, s jedne strane, pomoći sponzora i države eksperimentalnom filmu[7], a s druge, niske razine nekih profesionalnih produkcija danas se neki eksperimentalni filmovi po proračunu izjednačavaju s proračunom profesionalnih produkcija.[8] Estetsko-genološke razlike također su se pobrkale. Danas filmski amateri stvaraju igrane i dokumentarne filmovi identične onima iz profesionalne produkcije, a profesionalci eksperimentalne filmove (vidi fusnotu 7).

Budućnost kinoklubova? Nemoguće je predvidjeti kakvi će se sve i koliko dobri filmovi snimati te koje će mjesto u kinematografiji u odnosu na profesionalni film oni zauzimati, ali mislim da neće izumrijeti, jer klupsku birtiju nitko ne može zamijeniti.

Literatura

Tomislav Brčić, 2008, *Fenomen i kultura kinoklubova šezdesetih godina, Zapis* (poseban broj), br. 62, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Mihovil Pansini (ur.), 1963, , *Knjiga GEFFa 63*, Zagreb

Mihovil Pansini, 2003, Pet razdoblja Kinokluba Zagreb, u: Duško Popović (ur.), *Kinoklub Zagreb: filmovi snimljeni od 1928. do 2003.*, Zagreb: Kinoklub Zagreb

Duško Popović, 2003, Crtice iz povijesti, u: Duško Popović (ur.), *Kinoklub Zagreb: filmovi snimljeni od 1928. do 2003.*, Zagreb: Kinoklub Zagreb

Hrvoje Turković, 2003, Kinoklub Zagreb: filmsko sadište i rasadište, u: Duško Popović (ur.), *Kinoklub Zagreb: filmovi snimljeni od 1928. do 2003.*, Zagreb: Kinoklub Zagreb

7 Danas se eksperimentalni film financira od države na istom natječaju na kojem se financira i profesionalni dugometražni film!

8 U niske uvjete nekih profesionalnih produkcija, osim slabe financijske konstrukcije, ubraja se i neobrazovanost dijela filmske ekipe. Naime, pojedini ljudi koji rade na filmu ne znaju osnovne pojmove poput razlike scene i sekvence ili pravila rampe, zbog čega su kinoklupski amateri, koji su većinom prošli klupske tečajeve, obrazovaniji od njih.

KINOREPERTOAR

Australija

(Australia, Buz Luhrmann, 2008)

57-58/2009

Kada film nosi naslov *Australija*, može se pomisliti kako je u pitanju novi dokumentarni film Discovery Channela ili barem edukativni film o povijesti i nastanku ove "zemlje na kraju svijeta". No kada nam se kao vrsta filma nametne riječ "igrani", onda doista možemo imati razloga za zbunjenost, jer *Australija* jest igrani film, s Nicole Kidman i Hughom Jackmanom kao efikasnim tržišnim adutima, a koliko je taj film više zaigrani nego igrani film može se doživjeti već nakon pola sata. Redatelj Buz Luhrmann, poznat po (doslovno) vatrometnom filmu *Moulin Rouge!* (2001) te rokerskoj verziji *Romea i Julije* (*Romeo+Juliet*, 1996), očito je zamislio da *Australija* žanrovski bude sve što jedan film može biti – i komedija i ratna drama i melodrama, pa čak i fantazija. Filmu ne nedostaje raznovrsnost, no kako to obično biva kada se želi previše, raznovrsnost je ovdje polučila zbrku u strukturi i temi filma, čime je on zaražen bolešću zvanom opća konfuzija. Bolesti se film nije mogao riješiti do samog kraja, a oporavku nisu mogli pomoći ni atraktivni glumci, ni savršeno ispolirani i kompjuterski obojani prikazi australskog krajolika.

Na početku filma, kroz pripovijedanje dječaka Nullaha, odmah nam se jasno daju do znanja povijesne okolnosti priče, te saznajemo kako je za Drugoga svjetskog rata u Australiji unosan posao bila preprodaja stoke za potrebe vojske, oko čega se okupljaju glavni likovi u filmu. Lady Sarah Ashley, koju glumi Nicole Kidman, dolazi iz Velike Britanije u Australiju kako bi prodala mužev ranč i dovela ga natrag na sigurno tlo kolonijalne i vlastitog imperija, no stigavši na ranč, nalazi muža ubijenog te odlučuje ostati i istražiti sumnjive okolnosti njegove smrti. Uvidjevši da je voditelj ranča Fletcher prije veliki prevarant negoli milostivi dobročinitelj, Sarah ga otpušta, preuzima glavnu riječ i traži pomoć od Drovera, prpošnoga i sirovoga goniča stoke, kojega glumi Hugh Jackman. Droverovo nam pravo ime u filmu ostaje nepoznato, te

nam se on imenom Drover nameće tipski, kao okorjeli, snažni i pouzdani karakter, pandan kaubojima iz američkih vesterna. U ovoj fazi filma glavni cilj fabule postaje utrka između magnata trgovine stokom i Sarah oko toga tko će prije ukrcati stoku za vojsku i tako ostvariti profit. Nakon što Sarah sa svojim pomoćnicima uspijeva u naumu, film je mogao tako završiti i gledatelji su mirna srca mogli otići kući i više se ne sjetiti filma – ni po dobrom ni po lošem. No radnja se nastavlja dalje, redatelj se razmahuje i nastavlja s gomilanjem nepotrebnih događaja, što prevaguje u prilog sjećanju filma po lošem. Tada se film počinje baviti rasnim i političkim problemima, odnosno problemom Ukradene generacije, crnom rupom australske državne politike, kojom je ona od 1900. do 1970. nasilno odvodila aboridžinsku djecu kako bi ih odgajala kao bijelce. Jedan takav dječak u filmu je Nullah, dijete miješane rase kojemu je majka Aboridžinka a otac bijelac Fletcher, i koji se svim silama bori protiv odlaska na misionarski otok gdje australska vlada, pod okriljem crkve, "preobraćuje" i "civilizira" djecu miješane rase kako bi postala sluge bijelcima. Nullah za sebe kaže kako ne pripada nikome, te će njegova potraga za korijenima te samim sobom biti okosnica drugoga dijela filma oko koje će se Sarah i Drover usmjeriti. Kao što vidimo, film uvjetno ima nekoliko završetaka – barem tri – čime nas redatelj gotovo dovodi u poziciju da, kao u postmodernim romanima, sami izaberemo onaj završetak koji nam se najviše sviđa. Na razini strukture vidljivo je kako se film bori sa samim sobom ne bi li zadobio smislenost i strukturiranost, u čemu očito ne uspijeva, a loša montaža samo nadolijeva ulje na vatru u kojoj sagorijevaju kako glumci, tako i fabula.

Nicole Kidman na mahove se doima kao da se ne snalazi u filmu, što rezultira povremenom pretjeranom glumom, dok se Hugh Jackman u filmu ponaša kao snalažljiva riba u vrućoj australskoj vodi. Sarah je utjelovila sve moguće klišeje i stereotipe koje jedan australski redatelj može nametnuti nekoj glumici koja glumi Britanku. Je li to zaostala odmazda zbog još ne tako davnih britanskih imperijalnih pretenzija na Australiju, teško je reći, no svakako se Sarah može, barem na početku filma, okarakterizirati kao uštogljena i izbirljiva Britanka koja će ipak tijekom filma doživjeti pomalo neočekivanu preobrazbu. Kako očajna vremena zahtijevaju očajne mjere, Sarah se neće samo od zahtjevne i osjetljive supruge pretvoriti u stabilnu i okorjelu rančericu, već čak i u – muškarca. Ako ona na početku filma utjelovljuje stereotipne karakteristike jedne britanske gospođe, tijekom filma te će značajke zamijeniti stereotipnim karakteristikama muških likova u filmu. Pokazat će nam kako može piti alkohol kao i svaki muškarac, kako zna jahati, iako to nitko od nje ne bi očekivao, uspjet će prijeći surovu pustinju, te će na kraju filma zaslužiti piće kao i svaki muškarac u baru rezerviranom samo za – dakako – muškarce. Malo je ona do kraja filma zadržala od tzv. ženskih karakteristika, ili barem od onih koje se takvima u filmu prikazuju, te je, kako bi se uklopila, postala dio "muškog svijeta".

Pripovjedač filma, dječak Nullah, ima dvostruku ulogu – on je i pripovjedač filmske i protagonist vlastite priče, čime film tematizira pojam priče kao osnovni filmski strukturalni i narativni element. Na više mjesta u filmu naglašava se kako je priča jedino što čovjek doista posjeduje i kako se njome može zadržati ljude oko sebe, premda oni više nisu s tobom. Ona u filmu postaje rijedak smisleni element, koji australska civilizacija preuzima od aboridžinske kulture i inkorporira u vlastitu povijest. Pričanje priča način je na koji Aboridžini uče i spoznaju svijet, ona je oruđe kojom se oni služe kako bi objasnili nemoguće i postigli sjedinjenje s prirodom. Može se reći kako *Australija* funkcionira na dvije razine – australskoj i aboridžinskoj, gdje se zakoni aboridžinskog vjerovanja kose sa australskim, i obrnuto. Ono što je u australskoj kulturi nemoguće, u aboridžinskoj postaje dio mogućega i stvarnoga te se film, gotovo neprimjetno, stalno premješta s jedne razine na drugu. Nullah se nalazi na razmeđu tih dvaju svjetova, pokušavajući dobiti najbolje od oba, dok ga njegov djed King George strpljivo prati, uči i čeka da bude spreman kako bi mogao poći s njim u "njihovu zemlju". Tako se film dotiče još jednog elementa aboridžinske tradicije, a to je walkabout, put na koji kreću aboridžinska djeca kako bi živjela u divljini i naučila tradicionalne aboridžinske običaje i spoznaje. Imitirajući svoje pretke, Aboridžini usvajaju sposobnosti koje im omogućuju da se snađu u oporoj i nepristupačnoj australskoj pustinji, prateći tragove mitološkog bića pod imenom Rainbow Serpent. Pjevajući pjesme i zazivajući Rainbow Serpent, vjeruje se da Aboridžini mogu pronaći vodu i u nemogućim uvjetima te da mogu naći put kroz nepregledne pustinjske predjele. Dok aboridžinska razina koristi Rainbow Serpent kao magični element, australski svijet i likovi u filmu poslužili su se pjesmom iz američkog mjuzikla *Čarobnjak iz Oza* (1939) "Somewhere

Over the Rainbow" koja se na više mjesta u filmu provlači kao magijski element kojim se nadilaze teškoće, vjeruje u bolju budućnost ili se naprosto zaziva sjećanje na voljene. Pjesmu "Somewhere Over the Rainbow" u filmu će Sarah pjevati Nullahu nakon što mu majka umre, te će njome naći put do dječaka i zadobiti njegovo povjerenje. Duga kao mjesto čarolije povezuje ova dva suprotstavljena svijeta u jedno, uzrokujući pritom nastajanje ispupčenih i grubih šavova na mjestima gdje se dvije kulture spajaju. Grubi su šavovi u filmu rezultirali prikazom Australije kao kontinenta podijeljenog na dva dijela – na njihovu i našu zemlju. "Njihova" je dakako aboridžinska zemlja koja je kroz film prikazana kao mistična oaza u koju razum Zapada ne može prodrijeti. Na kraju će ipak, protuteže radi – a i zbog očitih izvanfilmskih interesa – dječak otići u "njihovu zemlju", no ona će nam se i dalje činiti kao daleka, drugačija i tuđa.

Početak i kraj filma spominjanjem Ukradene generacije i citiranja izjave kojom se australska vlada početkom 2008. ispričala aboridžinskom narodu zbog zločina počinjenih nad njima stavlja film u odnos spram izvanfilmske realnosti. Zbog toga bi se mogao steći dojam da film većinom tematizira problematiku Ukradene generacije, što se može povezati s Nullahovom sudbinom, no na općoj razini, ova tema obrađena je površno i nedostatno. Velik dio filma narativno se ipak posvetio tematiziranju odnosa između Sarah i Drovera, te zapletom oko dovođenja stoke do željenog cilja. Fabularni dio koji se tiče Nullaha i njegova prisilnog odvoženja na misionarski otok strukturalno u filmu funkcionira samo kao element poveznice između Sarah i Drovera, odnosno kao strukturalni element oko kojeg oni usmjeravaju svoje djelovanje, što na kraju rezultira njihovim romantičnim spajanjem. Nullah je u filmu samo funkcija u službi nekih drugih ciljeva, koji glavne likove stavlja u prvi plan pridonoseći općoj atraktivnosti filma. Problematika Ukradene generacije u filmu se može promatrati kao dio suradnje s australskom vladom koja kroz fantazijski film *Australija* prodaje fantaziju koja podupire i opravdava vladine mjere i politiku oprosta.

King George pak nalazi se na najvećoj udaljenosti od australske razine doživljavanja, on je potpuno uklopljen u svijet aboridžinske magije i tradicije. Njega glumi najistaknutiji aboridžinski glumac David Gulpilil, koji je najpoznatiji po ulozi u filmu Nicolasa Roega *Walkabout* (1971), gdje je glumio aboridžinskog dječaka koji na vlastitom putu inicijacije upoznaje bijelu djecu s aboridžinskom tradicijom, koji nakon toga, na neki način, sami poduzimaju svoj osobni *walkabout*. Glumio je i u filmu Petera Weira *Posljednji val* (1977), u kojemu također posreduje upoznavanju aboridžinske tradicije od strane zapadnjačkog uma. U filmu *The Tracker* (1992) on je u službi australske vlasti koja ga prisili da pronađe aboridžinskog osumnjičenika. Kako radnja u spomenutom filmu odmiče, on se sve više stavlja na mjesto vlastite tradicije i umijeća koja koristi kako bi očuvao svoje naslijeđe i zaustavio krvavi pohod australskih bijelaca. Romantizirana projekcija Aboridžina kao "divljeg ali dobrog" sunarodnjaka na djelu je i u filmu *Australija*, gdje se King George prikazuje kao potpuno mistična osoba, za koju ne možemo do kraja biti sigurni da li uopće postoji, što pokazuje u kolikoj je mjeri njegova egzistencija drugačija od zapadnjačke. Njegove čini i moći spašavaju živote dobrih "crnih i bijelih" Australaca, zbog čega on kroz film strukturalno funkcionira kao *deus ex machina*, čime si je redatelj takvom strukturalnom pozicijom uvelike olakšao muke oko raspleta nelogičnih i nebuloznih zapleta koje je sam ispleo, što je lakši je, no i banalan te površan način razrješenja konfliktnih sitacija. Spojimo li to s romantiziranom projekcijom Aboridžina kao "dobrog divljaka", dobijemo ulašteni i očekivani eksploatacijski element koji australski filmovi koriste kao izvoznu egzotiku za prekomorsku publiku. King George je tijekom filma nemali broj puta prikazan kako stoji na jednoj nozi kroz usporen potez kamere i osjenčani objektiv, dok se u pozadini mogu čuti aboridžinske tradicionalne pjesme, a i stajao je on na jednoj nozi dosta ranije u filmu *Walkabout*, te će ta poza postati opći element koji sumira karakteristike aboridžinskih urođenika viđene očima Zapada.

Kada se sve to dovede u vezu s činjenicom da je Luhrman *Australiju* napravio – osim vladine – i uz financijsku pomoć australskoga turističkog društva Australian Tourism Export Council, sa zadatkom da napravi uspješan turistički proizvod koji bi namamio turiste željne "života na rubu" da posjete "zemlju na kraju svijeta" i pritom uživaju u pogledu na autohtone australske proizvode, onda postaje jasnije zbog čega je u filmu nebo plavije, zemlja crvenija i stoka tako usklađenog trka. Djelo je to kompjuterske grafike koja je u filmu uspjela izjaloviti nade u potencijal koji bi *Australija*, kao i svaki australski film, mogao imati zbog jednostavne činjenice da posjeduje prirodnu ljepotu krajolika. Želeći napraviti potentan

i višenamjenski turistički proizvod, Luhrmann je filmom *Australija* lišio gledatelje potencijala koji australski filmovi inače vješto manifestiraju kroz prikaz australskog krajolika, onako ogoljelog i postojanog, bez suvišnih boja i opće aure umjetnog. Kada se pogleda kako je australski krajolik prikazan u filmovima kao što su *Piknik na Hanging Rocku* Petera Weira (1975), zatim prikaz pustog i hipnotizirajućeg krajolika u filmu *The Tracker*, te u novije vrijeme nepomičnost, a istovremeno i obilje u filmu *Japanska priča* (2003), vidi se kako australski krajolik zbog izuzetnog potencijala postupno u tim filmovima prelazi s razine pozadinske scenografije ka razini glavnog pokretača zbivanja. Takva dinamika krajolika izostala je u filmu *Australija*, te ga njegova suprotnost kroz prikaz umjetnog i kompjuterski ispoliranog i obojenog elementa stavlja u gotovo ironijski odnos prema naslovu. Ono što Australija posjeduje kao svoj nacionalni simbol i nacionalni razlikovni moment u filmu "velikog" naslova *Australija* premetnuto je u svoju suprotnost – prirodne ljepote magičnog krajolika prešle su u domenu umjetnog i otrcanog kiča.

Iva Žurić

Elitna postrojba

(Tropa de elite, Jose Padihla, 2008)

Nedavno preminuli sineast Jean-Marie Straub jednom je rekao da ako želite gledati istinski marksistički film onda gledajte Johna Forda. No tada je malo ljudi shvatilo što su Cahierovci mislili kad su skovali termin *"fiction de gauche"* ("lijeva fikcija"). Kao jedan od njegovih najrelevantnijih izdanaka navode *Z* Coste-Gavrasa, koji je u isti mah bio i politički i populistički komad filma. Za Cahierovce Z nije bio ni film ni politika. Pripadao je dakle onoj kategoriji filmova koji su kopirali raskošne hollywoodske produkcije i pažljivo odredili granicu između dobrih i loših momaka, iako se konjica uvijek borila za ispravnu (lijevu) stvar. A njegova reakcionarna i krajnje nespretna forma oslobodila ga je od bilo kakva suvisla sadržaja i umjesto da brani demokraciju u Grčkoj, mogao je služiti bilo kojoj svrsi. Bilo kako bilo, nitko se nije previše veselio Gavrasovu filmu, pogotovu ne pripadnici grčke desnice koji su u filmu denuncirani kao glavni krivci za smrt lijevog političara.

Ali *fiction de gauche* i *fiction de droite* počinju sve više sličiti jedna drugoj jer filmu pristupaju identičnom demagoškom naivnošću, a da pritom ne postavljaju politička pitanja, već se pokušavaju baviti umjetničkim odgovorima te ni same ne znaju kako pristupiti pornografiji torture na koju su najčešće fokusirane. Zato nije ni čudo da je upravo brazilski filmaš Jose Padilha često navodio Gavrasa kao svog autorskog heroja par excellence. Njegov dugometražni debi – kojem se često pokušavala prišiti etiketa "kontroverznog" i "problematičnog", a čija se geneza više promatrala u fenomenološkom kontekstu (piratske kopije, zabrane itd.) – osvojio je vodeću nagradu na lanjskom Berlinaleu i svi su ostali pomalo zbunjeni. Tko je bio predsjednik festivalskog žirija? Pogađate, riječ je o Costi Gavrasu.

No prije no što je počeo slijediti tragove svog filmskog "heroja" i postao *auteur de gauche* afirmirao se u bjelosvjetskim festivalskim krugovima kao *documentariste de gauche*, kad je u dokumentarcu *Bus 174* odlučio koketirati s Real-TV estetikom i podastrijeti nam isječak iz brazilske krvave svakodnevnice kroz priču o mladom beskućniku koji iz osvete otima gradski autobus i dva sata drži njegove prestravljene putnike kao taoce. Dakako, policija Rio de Janeira nije mogla spriječiti snimatelje da okruže bus pa se otmica ubrzo pretvara u prvorazrednu medijsku atrakciju. A ni sociolozi i socijalni radnici nisu propustili iznijeti svoje komentare. Jer ono što promatramo *live from Rio* nije film nego stvarnost. Krv je prava, a ljudi doista umiru pred našim očima u seriji tenzičnih kadrova. No dok promatramo mladićevu glavu kako proviruje kroz prozor autobusa, čini nam se kao da promatramo glumca koji viri kroz baršunastu zavjesu prije početka predstave ne bi li provjerio koliko ima publike u dvorani.

Iako se u njegovim energičnim kadrovima bijeda može pomirisati, autorov je prosede podijelio brazilske kritičare. Jedni su se poslužili manifestom *Estetika gladi* legendarnog Glaubera Roche, na kojoj počiva čitav vizualni i ideološki identitet brazilskog Cinema Novo, i optužili

ga da pokušava maskirati stvarnost koristeći jeftinu strategiju "kozmetike gladi" pa čak i da glamurizira bijedu i nasilje, kao što će se to kasnije dogoditi Mereillesu *(Božji grad)* i autorskom tandemu Tomas & Salles *(Linha de passe)*. Zato se energični prosede Padilhine *Elitne postrojbe* nastavlja tamo gdje se zaustavio njegov ništa manje energični *Bus 174*, ali s druge strane zakona, jer njegovi glavni akteri nisu siromašni žitelji favele već elitni ubojice poznatiji kao eskadroni smrti iz tzv. Bojne za specijalne policijske operacije (BOPE) koji ratuju s njezinim narkocarevima. Preselimo kapetana Nascimenta iz Rija u Frisco i dobivamo Paula Kerseya alias Charlesa Bronsona *(Death Wish)*. Preselimo ga u Los Angeles i dobili smo detektiva Vica Mackeya alias Michaela Chiklisa *(The Shield)*. Preselimo ga u intergalaktička prostranstva dobili smo Johnnyja Rica alias Caspera Van Diena *(Svemirski vojnici)*, samo što njegovi protivnici više nisu žohari iz favela nego *king-size* pauci. Svi oni rade na rubu zakona. A njihove orgije najviše preferiraju oni koji ne mogu doživjeti orgazam, a da im u glavi ne bruji mantra Go!, Go!, Go!, Go!, Go!

Glavna zadaća pripadnika BOPE je da ubijaju i muče, pa je Padilhin komad u svojoj vizualnoj sintaksi ujedno i neka vrsta *snuff* filma s porukom. Autorova nemirna kamera ne želi se distancirati od njegovih junaka i zalijepila se za njihovu epidermu poput nekog cronenbergovskog crvanametnika dok pokazuje isključivo njihovo mišljenje koje podrazumijeva prezir prema brazilskim intelektualcima. Jedino te paravojne formacije i njihova pornografija torture postaju u filmu istinski djelitelji brazilske pravde. Zato se priklanjam dijelu kritičara koji su Padihlin film nazvali "fašističkim", ali pod uvjetom da se taj epitet u istoj mjeri atribuira i Bronsonovoj *Death Wish* fazi (da je kojim slučajem živa, Pauline Kael jako bi se iznervirala gledajući *Elitnu postrojbu*). Dakako, Padilha ih je optužio da su glupi jer ne znaju što je fašizam.

Padilha ne želi da ga smatraju fašistom i to je posve opravdano. On sebe smatra progresivnom osobom koja samo pokazuje ružnu istinu. Uostalom, u filmu ne čujemo njegov glas već onaj kapetana Nascimenta. Sve je to OK. Ali Padilhin prosede prilično je arogantan. On se odbija distancirati od svojeg junaka. On ga je čak "humanizirao" (nervni slomovi, bračni problemi, snovi o umirovljenju). Autorov komad čisti je ideološki tsunami. Nema tu nikakve ironije. Da, on je malo lud. Obožava upadati u diskoklubove s dugim cijevima. Ali srce mu je na pravom mjestu za razliku od pičkica s koledža koje citiraju Foucaulta, pazi sad, surađuju s okorjelim kriminalcima i uopće im nije stalo do sveopćeg kaosa u favelama. No ako Foucault u *Nadzoru i kazni* govori o "javnom spektaklu kazne" kao "teatarskom forumu" i na neki

način povezuje kaznene sustave poput seksualnosti s "političkom ekonomijom tijela", njegove snage i njegove poslušnosti, onda se ideologija Padilhina filma i njegov manirizam torture nipošto ne razlikuju od mehanizama klasičnog "postrujanskog filma", iako se njegova radnja odvija nešto ranije i na nekim drugim meridijanima. Je li možda Padilha tu da bi nas zabavio? On očito vjeruje da je snimio hrabar film – ali nije. Jer bez obzira dolaze li stvarnost ili fikcija slijeva ili zdesna, one su tu da nas zabave. Kad bismo parafrazirali Susan Sontag, rekli bi da biti promatračem užasa koji se događaju u nekoj drugoj zemlji (Irak, brazilske favele) postaje kvintesencijalno moderno iskustvo.

Ali sirova sila koju primjenjuje Nascimento u filmu ne funkcionira toliko kao "nužno zlo" već kao "izdanak postojećeg zla". Pritom se Padilhin film bitno ne razlikuje od američkih postrujanskih *torture-porn* pandana poput *Bitke za Hadithu*, s kojom dijeli slične ideološke zablude. Oba filma pokušavaju na neki način naturalistički rekonstruirati stvarne događaje, rabeći identični maniheistički pristup, iste jednodimenzionalne situacije i karaktere i iste režime slika. Prema Nascimentovoj pespektivi, život u Riju truo je do kosti i poput njegova idola Travisa Bicklea željno očekuje kišu da ispere svu tu prljavštinu s njegovih ulica zla. Favele su leglo narkomana i svih mogućih poroka. A najveći su konzumenti droge lijeni liberalni studenti u koje se neizravno upire prstom kao na najveće krivce za brojne dječje žrtve u favelama. Svi su dakle poročni i zli osim BOPE. Sve se to podastire u maniri TV reportaže. Sve je to čisto i jednostavno kako bi odgovorni građanin mogao što bolje shvatiti njegove poruke. BOPE se dakle pridružila društvu spektakla pa nije trebalo proći puno vremena da Padilhinom filmskom ostavštinom omasti brkove i tabloidna TV. Vrhunac njene perverzne *reality*-TV samodopadnosti dogodio se kad je njemački RTL u jednoj od svojih "eksploziva" ili "ekskluziva" prikazao i turboekskluzivnu reportažu o BOPE, pri čemu se *photo-sessioni* s obnaženim krasoticama u tangama koje poziraju na brežuljcima Rija i momcima u crnim odorama ukrašenima stiliziranom lubanjom koji džogiraju i tijekom obuke u teretani poziraju RTL-ovu novinaru, pridodaje identični glamur pulsirajućeg erosa. Dakako, čitava reportaža doima se poput njihova dvadesetominutnog regrutnog videospota, kao što je to i drugi dio Padilhina filma (treninzi, akcija, upadi u favele).

"Pitam se koliko će djece biti ubijeno da bi neki plejboj mogao namotati džoint", kaže otprilike hladni i u stroj za ubijanje transformirani kapetan Nascimento nakon uznemirujućeg opisa policijske brutalnosti, dok se to isto nasilje pokušava racionalizirati u Matiasovoj učionici. I nakon što se jadni Foucault ni kriv ni dužan spomene po stoti put, publika se može opustiti jer su Padilha i njegovi junaci tu da misle umjesto nje. Glavno je da adrenalin teče. Publika je tu da bi joj se udovoljilo i natjeralo ju da se prilagodi *Zeitgeistu*, samo što ona više ne prosvjeduje protiv grčke vojne hunte (*Z*), već je više zabrinuta za ono što se zbiva u favelama Rija. Da bi apsurd bio veći, Padilhu su podupirali brazilski fašisti na isti način kao što su piratske kopije Garroneove *Gomore* bile popularne među pripadnicima klana Casalesi (između favela Rija i napuljske suburbije baš i nema prevelikih razlika). Ali priča ostaje ista. Ona se zove zabava.

Dragan Rubeša

Gomora

(Gomorra, Matteo Garrone, 2008)

Ako je globalna metafora, ideja da film istovremeno bude odraz i svijeta i čovjeka, cilj kojemu su stremili talijanski neorealisti, onda *Gomora* na taj put kreće, uzimajući sintagmu slikovito, iz jednog uistinu globalnog sela, napuljskog predgrađa i okolice koje osim autohtonog stanovništva naseljavaju afrički i albanski imigranti, slavenske prostitutke te danas nezaobilazni kineski poduzetnici. Taj krajolik pritom i izgleda kao da pripada Trećem svijetu, a ne jednoj od zemalja članica G8. Za ne vjerovati koliko lijepa Italija, ako se oko kamere uperi u pravu stvar, može biti ružna. Megalodonski stambeni kompleks Scampia izgrađen nakon potresa 1980, ljudski mravinjak natkrivenih unutarnjih dvorišta do kojih sunce ne prodire, jedan je od takvih prizora.

No, vrativši se malo u povijest, neki su drugačiji migracijski tokovi utjecali, posljedično, i na percepciju ovog filma – od Italije do Amerike brodom te natrag – na filmskoj vrpci. Zahvaljujući hollywoodskoj sklonosti ka stereotipizaciji, slika mafijaša u svijest odmah zaziva i njegovo etničko, redovito talijansko podrijetlo. Kao i okruženje, primjerice ono familijarno, te općenito upakiranost mafijaške sudbine u romantičarsko ozračje. Pretpostavljajući tako da je nemoguće snimati film o mafiji, a da publika ne vizualizira Edwarda G. Robinsona, Marlona Branda, De Nira ili Pacina, Garrone se odlučuje na potonjeg u jasnoj referenci. Marco i Ciro, pubertetlije s kriminalnim aspiracijama kao protagonisti jedne od pet *Gomorinih* paralelnih priča, na početku filma u nekoj napuštenoj zgradi imitiraju Tonyja Montanu iz De Palmina *Lica s ožiljkom*. Taj prvoloptaški motiv, likovi dječaka koji inspiraciju za karijeru pronalaze u celuloidnim uzorima, najslabije je mjesto *Gomore*. Srećom, i jedino na kojem je posegnuto za očitim citatom.

U ostatku filma u potpunosti ignoriravši "uvoznu robu", Garrone se okreće vlastitom nacionalnom filmskom naslijeđu te rekonstruira sve bitne stilske odrednice neorealizma, vraćajući njihovim posredstvom mafiju tamo odakle je i došla, na talijanski jug. Ili bolje rečeno, ono što je od njega ostalo. Nekada plodne ravnice koje su stoljećima hranile sjever zemlje danas su tlo koje uzrokuje rapidno povećanje učestalosti karcinoma u populaciji. Razlog je "ekološko" zbrinjavanje industrijskog otpada pod nadzorom *camorre*, dopremanog odasvud iz Europe. Druga se priča bavi upravo time, kroz poslovni uspon mladog Roberta koji neposredno nakon školovanja odlazi šegrtovati u tom lukrativnom području – kriminala koji se skriva iza imena politike – institucionaliziranog zla koje se naziva biznisom. Ostale su rezervirane za ilegalnu proizvodnju visoke mode, svakodnevicu pod okriljem camorre u kojoj postariji Don Ciro od vrata do vrata isplaćuje "subvenciju" obiteljima koji imaju člana u zatvoru te sukob dviju suprotstavljenih mafijaških frakcija. Kroz sve se naravno provlače i tragovi bijelog praha preko kojeg se godišnje u Italiji, navodno, okreće triput veća količina novca nego u Fiatu. Epizode pet priča uzastopce se izmjenjuju s time da do kraja ostaju nepovezane, osim one o Don Ciru i malom Totòu, ali samo time što žive u Scampiji te oboje dolaze u doticaj s jedinim značajnijim ženskim likom u filmu.

Mozaična struktura i izostanak fabularnosti najistaknutija su neorealistička obilježja koja su u ovom slučaju imala podlogu već u literarnom predlošku. Istoimeni polufiktivni bestseler zbog kojeg njegov autor Roberto Saviano još uvijek uživa 24-satnu policijski zaštitu zbirka je kratkih priča prema istinitim slučajevima od kojih su samo neke pretvorene u film, zadržavši pritom izrazito dokumentarni karakter, što će se pokazati glavnom intencijom i u estetici. Garrone koristi uglavnom posve prirodno svjetlo ili ono zatečeno na lokacijama koje su također autentične. U skladu s neorealističkim zahtjevom da se izbjegavaju detalji i krupni planovi, film je gotovo isključivo snimljen u srednjim planovima te u totalima u kojima jasno asocira na korištenje pejzaža kod Antonionija, čime se odaje počast i idućem periodu povijesti talijanskog filma.

Upečatljivi element nadogradnje klasike suvremenim je modeliranje karakterističnog neorealističkog dugog kadra izrazito pokretljivom kamerom kojom se u *Gomori* postiže montaža unutar kadra. Pritom uvijek ostaje neprimjetna, stječe se dojam kao da slično ljudskom vidu nasumično traži fiksni objekt za promatranje. Međutim, riječ je o vještoj varci jer kada se zaustavi najčešće je riječ o brižljivo isplaniranoj fotografskoj kompoziciji. No na prvo gledanje ta namjera ostaje neprimjetna. Tek u jednom trenu redatelj će je iskoristiti za komentar – pogled iz ptičje perspektive na Don Cira koji bježi sugerirajući samo tada u filmu nadu, mogućnost bijega.

Iako u *Gomori* izostaje podrobnija psihologizacija likova, totali su prirode iskorišteni na način da se svojom veličinom suprotstave, odnosno naglase dimenzije ljudskog tijela – posebice u priči o Marcu i Ciru označujući njihov beskonačni prostor mladenačke slobode. Ironično, i na kraju, kada ih na pješčanoj plaži bager kao žrtve prinosi moru. Djeca u glavnim ulogama također nisu novost ako ovaj film iščitavamo kao pokušaj oživljavanja neorealizma, kao ni nastupi naturščika, što su ovdje svi osim nekolicine najstarijih glumaca. Najprimjetljivije u takvom iščitavanju jezik je filma. Uvjerljivosti u prilog govori se na tvrdokornom napolitanskom dijalektu tako da je *Gomora* čak i u talijanskim kinima prikazivana s titlovima.

Pitanje je naravno čemu u konačnici takav stilski prosede – nije li jednostavnije i djelotvornije snimiti dokumentarac ili igrani film konvencionalne dramaturgije? Knjiga bi mogla dobro poslužiti i u tim slučajevima. U ovom obliku *Gomora* na prvi pogled štreberski jedno po jedno

prepisuje neorealističko obilježje, ostavljajući dojam da nije ništa više od pukog *hommagea*. No posegnuvši za naslijeđem koje mu je jednostavno stajalo pred nosom Garrone je posegao za nečim što možda nije slučajno tu bilo. Forma i sadržaj koji kao endemske vrste rastu na istom geografskom području možda su čekali sva ova desetljeća da budu s razlogom zajedno postvarena. Život pod okriljem *camorre* nastavlja se tupim taktom i nakon što bi bila odvrćena špica bilo kakvog filma o njoj, pa je onda posve u redu da taj kraj i ostane nedorečen. U *Gomori* će tek svaka pojedinačna priča dobiti koliko-toliko filmski zaključak, no cjelina uslijed nefabularnosti ostaje analogna stvarnosti. A stvarne brojke govore da narkopromet u tom području nije šampion samo u talijanskim ili europskim razmjerima, već u globalnim. Neminovna slizanost tog kapitala sa strukturama vlasti iznimka koja potvrđuje pravilo već pravilo *per se*. Povući globalne paralele možda je prezahtjevno na ovom mjestu, no ne i u slučaju tog kutka svijeta. *Camorra* nije tumor na društvu, ona jest dio kapitalističkog sustava. Zato je *status quo* do daljnjega neizbježan te je zato Garrone uspio u metafori – *Gomora* kao cjelina uskraćuje gledatelju ikakav emocionalni krešendo jer se i cjelokupno društvo nepovratno ohladilo. Eksplicitnih ideoloških odrednica u filmu nema, u skladu s originalnim neorealističkim idejama. Namjera je tek ukazati na društvenu nepravdu bez obzira dolazila li ona slijeva, zdesna ili iz nekog trećeg smjera. U konačnici prelomit će se i tako na malom čovjeku kojem je, primjerice, ukraden bicikl. U takvoj viziji, koja zapravo i nije neutralna jer se ipak deklarira – kao realistična – upravo i jedino male priče mogu još biti ljudske. Sustav je izgubljen.

Uroš Živanović

Hrvač

(The Wrestler, Darren Aronofsky, 2008)

On je nekadašnja zvijezda koju su kamere pratile gdje god se pojavio. Vrhunac su mu slave bile 1980-e, kada je spojem sirove snage i dječačkoga šarma zaveo milijune obožavatelja. Od rane je mladosti spremno ulazio u ring i pobjeđivao misleći da ga čeka karijera profesionalnog sportaša. Tu je karijeru zamijenio estradom i na njoj se snašao podjednako uspješno. Sve do završetka desetljeća u kojem je nanizao uspjehe. Dvadeset godina kasnije malo ga se tko sjeća kao zvijezde. Oronuo, učestalih životnih poraza, prošaran teškim sportskim ozljedama i još gorim zahvatima plastičnog kirurga, u ring ulazi povremeno. Privatni mu je život podjednako frustrirajući kao i profesionalni. A onda mu stigne ponuda da se vrati ondje gdje je bio najbolji. I to ne kao gubitnik, nego kao junak iz godina u kojima je to i bio. Jedna ponuda za veliki dobitak, jedna prilika za veliki povratak. Hoće li nakon svega izdržati do kraja?

Randy The Ram Robinson ili Mickey Rourke? I jedan i drugi. Sada je već nemoguće zamisliti bilo kojeg drugog glumca osim Mickeyja Rourkea u ulozi Robina Ramzinskog, poznatijeg kao Randy The Ram Robinson. I sada je posve jasno zašto je redatelj filma *Hrvač* Darren Aronofsky ustrajao u svojoj namjeri da glavnu ulogu u filmu povjeri upravo Mickeyju Rourkeu, a ne Nicolasu Cageu, kako je to prvotno bilo zamišljeno. Cage se kolegijalno povukao iz projekta te je prva filmska klapa pala u siječnju 2008. Novi je glavni glumac odlučio nastupiti bez honorara, s obzirom na limitirani proračun, i time povukao najbolji potez u karijeri nakon što je svojedobno na vrhuncu slave odbijao angažmane u filmovima kao što su *Policajac s Beverly Hillsa, Nedodirljivi, Kišni čovjek* ili *Kad jaganjci utihnu*. Godine čine svoje, a i sreća prati hrabre. Tako barem kažu.

Hrvač bi uistinu bio drukčiji film da u njemu naslovnog borca ne tumači bivši seks simbol iz erotskog klinča s Kim Basinger u *Osam i pol tjedana*. Od seks simbola ostalo je malo toga. Ono najvažnije ipak jest: simbol autodestrukcije koji nakon dugo vremena dobije novu priliku. I baš to – nova prilika nakon godina zaborava – najčvršće spaja fiktivnog Robina Ramzinskog i stvarnog Mickeyja Rourkea. I samog je glumca prilikom prvog čitanja scenarija, čiji je autor Robert D. Siegel, zaprepastila sličnost fikcije i stvarnosti. Otklonivši početnu nelagodu Rourke je imao samo dvije mogućnosti. Zahvaliti se na ponudi ili

odglumiti nekoga frapantno sličnog sebi. Odlučio se za potonje, i to opet na optimalan način. Unatoč svim sličnostima, njegov nastup ni trenutka nije ni samodovoljan ni autoironičan. On je u filmu novi čovjek pri čemu ga vlastita iskustva čine najpozvanijim da tog novog čovjeka shvati onako kako treba. Bez samoglumljenja i samosažaljevanja. Zato je *Hrvač* film-uloga. I jedan od najboljih takvog koncepta u posljednje vrijeme. Lakše je kada glumac pred sobom ima lik koji je poznat na bilo koji način. Iz prošlosti ili sadašnjosti. Puno je teže kada životnost njegova lika ne potječe iz bogate faktografije, nego iz bogatog iskustva. Mickey Rourke iskoristio je upravo svoje iskustvo za svoj lik.

Osim "životnog zapleta" o posrnuloj zvijezdi koja se nakon 20 godina vraća pod svjetla reflektora, filmski hrvač i njegov tumač imaju štošta zajedničko. Nešto namjerno, nešto slučajno. Od vremenskih paralela do glazbenog ukusa. Primjerice, kada se Mickey Rourke od 1991. do 1995. zapostavivši glumu bavio profesionalnim boksom prije mečeva ga je pratila pjesma "Sweet Child O' Mine" skupine Guns'N'Roses, ista ona kojom se u filmu najavljuje Randyjev nastup. Pritom je teško razlučiti je li u pitanju vješta manipulacija ili umješno preskakivanje granica zamišljenog i doživljenog. U svakom slučaju vještina i umijeće su neporecivi. Poglavito u Rourkeovoj interpretaciji koju iznad svega odlikuje lišenost patetike, čak i u kadrovima u kojima bi dozirana patetika možda galvanizirala radnju. Zbog toga je film poprilično suh, nasječen na nekoliko ogoljenih scena u kojima središnji lik propituje vlastite mogućnosti, očekivanja i odnose s najbližom okolinom. Bez ikakvog dramatiziranja. Suočen sa samo dva ishoda, kao i u ringu – s pobjedom ili porazom. Ta se narativna reduciranost prema završetku filma pretvara u predvidljivost ishoda, ali sam glavni lik u tome ne gubi niti sloj profiliranosti. On ostaje mozaik krhotina koje na okupu i dalje drži djetinja predanost iskonskom snu. Koliko god on djelovao izmučeno i besperspektivno, u njemu je do završnog skoka moguće prepoznati nadu i predanost. U tom smislu priča graniči s logikom bajke, iako je rasplet kao takvu demantira. S obzirom da hrvača Randyja utjelovljuje konkretni glumac, film se ipak nastavlja i nakon odjavne špice poručujući između redova da je nastavak moguće pratiti kroz njegov život.

Gola istina u filmu prati, dakle, vremešnog hrvača ili točnije rečeno kečera koji je sve ono na što asocira pejorativni, ali uvriježeni engleski pojam *white trash*. Nekoć obožavani prvak profesionalnog hrvanja umjetničkog imena Randy The Ram Robinson, pedeset-i-nešto-godišnji Robin Ramzinski sada jedva spaja kraj s krajem nastupajući po provincijskim dvoranama kako bi, uz fizičke poslove, zaradio dolar više za stanarinu u prikolici. Jedino mu je zadovoljstvo druženje s još jednom životnom gubitnicom, striptizetom Cassidy, a najveća želja zbližiti se s otuđenom kćerkom Stephanie. Kada mu liječnici nakon posljednjeg meča dijagnosticiraju tešku srčanu bolest, Randy dobije neočekivanu prigodu da makar nakratko vrati dane najveće slave. Međutim, odgovor na ponudu da se u ringu ponovno nađe sa svojim najvećim suparnikom Ayatollahom za njega može značiti samo život ili smrt, s obzirom da mu zdravlje ne dopušta nove napore. Ova je životna dvojba u filmu katalizirana Randyjevim odnosom s dvjema ključnim osobama. U oba slučaja podrška će mu izostati. Iako će se nakratko približiti kćeri, vlastite će ga navike fatalno odvojiti od djeteta, dok će se s potencijalnom partnericom Cassidy razići u fazi vremenski kratkoj, ali kobnoj. Kada čovjek ostane bez emotivne podrške kao u ovom slučaju, okreće se socijalnoj podršci, neovisno koliko ona kratkotrajna i zapravo artificijelna bila, te će Randy usprkos tjelesnim ozljedama i bolovima koji ga nesumnjivo čekaju u ringu radije napustiti svijet koji ga stvarno ranjava – svijet stvarnih borbi.

U tom smislu izbor sporta u priči nije mogao biti efektniji. Američko profesionalno hrvanje s hrvanjem grčko-rimskim stilom povezuje samo naziv. Riječ je o estradiziranim mečevima u kojima se glumi kao u filmovima. Njihovi su protagonisti, poznati kao kečeri, pravi majstori iluzije nemilosrdnih obračuna. Lažni udarci, lažni padovi, lažni pobjednici i poraženi. Vanjska je slika drukčija. Krv, lomovi i krikovi ipak nisu u potpunosti lažirani mada se u svakom trenutku pazi da se ne prijeđe granica između opsjene nasilja i njegova oživotvorenja. Što je razina produkcije slabija, to je nasilje bliže stvarnosti. Jedan od najdojmljivijih prizora u filmu krvavi je obračun između Randyja i jednog od njegovih suparnika Necra Butchera u kojem se koristi štošta. Bodljikava žica, krhotine stakla, spajalice. Istodobno mučan i groteskan, prizor podcrtava očaj glavnog lika koji se neprestance nalazi između dvaju spomenutih svjetova – lažnog svijeta hrvačkih mečeva koji mu stvara osjećaj sigurnosti i prihvaćenosti, i stvarnog svijeta prikolica, slabo plaćenih poslova i otuđenja od obitelji koji ga vraća tamo gdje mu je prividno bolje. I to toliko bolje da će prije riskirati život negoli iluziju o

njemu. Rourkeovo lice koje je zbog pravih ozljeda i kirurških intervencija stalno razvučeno u blagi osmijeh – čime djelomice podsjeća na Batmanova arhetipskog neprijatelja Jokera – i samo stvara iluziju zadovoljstva. Gorkog, trpkog, ali ipak zadovoljstva. U toj mješavini bivših pobjeda i kontinuiranih poraza, nesposobnosti hvatanja u koštac s realnošću i stvaranja iluzije o samom sebi – i samom sebi – redatelj Darren Aronofsky u potpunosti prepušta film glavnom glumcu. On pak najintenzivnije glumi svojom muskulaturom niže od vrata i očima jer mu je lice ukočeno i kao takvo idealno za interpretaciju čovjeka u stalnom grču. Nevidljivom izvana, razarajućem iznutra. Zbog svega toga i sam film izgleda kao na kuri steroidima sumnjivog podrijetla. Isprva eksplozivan, a ubrzo nakon toga izmučen nuspojavama.

Uz takvu okosnicu i fokusiranje na glavnog glumca / glavni lik, čini se da su redatelj i scenarist nehotice propustili iznijansirati njegovu okolinu koja je i više nego zahvalna za kontekst središnje navješćujuće tragedije. Ovo je i film o američkoj nižoj klasi, deprivilegiranim bijelcima koji uglavnom žive u skladu sa starorimskom krilaticom "kruha i igara", radnicima loših primanja i uskog kruga zadovoljstava čija se svakodnevica vrti oko dugova prema drugima i sebi. Takav je i središnji lik, s tom razlikom da se na sadašnji nezavidni položaj spustio sa znatno više razine društvene afirmacije i materijalne sigurnosti, lošim potezima i biološkim zakonitostima izgubivši stečeno. Taj je pad u filmu kristalno jasan, ali mu je pozadina tek naznačena. Baš kao što su i njegovi odnosi s dvije trenutačno najbliže osobe svedeni na samorazumljivi tijek. Uvjerljivije bi bilo da je redatelj u tome bio minuciozniji, pri čemu je na raspolaganju imao zavidne interpretativne mogućnosti Marise Tomei kao striptizete Cassidy i Evan Rachel Wood kao Randyjeve kćerke Stephanie, obje istovremeno fragilne i rezolutne.

Taj je propust očitiji u odnosu oca i kćeri, koji je manje nijansiran od onoga između dvoje nerealiziranih ljubavnika. Kada je trebao biti roditelj, Randy je bio zvijezda na zalasku i obiteljske mu dužnosti nisu bile prioritet. Sada kada je zalazak potpun, pokušava nadoknaditi propušteno i taj je pokušaj u filmu strukturiran veoma dobro do pred kraj. Ono što kraj tog odnosa čini ishitreno riješenim želja je redatelja i scenarista da Randyja ostave bez imalo dvojbe u završnu odluku. Jer – kad je već izgubio sve što imalo vrijedi u životu, odluka o kobnom riziku više nema alternativu. Zato su mu i "oduzeli" kćerinu krhku naklonost zbog jedne propuštene večere u restoranu. Slično djeluje i zakašnjela briga podjednako razočarane striptizete Cassidy. Njezin lik u filmu ima ulogu emotivne protuteže nestabilnom Randyju i kao takav funkcionira dojmljivo i nenametljivo. Marisa Tomei pritom imponira kombinacijom životne rezignacije i nade zbog možda posljednje prilike za bijeg od loših okolnosti. Kada se za realizaciju te nade napokon ukaže odgovarajući partner, Cassidy, opet pragmatičnim obratom u scenariju, odustaje od svega i gura Randyja na završni skok. Ostali su likovi više statisti, a manje epizodisti, osim što Randyjev suparnik Ayatollah ima (vanjsko)političku dimenziju koja je izazvala čak i reakcije iranske strane koja je u njemu prepoznala klišeizirano prikazivanje Irana u američkoj kinematografiji. To povlači paralelu sa serijalom o boksaču Rockyju koji je u kasnijim nastavcima također spajao sport i politiku, dok u povratničkom filmu *Rocky Balboa* Sylvester Stallone i njegov lik izrazito sliče Mickeyju Rourkeu i liku Randyja. *Hommage* ili omaška? Kako se uzme.

Mada *Hrvač* ima nedorečenosti i u načelu je puno čvršće odglumljen negoli napisan, režija Darrena Aronofskog puno je bliža njegovu pristupu *Rekvijemu za snove* negoli *Fontani života*, što znači da se vodio načelom "manje je više". Dinamična izmjena ritma, dojam ispranosti i slike i likova te znalačko korištenje glazbe koje ima epilog u naslovnoj pjesmi Brucea Springsteena potvrđuju redatelja kao autora čiji je film u barem nekoliko segmenata iznadprosječan, neovisno o Rourkeovoj ulozi karijere. Film se stoga neće pamtiti samo po nagradama, među kojima je Zlatni lav na Festivalu filmske umjetnosti u Veneciji prošle godine najsjajnije, a nerealizirana nominacija Mickeyja Rourkea za Oscara najzvučnije priznanje, simbolično u kontekstu raspleta priče, nego ponajprije kao vrhunsko ostvarenje američkog nezavisnog filma u kojemu u pravom trenutku uvijek ima mjesta za velike povratke i velike talente. Prvi je potvrdio glavni glumac, a drugi redatelj *Hrvača*. Treba se samo nadati da Mickey Rourke neće sada poželjeti postati kečer, iako bi film o tome za kojih dvadesetak godina u režiji Darrena Aronofskog mogao biti izvrstan.

Boško Picula

Kompleks Baader-Meinhof

(Der Baader-Meinhof Komplex, Uli Edel, 2008)

"Generacija mladih nacista predvođeni Andreasom Baaderom, Ulrikeom Meinhofom i Gudrunom Ensslinom vode rat protiv onoga što smatraju novim licem fašizma – bore se protiv američkog imperijalizma kojeg podupire njemačka vlada. Njihov je cilj stvoriti humanije društvo, ali činjenica da do svojih ciljeva dolaze šireći teror i prolijevajući krv dovodi do toga da gube vlastitu humanost". Tako je na početku – dok je nisu promijenili – glasila najava za *Kompleks Baader-Meinhof* na službenoj stranici Cinestara[1]. Zgražati se nad nepoznavanjem hrvatskog jezika, u zemlji u kojoj je kultura ionako već srozana na medijski spektakl nema puno smisla. Ali, kad najveći kinolanac u državi pokaže ovakav diletantizam, onda je zaista vrijeme da se postave neka pitanja. Nije čak ni stvar u tome da su Ulrike Meinhof i Gudrun Ensslin pretvoreni u muškarce, to bi se čak moglo usporediti s tipfelerom Nenada Polimca koji u *Globusu*, navodeći film, piše "Baader-Meinhoff". Krucijalni je problem u tome što se RAF proglašava skupinom mladih *nacista*. I tu doista vrijedi ono slavno Marxovo načelo da se povijest ponavlja dvaput: prvi put kao tragedija, drugi put kao farsa. Jer što je drugo činjenica da se oni koji su se borili upravo protiv nacističkog naslijeđa (zločina svojih roditelja i vladajuće strukture koja nije raskrstila s nacizmom) i sami proglašavaju nacistima?

Naravno, osoba koja piše najave za filmove na stranici Cinestara naprosto ih prevodi i prepisuje s drugih stranica, ali ne otkriva li ova farsa tipičan freudovski slučaj

1 Zahvaljujem Jeleni Ostojić što mi je usmjerila pažnju na taj zanimljiv detalj.

jezične omaške. Kao što nas je poučavao Freud, jezična omaška uvijek predstavlja neki simptom, a u ovom kontekstu jezična omaška i nije ništa drugo nego simptom onoga protiv čega se RAF borio (kapitalizma), ma koliko to nategnuto na prvi pogled moglo zvučati. Prvo, taj je gaf rezultat upravo kapitalističke "brzine oslobađanja" teksta, metode *copy-paste* koja savršeno funkcionira u sustavu koji se temelji na reprodukciji. Drugo, ne govori li nam taj detalj – borci protiv nacista koji su pretvoreni u naciste – nešto krucijalno ne samo za kinematografiju i kulturu gledanja filmova u Hrvatskoj, već i za današnji konzumerizam? Posjetiteljima Cinestara u principu nije ni bitno idu li gledati film o "generaciji mladih nacista" ili o borcima *protiv* generacije nacista, njima je bitno da u filmu ima akcije, krvi i sisa. Da se dobro "opustimo", ne? Pojedemo kokice, popijemo Coca-Colu i nakon kina uopće ni ne promislimo zašto smo išli gledati film o nacistima, a dobili… što? Zaista, što smo gledali? Protiv čega se ta mlada generacija uopće borila?

To nas dovodi do najvećeg problema filma. Novi film o RAF-u imao sam prilike gledati u Stockholmu. Za razliku od mene koji sam film mogao pratiti ne obazirući se na švedske titlove, moj je prijatelj sve pratio bez većeg znanja njemačkoga. Nakon dva i pol sata filma, kada smo izašli iz kina, njegov je komentar bio da je film odličan. I u tome se teško ne složiti. Međutim, istovremeno, najveći (ideološki) problem filma jest upravo u tome što je (vizualno) "odličan". Kad malo dublje zagrebemo ispod njegove narativne strukture, možemo uočiti niz problema. Jedan od prvih je upravo ta vizualna atraktivnost filma. Neupućeni gledatelj – koji je došao gledati "generaciju mladih nacista" – veoma lako može steći dojam da se radi o akcijskom filmu. Štoviše, gledajući film čovjek se više puta zapita da li je jedan od preduvjeta primanja ženskih članova u RAF bio njihov izgled. A bogme ni muški članovi ne zaostaju po atraktivnosti (prije svega sam Baader, ali i Peter-Jürgen Boock, poznat po otmici Ponta i Schleyera, ali i po tome što je izgradio primitivni raketni lanser nazvan *Staljinov organ*, kao i po tome što je uhićen nigdje drugdje nego u Jugoslaviji). Naravno, kao što je uostalom prikazano i u filmu, slavno je Baaderovo načelo, kao odgovor na zgrožene Palestince kada su vidjeli kako se članice RAF-a u njihovom kampu sunčaju gole, bilo "jebanje i pucanje je jedno te isto", što je možda mislio doslovno, a možda je mislio i na to da nema prave revolucije bez seksualnog oslobođenja. No ipak, čini se da je redatelj išao na prokušani koncept – puno akcije, seksa, golih sisa, jurnjava i pucanja… pravi *blockbuster* koji može pobrati i Oscara, zar ne?

Slavoj Žižek dobro je uočio (u razgovoru, Ljubljana 23. 1. 2009) da u filmu vlada polaritet između likova Baadera i Ensslin s jedne strane i Ulrike Meinhof s druge. Na neki način, ispada kao da je Ulrike bila "korumpirana" od strane ovih "sirovih" terorista kojima i nije do ničeg drugog osim do "pucanja i jebanja", tj. kao da su nju, intelektualku, pokvarili "sitni kriminalci". (To se lijepo vidi na samom početku filma: sramežljiva i odjevena Ulrike nalazi se na nudističkoj plaži, a njezin "kukavičluk" i ljubomora na promiskuitetnog muža nikako ne odgovora budućoj teroristici). Štoviše, ukoliko se sjetimo povijesti RAF-a, vidjet ćemo da se tijekom 70-ih, kada je Ulrike već prešla u "ilegalu", stalno mistificirao njezin intelektualni predznak. Mnogi će kritičari upravo njenu figuru koristiti i kako bi diskreditirali Baadera, koji je spram nje – ipak "teorijski upućene" novinarke – bio tek kriminalac koji je volio brze aute, akciju i žene.

Općenito, univerzum filma suptilno prenosi i univerzum 70-ih, kada je država RAF-ovce pod svaku cijenu htjela diskreditirati i prikazati kao obične kriminalce. U svojoj knjizi *Poziv na teror* (2007, str. 161), britanski sociolog Frank Furedi pokazuje kako su tijekom 20. stoljeća vlade terorizam pokušale tretirati kao policijsko pitanje. "Svrha te perspektive je također bila da se kriminaliziraju terorističke aktivnosti. Strategija kriminalizacije svjesno je pokušala diskreditirati političke tvrdnje neprijatelja. Kao što je primijetio jedan vodeći stručnjak za terorizam, 'U razdvajanju terorističkih taktika od njihovog političkog konteksta, namjera je očigledno bila da se kriminalizira određeni način političkog izraza.' Jedan od glavnih ciljeva kriminalizacije bio je omogućivanje projekta moralnog osuđivanja. Policijska akcija usmjerena na kriminalce pomaže vladi da zauzme višu moralnu poziciju."

U slučaju RAF-a to se vidjelo tijekom čitavog djelovanja: njemačka država naprosto nije htjela priznati da se radi o "revolucionarnoj skupini", već ih je stalno nazivala kriminalcima. Štoviše, čak je i u kasnijim godinama suđenja u Stammheimu, kada su uvjeti u ćelijama doduše već bili bolji (premda ne baš tako dobri kao što prikazuje film), Bundestag usvojio zloglasni Lex Baader-Meinhof koji je sudovima dopuštao nastavak suđenja u odsutnosti optuženika u slučaju da je optuženikova bolest rezultat njegova vlastitog djelovanja (kao što je to bio slučaj s Ulrike

Meinhof), a ono što indirektno potvrđuje Furedijevu tezu o specifičnom odnosu spram terorizma u 20. stoljeću jest zabrana kolektivne obrane, što su odvjetnici RAF-a dotad prakticirali. Sada je svaki optuženik morao imati svog odvjetnika, a upravo je ta nova praksa još jednom potvrdila da sustav ni pod koju cijenu RAF nije htio priznati kao kolektiv, već isključivo kao bandu kriminalaca. *Baader-Meinhof Komplex* u neku ruku ide u korist takve povijesne falsifikacije, budući sa su svi članovi RAF-a (uz izuzetak Ulrike Meinhof, koja dakle služi kao neka vrsta "posrednika" između svijeta kriminala i "visoke kulture", tj. intelektualnog svijeta) prikazani kao sitni kriminalci. Ukoliko se oni slučajno prikažu kao "kolektiv" to je direktno priznanje neprijatelju države. Nije slučajno Bernhard Vogel, predsjednik savezne njemačke pokrajine Rheinland-Pfalz, 1977. godine izjavio da je simpatizer svatko tko umjesto Baader-Meinhof banda kaže "grupa". Sam naslov filma na tragu je tog Vogelova savjeta. Umjesto da se film naprosto nazove RAF, ili Frakcija crvene armije, on je svjesno nazvan po knjiškom predlošku Stefana Austa (po čijim je instrukcijama i snimljen), tako iznova ponavljajući i glavnu Austovu grešku: RAF nije bio nikakav "Baader-Meinhof kompleks", nije to bila teroristička skupina čiji bi *fatum* bio predodređen nekakvim paktom – ili još gore, ljubavnom avanturom – Andreasa i Ulrike. To će najbolje pokazati upravo druga i treća generacija RAF-a koje uglavnom nisu niti poznavale dotičnu prvu generaciju, a svejedno su imale razrađena politička načela koja nisu nužno uvijek reflektirala stavove prve generacije. Iznova, film mistificira upravo drugu generaciju, kada je prikazuje tek kao poslušne kuniće prve generacije koji su naprosto htjeli osloboditi svoje terorističke idole. Naravno, mnogi će (pa čak i bivši RAF-ovci) priznati da je jedna od najvećih grešaka RAF-a bila baš u tome što se druga generacija uglavnom usmjerila na oslobađanje prve, pa se u tom usmjerenju zapostavila direktna borba protiv sistema. Međutim, u filmu ne vidimo da je i druga generacija vodila teorijske razgovore, objavljivala proglase, razmišljala o svojim postupcima – oni su naprosto lošija (ili bolja, s obzirom na atraktivnost Brigitte Monhaupt) verzija prve generacije, koju smo ionako samo jednom tijekom čitavog filma vidjeli da međusobno teorijski obrazlaže svoje akcije i raspravlja o tome. Dakako, dok ne dođe Baader i kaže Ulriki da je bilo dosta teorije, "ajmo na akciju!"

U tom kontekstu, čak je i Urlike Meinhof, premda prednjači u svojem "teorijskom obrazovanju", za razliku od ove puke bande kriminalaca, prikazana kao osoba koja se tijekom svoje terorističke djelatnosti "pokvarila" i postala sirovina željna akcije kao i Baader. To će dobro primijetiti bivši RAF-ov terorist Karl-Heinz Dellwo (koji se i "pojavljuje" u filmu u napadu na ambasadu u Stockholmu), uočavajući da film jasno cenzurira ključne dijelove njenih izjava, pa tako kada Ulrike Meinhof kaže: "Mi kažemo, murjak nije čovjek, već svinja. I, naravno da se može pucati", onda se u filmu ne dodaje još važniji dio njene izjave, koji glasi: "Ali kažemo i: murjaka koji nas pusti, pustit ćemo i mi!" Dellwo će primijetiti da film unatoč tome što na početku ukratko daje historijsko-politički kontekst pojave RAF-a, ubrzo odlazi u drugom smjeru, te da je RAF prikazan u izrazito nepolitičkom svjetlu, a pozicija državnih službenika bitno falsificirana (Bruno Ganz kao Horst Herold, u ulozi sličnoj Hitleru iz filma *Konačni pad*, ovaj put bez Eve Braun, premda je stalno očekujemo kao njegovu sekretaricu). Film je u tom smislu velik korak unazad od onoga što su, primjerice, učinili Fassbinder i Schlöndorff u *Njemačkoj u jesen*, a Dellwo čak smatra (u privatnoj prepisci, 7. 10. 2008) da predstavlja povratak u 70-e, samo što su se sada promijenili oni koji se bore protiv RAF-a. "Ono što sada Aust i Eichinger, 2008. godine, govore protiv RAF-a i pokušaja revolucije, slično je prije govorila generacija nacista oko Helmuta Schmidta i Horsta Herolda, sve do Franz-Josepha Straussa. Pokušaj pobune je iracionalan, to moraju biti luđaci i poremećeni".

Nažalost, film *Baader-Meinhof Komplex* ne objašnjava čitav historijsko-politički kontekst u kojem se RAF pojavio i čije je dijete, već upravo na tom tragu teroriste prikazuje kao iracionalne fanatike koji uz, pun akcije, krvi i seksa, zapravo vode jedan razuzdan život nalik boemima i francuskoj avangardi. U tom smislu, najveći doseg filma (a to je njegov vizualni i estetski karakter) ujedno je i njegov najveći promašaj. Ipak, ako ništa drugo, film je, barem u Njemačkoj (gdje ga je vidjelo više od dva milijuna ljudi), ponovno uzburkao duhove i doveo do novih rasprava o smislu i značaju RAF-a, pri čemu se – kao i uvijek – javljaju emocionalno motivirana osuđivanja nasilja, ali povremeno na površinu isplivaju i prijeko potrebna politička razmatranja o naslijeđu '68. koje nas – s pravom – i danas proganja.

Srećko Horvat

Milijunaš s ulice

(Slumdog Millionaire, Danny Boyle, 2008)

Mumbai je danas grad s dvadesetak milijuna stanovnika. Grad koji spada među deset najvećih gospodarskih sjedišta svijeta grad je velikih socijalnih razlika, okružen naseljima napravljenima od kartona, dasaka i lima, tzv. *slamovima*. Najveći među njima, Dharavi, broji oko milijun stanovnika i ondje je sniman film *Milijunaš s ulice*, ovogodišnji dobitnik Oskara za najbolji film i režiju.

Milijunaš s ulice priča je o Jamalu Maliku (britanski glumac indijskih korijena Dev Patel u svojoj prvoj filmskoj ulozi), siromašnom, neobrazovanom dječaku iz slama koji za život zarađuje kao poslužitelj čaja (*chaiwallah*) u telekomunikacijskoj tvrtki u Mumbaiju. Jamal se stjecajem okolnosti nađe u indijskoj verziji kviza *Milijunaš*. Nakon što uspješno odgovori na pitanja koja ga vode do konačnog dobitka i dođe do posljednjeg, koji bi mu osigurao slavu i 20 milijuna rupija, policija uhićuje Jamala i odvodi ga u stanicu pod sumnjom da je prevarant. Mučen i ispitivan, Jamal inspektoru (Irrfan Khan) počinje objašnjavati na koji je način znao odgovore na pitanja. Kako ispitivanje napreduje sa svakim odgovorom otvara se po jedna epizoda Jamalova života. U nizu retrospekcija Jamal otkriva ključne trenutke svog odrastanja sa starijim bratom Salimom (u najstarijoj dobi glumi ga Madhur Mittal), od ubojstva majke do upoznavanja Latike, djevojke koja će postati ljubav njegova života.

Film započinje izmjeničnim prikazivanjem mučenja Jamala u policijskoj stanici i njegova nastupa na početku kviza *Milijunaš*. U prvih nekoliko minuta te su dvije radnje isprekidane kadrovima Salimova ubacivanja novca u kadu (narativnu funkciju ti će kadrovi dobiti tek na kraju filma) i Latikina pojavljivanja na mumbajskom kolodvoru. Četiri različite vremenske razine na samome početku najavljuju višestruke paralelne radnje koje će obilježiti i ostatak filma. Ključan za spajanje prostorno-vremenski odvojenih radnji upravo je kviz koji će priči dati čvrstu strukturu. Izrazito dramaturški promišljen i precizan film prikazuje odrastanje kroz tri različita vremenska razdoblja i lako se može podijeliti upravo na tri podjednako važna čina, od kojih se prvi izdvaja naglašenom socijalnom pozadinom. *Milijunaš* se otvara pitanjem koje nas vraća u Jamalovo i

Salimovo djetinjstvo (vrhunski snimljena i režirana scena potjere u slamu), pitanjem koje se izravno referira na Bollywood i jednu od njegovih zvijezda, Amitabha Bachchana (svojevrstan *hommage* Bollywoodu kulminirat će u virtuoznoj odjavnoj špici filma). Kroz priču o susretu s bollywoodskom zvijezdom po prvi su puta braća okarakterizirana i naznačen je njihov odnos koji će ostati gotovo nepromijenjen do same završnice filma. I dok je Jamal lik pozitivnih karakteristika koji veći dio filma provodi u bratovoj sjeni, Salim je odvažan i hrabar, oportunist vođen nagonima za novcem i moći. S obzirom da su oni siročad (majka je ubijena u napadu hindusa, figura oca u filmu ni ne postoji), Salim je taj koji od početka njihova odrastanja preuzima roditeljsku ulogu. Njegovo ponašanje oscilira između želje za moći i ljubavi prema bratu. Kraj filma donijet će, na trenutak možda iznenađujuću, Salimovu odluku o prepuštanju Latike bratu. No taj je postupak zapravo vrlo logičan i na neki način anticipiran već u prvoj trećini filma. Naime, u dijelu filma (ujedno i odgovoru na jedno od postavljenih pitanja u *Milijunašu*) kada se Salim i Jamal uče prosjačenju kod svojega šefa Mamana (kojega neki kritičari uspoređuju s Dickensovim Faginom) Salim ima priliku postati glavni među prosjacima. No, cijena je velika. Mora otići po Jamala kako bi mu Mamanovi pomoćnici uništili vid (što su prije toga već učinili jednom od dječaka). Maman Salimu nudi izbor između uspjeha, "pravog života *revolveraša*" i brata Jamala, podsjetivši ga da je sudbina svakog u njegovim vlastitim rukama. Salim tada odbacuje priželjkivani život i spašava brata. Neposredno nakon toga namjerno će ostaviti Latiku i prepustiti je Mamanu, svjestan da njegova *funkcija* odgovornoga prema bratu još nije gotova. Svoju će očinsko/majčinsku *ulogu* izgubiti tek u završnici filma kada će samoinicijativno nestati s pozornice.

S obzirom na veliku važnost obojice braće za razvoj radnje, pitanje je tko je pravi junak priče. Iako je Jamal glavni lik i gledatelj je prvenstveno fokusiran na njega i njegov životni put (koji je u većini situacija neodvojiv od Salimova), upravo je Salim taj bez kojeg bi odnos Jamala i Latike bio neostvariv. Vidljivo je to u sceni Salimova ubijanja zajedničkog protivnika Mamana, ali i na kraju filma u kojemu Salim, pokajavši se, omogućuje sretan završetak ljubavne priče. Moralno gledano, Jamal je junak bez premca. Dok je Salim hedonistički nastrojen *čovjek od akcije*, vođen koristoljubljem i *prizemnim*, seksualnim nagonima prema Latiki, Jamal je taj koji prema njoj osjeća istinsku privlačnost, koji sreće pogled s njezina polunagog tijela i kojemu ona nije samo predmet požude.

S tim u vezi treba se osvrnuti i na mišljenje nekih kritičara (npr. Manohle Dargis iz *New York Timesa*) koji su film smjestili u žanr moderne filmske bajke. Brojni su elementi koji idu u prilog toj tezi. Film govori o svojevrsnoj borbi dobra i zla u kaleidoskopskom Mumbaiju, o životu posvećenom potrazi za izgubljenom ljepoticom tijekom kojega se događaju razne pustolovine koje junaci, unatoč teškoćama, uspješno svladavaju. No, pitanje žanra ostavit ćemo po strani (film isto tako posjeduje brojne elemente melodrame, pustolovnog filma ili socijalne drame). Ideja filmske bajke zanimljiva je zbog dvojbi oko junaka. Značaj je junaka velik jer njegove namjere stvaraju okosnicu priče, upravo je on taj koji uklanja nesreću drugog lika. Dakle, iako je Jamal taj koji život posveti spašavanju Latike i čije namjere u osnovi čine okosnicu radnje, Salim u većini situacija preuzima inicijativu omogućavajući tako prostorno-vremensko premještanje te daljnje napredovanje radnje. U trenutku kada Jamal u posljednjoj trećini filma ne zna odgovor na pitanje postavljeno za 10 milijuna rupija naći se u očajnoj, doslovno potpuno izokrenutoj, situaciji, te će tako biti i sniman (s glavom okrenutom prema dolje). Tako usamljenog i ranjivog, voditelj *Milijunaša* Prem Kumar (glumi ga bollywoodska zvijezda Anil Kapoor) navest će ga na krivi put, nudeći mu pogrešan odgovor. Voditeljeva motivacija pritom nije sasvim jasna, što je još jedan od priloga tezi da priča u određenim trenucima uporište pronalazi u bajci – Kumar je samo još jedan od protivnika koje Jamal mora svladati na putu do konačnog cilja. Na taj bi se način možda mogla opravdati i prilično plošna i nespretna karakterizacija Latike (u najstarijoj dobi glumi je Freida Pinto). To je odlučujući trenutak kada Jamal, bez obzira na posljedice, konačno preuzima inicijativu i postaje pravim junakom filma (upravo posljedicom te njegove odluke film i započinje, odnosno nakon tog točnog odgovora Jamal završava u policijskoj stanici), što će mu kasnije osigurati pobjedu na kvizu i željenu ljubav. U sceni Jamalova konačnog osvajanja novčanog iznosa, njegova je pobjeda prikazana paralelno sa Salimovom smrću; dok u televizijskom studiju konfete padaju po Jamalu, Salim smrtno ranjen leži u kadi prepunoj novca. Posljednjim snagama s televizora čuvši kako voditelj izgovara Jamalovo ime, Salim prozbori: *Bog je velik* i umire. Jedan junak prepušta mjesto drugome.

Vladimir Šeput

Neobična priča o Benjaminu Buttonu

(The Curious Case of Benjamin Button, David Fincher, 2008)

U nedavnom izdanju HTV-ove filmske emisije *Posebni dodaci*, Petar Krelja i njegov sugovornik Jiři Menzel, perjanica češkog filma i praktički sinonim za neodoljivi češki humor na filmu, prešutno su prešli preko brzopleto izrečene tvrdnje da danas, za razliku od vremena prije tri desetljeća kad je slavni Čeh gostovao u legendarnoj filmskoj emisiji *3,2,1... kreni*, ne postoje veliki redatelji ni dominantne filmske struje koje bi objedinjavale ostvarenja ambicioznijih filmaša izraženih autorskih nagnuća. Brzoplete tvrdnje, kažem, jer ako iz trenutnog motrišta možda i nije moguće uočiti zajednička izvedbena i stilska obilježja, odnosno tematske i autorske preokupacije većeg broja danas značajnih filmskih autora, teza da u ovo vrijeme nema velikih redatelja svakako ne drži vodu. Premda se njihovi opusi kakvoćom (zasad) možda i ne mogu svrstati uz one mitskih predšasnika poput Hitchcocka, Hawksa, Forda, Walsha, Wildera i drugih velikana prohujalih vremena, kakvoćom visoka i kvalitativno ujednačena djela Clinta Eastwooda, Pedra Almódovara, Michaela Hanekea, Wong Kar-Waija i Anga Leeja, dakle plodnih filmaša kontinuirana djelovanja te jasno prepoznatljiva artističkog senzibiliteta i pečata (zbog čega bi im se u dobroj mjeri mogli pribrojiti i Tim Burton, Zhang Yimou, P. T. Anderson, Ridley Scott i Michael Mann), spomenute redatelje već sad čine velikim umjetnicima i iznimnim autorskim osobnostima.

U tu skupinu velikana sedme umjetnosti i(li) onih koji će tu titulu u dogledno vrijeme zaslužiti s lakoćom ubrajamo i Davida Finchera. Makar je riječ o filmašu koji dijelom još uvijek nosi stigmu redatelja poniklog u mediokritetskom hollywoodskog okruženju potpisnika glazbenih spotova, Fincher je rasni i punokrvni autor koji još od podcijenjenog prvijenca *Alien 3* njeguje i neprekidno razvija jasno prepoznatljiv i osebujan umjetnički svjetonazor i autorski senzibilitet. Bavljenje osobitim pojedincima, marginalcima i/ili antijunacima većima od života, često naglašena društvena kritičnost iz koje se mogu iščitati redateljeva lijeva politička uvjerenja, sklonost adaptacijama intrigantnih i provokativnih literarnih predložaka, iznimna vizualna kultiviranost i promišljenost u komponiranju minuciozno režiranih i (osobito u ranijim filmovima) iznenađujuće zrelo artikuliranih cjelina, zaokupljenost egzistencijalnom tjeskobom pojedinca i njegova suočavanja sa smrtnošću, slojevito psihološko nijansiranje jasnim etičkim predznakom obilježenih protagonista suočenih s nepobjedivim zlom, bilo u sebi bilo u društvu oko sebe, afinitet prema ironiji, crnom humoru i satiri, neustručavanje u šokiranju gledatelja kad god to smatra nužnim, te naposljetku vješto poigravanje filmskim medijem i mogućnostima koja pruža svijet pokretnih slika, uz nepogrešivo pogađanje ukusa šireg gledateljstva (što potpisnik ovih redaka ne drži manom), kao i

anticipiranje trendova, Davida Finchera nedvojbeno čini jednim od najznačajnijih i najzanimljivijih filmskih autora današnjice. Dakako, i velikim autorom, jer ako uvijek i ne snima "isti film", ako ponekad i popusti producentskom pritisku, ako gdjekad i iznevjeri (prividnim) skretanjem u *mainstream*, Fincher svakim svojim novim djelom dokazuje hvalevrijednu konzistentnost, zrelost, maštovitost i zaigranost u tvorbi celuloidnih (remek-) djela. On je autor vrlo rano prepoznatljivog i rafiniranog redateljskog stila, koji obilježavaju spretno kontrastiranje toplim i hladnim bojama oslikanih mirnih odnosno uznemirujućih sekvenci, kreiranje sugestivne ugođajnosti uz čestu uporabu donjih rakursa, brze vožnje kamere, pojačavanje osjećaja nelagode korištenjem jakih izvora svjetla u ili izvan kadra, riječju perfekcionizam, podjednako u pedantnom i detaljnom kreiranju svakog kadra, kao i u kontroliranoj uporabi vizualnih i zvučnih atrakcija afinitet prema kojima je baštinio iz miljea glazbenih videospotova.

S novelom *Neobična priča o Benjaminu Buttonu* F. Scotta Fitzgeralda, svojevrsnog duhovnog predvodnika američke *jazz*-scene 1930-ih i književnika trajno zaokupljenog odnosima privlačnog lica i tjeskobnog naličja američkog društva, odnosno razobličavanju mita o nepostojećem "američkom snu", Fincher se prvi put susreo još tijekom druge polovice 1980-ih, kad je radeći u Lucasovu studiju Industrial Light & Magic naletio na prvu verziju scenarija koje se prema nekim izvorima tada trebao prihvatiti Steven Spielberg. Nova inačica iste priče, od koje je odustao Ron Howard, ruku mu je dopala početkom 90-ih, kada je već bio cijenjeni autor videospotova za Madonnu, Michaela Jacksona i Aerosmith, no Finchera su tada zanimali provokativniji sižei kakvima će se pozabaviti u prijelomnom horor-trileru *Sedam*, podcijenjenoj *Igri* i kultnom *Klubu boraca*. Napokon, stekavši naklonost publike i nepodijeljene kritičarske aklamacije, Fincher je 2003. godine pročitao treću inačicu scenarističkog predloška, onu iz pera oskarovca Erica Rotha za koju se zainteresirao i Spike Jonze, a kojom je David doslovce postao opčinjen. Pisac scenarija za dobrano proračunatog ali i neosporno uspjelog *Forresta Gumpa*, Eric Roth je iz Fitzgeraldove satirične kratke priče preuzeo samo ponešto izmijenjeni temeljni zaplet, onaj o protagonistu Benjaminu Buttonu koji se rađa s tijelom i svim pripadajućim boljeticama starca, u prozi već odraslog 70-godišnjaka, a u filmu 80-godišnjaka u tijelu novorođenčeta. Mjesto radnje iz Baltimorea preselivši u New Orleans, osuvremenivši priču i dodavši narativni okvir s očito ne-sretnom mladom ženom Caroline koja svojoj umirućoj staroj majci Daisy čita Buttonov dnevnik, Roth je fascinantno dopisao Fitzgeralda, odnosno kreirao sasvim novu, iznimno slojevitu, mudru, poticajnu i značenjski bogatu storiju, bajkovitu epsku priču o životu, ljubavi i ljudskosti jednog uistinu osobitog čovjeka u pozadini čijih "retrogradnih" životnih razdoblja pratimo američku povijest 20. stoljeća.

Prihvativši se rada na *Neobičnoj priči...*, Fincher je dobrim dijelom sjeo u poetički i senzibilitetski stolac Tima Burtona i stvorio remek-djelo kakvo je od njega uistinu bilo teško očekivati. Naime, on je autor koji prema vlastitim riječima nadahnuće za svoje filmove pronalazi u "osobnom mraku i tjeskobi", a u njegovoj odlučnosti i odvažnosti u zalaženju u mračne zakutke osobnih i kolektivnih strahova, baš kao i u eksperimentiranju tehničkim i stilskim inovacijama, dobrim dijelom i leže razlozi prihvaćenosti i kultnog statusa koji uživa kod ambicioznije publike. U tom se smislu, zbog određenih prividnih ustupaka (primjerice kičastih prizora jedrenja u sumrak i Daisyna noćnog plesa u sjenici), te bavljenja za njega netipičnom pričom koju često čita u povišenom emotivnom ključu, može steći dojam da je Fincher donekle iznevjerio samog sebe i kreirao proračunato djelo. Međutim, taj dojam vara, jer sedmi redateljev film možda i jest cjelina koja se, jasno je to iz 13 oskarovskih nominacija, bizarnom pričom, izrazito čudnim protagonistom, bajkovitim odmakom i kontekstom Amerike 20. stoljeća, na prvi pogled svidjela Akademijinim glasačima, no i iz činjenice da su najvažniji Oscari izostali (osvojena su tri u tehničkim kategorijama) jasno je da je ipak riječ o snažnom, superiornom i unatoč svim kalkulacijama prepoznatljivom Fincherovu ostvarenju. Možda u *Neobičnoj priči...* uistinu neće uživati mlađi gledatelji, oni koji slave *Sedam* i *Klub boraca*, no ovaj film, osim što redatelja još jednom predstavlja kao zrelu i empatičnu osobu koja veliča život u svim njegovim aspektima, i od gledatelja zahtijeva visok stupanj mudrosti, strpljivosti i zrelosti, podjednako emocionalne koliko i dobne.

Neosporno, mnogo je sličnosti između novog Fincherova ostvarenja i Zemeckisova *Forresta Gumpa*. U oba slučaja riječ je o filmovima redatelja sklonih tehničkim i izvedbenim eksperimentima, o naslovima koji kroz osobite protagoniste toliko drugačije od njihova okruženja nude pomaknute personalizirane poglede na Ameriku prošlog vijeka, o djelima koja u stvaranju zavodljivog privida vr-

lo spretno i učinkovito koriste mnoge specijalne efekte, koja odlikuje naglašena, gdjekad djetinje prostodušna i naivna emotivnost, te u kojima je scenarist Eric Roth ostavio jasne potpise, ovdje u obliku kolibrića čija krila u letu "ispisuju" simbol beskonačnosti odnosno vječnosti, a što u *Forrestu Gumpu* simbolizira pero koje pada na cipelu osebujnog antijunaka. Fincher i Roth cjelinu su nakrcali i dojmljivim (filmo)filmskim minijaturama, od uvodne "priče u priči u priči" o tragičnom uraru koji je konstruiranjem "pogrešnog" sata s obrnutim odbrojavanjem vremena očajnički pokušao zaustaviti vrijeme i oživjeti poginulog sina, preko impresivne posvete buster-keatonovskim nijemim filmovima u duhovitim zgodama čovjeka kojeg je sedam puta pogodio grom, do izvrsnog poigravanja filmskim vremenom, likovima i gledateljevim očekivanjima u sekvenci detaljnog prikaza uzroka nesreće koja je prekinula Daisynu plesnu karijeru. Imponiraju scenografska, ikonografska i kostimografska pedantnost kojima su kreirana razdoblja američke povijesti 20. stoljeća, vijeka kojeg Benjamin Button zapravo živi na način na koji ga je u nemogućim idealnim uvjetima i trebalo proživjeti. Na samom završetku Prvog svjetskog rata Benjamin se rađa kao starac, simbol izmučene i oronule nacije koja će se polako razvijati i u koju će se vraćati vitalnost i životni optimizam. Odbačen od bogatog oca koji će mučen grizodušjem naknadno željeti ispraviti grešku, tijekom slijedećih desetljeća Benjamin će upijati mudrost i životna iskustva svojih "tjelesnih" vršnjaka, osoba koje su zbog rase (majka crnkinja, tamnoputi pigmej), pozne dobi i posla kojim se bave (prostitutke u javnoj kući) osuđene na preživljavanje na društvenoj margini, na socijalnom rubu koji autori s ljubavlju afirmiraju čitavim filmom. Obogaćen nenadomjestivim iskustvom Drugog svjetskog rata, Benjamin će svoju zrelu dob i punu snagu dočekati upravo tijekom 50-ih i 60-ih godina, dakle u vrijeme prosperiteta, elana i gospodarskog procvata Amerike. Početak njegova pomlađivanja odvija se paralelno s infantilizacijom čitavog društva, tijekom rane mladosti Benjamin je hipik koji boravi (rekli bismo otkriva sebe) u Indiji, a mladenačka demencija i potpuna neodgovornost poklapaju se s erom Ronalda Reagana i slutnjom dolaska Georgea Busha starijeg. Konačno, i sama Daisy, kojoj je Roth umjesto književne Hildegarde dao ime kao posvetu životnoj ljubavi Velikog Gatsbyja, u ne sasvim sređenom i sretnom odnosu s kćeri umire 2005, dok New Orleansom hara Katrina, kao simbol sumraka svih vrijednosti i konačne apokalipse u eri Georgea W. Busha.

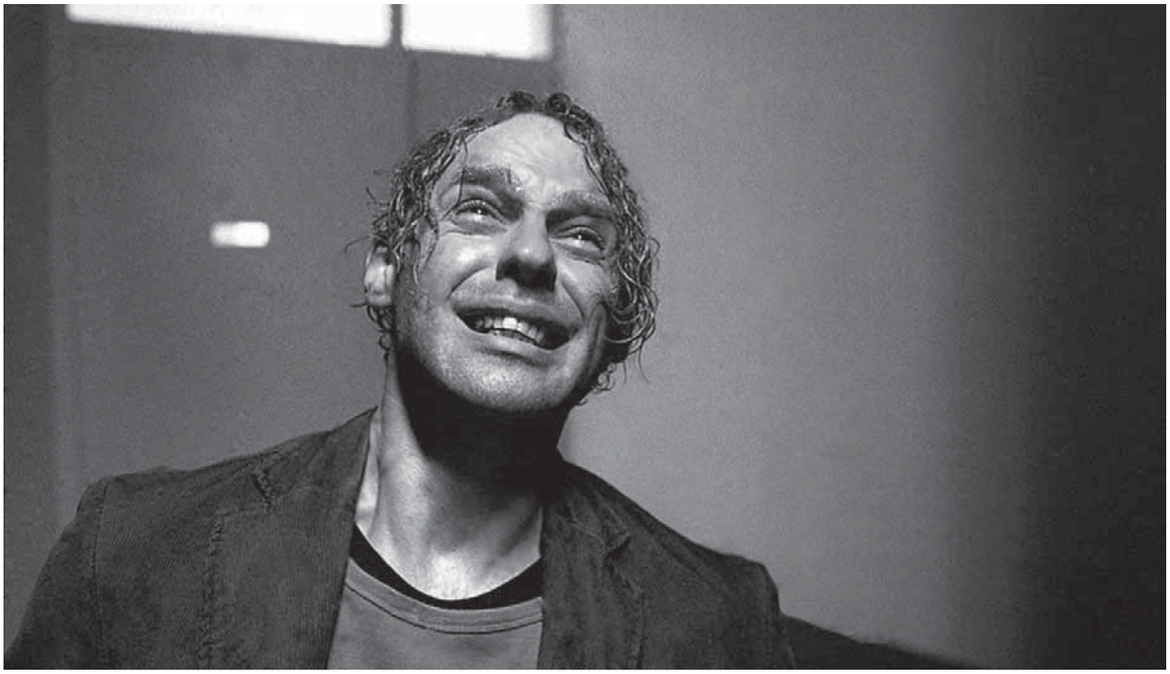
Dakako, ako ste cinik koji u svemu traži provokaciju, subverziju, skrivena značenja i prikrivene namjere, cjelinu možete nategnuto interpretirati i kao suptilnu afirmaciju pedofilije. Držim, međutim, da je to sasvim pogrešno, i da nam David Fincher ovim filmom otkriva svoje drugo lice, blago lice sućutnog humanista i melankolika sposobnog na stilski i izvedbeno fascinantan način ispripovijedati značenjski izuzetno slojevitu i kompleksnu epsku priču o životu, ljubavi, ljudskosti i smrti.

Josip Grozdanić

Ničiji sin

(Arsen Anton Ostojić, 2008)

Kritičari i novinari koji prate hrvatski film, u cjelini ga sve više hvale. Ali treba biti realan: 2006. godine snimljeno je osam cjelovečernjih igranih filmova, 2007. šest, a prošle godine sedam. Svake se godine uglavnom istaknu dva ili tri filma po nečem, za hrvatske prilike, iznadprosječnim. Katkad je to gluma, katkad režija, katkad opći vizualni identitet, a katkad je to gledanost i omiljenost u gledalaca, ali ako ćemo biti pošteni, ni jedan suvremeni hrvatski film nije bez manje ili više ozbiljnih mana. Meni se čini da ih najmanje imaju filmovi Ognjena Sviličića, pogotovo *Armin*, ali to je u konačnici stvar ukusa. Ono što jest činjenica broj je snimljenih filmova: sedam u prosjeku u posljednje tri godine. To je malen broj i u kinematografskome smislu svrstava nas u zemlju-patuljka. Iako kvantiteta ne mora jamčiti kvalitetu, bez većega broja snimljenih filmova čini mi se da je iluzorno očekivati i zadovoljavajuću razinu kakvoće. Još je jedna veoma važna stvar koja određuje hrvatski film; način je to njegove proizvodnje, gdje dobar dio novčanih sredstava daje država ili javnim novcem potpomagana Hrvatska radiotelevizija.



Takva je količina pretjerane sigurnosti – jer uz određeno je dokrpavanje to producentima uglavnom dovoljno za zatvaranje financijske konstrukcije – hrvatski film lišila prijeko potrebne komunikacije s domaćim gledaocima. S druge strane hrvatski film dosad nije imao doista važnih uspjeha u inozemstvu niti nagrada na najvažnijim svjetskim filmskim festivalima. Dapače, ne uspijeva ući ni u njihove natjecateljske programe. O redovitoj distribuciji u bilo kojoj zemlji osim Hrvatske dakako da nema govora. Pokoja je glavna nagradica s međunarodnih filmskih festivala B-kategorije krajnji inozemni doseg hrvatskoga filma. Naravno da nagrade i uvrštenja u natjecateljske programe najvažnijih svjetskih filmskih festivala ne mora imati nikakve veze s filmskom kakvoćom, ali to pokazuje drugu poraznu recepcijsku stranu hrvatskoga filma: ne samo što ga ne gleda domaći puk, već ga ne cijene ni strani filmski elitisti. Temeljni je problem hrvatskoga filma da on nema svoju publiku. Njega autori snimaju zapravo za sebe. Ne mora to uvijek biti loše, ali u načelu jest, jer lišava filmske tvorce ikakve odgovornosti. Država za film dadne par milijuna kuna – nerijetko se u financiranje ubaci još i HRT, na koncu snimljeni film pogleda u prosjeku par tisuća gledatelja – u najgorima ni stotinjak; u inozemstvu se u najboljem slučaju dobije neka simbolična nagrada na osrednjem filmskom festivalu – i nikom ništa: *Pojeo vuk magare!* I dalje sve po starom.

Hrvatski je film tako nažalost postao talac zatvorenoga čarobnoga kruga dobro poznate krilatice: *Ja tebi, ti meni.* Ili stare narodne: *Ruka ruku mije.* Ove je godine doduše za financiranje dugometražnih igranih filmova umjesto Ministarstva kulture zaduženo novo tijelo, Hrvatski audiovizualni centar, koji je, valjda pod sve glasnijim kritikama dosadašnjega načina financiranja, sufinancirao dosad najveći broj filmova; ali je svakom u prosjeku dao manje novca; recimo, umjesto da se 26 milijuna kuna dijeli na šest ili sedam filmova, sada je isti iznos novca dan za dvostruko više njih; k tomu većinu od tih novih filmova čine oni debitantskih redatelja. Jedina se nejasnoća tiče načina određivanje koliko će se kojem filmu dati novca, jer on nije raspodijeljen ravnomjerno, nego su producenti dobili od 3,6 do 1,8 milijuna kuna, pa nije jasno po kojim su se to kriterijima umjetnički savjetnici HAVC-a vodili. I jesu li ikakvi kriteriji u tom pogledu opravdani? Ili bi trebalo da svi sufinancirani filmovi dobiju istu količinu novca?

No zašto ovaj uvod? Zato što mi se čini da je hrvatski film dosegao jednu razinu kakvoće koju će biti nemoguće nadići ukoliko se bitno ne promijene uvjeti njegove proizvodnje. Film je veoma skup proizvod, a od uvjeta njegove proizvodnje uvelike ovise i njegov stil i njegov sadržaj. Dok se god u Hrvatskoj ne budu snimali filmovi u rasponu od nekoliko stotina tisuća kuna pa do neko-

liko desetaka milijuna kuna (makar u potonjem slučaju bila riječ i o zajedničkoj međunarodnoj proizvodnji), vrlo će vjerojatno hrvatski film tavoriti u svom samozadovoljnom zimskom snu. *Ničiji sin* ogledan je primjerak prosječnoga hrvatskoga filma i u dobru i u zlu. Sadržajno hrvatski filmovi uglavnom više nisu nacionalistička bajka i uljepšana slika stvarnosti. Tako i u ovom filmu postoji provokativna tema koju nose, na jednoj strani Izidor (glumi ga Mustafa Nadarević), bivši politički zatvorenik, a sada nezavisni kandidat za Hrvatski sabor, koji je – iako se u sadašnjosti predstavlja kao veliki hrvatski pravednik – u zatvoru prokazivao svoje ideološke drugove, dok je na drugoj strani pak hrvatski Srbin Simo (tumači ga Zdenko Jelčić), bivši upravitelj zatvora u kojem je Izidor bio zatvoren, koji je njegovim životom ucjenjivao ženu mu Anu, kako bi ju natjerao da mu postane ljubavnicom; na koncu tu je i potencijalno krajnje razdražujući motiv hrvatskoga vojnoga invalida koji pjeva ozloglašenu ratnu srpsku pjesmu *Ko to kaže, ko to laže, Srbija je mala.* No istodobno su svi ti provokativni motivi spleteni u ipak preveć doslovnu i prenaglašenu simboličnost. Izidorova žena i Simina ljubavnica nije hrvatska *majka hrabrost*, nego hrvatska *majka kurva*, koju su jebali i hrvatski licemjerni nacionalistički pizdunac i srpski bahati balkanac, a pri svemu tomu ona čini se da i nije osobito patila. Pravi i jedini je tako patnik Ivan, Anin i Simin sin, ni Hrvat ni Srbin, uz to još kopile, ratni veteran i vojni invalid. Čuveni nacionalistički poklič: *Svi smo mi Mirko Norac!* Mate Matišić, scenarist filma i pisac istoimene drame, preobrazio je u *Svi smo mi Ivan!* Ili: svi smo mi duhovna kopilad *lijepe naše* bludne matere kurve, a ne časni sinovi svete matere slobode. Porod tragičan, začet pod prisilom, odgojen u laži i osuđen na životarenje u invalidskim kolicima. Doduše, neke je ključne, ili makar prilično važne motive, za film Matišić promijenio u odnosu na dramu: u drami je Simo bio tek običan pravosudni policajac koji je Izidora osobno tukao, a Hrvatsku nije napuštao ni za vrijeme rata. U filmu je Simo markantna pojava (dobrim dijelom i zbog stasite i upadljive pojave Zdenka Jelčića) koji nikako ne djeluje kao bahati primitivac poput Sime iz drame. Filmski je Simo Hrvatsku za vrijeme rata napustio; u međuvremenu se u njegovu kuću uselio izbjegli Hrvat iz Bosne, te je Simo po povratku u Hrvatsku Izidora došao iskati ubrzanje deložacije bosanskoga izbjeglice, a ne novac za otplatu mjesečne rate kredita za stan, kako to stoji u drami. U filmu on nema ni žene, dok je u drami oženjen; njegov nestanak u filmu prijavljuje sestra, u drami žena. Sve u svemu, Simin je lik u filmu puno manje zao, bezobrazan i primitivan. Važnu je promjenu pretrpio i lik Ivana. U filmu je on veći patnik i žrtva negoli u drami; taj dojam osnažuje ubačena melodramatski proširena i poprilično patetična epizoda njegova odnosa s bivšom ženom i sinom. Sukladno je tomu dramski Ivan znao za odnos između Sime i svoje majke, dok filmski nije. Čini mi se da su te promjene ponajprije išle u smjeru političke ispravnosti, hajmo to tako reći, i za hrvatsku i za srpsku stranu, premda se mora priznati da su neke u dramaturškom smislu filmski prilično opravdane. Svejedno je krajnji dojam takav da je ova izrazita simboličnost svojevrsno breme za film koji po svojoj medijskoj naravi teži ili realističnosti ili oniričnosti, premda dakako nikad nije ni san ni java. Određena doza knjiške artificijelnosti, koja se u filmu ipak jasno razabire, kvari gledateljski dojam. Taj dojam kvari i idejno posve promašena režija, a gdjegdje i neuvjerljiva gluma Biserke Ipše koja tumači Anu, te pomalo maniristički nastup Mustafe Nadarevića s preistaknutom dikcijom. Umjesto da se Ostojić odlučio za suzdržaniji pristup, stilski diskretan, slikovno i izražajno realistički usmjeren, odabrao je veoma stiliziranu režiju, začinjenu Matišićevom izrazito ilustrativnom glazbom kojom se svako malo hiperbolizira prikazano, kao da je riječ o filmu strave ili o parodiji, a vjerujem da to nije bila nakana ni njegova ni Ostojićeva. Predmnijevam da su kanili postići dojam svojevrsne groteskosti, čija je nota često prisutna u Matišićevim dramama, no taj prijelaz iz medija knjiškoga u medij filmski nije dobro učinjen. Opću je prosječnost podcrtao i broj gledalaca – film je u kinu pogledalo njih nešto manje od tri tisuće, kao i za sada jedno sudjelovanje u glavnom programu na festivalu mladoga istočnoeuropskoga filma u Cottbusu u Njemačkoj. No da ne bi bilo da film pretežito kudim, što on ipak ne zaslužuje, treba reći da on, kao i gotovo svi suvremeni hrvatski filmovi, razbija ustaljenu predodžbu da u Hrvatskoj nema dobrih mladih (ili nešto malo manje mladih) filmskih glumaca; Alen Liverić veliko je filmsko otkriće, vrlo filmična lica i iznimna osjećaja za nenametljivu mimiku u krupnome planu, a od toliko puta spominjana deklamacijskoga govora u njega nema ni traga. Nije on dakako jedini hrvatski glumac koji se otklanja tim dvjema donedavno čestim rak-ranama hrvatskoga filmskoga glumišta, ali je još jedan dokaz da vrsnih glumačkih talenata u Hrvatskoj ne nedostaje te da je gluma vjerojatno

ponajmanji problem domaćega filma. Gluma dakle više nije nikakav problem. Sve je manji problem i ona čisto tehnička strana filma. Ili specijalni efekti. Recimo, scena u kojoj su zarobljeni hrvatski vojnici natjerani trčati kroz minsko polje načinjena je vrlo dojmljivo i vješto, a zvuk je filma čist, snažan i jasan. A takve dobre strane više nisu nikakva iznimka. Ono što ostaje problematično u hrvatskom filmu ideja je sama ili njezin ostvaraj. Dakle ili scenarij ili režija ili i jedno i drugo. Češće scenarij nego režija, i to vrlo vjerojatno ponajprije zato što je hrvatski film previše opterećen autorskim demijurgom. Takva stvaralačka ideologija zajedno s malo prije opisanim načinom filmske proizvodnje dovela je do toga da hrvatski film nema svoju ciljanu grupaciju, da nema svoju publiku. A po svemu sudeći neće je ni pronaći ukoliko se bitno ne promijene njegovi uvjeti proizvodnje.

Krešimir Košutić

Orkestar u gostima

(Bikur Ha-Tizmoret, Eran Kolirin, 2007)

Orkestar egipatske policije dolazi održati koncert na otvaranju arapskog kulturnog centra u manjem izraelskom gradu. Na kolodvoru se ukrcaju u pogrešan autobus i završe u gradu koji ne samo da nema arapski, nego nema nikakav kulturni centar, niti se u njemu išta zanimljivo zbiva. Nailaze tek na restorančić koji vodi karizmatična Dina, a u kojemu dane provode dvojica simpatičnih lokalnih zgubidana. Budući da je sljedeći autobus tek ujutro, orkestar odlučuje u gradiću provesti noć.

Orkestar u gostima, tipičan film za hrvatske filmske festivale, dramaturški i stilski također vjerno slijedi provjerenu matricu. Unatoč tome što je osnovna tema ozbiljna i politički relevantna – riječ je o (ne)planiranom susretu skupine Egipćana i Izraelaca, naroda koji su više puta bili u ratu, a odnosi su im i danas poprilično napeti – ni u jednom trenu otvoreno se ne problematiziraju arapsko-izraelski odnosi, već se elegantno zadržava na pričama "malih" ljudi "običnih" sudbina. Jedina uočljiva referenca jest prizor u kojem jedan od Egipćana stavlja svoju svečanu šapku preko slike izraelskog tenka iz izraelsko-egipatskog rata koja visi na zidu – detalj koji također stvari okreće na suptilni humor, kojem se teži u čitavom filmu, a moglo bi se reći da funkcionira i kao sinegdoha čitavog filma, odnosno njegova odnosa prema geopolitičkom kontekstu.

Ovdje nije riječ o ustrajanju na otvoreno političkim filmovima, nego o tome da inzistiranje na simpatičnosti skupine usamljenih osobenjaka, kao i na ideji kako će unatoč svim mušicama, problemima i neadekvatnostima sve ipak biti u redu, jer svi su oni u krajnjoj liniji dobri ljudi i svima im je potrebno samo malo nježnosti i topline, postaje u tom recepcijsko-stilskom skupu koji sam bila slobodna nazvati festivalskim filmovima prečesta i nadasve iritantna matrica. Jer, ovdje je upravo o tome riječ; provjerenom koktelu tzv. *feel-good* filmova za nešto zahtjevniju publiku. Od trenutka kad orkestar iz naslova stupi na izraelsko tlo pratimo tri tematske linije, od kojih svaka posuđuje ponešto iz već viđenih *feel-good* podžanrova. Sve tri topografski su organizirane oko mjesta gdje će pojedini likovi (članovi orkestra razdvojeni su i smješteni u domovima nepripremljenih izraelskih domaćina) provesti noć u gostima. U svojevrsnom središtu je sramežljiva (zapravo nerealizirana) ljubavna priča između dirigenta i vođe orkestra Tawfiqa (glumi ga izraelska zvijezda Sasson Gabai), uštogljenog, staromodnog udovca, čije su emocije vojnički potisnute, a osjećaj za bonton i prikladnost takvi da ih se ne bi posramio niti Hopkinsov Stevens kao vrhunaravni uštogljenko u *Na kraju dana* Jamesa Ivoryja. Takav lik kod Ivoryja, pa tako i ovdje kao stvoren je da ga se malo prodrma i pronađe crta ljudskosti u njemu, te time dovede do lijepog katarzičnog trenutka. U tu svrhu redatelj se lukavo poslužio Dinom (Ronit Elkabetz), gotovo stereotipnim ženskim likom prezrene seoske bludnice dobra srca. Dina izgleda kao kombinacija Marije Magdalene i nekog od likova kakve je poslovično utjelovljivala Sophia Loren, potpuno je samosvjesna, zna se brinuti za sebe, pa tako i raskomadati lubenicu ili pokrenuti auto sa za ženu divljenja vrijednom snagom, seksualno je oslobođena i ruga se malograđanštini, a nimalo je ne plaši Tawfiqova strogoća. Ipak,

naravno, ona je s druge strane osjetljiva i usamljena, te žudi za pravom ljubavi istinskog džentlmena, uglađenog Arapina baš poput Tawfiqa (njezin nostalgični ekskurs o Omaru Sharifu u kojeg je bila zaljubljena svaka Izraelka drugi je trenutak kada se u filmu, ovaj put u pomirljivom i melankoličnom tonu, spominju izraelsko-arapski odnosi). Lik Dine možda bi i donio određenu zaigranost i ne bi bio toliko plošan, samo kad ga Elkabetz ne bi glumila s gotovo karikaturalnom težnjom da Dinu prikaže tako "agresivno" neopterećenom i buntovno *cool* ženom. Njihova prva i jedina zajednička večer tako se uklapa u obrazac situacije koja je prava glumačka poslastica – riječ je o emotivnoj igri mačke i miša, o suptilnom i nesigurnom građenju bliskosti i povjerenja, nakon kojeg slijedi Tawfiqovo ćudoredno sablažnjavanje ili hladno zatvaranje u sebe, te Dinino povlačenje osjetivši da je pretjerala. Ipak, ne možemo se oteti dojmu kako je čitava spomenuta epizoda već viđena i pretjerano dramaturški proračunata kako bi dovela do katarzičnog trenutka u kojem se Tawfiq slama i iznosi svoju duboku tajnu te time p(r)okazuje svoju ljudskost. Osjećaju proračunatosti i jednodimenzionalnosti svakako pridonosi na trenutke nepodnošljivo (već spomenuto) preglumljavanje Eklebetzove. Nakon mučnog procesa zbližavanja jadnom Tawfiqu sprema se hladan tuš u obliku mladog ljubitelja žena i Cheta Bakera, Khaleda (Saleh Bakri), koji na koncu završi u krevetu s razočaranom Dinom koja još jednom nije dobila romansu sa svojim Omarom Sharifom, već još jedan seks na jednu noć. Khaled, osim što Tawfiqu uz ljubavno razočaranje podaruje još jedan predvidivo katarzični trenutak gdje ovaj shvaća kako ima priliku ublažiti nemilosrdnu strogost koja je njegova sina otjerala u samoubojstvo, funkcionira kao okosnica za sljedeću epizodu, onu u kojoj on sam, iskusni arapski zavodnik, poučava lokalnog šmokljana kako zavesti isto tako šmokljansku djevojku. Scena u disku na koturaljkama čiji ambijent, kao i posjetitelji, uvelike koketira s *campom*, a likovi podsjećaju na simpatične osobenjake kakve su popularizirale američke nezavisne uspješnice koje veličaju šmokljanstvo i neprilagođenost (primjerice filmovi i knjige autorice Mirande July, ili do krajnje iritantnosti dovedena zbunjenost u još jednom filu sa Zagreb Film Festivala, novozelandskoj komediji *Orao protiv morskog psa*). Kao što nam je prva priča programatski poručila: "Treba dopustiti ljudima da vam se približe", ova nam šablonski i ponešto infantilno pakira maksimu kako je zapravo OK biti drukčiji i kako je prava ljepota ona unutarnja, te i šmokljan i zavodnik mogu postati prijatelji.

Treća fabularna linija koja prati ostale, ne do kraja diferencirane i individualizirane članove orkestra također se hvata ukoštac s velikim temama. Ipak, ova priča sadrži možda najbolju scenu filma u kojoj spomenuti, konstantno prisutni dojam proračunatosti, ugodne odmjerenosti i festivalske svidljivosti konačno prestaje dominirati. Scena je to u kojoj jedan od Izraelaca, Simon (Khalifa Natour) na rođendansku proslavu svoje žene, s kojom je očito u lošim odnosima, nenadano dovodi trojicu egipatskih muzičara. Za večerom vlada neugodna atmosfera, dvojica muzičara samo šute jer uopće ne pričaju engleski, Simonov punac (ili otac) prepričava anegdote koje samo

pridonose nelagodi i sveprisutnom konfliktnom ozračju. U jednom trenu punac/otac, također (amaterski) glazbenik, započinje pjevati Gershwinov standard "Summertime", na prilično lošem engleskom, ne poznavajući do kraja tekst, a Egipćani mu se pridružuju nabadajući svaku treću riječ i u međuvremenu mumljajući melodiju. Dakle upravo sekvenca u kojoj dva Izraelca i tri Egipćana na lošem i nikakvom engleskom pjevaju američki standard o malim robovima na jugu SAD-a u svojoj simpatičnoj apsurdnosti mnogo je dramaturški i stilski jača i iščašenija od većine ostalih za koje stalno imamo dojam da nam nešto uporno pokušavaju servirati.

Nakon nje slijedi najeksplicitnija mikrokatarza od svih do sada spomenutih. Klarinetist u orkestru, koji ne govori mnogo, ali čitavo vrijeme ima melankoličan izraz lica, kroz čitav film svira početak tugaljivog koncerta koji je davno skladao i nikako da ga završi. Dionica se prilično svidi njegovu domaćinu Simonu, ali klarinetist je frustriran što su ga životne okolnosti odvojile od glazbe i što njegov koncert nema kraja. U jednom trenutku Simon ulazi u njegovu sobu i govori kako je većina ljudi strašno usamljena i kako male enklave ljepote i nježnosti, poput tog muzičkog isječka, služe da bi se sve to skupa učinilo podnošljivijim. Koncert treba ostati nedovršen, jer ni život nije savršen (ove životne mudrosti dane su toliko eksplicitno da ih čak ne treba ni parafrazirati). Sretna okolnost ove sekvence jedino je u tome što je Khalifa Natour koji glumi Simona mnogo bolji glumac od Ronit Elkabetz, pa ona tako posjeduje određenu emotivnu snagu i spontanost.

Kad sažmemo stvari, ovaj film od svoje makrostrukture do tematskih mikrostruktura počiva na dosjetki spajanja nespojivih i u temelju konfliktnih elemenata (Egipćani u Izraelu, uštogljeni policajac i bludnica, zavodnik i šmokljan, razočaranost životom, ljepota glazbe), manevrira njima i dovodi ih do dramaturški provjerenih i proračunatih katarzi koje svaki od elemenata na neki način obogaćuju. Dakle, prava formula za simpatičnu festivalsku uspješnicu.

Ipak, sve u svemu *Orkestar u gostima* zaista nije loš film. Dramaturški kondenzirana situacija ljudi osuđenih jedni na druge u zadanom (ograničenom) prostoru i vremenu uvijek je zanimljiva i vješto vođena. Neke od situacija zaista su simpatične i duhovite (osim one sa "Summertime", i Haledova izvedba My Funny Valentine službenici na šalteru također je vrlo šarmantna). Osim toga, film je vrlo zanimljiv u okvirima stilskih postupaka. Pogotovo pri početku česti su statični totali u kojima se poigrava sa monotonim pustinjskim krajolikom i ambijentom sterilnog kolodvora, te skupinom uniformiranih muškaraca. Također, već početnim kadrom u kojem isprva samo vidimo kombi, a tek kad se on odveze ugledamo orkestar koji stoji iza njega, uvodi se česta formalna igra s očekivanjima gledatelja kojom nam neočekivani švenk ili pomicanje predmeta unutar kadra priređuje neko vrckavo i vizualno zanimljivo iznenađenje.

Hana Jušić

Put oslobođenja

(Revolutionary Road, Sam Mendes, 2008)

Sam Mendes, redatelj izvrsne *Američke ljepote* kao i dojmljivog *Puta do uništenja*, ponovno se okrenuo disfunkcionalnom predgrađu, ovoga puta prema istoimenom romanu Richarda Yatesa – *Put oslobođenja* – romanu koji je zajedno s *Kvakom 22* 1962. konkurirao za jednu od najprestižnijih američkih književnih nagrada, National Book Award. Dok se *Američka ljepota* bavila obitelji kao točkom konvergencije suvremenih relevantnih diskursa – generacijski ratovi, iskompleksirani tinejdžeri i ništa u sebe sigurniji odrasli, homoseksualnost, pomlađivanje modela ljepote – *Put oslobođenja* artikulira odnose relevantne za obitelj 50-ih – žena kao kućanica, muškarac kao patrijarh, abortus, ludilo.

Dakako, bila bi laž tvrditi da bilo koji od gore navedenih motiva *Američke ljepote* ne bi mogao biti fokus interesa kasnih 50-ih, kao što bi isto vrijedilo i za tvrdnju da ništa od motiva *Puta oslobođenja* nije zanimljivo za kasne 90-e, no svojatanje pojedinih tema ipak možemo legitimirati specifičnom razinom opticaja pojedinih diskursa u pojedinim vremenima. Danas tako nije čudno da su i muž

i žena zaposleni, a čak ni to što žena uzdržava muškarca neće izmamiti toliko podignutih obrva kao nekada. Abortus je pak na razini federacije u SAD-u legaliziran tek 1973. Dakle, za teme što se u *Putu oslobođenja* raspravljaju (uz iznimku ludila) moglo bi se reći da se u ono vrijeme još nisu uspjele probiti iz privatne u javnu sferu, u mjesto javne rasprave, no ujedno i da je taj proces započet, da postaju sve akutnije i da se svijest o njima polako počinje artikulirati, čemu je i dokaz sam roman. Ono što je u potpunosti identično u oba filma, sveprožimljuće je nezadovoljstvo glavnog muškog lika svojim radnim mjestom; no dok je u *Američkoj ljepoti* ono tek simptomatično cjelokupnog nezadovoljstva, u *Putu oslobođenja* odnos spram vlastitog zaposlenja zauzima jedno od središnjih mjesta.

U glavnim ulogama, prvi put nakon melodrame Jamesa Camerona *Titanic*, pojavljuju se Leonardo DiCaprio i Kate Winslet. Kate, čini se, stari poput dobrog vina, izgleda i glumi sve bolje i bolje (ako je ovo drugo uopće moguće), što se DiCaprija tiče, u njemu ima dostojnog partnera. DiCapriov Frank i Winsletina April bračni su par Wheeler koji živi u idiličnom mjestašcu izvan New York Cityja, u ulici Put oslobođenja. On svaki dan putuje na posao u Grad gdje radi u istoj tvrtci u kojoj je čitav život radio njegov otac ne postigavši ništa, i na dobrom je putu da ponovi njegovu karijeru trećerazrednog službenika za kojega nitko osim njegova direktno nadređenog i kolega za susjednim stolovima nije čuo. Ona je dobra kućanica koja vodi brigu o domaćinstvu i djeci; sprema, kuha i pere kako Bog i *Mjesečnik o domaćinstvu* zapovijedaju. Nakon što se Frank za svoj rođendan, generalno nezadovoljan time kako mu se život odvija, odluči počastiti jednom od tajnica u tvrtci, April mu za nagradu, dakako ne znajući o čitavoj avanturi, priredi divnu proslavu u krugu obitelji i predloži promjenu. Zašto ne bi otišli u Pariz gdje će ona raditi kao tajnica, a Frank pritom napokon odlučiti što želi za svojim životom. Djelomice zbog osjećaja krivnje, ali najvećim dijelom zbog smislenosti Apriline argumentacije kao i osjećajima koje gaji prema njoj te uzbuđenjem zbog mogućnosti promjene, Frank pristane. Ono što slijedi praćenje je strategija povlačenja tog prvobitnog "da" kao i opis neizbježnih posljedica.

Pitanje je tko je veći gad od to dvoje, Frank ili April, s obzirom da su oboje varali jedno drugo, no ne znajući za tuđu nevjeru. Ako je Aprilina krivnja i u tome što ona – za razliku od Franka –nikada ne prizna aferu, Frank je možda kriv zato što je tako slatkorječiv. Ali ne radi se samo o tome da je Frank kriv što se dobrano potrudio da bi "zašprehao" tajnicu, dok se April naprosto prepustila trenutnoj strasti i porazu ostanka kod kuće. Radi se o tome da je matrica govora, kako bi feministički teoretičari rekli, već unaprijed patrijarhalna i da se Frank kroz čitavi film koristi istom da bi zatočio April, kategorizirajući njezine postupke u dopustive i nedopustive. Pokušat ću biti precizniji.

Treba imati na umu da muškarci u filmu nisu nikakve patrijarhalne konzerve. Frank, generalno govoreći, nema problema s tim da April nastupa u kazališnoj predstavi, pa i na koncu da ga uzdržava u Francuskoj, tj. ne osjeća da je time njegova muškost uzdrmana. Njihov prvi susjed pak, makar pred vlastitom ženom zgrožen takvim izvrtanjem rodnih uloga, u biti takav stav drži samo da prikrije svoje pravo nezadovoljstvo – činjenicu da ovakav aranžman omogućuje April, ženi koju voli, da napusti susjedstvo. Dakle, njih dvoje nisu neki tradicionalni centri represije koji bi aktivno sputavali djelatnosti svojih supruga (fizičkim nasiljem ili prijetnjom recimo). Reguliranje se provodi na mnogo suptilniji, mnogo prirodniji način – kroz govor. Frank je taj koji prednjači u ovom usisavanju svega u patrijarhalnu matricu govora, nečega čemu se April kontinuirano opire. Ipak, valja imati na umu da April inicijalno nije imala obranu za Frankovu slatkorječivost, na kraju krajeva par dobrih šala na početku filma Mendes prikazuje kao potpuno dovoljan razlog da ona padne na njega. No Mendes jako brzo daje do znanja da su te šale za April u braku postale izlišne (Frankov blago ironični komentar da predstava i nije bila trijumf) i da je racionalizacija njenih postupaka kroz govor za nju daljnja prijetnja, opasnost da se njome dodatno ovlada u ionako teškom obiteljskom zatočeništvu. Problem je u tome što Frankov govor sugerira da je u konačnici on taj koji ima kontrolu jer joj u prvome redu nije smio dopustiti da se uopće upusti u nešto što je rezultiralo ovakvim razočarenjem. Krajnja sprega s patrijarhatom obznanjuje se u tome što se taj isti govor kombinira sa seksualnim pokušajima, tj. nečim što joj je sada zadnje na pameti. A u tom razgovoru je i prva naznaka povezivanje odbijanja razgovora s ludilom. Ukratko dakle, već u prvoj pravoj izmjeni između Franka i April naznačene su sve bitne strategije govora; u muškoj (Frankovoj) uporabi on postaje matrica u funkciji seksualne privole, kao i subordiniranja onoga kome se govori uz dodatno protjerivanje tog istog

u sferu ludila ako se ne odgovori uopće ili barem ne na prikladan način.

Što se April i njene strategije uporabe govora ili izbjegavanja istog tiče, natuknuo san na koji se način ona upušta u svoju seksualnu avanturu. Dovoljno je reći: "Učinimo to!" i prepustiti se divno koreografiranoj kadar-sekvenci u kojoj se ona i njen plesni partner gube u maglovitom crvenilu dok *swing* tone u lirične klavirske pasuse koji predstavljaju Mendesov autorski potpis (treba se sjetiti kadra s vrećicom u *Američkoj ljepoti*). A nakon samog čina, ona ne želi nikakve izjave ljubavi već samo tišinu. Kao analogija subordinaciji, Aprilin pristup često je onaj ponižavanja, tj. napada na tradicionalnu shvaćenu kategoriju muškosti (najbolnije će za Franka zasigurno biti kada ga okarakterizira kao dječaka koji ju je jednom nasmijao na zabavi). No valja istaknuti da je njena inicijalna uporaba nadređena Frankovoj u tome što njezin argumentirani nagovor na selidbu ni u jednom trenutku ne pokušava podrediti svog supružnika, naprotiv, ona mu čak želi omogućiti čim veću slobodu u tome da se pokuša pronaći dok ona radi.

Posljednja odrednica govorne matrice ona je koja se tiče ludila. Frankove osude Aprilinih postupaka nerijetko se svode na priljepljivanje značke ludila: April je luda što želi abortus, ona je luda ako ne voli Franka. No najstrašnije za nekoga tko sve pokušava riješiti govorom mora biti Aprilin odlazak u šumu, do čega dolazi nakon njihove posljednje svađe. Ondje i Franku postaje jasno da je mora prepustiti tišini, da razmišlja. No što se zbiva u toj tišini, u tom prostoru lišenom razgovora, u toj iracionalnosti šume naspram razumnosti civiliziranog kućanstva, naprosto je nedokučivo, a sve što nam se pruža na uvid Aprilin je izlazak iz mraka krošnji, niti trenutak njene samoće ondje.

Ključni pak razlog za svađu i sam je bio glas ludila. Istinu koju je artikulirao sin jednih od njihovih susjeda – matematičar koji se nedugo vratio iz mentalne ustanove (u izvedbi sjajnog Michaela Shannona) – koja je na sav glas obznanila Frankove prave razloge za odluku da se ostane, Frank obezvređuje kao ništavan diskurs. No strategija nije baš u potpunosti ona koja opisuje Foucault zbog toga što Frank obezvređivanju pristupa tek kada je kazano nešto što mu se ne sviđa – u prvom razgovoru s nesretnim matematičarom supružnici su zadivljeni dubinom njegovih misli, a međusobno si čestitaju jer su tada još uvijek na istom tragu. No jednom kada se želje

Franka i April raziđu, April tišinom potvrđuje istinitost luđačkog diskursa koji, treba napomenuti, ni nju ne štedi krivice, dok samo Frank i to govorom nastoji u potiranju njegove realnosti.

Za samo finale filma Mendes ne propušta svoj klasični autorski pečat, još se jednom prepuštajući lirskim taktovima glasovira koji predstavljaju jedinu zvučnu podlogu kroz dobar dio kadar-sekvence, sve dok se nakon ključnoga kadra koji nam obznanjuje Aprilinu sudbinu ne pripuste i njezini jecaji, a naposljetku i telefonski poziv upomoć (treba se samo sjetiti završnice *Američke ljepote* ili pak formalno zvučno praktički identičnog posljednjeg obračuna u *Putu do uništenja*). Posljednji prizori odražavaju razočaranje muškaraca strategijom govora koja je Franka toliko koštala; Aprilin ljubavnik na jednu noć moli ženu da više nikada ne govore o Wheelerovima, Frank sam uronjen je u tišinu dok gleda svoju djecu kako se igraju, a otac matematičara ušutkat će svoju ženu isključivši slušni aparat. Ipak, ova sugestija neujednačena je činjenicom što jedino April umire – sudbinu koju može zahvaliti odlukama koja je dovela u tišini potaknuta istinitim luđačkim diskursom. Dakle, ostaje nejasno koja je strategija prikladna, ili još gore, ostajemo sa zaključkom da nijedna od navedenih nije uspješna.

Mario Slugan

Spaliti nakon čitanja

(Burn After Reading, Joel & Ethan Coen, 2008)

Dogodi li se i vama katkad da na ulici srdačno pozdravite nekoga za koga ste sigurni da je dio vašeg kruga poznanika, da biste stotinjak metara dalje shvatili da dotičnu osobu poznajete – s televizije? Objašnjenje za ovu simpatičnu zamjenu identiteta nedvojbeno ćete naći na popisu simptoma Alzheimerove demencije, no – kako to obično biva u životu i na televiziji – stvari su uvijek nešto kompleksnije negoli se na prvu pomisao čine. Familijarnost koju danas, više no ikad, osjećamo spram osoba isturenijih u medijskim prostorima već je neko vrijeme predmet interesa teoretičara/-arki iz brojnih područja (sociologija, filmski studiji, kulturalni studiji i sl.), pa je od 1980-ih naovamo potreba da se izučava žanr poznat kao *celebrity culture* ("kultura slavnih") iznjedrila brojne teorijske radove koji se bave najrazličitijim aspektima spomenutog fenomena, bilo da je riječ o razvoju hollywoodskog "zvjezdanog sustava", "imidžu zvijezda" kao skladištu dominantnih ideologija Zapada, procesu premještanja centara moći na slavne osobe koje sve više preuzimaju ulogu institucija u oblikovanju značenja i ideologija (popularno je političko!), ili pak "demokratizaciji" kulture slavnih, u koju danas pristup ima svatko (najbolje putem kakvog *reality showa*), obistinjujući drevno Warholovo proročanstvo da će u budućnosti svatko imati svojih 15 minuta slave... (pri čemu je danas, što ni vidoviti Warhol nije mogao naslutiti, upravo tih petnaest minuta nerijetko udarna polovica večernjega *Dnevnika*). Treba li nad takvom demokratizacijom naricati, ili je pak slaviti kao početak kraja društva spektakla (koje se nužno mora urušiti ako spektakl može biti/postati bilo tko/što; dakle nitko/ništa) – odaberite sami – a ja ću se okrenuti iznimno zanimljivom *celuloidnom* doprinosu diskusiji o problematici kulture slavnih, najrecentnijem radu braće Coen, travestiji špijunskog trilera i Hollywooda, filmu *Spaliti nakon čitanja*.

Radnju filma valjalo bi sažeti u nekoliko rečenica, budući da nije osobito važna za ovo tumačenje, a gotovo bi se moglo reći – ni za gledateljski užitak. Zaplet u kojem zaposlenica teretane Linda (Frances McDormand), opsjednuta željom da se tjelesno u potpunosti transformira putem estetske kirurgije, i njezin imbecilni kolega Chad (Brad Pitt) osmisle lukav plan ucjene bivšeg agenta CIA-e Coxa (John Malkovich) temelj je za niz idiotskih situacija u kojima participiraju još i Harry (George Clooney), službenik ministarstva financija, i Coxova supruga Katie (Tilda Swinton). Činjenica da se u Hollywoodu rijetko toliko glupana nađe na okupu izvan žanra tinejdžerske komedije trebala bi biti dovoljna da pobudi gledateljsku sumnju u skriveni filmski podtekst, osobito kad špicu krase takva superzvjezdana imena poput Pitta i Clooneya, te oskarovki McDormand i Swinton. Sa sadističkim užitkom (kojemu smo u donekle drugačijoj verziji imali prilike svje-

dočiti i u prethodnom im filmu, *No Country For Old Men*) Coeni svoje likove izlažu najrazličitijim vrstama intelektualnog poniženja, oboružavajući ih dijalozima kojih bi se zastidjeli i oboljeli od Downova sindroma. Osobito je zanimljivo primijetiti da je redateljsko-scenaristično-obiteljski tandem likove pisao s točno određenim glumcima na umu (s izuzetkom Tilde Swinton). *Jackpot* na lutriji gluposti pritom je osvojila najveća zvijezda filma i vjerojatno najveći filmski *superstar* današnjice – Brad Pitt. Da stvar bude smješnija, ali i znakovitija za ovo tumačenje, kad se Pitt Joelu Coenu na ulogu požalio riječima: "Ne znam kako ću to odglumiti, tip je totalni idiot", Joel mu je odgovorio: "Ne brini se, bit ćeš ti dobar."

Kao parodija špijunskog trilera, *Spaliti nakon čitanja* vlastiti humor (kao svaka parodija, uostalom) crpi iz drugih celuloidnih predstavnika parodiranog žanra, no film se ne upušta u dijalog samo s drugim filmskim tekstovima nego i izravno sa samom kulturom slavnih. Dok će nam s jedne strane vjerojatno biti zabavna Clooneyjeva nova paranoidno-idiotska, seksom opsjednuta verzija Michaela Claytona – osobito u tandemu s Tildom Swinton, koja je upravo za ulogu u *Claytonu* nagrađena Oscarom – (zlobnih) referenci na mehanizme kulture slavnih prepoznat ćemo vjerojatno daleko više. Najočitiji primjer, dakako, Lindina je žudnja za apsolutnim fizičkim preobražajem/pomlađivanjem; želja koja do samoga kraja funkcionira kao pokretač radnje, i zbog koje živote i/ili razum gube svi ostali glavniji likovi. Vječna mladost, umjetna ili stvarna, san je koji sanja i sama tvornica snova – san koji se vrlo lako i često pretvori u noćnu moru (publici fascinantnu, spektakularnu, pa i smiješnu – poput kakve celuloidne parodije pune hollywoodskih superzvijezda). Pored Lindine opsesivne ludosti, Coeni se hollywoodskoj industriji, tj. kinorepertoaru i kinopublici blago podruguju i putem epizode filma u filmu, gdje ljubavni odnos Linde i Harryja katalizira posjet kinu gdje gledaju fikcionalnu, glupu i neduhovitu romantičnu komediju s Claire Danes i Dermotom Mulroneyem, na koju oboje grcaju od smijeha nad kantom kokica.

Jedan od publici najfascinantnijih aspekata privatnog života zvijezda bio je, i još uvijek jest, misterij njihovih seksualnih praksi; u filmu braće Coen parodija kulture slavnih na tom se planu najočitije iščitava iz lika Harryja Pfarrera, putem kojeg Clooney nedvojbeno parodira vlastitu slavnu zavodničku, ženskarošku personu iz "stvarnog" života. Harry tako s apsolutno svim ženskim likovima (Linda, Katie, supruga Sandy) stupa u intimne odnose, seksualno je nezasitan, a u slobodno vrijeme vrijedno izrađuje kompliciranе i fascinantne seksualne naprave... Lik Chada, s druge strane, slavnu seksepilnu Pittovu personu uništava potpunom inverzijom. Za potpuni urnebes i destrukciju imidža Pittu je dodijeljena uloga osobe koju bismo slengom homoseksualnog lingvističkog podzemlja označili kao "tetku", tj. feminiziranog, ekstravagantnog homoseksualca. Najpoželjniji muškarac Hollywooda, planeta i univerzuma općenito, iz općeg predmeta žudnje degradiran je (na sveopći gledateljski užitak, a nesumnjivo i olakšanje!) u seksualno nezanimljivo (dominantnom dijelu populacije), pa i neartikulirano stvorenje (jedini je lik bez *ikakvog* naznačenog seksualnog života), čija je jedina poveznica s Bradom Pittom uzgredna referenca na ulogu fatalnog Joea Blacka, u prizoru kad se Chad bivšem agentu Coxu lažno predstavlja kao "gospodin Black" (netom prije negoli mu ovaj razbije nos).

Pročeprkamo li malo dublje, uočit ćemo da se iz Chadova lika, također, da iščitati i parodija nekadašnjeg hollywoodskog sistema koji je u potpunosti kontrolirao imidž vlastitih zvijezda. Osobito osjetljivo pitanje, dakako, odvajkada je bilo ono seksualnog opredjeljenja slavnih; na tom planu zvjezdani sustav staroga Hollywooda nije trpio nikakve iskorake, ponajmanje one *iz ormara*, pa su glumci faličnih sklonosti prikrivali – i glumili – normu (ne samo da je homoseksualnost bila etički nepoželjna nego glumac, kao roba, nipošto nije smio umanjiti vlastitu tržišnu vrijednost, odnosno rentabilnost). Chadova (homo)seksualnost, u skladu s time, nipošto ne može biti eksplicitna, a tragikomični vrhunac radnje, i vlastitu smrt (*la petite mort*!), simbolički nužno mora doživjeti – u ormaru. Naravno, smrt uslijedi nakon napete sekvence u kojoj Chad iz nehotične no egzistencijalno nužne voajerske pozicije promatra Harryja kako se vrzma po sobi, svlači se, odlazi u kupaonicu, tuširа se itd. Naravno, kad Chada u ormaru otkrije *superstar*-ženskar Harry/Clooney, njegova prirodna i refleksna reakcija jest odstraniti *queer* element – pa mašivši se za ubojiti falus upuca Chada ravno u glavicu. Ne samo da autori Pittov imidž okreću za 180 stupnjeva, i još naglavce; oni kod gledateljstva izazivaju vrhunski šok brutalno uklanjajući najveću zvijezdu na pola filmske radnje!

Moje inzistiranje na dvoslojnoj interpretaciji u kojoj se fikcionalna razina (Chad i Harry) neprestano izmjenjuje s razinom "stvarnog života" na kojoj Chad i Harry više

nisu filmski likovi, već glumci, odnosno "stvarne" ličnosti Pitt i Clooney, nipošto nije slučajno. Svatko imalo uronjen u kult(uru) slavnih (a tko od nas nije, neka prvi baci kamen!) predobro je svjestan da hollywoodske zvijezde, pogotovo one Pittova i Clooneyjeva ranga, jednostavno *ne mogu* funkcionirati isključivo na razini lika, već se neprestano prelijevaju u vlastitu zvjezdanu personu, onu zbog koje, uostalom, velika većina publike i kupuje kinoulaznicu. Upravo zbog ovog trenja između (tabloidne) "stvarnosti" i fikcije film braće Coen najbolje funkcionira; teško da bi bio upola toliko smiješan i zabavan da nije idealan poligon za *uništenje* idola, što je nužan postupak da bi se kultura slavnih mogla regenerirati.

Spaliti nakon čitanja, dakle – na tekstualnoj ali i izvantekstualnoj razini – funkcionira ne samo kao parodija hollywoodskog špijunskog trilera nego, značajnije, kao parodija samog Hollywooda i zvjezdanog sustava koji je zlatni zupčanik u njegovom volšebnom mehanizmu. A braća Coen, osim što se iživljavaju na vlastitim zvjezdanim subjektima, ne propuštaju ocrtati i onu slabije vidljivu strukturu tvornice snova – i to najupečatljivije uvodnim kadrom. Dok se na ekranu uz kompjutorske zvukove ispisuju imena glumaca (na engleskom i na ruskom/ćirilici), svemoguće oko kamere (koja predstavlja tvorca/redatelja) spušta se iz uzvišene, satelitske pozicije do hodnika središnjice CIA-e u Washingtonu, dajući gledateljstvu do znanja tko uistinu vlada pričom, tko je njezin vlasnik, i koga – kao božansku figuru – uistinu valja slaviti, umjesto tih *lažnih idola* (koje je filmu, uostalom, nedvojben cilj raskrinkati).

Ovaj znakoviti rakursni manevar, međutim, ne bi trebalo shvatiti kao izraz nostalgije za hollywoodskim počecima, kad filmske zvijezde kao takve nisu postojale, pa im se ni imena nisu pojavljivala na špici – u to su doba, kao i danas, uostalom, odlučujuću riječ imali producenti, što je i redateljima i glumcima nerijetko predstavljalo značajan izvor frustracija. I njih, dakako, pronalazimo u tkivu filma. Nimalo iznenađujuće, producentsku funkciju/ulogu, možemo iščitati iz djelatnika stožera CIA-e, bezosjećajnih, robotskih predstavnika sistema i vlasti, koji veći dio filma poluzainteresirano prate događaje/radnju, a naposljetku gordijski čvor razrješuju jednostavnom eliminacijom/ubojstvom problematičnog faktora (poludjelog bivšeg agenta Coxa) i – što je pak ponajluđe, ali i za

ovu interpretaciju najznakovitije – konačno dajući Lindi novac potreban da ode na žuđeni *extreme makeover*, iliti pod nož.

Dakako, ma koliko se Coeni okrutno poigravali s vlastitim likovima/glumcima i izrugivali se (manje ili više suptilno) Hollywoodu, autorski im sadizam umnogome ublažava činjenica da ih dotična industrija ipak – hrani. Utoliko je *Spaliti nakon čitanja* možda najdalje što hollywoodski film može otići u kritici kulture slavnih, a da pritom sam ne završi na lomači.

Mima Simić

Tri priče o nespavanju

(Tomislav Radić, 2008)

Tri priče o nespavanju Tomislava Radića neko će se vrijeme zasigurno pamtiti, među ostalim, po "banalnim", ali itekako uočljivim materijalnim "detaljima": po intimnim prostorima (između spavaće sobe i kupaonice), rublju kao dominantnom kostimu, razmjernoj količini ogoljenih tijela, ali prije svega po plaču nedužnog djetešca. Novorođenče bez imena zapravo je glavni lik prve priče, ali kao da se nalazi u svima. Oglasi se već u prvoj minuti filma, a zašuti u posljednjoj sceni, kada se, nakon cjelonoćnog natezanja s inkarnacijama fatuma dodijeljena mu rođenjem, konačno dokopa majčine sise. Da nije riječ o svojevrsnom križancu omnibusa i *ensemble*-filma s još dvije priče o besanoj noći na zemlji, što podrazumijeva nužne vremenske i prostorne elipse, slušali bismo ga valjda svih osamdesetak minuta koliko cijelo filmsko *nespavanje* traje. No, ovaj plač, za razliku od prizora obnažena tijela, subjektivno traje i dulje: zvoni u ušima dugo nakon izlaska iz kina, teško ga se riješiti, kao da je stvoren za izazivanje gledateljeve nesanice.

Čini se da je taj lajtmotiv, kao samo jedan od izljeva Radićeve "radikalne", modernističke volje, presudio i neposrednoj, postpremijernoj recepciji filma. Kritika i publika zauzeli su uglavnom distanciran stav već na festivalu u Puli. Za jedne je plač, pa zato i film, bio nepodnošljivo iritantan, za druge iritantno pretenciozan. Prosječnom ocjenom (nešto iznad 3) pulska kritika i publika smjestili su ga u donji dio festivalskog programa, a neslužbeni žiri inozemnih gostiju čak i niže, kao da želi dati na znanje da filmsko-festivalska Europa ne očekuje od Hrvata komorne, egzistencijalne drame, kakve se u zapadnom svijetu desetljećima proizvode na gomile, nego nešto posve drugo, sočnije, na tragu "erotike" u ličkom svinjcu i poslijeratnog balkanskog folklora ucijepljena u modus klasične tragedije. Tako se Radić, koji je odlučio zaplivati protiv aktualnog trenda auto-egzotizacije, po tko zna koji put od početka karijere našao u središtu prijepora. Podsjetimo: njegovim ranim danima nesporazume je izazivala birokratska volja nespremna na suočenje s avangardnom i niskobudžetnom *Živom istinom* (1972), a poslije, 1990-ih, uglavnom on sam, filmovima (*Anđele moj dragi*, 1995; *Holding,* 2001) koji su se previše ravnali prema dnevnom redu i osjećanjima tuđmanovske Hrvatske, a premalo utjecali filmsko-istraživačkoj motivaciji. Nakon što je naposljetku u milenijskom zaokretu na prepad osvojio kritiku filmom *Što je Iva snimila 21. listopada 2003?* (2005), humornom obiteljskom dramom s metamedijskim odmakom u stilu *direktnog filma*, novim – i prilično hermetičnim – filmom Radić je uspio na svojoj strani zadržati tek manji broj kritičara (Kurelec, Luketić, Polimac). Ta tiša manjina tvrdi da je riječ možda i o najzrelijem djelu ovoga redatelja.

S njima se lako složiti, dodajući da Radićeva autorska zrelost podrazumijeva i nastavak eksperimentiranja, variranja režijskih metoda i stilskih modela, čemu je ovaj redatelj, osim u zlosretnoj i neinventivnoj fazi 1990-ih, bio izrazito sklon od početka. Pritom nije riječ samo o domaćem pioniru direktnoga filma i majstoru scensko-glumačkih improvizacija, nego i o jednom od rijetko uvjerljivih portretista urbanog prostora i urbane intime. U najkreativnijim trenucima karijere, pod kredom *žive istine*, pošlo mu je za rukom intimističku fikciju učiniti istinitom, i slično, fragmente profesionalnog i privatnog (glumice Frait, a potom i Borisa Buzančića u *Timonu*, 1973) utopiti u fikciju. Trideset i više godina poslije, u doba svekolikog dogmatiziranja *direktnosti* i *véritéa*, Radić je i dalje gotovo osamljen u toj svojoj primarnoj redateljskoj orijentaciji, a nakon *Ive* napravio je i korak dalje u ogoljavanju komunikacije upravo u intimnom prostoru.

Kao drugi dio nedovršene filmske trilogije kojoj je *Iva* početak, *Tri priče o nespavanju* nisu samo jedna Radićeva modernistička varijacija ili stilska vježba. Riječ je o gotovo tezičnoj, programatskoj drami, o minimalistički sročenom intimističkom *Babelu*. Globalna prostranstva Novog i Trećeg svijeta samo su zamijenjena komornim pustaramа, a interkulturalno nerazumijevanje nedostatkom interpersonalne prisnosti od kojeg ljude u pidžamama, ili gole do kože, spopada nesnosna nesanica.

Ipak, asocijacija na Iñárrituov produkcijski daleko ambiciozniji film prije svega je strukturalno-narativne naravi, jer i ovdje je riječ *ensemble*-formi, u kojoj se vremenski simultane i prostorno odvojene radnje povezuju preko protagonista pojedinih priča. Radić ima tek jednu manje od Meksikanca te manje računa na dramatičnost zbivanja, a više na kumulativni efekt, na učinak atmosfere. Za volju redukcije/apstrakcije, prikriven je i društveno-politički i povijesni kontekst radnje. Da se pritom ne govori hrvatski, nego recimo samo španjolski, te da se na jednom mjestu ne spominju hrvatski intelektualci kao "žrtve komunizma" (što je posve nemotivirano i nepotrebno, a interpretaciju može zavesti u krivi, ideološki smjer), *Tri priče* imale bi veze s hrvatskom kinematografijom i stvarnošću jednako koliko, recimo, Bergmanova *Persona* ili Antonionijev *Krik*. Društveno-povijesne odrednice u tolikoj su mjeri (ali, nažalost, ne i sasvim) apstrahirane da bi se njegove priče mogle ambijentirati bilo gdje i ozvučiti bilo kojim jezikom, a govorile bi i dalje o univerzalnom problemu. Nespavanje kao takvo opća je, univerzalna ljudska pojava. Konkretni su samo razlozi koji je izazvaju (upravo poput dječjeg plača), a oni su u Radićevu slučaju toliko agresivni u svojoj svakodnevnosti (pa zato vjerojatno neprihvatljivi velikom dijelu publike i kritike) da onoga tko im se ne opire upućuju na problem "višeg" semantičkog "ranga" ili reda.

No krenimo redom. Na početku prve priče, na krevetu prve nesane sobe zatječemo ono uplakano djetešce i budnu majku (Ecija Ojdanić) koja ga ne želi ili ne može podojiti, pa će dijete zato imati razloga protestirati do zore. Preciznim rezom prelijećemo Europu i u španjolskoj bračnoj sobi žarkocrvenih tonova gledamo ravno u leđa hrvatskog apatrida (Dario Marković), koji kao da je "izrastao" iz one bebe u prvoj priči, a sada nakon propala seksanja pokušava umiriti nezadovoljenu suprugu (Rosana Pastor), slušajući cijelu noć njezine nervozne optužbe. Treća priča vraća nas natrag, u hrvatski stan, no sada je žrtva nesanice treća dob: usamljenu Nanu (Žuža Egrenyi) bude iz sna želučane smetnje, zbog kojih će se starač-

ki nemirno cijelu noć vrzmati po stanu, zalijevajući se tabletama i konjakom te očekujući da se njezina mlada gošća vrati iz noćnog provoda.

Sve tri inicijalne situacije polako se intenziviraju. Neutaženi instinkt djeteta uporno se i glasno buni, majka je sve nervoznija, a ulje na vatru dolijeva i neprijateljska svekrva (Jasna Ančić). Rječito nezadovoljstvo španjolske supruge u drugoj priči kulminira u njezinu samozadovoljavanju pred mužem, dok nemir starice u trećoj prekida njezina smrt gotovo pred očima mlađahne Španjolke (Maria Almudever), koja se konačno vratila kući s nakanom da konzumira "plijen" iz noćnog života (Marinko Prga). Taj jedini "događaj" u filmu koji je načelno bez "događaja" pritom raspleće mrežu veza među protagonistima triju priča, premda ne baš onako globalno fatalnu kao što je ona u *Babelovu* modelu kobnog ulančavanja zbivanja s raznih krajeva svijeta. Nesretna starica, doznajemo, majka je onog impotentnog hrvatskog intelektualca u egzilu; njezina putena španjolska gošća sestra je nezadovoljene španjolske supruge, njezin priprosti ljubavnik nevjerni muž tvrdoglave mlade majke, pa onda i nestašni sin čangrizave svekrve i otac uplakana djeteta iz prve priče. Sve te veze, kao i kompleksi koji iz njih proviruju (a mogli bi povući čitače u bezdane lacanovske interpretacije raznih modela/figura/uloga), manje su važne od dojma da svi oni pripadaju istoj velikoj obitelji frustriranoj samoćom, nerazumijevanjem, nedostatkom komunikacije u kojoj se izgubio svaki oblik prisnosti, pa i onaj primordijalni, tjelesni – između djeteta i majke. Iako Radićev scenarij ponegdje nepotrebno "zastrani" prema dodatnoj moralnoj karakterizaciji likova (osobito u slučaju prigodnog lupeža Marinka Prge), stječemo dojam da je nevažno je li netko "dobar" ili "loš", jer svi djeluju podjednako izgubljeno u svojem intimnom mikrosvijetu. A tu onda nastupa i onaj "iritantni" plač s početka priče u svojoj sveobuhvatnoj simboličko-metaforičkoj misiji, kao simptom ozbiljnijih problema koji nas kao emotivnu vrstu, kao što implicira i Radićev film, prate od "kolijevke do groba".

Dijegetski plač ujedno je ključna sastavnica osmišljene zvučne strategije filma, u kojoj nema mjesta ni za jedan skladani popratni ton (osim u najavnoj i odjavnoj špici filma). U svijetu bez glazbe, istom redu pojava pripadaju dijaloški fragmenti na španjolskom iz bračne sobe u drugoj priči i monološko mrmljanje starice sebi u bradu u trećoj. Unatoč vjerodostojnosti tih auditivnih signala – jer, mala djeca katkad plaču cijelu noć, usamljene starice često govore same sa sobom, a nezadovoljne žene znaju čangrizati – ujedno je riječ o jakim očuđavajućim, gotovo retorički motiviranim efektima, koji u svojoj intencionalnoj ogoljenosti izvanredno korespondiraju i s komornom atmosferom i s tjelesnom golotinjom protagonista u svim pričama. Golotinja je pritom "funkcionalna", u službi vjerodostojnosti situacija i prizora, baš kao i odmjerena, fiksna promatračka pozicija (najčešće u ravnini s likom) koja podržava intimnu atmosferu u prizoru, a istodobno zadržava dosljedno hladan, opservacijsko-analitički odmak od prizora.

Takvom pristupu zato smetaju mjestimice umetnute pseudosubjektivne simboličke digresije u obliku slike crvene morske zvijezde koju u plićaku prevrće bucmasta dječja ručica. Očito je da ti među-kadrovi nisu slike "bez priveza", jer se povezuju s Nanom i njezinom pričom o nesanici, a o njihovim mogućim aluzivnim vrijednostima (s obzirom na spominjanje "žrtve komunizma", koja je zapravo Nanin sin u egzilu), moguće je nagađati. U svakom slučaju, ti poetizirani pasaži ništa određeno ne donose ni priči ni sugestivnoj atmosferi u dubinskoj mizanscenu stana koju kretanjem, monološkim mrmljanjem i nepogrešivom mikroglumom izvanredno popunjava Žuža Egrenyi, u Puli neoprostivo podcijenjena i neprimijećena veteranka. Te bravure, bez trunke teatralizacije, svakako su i plod Radićeva umijeća rada s glumcima, te njegova dosljedna *vérité*-koncepta, koji omnibus i nespavanje drže na okupu čak i onda kada ga potkopava višak dijaloga ili ponavljanja (španjolska epizoda, šifra: Pastor).

No, čak i usprkos tim nepročišćenim mjestima, ideja Radićeva filma prilično je jasna, a njegovo probuđeno umijeće fingiranja istine, stvaranja atmosfere i manipulacije glumcima u komornom prostoru nepobitno. Jednako je neosporno da je riječ o rijetkom intelektualcu među hrvatskim redateljima koji banalnosti zna prevesti u apstraktno značenje, a upravo to učinio je u *Pričama o nespavanju,* pretvorivši uplakane i nesane sobe u metaforičku "dolinu suza".

Diana Nenadić

Zamjena

(Changeling, Clint Eastwood, 2008)

Televizijski filmovi namijenjeni emitiranju u podnevnim satima lako su prepoznatljivi. Riječ je o sentimentalnim, ponekad i senzacionalističkim pričama kojima bi podatak da su snimljeni prema istinitom događaju trebao biti jamac vjerodostojnosti koju njihovi tvorci nisu uspjeli postići režijskim umijećem ili kompleksnim scenarijem. Takvi filmovi dosta dobro stoje među nezahtjevnom publikom, prvenstveno jer ogoljivanje priče na radnju i emociju pružajući instantni užitak bez prevelikog intelektualnog angažmana. Eastwoodova *Djevojka od milijun dolara* (*Million Dollar Baby*, 2004) podsjeća na takve filmove: s površnom karakterizacijom, banalnim metaforama, predvidljivom pričom i prevladavajućom sentimentalnošću, miljama daleko od mračne metaforike i moralno ambivalentnih likova iz njegova klasika *Nepomirljivi* (*Unforgiven*, 1992). Klišeji, stereotipi, opća mjesta i banalnosti svih vrsta pokazali su se kao dobrodošli gosti Eastwoodovih posljednjih filmova, od kojih *Djevojka od milijun dolara* predstavlja sam vrhunac. Paradoksalno, upravo je za ta dva filma dobio i Oscare za režiju.

Zamjena po mnogočemu nalikuje *Djevojci*, iako bi pomnija analiza mogla otkriti više sličnosti s *Nepomirljivim*. Teme kojih se film dotiče (npr. sukob pojedinca protiv institucije) i način na koji su one predstavljene (prvenstveno kroz oštru podjelu likova na pozitivne i negativne) zbog svoje ogoljelosti na priču i emocije, ali i zbog posezanja za brojnim klišejima i stereotipima, podsjećaju na *Djevojku od milijun dolara*, dok se njezin glavni lik može promatrati u odnosu na *nepomirljivog* Williama Munnyja.

Smještena u Los Angeles pred kraj 1920-ih, *Zamjena* je priča o Christine Collins, samohranoj majci kojoj jednoga dana nestaje sin. Nakon višemjesečne potrage policija pronalazi dijete koje se predstavlja kao Walter, iako Christine tvrdi da to nije on. Činjenica da su pronašli krivo

dijete nikako ne ide u prilog policiji koja je zbog zlouporabe svojih ovlasti već duže vrijeme na zlu glasu. A kada Christine pokuša dokazati da su pronašli krivo dijete, oni će iskoristiti sve što je u njihovoj moći da bi je ušutkali: uz pomoć iskrivljenih medicinskih dijagnoza i zapažanja pokušat će dokazati da je ona ta koja se zabunila, slanjem pogrešnih informacija u medije stvorit će sliku o njoj kao o psihički labilnoj osobi, a kada ni to ne uspije, brzopotezno će je zatvoriti u mentalnu ustanovu sve dok ne prizna da je dijete koje se nalazi u njezinoj kući zaista njezin sin. U to vrijeme policija otkriva psihopata koji je uz pomoć rođaka na farmi ubijao dječake. Ispostavlja se da je jedna od njegovih žrtava i njezin sin Walter. Christine uskoro oslobađaju, ubojicu i policajce osuđuju, no maloga Waltera nikada ne pronalaze.

Filmska je fabula izrazito razgranata i u njoj se Eastwood dosta dobro snalazi. On je prije svega vješt pripovjedač, svjestan narativnih obrazaca koji postižu maksimalan emocionalni učinak kod gledatelja, ali i načina na koji se oni mogu predočiti čisto filmskim jezikom. Gotovo školski primjer klasičnog fabularnog stila, *Zamjena* se može pohvaliti izvrsnom i elegantnom montažom, dobrim ritmom u izgradnji fabule te vrlo funkcionalnom uporabom elemenata filmskog zapisa, posebice kadriranja i vožnji kamere. Eastwoodova je režija uglavnom suzdržana i neprimjetna, iako u posebnim, emotivno nabijenim situacijama naglašava svoju prisutnost neobičnim kutovima snimanja i/ili nemirnom kamerom iz ruke.

Zanatski vrlo vješta uporaba filmske sintakse nadopunjena je izrazito samosvjesnim korištenjem slikovnih odlika filma. Rijetko se tko u Hollywoodu može pohvaliti da mu kostimi, osvjetljenje, šminka, pa čak i fizionomija glumaca nisu samo ukras, nego se spajaju u jedan superznak koji na suptilan način pridonosi karakterizaciji likova i razvoju priče. Prizor u kojem Christine nakon mjeseci iščekivanja dočekuje sina na kolodvoru možda najbolje ilustrira ovu tvrdnju. Njezino je lice osvijetljeno i našminkano tako da se istaknu njezine oči i usne, a obod šešira samo pojačava izražajnost njezinih crta lica. Zelena haljina koju nosi ističe vitkost njezine figure i njezinu majčinsku nježnost, potpuno suprotno od krute impersonalnosti i grubosti odijela koje nose šef policije i detektiv koji radi na slučaju. Šef policije osvijetljen je tako da mu lice izgleda kao prazna maska bez očiju, čime se sugerira odsutnost empatije i osjećaja, stoga i krutost, neumoljivost i grubost cijeloga sustava koji će se okrenuti protiv Christine. Ovdje se već vizualnim sredstvima dočarava temeljni sukob filma: pojedinac nasuprot instituciji, osjećaj nasuprot razumu, žena nasuprot muškarcu. No, iako spomenute slikovne odlike pomažu u karakterizaciji likova, ne pridonose mnogo njezinoj slojevitosti. Jer Eastwood je likove oštro podijelio na pozitivne i negativne, a svi su elementi filma isključivo u funkciji naglašavanja te dihotomije. Drugim riječima, iako efektni u dočaravanju atmosfere i emocija likova na jednoj manje uočljivoj razini, u strukturi samoga filma oni dodatno naglašavaju ono što nam je Eastwood i više nego jasno dao do znanja u samoj priči: neki su likovi dobri, a neki nisu. Između nema ničega.

A osim što mu je karakterizacija isključivo crno-bijela, jedan je kolega primijetio da su i likovi svedeni na puke funkcije koje se kroz film ne mijenjaju. Christine je majka i ona voli svoje dijete. Gustav Briegleb je pastor koji se bori kriminala pa joj pomaže. Šef policije brine se za ugled policije pa ne želi priznati da je pogriješio. Detektiv koji istražuje slučaj u mogućnosti je da zloupotrebljava svoj položaj pa to i radi. Ubojica ubija jer je lud itd. Brojni su likovi ostali nedorečeni, od dječaka koji se cijelo vrijeme predstavljao kao Walter pa do ubojice i njegovih motiva.

Narativna struktura koja se organizira oko sukoba između krhkog pojedinca i krutoga sustava otvara i brojna mjesta za tzv. *cheap thrills*, emotivno izrazito nabijene prizore koje na najbanalniji mogući način dočaravaju širok raspon emocija: od nepravde i nemoći, do katarzičnog kažnjavanja. *Cheap thrills* počinju od trenutka kada detektiv hladnokrvno šalje Christine u ludnicu (motiv nepravedno osuđene, obespravljene žrtve sustava) gdje je podvrgavaju psihofizičkoj torturi grubih medicinskih sestara, poludjelih bolesnica i doktora koji iskrivljuju njezine riječi i otvoreno je ucjenjuju. Nakon što se sazna da je mali Walter ipak mrtav, pastor dolazi kao spas u zadnji čas, baš kada su je trebali izmučiti elektrošokovima, a nakon što oslobode sve nevine žene iz zatvora i uhvate sve zlikovce, od ubojice do pokvarenih policajaca, slijedi emotivno iskupljujuće suđenje i njegova kulminacija u vješanju. Istinitost događaja zapravo samo naglašava dramatičnost i sredstvo je manipulacije gledateljevim emocijama, ali ne jamči njihovu vjerodostojnost unutar samoga filma ni u odnosu prema gledatelju. *Cheap thrills* ne odnose se samo na prepoznatljive pripovjedne momente, nego i na način na koji su određeni prizori sni-

mljeni: od suptilnih (npr. prizor na kolodvoru u kojem majka s velikim iščekivanjem dočekuje sina, da bi je dočekao nepoznati dječak), do onih s gotovo eksploatacijskom kvalitetom (npr. prizori komadanja djece, snimljen nemirnom kamerom iz ruke, razlomljen oštrim montažnim rezovima i s neujednačenim osvjetljenjem iz donjeg rakursa koji gotovo da smješta gledatelja pod sjekiru okrutnoga ubojice).

Prizor vješanja ima određena katarzična svojstva, no ne unosi mir u *Zamjenu*. Eastwood zato još neko vrijeme prolongira završetak filma kako bi uveo osjećaj nade, a upravo su nada, emocije i intuicija ono što iskupljuje Eastwoodov dijegetski svijet od moralne učmalosti u koju je upao. Zanimljivo je da *Zamjena* ponovno artikulira problem koji je prisutan i u *Nepomirljivom*. U tome filmu zaplet započinje kada jedan posjetitelj bordela sadistički isiječe lice prostitutke, a zatim ih šerif, uz odobravanje vlasnika bordela, odbija adekvatno kazniti za njihova zlodjela. Djevojke zato obećaju dati tisuću dolara onome tko ubije dvojicu zlikovaca te time osveti njihovu čast, a jedan od onih koji će se u tome okušati je i zloglasni odmetnik William Munny. Nekada poznat kao ubojica žena i djece, Munny se skrasio u obiteljskom životu, ali nakon smrti supruge kao samohranom ocu treba mu novac. Na razini priče njegov je put ekonomski motiviran, ali može ga se shvatiti i kao pokušaj da ponovno dođe u vezu sa svojom ženskom stranom, animom, koju je predstavljala njegova pokojna žena.

Teza ipak ne drži vodu u dovoljnoj mjeri da objasni čitavu logiku događaja iz *Nepomirljivog*, ali predstavlja njegov nimalo beznačajan dio. *Zamjena* bi se tako mogla shvatiti kao razrada nekih motiva. Primjerice, muški su likovi ovdje karikaturalni i nerijetko negativni upravo zato jer zanemaruju i omalovažavaju svoje žensko načelo – iracionalni, intuitivni, osjećajni i razumom nepojmljivi dio sebe. Nije stoga ni neobično što je za policajce majčinstvo tek funkcija koju može zadovoljiti bilo koje dijete/objekt. Njihov je svjetonazor kruti racionalizam, a metode se utemeljuju u institucionalnom i fizičkom nasilju. Neprihvaćanje ženskog principa rezultira okrnjenim karakterima policajaca i liječnika te psihotičnog ubojice, nesposobnima za empatiju i ljubav, prema tome – više karikaturama nego ljudima.

Zamjena bi se zato, koliko god to preuzetno i pretenciozno moglo zvučati, mogla shvatili kao feministička revizija *Nepomirljivih*. Naravno, feminizam se ovdje treba shvatiti isključivo u skladu s Eastwoodovim prilično konzervativnim stavovima jer ženski likovi koje on portretira patrijarhalni su stereotipi: majka koja bezgranično voli svoje dijete i prostitutka dobra srca. Ipak, od 1992. do 2008. Eastwoodovi su ženski likovi ipak napredovali jer Christine Collins više nije pasivna i ne čeka da netko osveti njezinu čast, kako su to činile prostitutke iz *Nepomirljivog*, već to čini sama. Stereotipno je i to što se uz ženske likove još uvijek veže ono iracionalno, intuitivno i osjećajno, dok je racionalno uglavnom vezano uz muškarce. "Nepomirljiva" junakinja nasilju se ne suprotstavlja potenciranom verzijom istog tog nasilja, kao Munny, nego upravo suprotno – koristeći se upravo onim oružjem čiji je nedostatak od Munnyja naposljetku i napravio stroj za ubijanje. Rezultati njezina pothvata odgovaraju Eastwoodovim moralnim i političkim svjetonazorima: pravda je zadovoljena (u slučaju ubojice čak i starozavjetnim principom "oko za oko, zub za zub"), ali s manje prolivene krvi i društvenoga kaosa. Christine Collins na kraju ne odlazi poput Munnyja jašući u tamu, daleko od civilizacije koju je maloprije razorio, nego upravo suprotno: odlazi u grad čije su društvene strukture napokon pročišćene od štetnih elemenata (suspendirani policajci, gradonačelnik koji se nije kandidirao na sljedećim izborima), naoružana ne puškom, nego osmijehom i nadom.

Zaključno, od *Zamjene* se može puno više dobiti gleda li se u odnosu s *Nepomirljivim*, jer se tako mogu uspostaviti zanimljive paralele između njihovih glavnih likova te onoga što ih pokreće i definira. Gledano izolirano, riječ je o zanatski kompetentnom, ali ne osobito zanimljivom filmu kojem najviše smetaju standardni zaplet i dramski klišeji.

Mario Kozina

57-58/2009

DVD

Molim te premotaj

(Be Kind Rewind, Michel Gondry, 2008)

Michel Gondry izjavio je u intervjuu da je svaka velika ideja na rubu toga da bude glupa. To je uvelike primjenjivo na njegova tri dosadašnja igrana filma – naime, i *Ljudska priroda* (*Human Nature*, 2001), i *Vječni sjaj nepobjedivog uma* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, 2004) i *Science of Sleep* (*La science des rêves*, 2006) obilovali su potpuno infantilnim zapletima i odnosima među likovima, suludim humorom i vizualnim dosjetkama na rubu toga da budu zaista blesave, no čitav je taj već prepoznatljivo gondryjevski uvrnuti koktel postizao ogroman uspjeh i gotovo kultni status u kod ljubitelja *indiea*. U ovom posljednjem filmu, međutim, Gondry je neprimjetno prešao tu granicu između sulude i simpatične infantilnosti i gluposti, te duboko (nadajmo se ne i nepovratno) zagazio u nezanimljivi tip komedije koja igra na sigurno. Dosjetke koje su u prethodnim filmovima bile začudne i na rubu razuma ovdje se gotovo neobjašnjivo pretvaraju u priglupe gegove dostojne braće Wayans (primjerice mimikrijska odijela Jacka Blacka i Mosa Defa u kojima se skrivaju od policije dok provaljuju u elektranu, ili netom nakon toga, način na koji je režiran udarac struje u Jacka Blacka s bombastičnom glazbenom pratnjom kao da je iz nekog dječjeg filma, ili kako se metalni predmeti lijepe na njega kad postane magnetiziran). Sve ovo na razini scenarija možemo zamisliti i u prijašnjim Gondryjevim filmovima, no ovdje kao da je došlo do stilske mutacije kojoj ćemo ovdje pokušati ući u trag.

Kad je Gondry za *Vječni sjaj nepobjedivog uma* angažirao Jima Carreyja, mnogi su bili skeptični zbog Carreyjeve neobuzdane mimike i gumenog tijela, ali on je svoju sklonost imitiranju Tourreteova sindroma ondje spretno uspio obuzdati i proizvesti začuđujuće usporen i deprimiran lik Joela Barisha, te tako dao misliti zagovornicima stava kako Jim Carrey ne zna glumiti. Jack Black, me-

đutim, nije učinio taj odmak – s njim u ovaj film dolazi njegova glumačka prtljaga (u *Margot at the Wedding* Noe Baumbacha, vidjeli smo, međutim, da je i njega na sličan način moguće obuzdati – tamo kao da glumi depresivnu verziju svojih standardnih likova) – u većini njegovih scena imamo dojam kao da gledamo tipični film s Jackom Blackom (na trenutke se čini da gledamo potpuno isti lik kao u *Dućanu iz snova* Stephena Frearsa), a ne film Michela Gondryja.

Također, nije u potpunosti jasan redateljski postupak u radu sa starijim glumcima Dannyjem Gloverom (i njegovom družinom mudrih staraca), kao i Mijom Farrow – njihovi su likovi zapanjujuće karikaturalni, njihova gluma kao da je iz filma za vrtićki uzrast ili iz nekog filma *trash* poetike.Čini se da je Gondry stilizacijom njihove glume htio postići staromodnost i dobiti na nekoj naivnosti čitave priče – što se ne može poreći da je djelomice i uspio, no s obzirom da je ostatak filma nedovoljno stiliziran da bi opravdao taj postupak, njihovi začudni likovi ostaju nezgrapno visjeti u standardnoj komediji Jacka Blacka.

Glazbena pratnja također bi se lako mogla usporediti sa crtanim filmovima jer je na trenutke gotovo imitativna, a prisutna je čitavim trajanjem filma, ispresijecana obradama standarda Fatsa Wallera i *funk* dionicama u stilu *Shafta*, uglavnom se svodi na iritantnu glazbu iz *mainstream* komedija koja gledatelju nameće koliko je koja scena smiješna i gdje se točno treba nasmijati.

Naravno, imajući u vidu da je to Gondry, redatelj za kojeg imamo dojam da može detektirati ovakve stilske postupke i znati kakvu oni žanrovsku poruku odašilju, sve ovo možemo shvatiti kao njegovu igrariju koju izvodi "s figom i džepu", kao svojevrsnu posvetu filmovima iz videoteke koje njegovi likovi iznova stvaraju. Međutim stvari su prilično jednostavne i ne idu u prilog Gondryju, jer ako nešto izgleda kao blesava *mainstream* komedija, ako zvuči kao blesava *mainstream* komedija, ako u sebi sadržava stereotipan lik Jacka Blacka, onda to i jest blesava *mainstream* komedija, ma kakav odnos redatelja bio prema tome – u ovom filmu signali odmaka i ironije jednostavno su preslabi da bismo se mogli za njih uhvatiti.

Zanimljivo je, dakle, kako se ovaj film naizgled bori protiv onoga što sam počinje predstavljati. Pojasnimo o čemu se ovdje radi. *Be Kind Rewind* stara je videoteka u Passaicu, dijelu New Jerseyja u kojemu vlada atmosfera kao da je vrijeme stalo, stanovnici se poznaju generacijama unazad, svi su pomalo naivni, ali vode ih prave vrijednosti . Kad se lokalni zgubidan Jerry slučajno magnetizira u obližnjoj elektrani te tako izbriše sadržaj sa svih videokazeta, on i videotekar Mike, da bi to prošlo neprimijećeno, odlučuju amaterskom kamerom snimiti prvo *Istjerivače duhova*, zatim još mnoge videotečne hitove (u slengu ovog filma taj se proces naziva "švedanje"). Njihovoj zajednici to se svidi i oni postaju glavne face u kvartu – susjedi i sami počnu sudjelovati u produkcijama, i mala videoteka odjednom zarađuje i postaje popularnija od one megamoderne s DVD-ima i najskupljim projektorom. Tu su i zlikovci koji predstavljaju "Sustav" – predstavnici grada koji na tom mjestu žele sagraditi šoping centar i izbaciti videoteku, te Sigourney Weaver kao odvjetnica hollywoodskih studija koja im uništava djela i tuži ih zbog piratstva. Na kraju zajednica biva ujedinjena i svi zajedno snimaju biografski film o Fatsu Walleru – legendi njihove četvrti. Na samome kraju, čekajući da ih lokalne vlasti izbace iz zgrade, svi stanovnici kvarta sjede po krovovima, terasama i ulicama gledajući film o njihovu čovjeku koji su svi zajedno stvorili.

Ovdje bi se mogli pozvati na Comollija i Narbonija, slavne urednike časopisa *Cahiers du Cinéma*, koji su u jednom od svojih članaka kategorizirali političke filmove i istaknuli kako jedini stvarno politički relevantan film može biti onaj koji i formalno preispituje sustav i dokida ga potkopavajući klasičnu naraciju, način kadriranja, mizanscenu, psihološki realistične odnose među likovima (idealan politički film za njih predstavlja Godard iz 70-ih). Dakle, politički subverzivna tema, ako je uklopljena u klasični narativni film, ne znači mnogo, te samo perpetuira sustav protiv kojeg se bori. *Molim te premotaj* nije, naravno, ni približno politički film, no i on na neki način postaje žrtvom ove zamke o kojoj govore Comolli i Narboni. Riječ je o tome da je Gondryeva pozicija nostalgična i da se on ovdje otvoreno zalaže za onaj tip stvaranja kakav smo vidjeli u njegovim prethodnim filmovima, to jest za *lo-fi*, ručno rađenu, *uradi-sam* umjetničku produkciju, poručuje svojim gledateljima: ne gledajte skupe hollywoodske filmove koji vas pasiviziraju i čiji su predstavnici zle Sigourney Weaver – ujedinite se sa svojim bližnjima i budite kreativni, za to vam ne treba novac ni skupa oprema, sve možete izraditi sami. Ipak, unatoč toj eksplicitnoj poruci *indiea* protiv *mainstreama*, ovaj film na svojoj strukturnoj i formalnoj razini ustvari postaje *mainstream*, te tako sam sebe iznevjerava. Uz razmjerno primitivne gegove koje smo već spomenuli, film je prepun tzv. mon-

tažnih sekvenci izvlačenja iz problema, kao i montažnih sekvenci o uspjehu. Da pojasnimo: u filmu postoji nekoliko optimističnih montažnih sekvenci popraćenih glazbom; najupečatljivije su one u kojima zabavni trojac (Mosu Defu i Jacku Blacku pridruži se šarmantna brkata radnica u obližnjoj kemijskoj čistioni) snima punom parom i njihov se uspjeh iz sekunde u sekundu gomila, a cijela sekvenca organizirana je oko kadrova blagajne koja se puni. Također tu je i ona kad cijela zajednica snima film o Fatsu Walleru, pritom još učvršćujući međusobne odnose. Ovakvi narativni sklopovi pripadaju tipičnim *mainstream* pričama o uspjehu i česti su u komedijama 80-ih i 90-ih (primjerice u filmovima Eddieja Murphyja ili seriji filmova *Policijska akademija*). U tim montažnim sekvencama sadržajno se veliča uključenost gledatelja u proces, suprotstavljanje studijima i *uradi-sam* produkcija, ali unutar primjerne narativne strukture hollywoodske produkcije. Također novac koji se gomila u blagajni u krajnjoj konzekvenci služi da bi se spriječilo rušenje staromodne zgrade i uništavanje kvartovske videoteke od strane "zlih kapitalista" – dakle unutardijegetska svrha tog novca plemenita je i radi protiv sistema, dok je na razini izraza kadar blagajne koja se puni potpuno obilježen prtljagom hollywoodskog *mainstreama*.

Ovdje možemo spomenuti i nevjerojatnu infantilnost ovog filma – i prijašnji Gondryjevi filmovi, još od njegova prvog amaterskog filma u kojem glavnog lika proganja njegov izmet koji je izašao iz WC-a i očajnički mu želi biti prijatelj, do likova Charlotte Gainsbourg i Gaela Garcie Bernala u *Science of Sleep*, koji se igraju se plišanim konjićima, celofanima od bombona ili vremenskim strojevima kućne izrade – bili su uvrnuto djetinjasti, no ovdje je ta infantilnost dekofeinizirana i lišena prijašnje doze uvrnutosti. Jedan od elemenata koji pridonosi tom dojmu jednodimenzionalno dječjeg možda je i nedostatak ikakve ljubavne priče, a time i ikakvog odnosa iz sfere odraslosti – jedina mogućnost poljupca u filmu osujećena je time što junak junakinji spočitne da ima brčiće, pretvarajući tu scenu u geg kakvog se ne bi posramili ni braća Farrelly.

Možda je za ovaj podbačaj zaslužna i sama vizualna tekstura filma. Ušminkana, hollywoodska fotografija i u potpunosti klasično, nulto-stupanjsko kadriranje, bez ijednog pomaknutijeg i zanimljivijeg kadra ili pokreta kamere, čini ovaj film još manje različitim od onoga protiv čega se, čini se, bori. Jedini kadrovi koji podsjećaju na Gondryjevu prijašnju poetiku oni su iz kamere Mosa Defa dok snima njihove obrade filmova, kao i film o Fatsu Walleru koji se provlači kroz čitav film – kao da ta niža dijegetska razina ustvari postaje pravi Gondryjev film.

Da zaključimo, možemo reći kako smo ovdje dobili neuspio hibrid koji neće zadovoljiti poklonike Michela Gondryja, a standardnoj *mainstream* publici ovaj film ipak ostaje premalo bombastičan, te staromodan i naivan. Čitav bi film ustvari najbolje mogla opisati replika koju izgovara sam lik Jacka Blacka nakon što mu ne uspijeva diverzija na lokalnu elektranu koja za njega predstavlja simbol nehumanog sistema protiv kojeg se treba boriti: "I didn't sabotage the powerplant! It sabotaged me!"

Hana Jušić

Slatki život

(La dolce vita, Federico Fellini, 1960)

"Odmah nakon rata život smo gledali dječjim očima. Jedan je svijet bio srušen i na njegovu se mjestu rađao drugi... Odjednom, poslijeratno je razdoblje bilo završeno. Ulice naših gradova postale su mjesta kojima ljudi šeću... ulaze u urede i trgovine i izlaze iz njih, živeći u anonimnosti. Razlozi zbog kojih je talijanska kinematografija izgubila svoj poslijeratni elan su višestruki, ali postoji jedan koji je dominantan: film više nije mogao biti ogledalo jedne izuzetne stvarnosti. Pred današnjom stvarnošću, jednoličnom i normalnom, čovjek mora biti pjesnik sposoban pronaći nadahnuće i znati ga iskazati."

Dajući krajem 1950-ih ovim riječima definiciju neorealizma, znameniti Federico Fellini, veliki majstor tzv. neorealizma duše i uz Michelangela Antonionija i Luchina Viscontija zasigurno najznačajnije ime talijanske kinematografije, slikovitom je i prilično preciznom formulacijom definirao spomenuti filmski pravac kao osobno umjetničko viđenje društva i svijeta, kao način na koji

umjetnik zadanu stvarnost preoblikuje i ponovno stvara, u skladu s osobnim poimanjima zajednice i pojedinca u njoj, odnosno ovisno o vlastitim psihološkim, etičkim, socijalno-senzibilnim, pa i političkim nazorima i uvjerenjima. Prema Felliniju, filmski umjetnik, u osnovi vođen potrebom za veristićkim otkrivanjem stvarnosti, postojeći realitet nadograđuje vlastitim senzibilitetom i uistinu pjesničkom tvorbom novog, pomaknutog i drugačijeg pogleda na svijet i društvo oko sebe. Bilo je to krajem 50-ih, u vrijeme pojave novog pesimizma, u doba kada su se talijanski filmaši, udaljavajući se od dotadašnjeg realizma i izražavajući novi odnos prema materijalnom, duhovnom i moralnom, okrenuli tjeskobnim temama sudbinom uvjetovanih bračnih i muško-ženskih odnosa (poput Antonionija), temama egzistencijalne nelagode (Visconti) ili s odmakom predočene romantike (Alberto Lattuada). Bilo je to i vrijeme u kojem su redatelji, tragajući za simbolikom i naglašavajući je, počeli ponirati u kompleksne osobnosti svojih protagonista, oslikavanjem njihovih složenih karaktera i međuodnosa gledateljima jasno sugerirajući svoje stavove o tadašnjem svijetu i društvu, zajednici koja je postala formalno sadržajnija, ali istodobno i prividno paradoksalno ispraznija, napučena mahom nezadovoljnim i nesretnim individuama u traganju za smislom vlastitog postojanja.

Upravo je takva individua Marcello Rubini (fantastični Marcello Mastroianni), protagonist Fellinijeve fascinantne, slobodno se može reći proročanske i danas izuzetno aktualne te Zlatnom palmom i Oscarom za najbolju kostimografiju (uz nominacije za najuspjeliju režiju, izvorni scenarij i scenografiju) ovjenčane egzistencijalističke drame *Slatki život*, ostvarenja koje se sasvim opravdano drži najvažnijim i najboljim filmom toga legendarnog umjetnika, rođenoga u slikovitom obalnom gradiću Riminiju, kojemu je posvetio i svoje najpopularnije i najpopulističkije djelo *Amarcord*. Stara izreka da je stil sam čovjek kod Fellinija je bila opredmećena na jedan od najdojmljivijih načina, jer je on svoje vrline, svoju inteligenciju, misaonost, senzibilitet, sklonost empatiji, kao i smisao za (crni) humor i ironiju, pretvorio u osobni autorski izlaz i umjetnički stil kojima je obilježio drugu fazu neorealizma, i koje je bilo nemoguće oponašati i parirati im. Temelje i teme svojih filmova pronalazeći ponajprije u vlastitim idejama proizišlim iz njegova osebujnog svjetonazora i senzibiliteta, Fellini se u svojim ranijim filmovima, koje zaključuje upravo *Slatki život*, bavio jasno etički i socijalno profiliranim protagonistima, osobama cikličkih egzistencija i(li) onima koji tragaju za smislom svojega postojanja, individuama čija se tjelesna i duhovna putovanja (da ne kažem odiseje) odvijaju u krugu, završavajući na mjestu svog početka, s tim što su ti završeci tragični, uznemirujući ili barem naglašeno pesimistični i bez vjere u mogućnost boljitka. Tako primjerice snagator Zampano na kraju *Ulice* gubi samopouzdanje i vjeru u život uopće, a prostitutka zlatna srca Cabirija, chaplinovska kreacija tada 35-godišnje Fellinijeve supruge Giuliette Massine, u završnici *Cabirijinih noći* – nakon što je preživjela drugi pokušaj ubojstva – shvaća da je predodređena na tragičan usud i osuđena na mirenje s vlastitom samoćom.

Simbolički ciklički egzistencijalni i samospoznajni krug zatvara i Marcello Rubini, autodestruktivni no daroviti pisac i senzacionalistički novinar koji ne uspijeva odoljeti dekadentnim čarima Rima. U iznimno efektnom svojevrsnom prologu *Slatkog života*, epizodno dramaturški koncipirane cjeline, Fellini gledateljima nudi jednu od najdojmljivijih uvodnih sekvenci u povijesti sedme umjetnosti. Prenoseći veliku statuu Isusa Krista, nad Rimom leti helikopter, a slijedi ga drugi u kojemu su Marcello i njegov fotoreporter prezimena Papparazzo, koje će postati istoznačnicom medijskih lešinara gladnih skandaloznih i krvavih fotografija. Religijskim konotacijama nabijena sekvenca, zbog kojih je film uz još neke detalje proglašavan dubokom religijskom metaforom, završava na trgu svetog Petra u Vatikanu, na koji se spušta prvi helikopter, a Isusov let nad Rimom predstavlja i njegovo nekovrsno putovanje kroz povijest i vrijeme. Naime, Isus leti nad ruševinama drevnog vijadukta, potom nad budućim gradskim četvrtima koje se tek grade, pa ponad novih gradskih naselja na periferiji Rima, da bi naposljetku stigao ponad Laterana. Baš poput Marcella i Paparazza, i Isus pod sobom "gleda" dekadentni Rim, grad prispodobiv sa Sodomom i Gomorom. Spomenuti Marcellov egzistencijalni i samospoznajni krug otvara susret s njegovom čini se starom znanicom, elitnom prostitutkom Maddalenom u primjereno samozatajnoj i sugestivnoj interpretaciji Anouk Aimée. Doimajući se dalekom, distanciranom i neuhvatljivom, Maddalena neprekidno Marcella drži na odstojanju, funkcionirajući ponajviše kao nedosegnuti objekt njegovih žudnji. Na temelju brojnih detalja, poput primjerice toga da Maddalena nikad ne komunicira s bilo kim osim s Marcellom, da se pojavljuje na mnogim mjestima istodobno kad i on,

te da u zagrljaju odnekud iskrsnulog mladića "nestaje" tijekom posjeta starom dvorcu, moguć je zaključak da ona uopće ne postoji. Naime, Maddalena (znakovito ime opet religijskih asocijacija) je moguće tek projekcija prema Marcellu idealne žene, svetice i kurve istovremeno, nedostižne i neuhvatljive uobrazilje za koju protagonist vjeruje da bi uz nju bio smiren i možda sretan. Marcello predstavlja tipičnog suvremenog muškarca, egoističnog i arogantnog cinika nesposobnog istinski vjerovati (u Boga, ljude, ljubav, prijateljstvo...), uistinu voljeti, iskreno se i čvrsto vezati, on je dijete svojeg vremena. Njegova je uobrazilja (i) djevojka koja se pojavljuje na plaži u samoj završnici filma, plavokosa i "nevina" Paola, cura iz kavane u kojoj Marcello ponekad piše, a koja mu nasmiješena maše i poziva ga sebi. Međutim, odvaja ih nepremostiv potok, a komunikaciju im dodatno onemogućava šum valova. (Ni) Paola zapravo ne postoji, već je ona antipod Maddaleni, vedra i nasmijana djevojka koja, nakon neočekivanog i naizgled ničim opravdanog samoubojstva Marcellova najboljeg prijatelja Steinera, funkcionira kao simbol njegove bolje, sretnije i nažalost neostvarive budućnosti. Jasno je da Paola protagonistu ostaje nedostižna, jer je tek jedna u nizu njegovih maštarija u neprekidnim pokušajima bijega od samoga sebe. Završni susret s izmišljenom Paolom zatvara tako krug otvoren susretom s možda podjednako nepostojećom Maddalenom, zatvara cikličko putovanje tijekom kojega je Marcello izgubio zaručnicu Emmu, djevojku koja ga je voljela više no on samog sebe, (jedinog) prijatelja Steinera, ali i iluzije o sebi. Marcello je slabić koji se istinski i duboko mrzi, što je vjerojatno jedini njegov iskreni osjećaj, koji živi u neuređenom i namještajem oskudnom stanu, što dodatno simbolizira njegovu egzistencijalnu prazninu i duhovnu pustoš, koji piše u praznom kafeu, koji (možda, jer mu je partnerica Maddalena) ljubav vodi u poplavljenom podrumu i u mračnoj odaji starog dvorca, te koji stalno čezne za nečim što ne može imati. Jednom je to Maddalena, drugi put prelijepa i gotovo nestvarna filmska zvijezda Sylvija (raskošna Anita Ekberg i znamenita sekvenca u Fontani di Trevi), zatim prividna Steinerova bračna idila, čije će rušenje njegovim samoubojstvom uz prethodno ubojstvo dvoje djece osobito pogoditi Marcella, itd. Prethodno spomenute religijske konotacije, uz uvodni Isusov "let" i susrete s (nepostojećima) Maddalenom i Paolom, dodatno podcrtavaju sekvenca medijskog praćenja navodnog Gospina ukazanja u sirotinjskom predgrađu Rima, tijekom koje sve biva prokazano kao izgledna prijevara i medijska manipulacija, kao i Marcellov ozbiljni razgovor o smislu života sa Steinerom, dobrostojećim, naizgled smirenim, vrlo racionalnim i uglađenim intelektualcem koji će ubrzo ubiti svoje dvoje djece i sebe. A tu je i uobičajeno impresivna glazba Nina Rote, koji ju je prema vlastitim riječima koncipirao kao svojevrsnu liturgijsku obradu tadašnjih američkih pop i *rock*-hitova s natruhama *jazza*. Nije ni čudo da je Katolička crkva film proglasila "prljavim" i oštro ustala protiv njegove distribucije, kao što je često slučaj ne razumijevajući redateljeve religijske intencije. Djelo koje se otvara statuom Isusa, a zaključuje prividom Djevice (Paola) zapravo sugerira da je jedino vjera, ona istinska i možda ne nužno u Boga, već i u ljude i u samog sebe, jedino što pojedinca može spasiti od propasti. Pojedinca, ali i čitavu dekadentnu zapadnu civilizaciju.

No vratimo se Marcellu. Kao novinar "žutog" tiska koji svjesno i sa samouništavajućim porivima rasipa svoj spisateljski dar, on je duboko nesretan čovjek degeneriranog osjećaja za senzacionalizam, osoba nalik tužnom klaunu iz kabaretske točke kojoj vrhunac zabave predstavlja razuzdana orgijastična pijanka u vili filmskog producenta, još jednog simbola lažnog i nestvarnog života. Njegovo sedmodnevno danteovsko samoponižavajuće putovanje u tamu vlastitog srca Fellini uobličava kao iznimno snažnu karakternu studiju i djelomičnu satiru, kao tragediju u tri čina u kojoj do izlaza dolazi njegovo majstorstvo u mijenjanju redateljskih prosedea i nijansiranju žanrova, od frivolne romantične komedije preko socijalne drame i romantične melodrame do tragedije. Kao ostvarenje bez tradicionalne naracije i profiliranja likova, u kojem se autor bavi religioznošću, praznovjerjem, industrijom zabave, pravim i lažnim medijskim zvijezdama (današnje vrijeme bi mu dalo štofa), muško-ženskim i obiteljskim odnosima te socijalnim relacijama, stalno introspektivan a ponekad prilično apstraktan, snolik i impresionistički, veseo i tužan, sjetan i katarzičan, *Slatki život* predstavlja krunu i na određeni način zbroj Fellinijevih prethodnih filmova, spomenutih *Ulice* i *Cabirijinih noći*, ali i *Danguba* i *Bijelog šeika*. Zahvaljujući riječkom *Novom listu*, u koji je suradnjom distributerske kuće Pa-Dora DVD ovoga filma umetnut kao poklon, hrvatski su filmofili svojoj kolekciji pridodali izniman dragulj.

Josip Grozdanić

Svadbeno slavlje

(Xi Yan, Ang Lee, 1993)

Medijska reprezentacija je nezgodna stvar, pogotovo kada je riječ o manjinskoj grupi koja kruži oko *mainstreama*, a nikako da postane njegov punopravni član. Jer kako prikazati homoseksualnost u tolerantnome svjetlu, a da se ne zažmiri na neka obilježja koja bi mogla uznemiriti *average Joea*? Jedan moj prijatelj kaže da bi se trebalo ravnati prema slici dobronamjerne bake koja bi u televizijskom ili novinskom izvještaju s događaja poput Zagreb Pridea vidjela muškarce i žene čiji se izgled ne razlikuje previše od ljudi iz susjedstva. No slike "normalnih" ljudi ne prodaju novine, kao što to čine snimke ekscesnih pojedinaca čija se ironičnost nerijetko izgubi u senzacionalističkim izvještajima s mjesta događanja. Isto tako, spomenuta "normalnost" često nije istoznačna s tolerancijom i priznavanjem različitosti, nego, upravo suprotno, zahtijeva kopiranje dominantnih obrazaca ponašanja u jednu potencijalno drugačiju kulturu, način života ili izražavanja. Problem je svoju artikulaciju našao u brojnim filmovima. Postoje autori koji svoju *queer* poziciju koriste kao estetsku i političku strategiju, snimajući filmove u kojima su priča, stil te društveni i seksualni stavovi likova svojevrstan argument za skretanje pozornosti na konstruiranost društvenih identiteta i normi. S druge strane, postoje i oni koji su zanemarili političnost *queera* iskoristivši ga u druge svrhe, pokazujući time da dijalektika između onoga što bismo nazvali *straight* i *queer* može uroditi zanimljivim razmjenama.

Za bolju ilustraciju tvrdnji našu ćemo baku s početka teksta povesti u kino na čijem su repertoaru četiri naslova: *The Living End* (1992) Gregga Arakija, *Moj privatni Idaho* (*My Own Private Idaho*, 1991) Gusa Van Santa, te dva filma Anga Leeja: *Svadbeno slavlje* (*Si Yan*, 1993) i *Planina Brokeback* (*Brokeback Mountain*, 2005). Mi ćemo za to vrijeme skoknuti na početak 1990-ih, kada se na festivalima u Torontu, Amsterdamu i Berlinu te na Sundanceu pojavio niz naslova koji su, nadahnuti *queer* teorijom i iskustvom side, odvažno pristupili problemu reprezentacije (homo) seksualnosti. Iako po mnogočemu različiti, ovi su se radovi izuzetno samosvjesno koristili filmskim jezikom, a dijelili su sklonost prema stilizaciji, ironiji i pastišu. U svojem poznatom eseju objavljenom u *Sight and Soundu* 1992. godine, kritičarka B. Ruby Rich skovala je pojam *New Queer Cinema* kojim je obuhvatila čitav niz "drskih, energičnih, minimalističkih i ekscesivnih" radova čija je problematizacija seksualnih identiteta nadahnuta teorijama socijalnog konstruktivizma. Uz već spomenutih filmove Gregga Arakija i Gusa Van Santa, ključnim se naslovima smatraju *Paris Is Burning* (1990) Jennie Livingston, *Poison* (1991) Todda Haynesa, *Swoon* (1992) Toma Kalina, *R.S.V.P.* (1991) Laure Lynd, videoradovi Sadie Benning, *The Hours and Times* (1991) Christophera Müncha te *Young Soul Rebels* (1991) Isaaca Juliena i *Edward II.* (1991) Dereka Jarmana.

Neovisno o festivalskim i komercijalnim uspjesima spomenutih filmova i redatelja, Ang Lee snima *Svadbeno slavlje*, obiteljsku komediju o dvojici newyorških homoseksualaca. Jedan od njih, Wai-Tung, rođeni je Tajvanac i roditelji ga već neko vrijeme potiču da se oženi i podari im unuke. Na nagovor svog partnera Simona, odlučuje oženiti svoju prijateljicu Wei-Wei kako bi roditelje skinuo s vrata, a njoj pomogao da dobije zelenu kartu. Roditelji odlučuju doći na vjenčanje, noseći sa sobom tradiciju u mnogočemu različitu od života u urbanom, multikulturalnom društvu. A budući da nema hrabrosti otkriti roditeljima pravu prirodu svog ljubavnog života, Wai-Tung je prisiljen odigrati cijelu bračnu šaradu, zajedno s kompliciranim svadbenim slavljem, i to ni manje ni više nego na način na koji to nalaže tajvanska tradicija.

Ono što je zajedničko *Svadbenom slavlju* i filmovima iz *New Queer Cinema* činjenica je da su im glavni likovi homoseksualci i da njihovo seksualno opredjeljenje predstavlja neizostavni element priče. No, načini na koji su prezentirani uvelike se razlikuju. Likovi iz Arakijeva i Van Santova filma društveni su otpadnici, a svijet u kojem žive na marginama je heteronormativnog društva. *The Living End* priča je o filmskome kritičaru koji saznaje da je HIV pozitivan, a zatim se upušta u anarhično-romantičnu vezu s također zaraženim lutalicom, živeći na cesti od danas do sutra, uzimajući od života sve što im pruža. *Moj privatni Idaho* također prati grupu društvenih otpadnika:

dvojicu muških prostitutki u potrazi za majkom jednog od njih.

Protagonisti *Svadbenog slavlja* nisu u sukobu s društvom u kojem žive. Simon je fizioterapeut, a Wai-Tung se bavi ulaganjem u nekretnine. Žive u kući na Manhattanu i zarađuju dovoljno da mogu planirati praznike u egzotičnim zemljama. Čini se kao da su prihvatili sve obrasce života heteroseksualnih parova, čak i njihovu negativnu stranu, pa tako zbog previše posla ne mogu provoditi dovoljno vremena zajedno. Zanimljivo je da ih Lee rijetko kada prikazuje u interakciji s ljudima koji ne spadaju u uži obiteljski i prijateljski krug, čime izbjegava i neugodne situacije u koje bi ih njihov stil života mogao dovesti. Iz toga možemo zaključiti da im seksualno opredjeljenje ne predstavlja prepreku u svakodnevnom životu. Zapravo, jedina naznaka potencijalnih neugodnosti prikazana je u kratkoj, gotovo zanemarivoj epizodi s početka filma u kojoj Simon s prijateljem komentira poglede neodobravanja tipičnog *american gothic* para koji živi na kraju ulice. Fizički i verbalni napadi, zazor i zaraza HIV-om koji su integralni dio Arakijeva (i nešto manje Van Santova) svijeta ovdje ni ne postoje. Dakle, za razliku od ranije spomenutih društvenih otpadnika, Leejevi su protagonisti postali integralni dio multikulturalnog i multiseksualnog američkog društva.

A baš kao što mu ni likovi nisu u sukobu s dominantnim društvenim normama, nije ni on sâm. Upravo u nedostatku stilske i ideološke provokativnosti nalazi se bitna razlika između poetike Anga Leeja i redatelja iz *New Queer Cinema*. Dok se *queerovci* oslanjaju na avangardnu tradiciju i ikonografiju, Lee se čvrsto drži klasičnog fabularnog stila. *The Living End* nakrcan je referencama na Godarda i filmske odmetnike šezdesetih i sedamdesetih od Bonny i Clydea, preko Kita i Holly iz Malickove *Pustare* (1973) do Butcha Cassidyja i Sundance Kida[1], dok se *Moj privatni Idaho* pričom oslanja na Shakespeareova *Henrika IV*. I Araki i Van Sant posežu za vizualnim metaforama kako bi dočarali stanje likova, osviješteno se koriste slikovnim odlikama filma (scenografija, kostimi, fotografija), a nisu im strane ni stilizacija, vizualne metafore i asocijativna montaža. Lee se, s druge strane, trudi režiju učiniti "prozirnom" kako bi gledatelje što lakše povezao uz likove i priču. Oblici filmskog zapisa koriste se u skladu s pravilima, montaža prati razvoj događaja i funkcija joj pomoći u što jasnijem pričanju priče. Kostimima i scenografijom koristi se kako bi se što uvjerljivije dočarao milje u kojem žive likovi, a retoričke figure za kojima poseže (usporedbe i kontrasti) proizlaze iz same fabule, što nije nimalo neobično jer cijeli zaplet proizlazi iz sukoba dvaju mentaliteta.

Suprotno stilu *New Queer Cinema* čija je avangardnost sama po sebi bila politički iskaz, Leejeva je režija prilično konvencionalna, više pomirljiva nego ideološki subverzivna. Seksualni identiteti likova ne gledaju se iz prizme *queer* teorije, a motiv ne označava ideološku opoziciju heteronormativnoj većini. Upravo suprotno, Lee je pokazao da njegovi likovi mogu sasvim normalno funkcionirati unutar urbanog zapadnog *straight* društva, bez da se njihova seksualnost dovodi u pitanje. Čak se u završnom emotivnom okršaju između Wai-Tunga i njegove majke obrušava na shvaćanje homoseksualnosti kao bolesti ili zastranjenja. "Nitko me nije odveo na krivi put", kaže on, "tako sam rođen. Drugi se parovi neprestano svađaju i razvode, željeli bi biti sretni kao Simon i ja. Kako ga onda možeš optužiti da me odveo na krivi put?"

Lee ne banalizira ni ne romantizira homoseksualnost svojih likova, niti je proglašava bolešću. No, ona je donekle od sekundarne važnosti s obzirom na pravu temu filma, a to je odnos prema tradiciji i promjenama u kineskom/tajvanskom društvu i kulturi. Iako kronološki napisan prvi, *Svadbeno slavlje* drugi je dio trilogije koju čine još *Pushing Hands* (*Tui shou*, 1992) i *Jedi pij muškarac žena* (*Yin shi nan nu*, 1994). Zajedničke su teme tih filmova društvo, obitelj, svijet koji se mijenja i (ne)mogućnost ljudi da se s tim promjenama nose. Homoseksualnost Wai-Tunga prkosi načelima tradicionalnog tajvanskog društva gdje je sinova ljubav prema roditeljima osnovni moralni kod koji se u koliziji sa zapadnjačkim vrijednostima teško može poštovati. Homoseksualnost Leejevih protagonista zato nije ispolitizirana kao što je u filmovima iz *New Queer Cinema*, a njezina je funkcija više narativna: prikazati dio zapadne kulture koji je u potpunoj suprotnosti s vrijed-

1 Preuzeto iz eseja *My Own Private New Queer Cinema* Marka Adnuma, dostupnog na http://archive.sensesofcinema.com/contents/05/34/new_queer_cinema.html.

nostima tradicionalne istočne obitelji. To se odnosi na nastavak obiteljske loze, koja je donekle i izraz sinova poštovanja prema svojim roditeljima.[2] Analogno s temom homoseksualnosti, prisutna je i tema ženske emancipacije koja slično prkosi tradicionalnim načelima. Tako će Wai-Tungova majka u razgovoru s Wei-Wei, njegovom suprugom, priznati da starije žene ponekad zavide mladima kao što je ona: nezavisna, dobro obrazovana, koje ne ovisi o muškaraca i radi što želi. "Ali žena je još uvijek žena", retorički konstatira svekrva. "Muževi i djeca još su nam najvažniji, zar ne?" "Ne baš", odgovara Wei-wei, ističući tako ideju iz koje proizlazi cijela drama: činjenicu da se međugeneracijski jaz i kulturne razlike teško mogu premostiti.

No, teško ne znači i nemoguće, što je Lee pokazao na primjeru Wai-Tungova oca. U fabularnom obratu na kraju filma tata Gao otkriva Simonu da je znao da je on pravi partner njegova sina. "Wai-Tung mi je sin, što znači da si ti također moj sin." No, za njegovu popustljivost nitko ne smije znati, a razlog svemu je obitelj. Nakon kratkog razgovora na engleskom, tata Gao na mandarinskom konstatira: "Da im nisam dopustio da lažu, nikada ne bih dobio unuka." Prelazak s engleskog na mandarinski nije nimalo beznačajan, jer baš kao što on tek natuca engleski, tako i Simon još slabije razumije tatin/Wai-Tungov materinski jezik, a time i samu kulturu iz koje su potekli. Iz toga proizlazi i krivnja koje se Wai-Tung nikako ne može riješiti: osjećaj da postaje zapadnjak i ujedno izdaje roditelje, pa ocu i ne može priznati pravu prirodu svoga ljubavnog života. S druge strane, prešutni pristanak njegova oca izraz je mišljenja da će tradicionalni Istok, htione htio, naposljetku biti prisiljen priznati promjene koje proizlaze iz njegova susreta sa Zapadom.[3] Kao zaključak, Simon će reći "Ne shvaćam", a tata Gao će odgovoriti "*Ja* ne shvaćam".

Sâmo svadbeno slavlje zato ima mnogo veći značaj od pukog rituala prijelaza kao što je to slučaj na Zapadu, a Lee nam to pokazuje uvođenjem brojnih sporednih likova i epizoda, poput vlasnika kineskog restorana u kojem se slavlje i odvija. Isto tako, činjenica da je film većim dijelom ispričan iz zapadnjačke perspektive glavnih likova nije umanjila empatiju s kojom Lee portretira likove oca i majke, a nije zgorega spomenuti da njima (glasom majke u *voice-overu* i prizorom na aerodromu) *Svadbeno slavlje* počinje i završava. Suprotstavljanje dvaju različitih svjetonazora Leeju je poslužilo za insceniranje brojnih komičnih situacija, a najdojmljivije su one koje proizlaze iz pretjeranosti tajvanskih običaja. No, oni su pretjerani samo iz zapadne perspektive, a komičnost nikada ne prelazi u grotesku ili ismijavanje.

Baš kao što su spomenuti *queer* redatelji preispitali žanr filma ceste naoružani artiljerijom *queer* teorije, Ang Lee uspio je *poqueeriti* žanr obiteljske komedije. Iako nije dovodio u pitanje pravila na kojima počiva, proširio je njezin spektar tema, a žarište je premjestio s heteroseksualnog na homoseksualni odnos. U usporedbi s *queerovcima*, seksualna orijentacija njegovih likova jest više pripovjedni moment koji služi kao odskočna daska za obradu prave teme filma: odnosa tajvanskog društva prema promjenama u susretu sa Zapadom. Unatoč tome, bilo bi pogrešno odreći revolucionarnost Leejevu tretmanu homoseksualnosti samo zato što je kolateralna. Jer Ang Lee je uspio u nečemu što *New Queer Cinema* nije: zadobiti simpatije *straight*[4] publike. Jest da mu je pokušaj uvelike olakšan upotrebom tehnika klasičnog fabularnog stila, no protagoniste je uspio predstaviti tako da ne kompromitira koherenciju njihovih karaktera. Seksualni život junaka tako nije zanemaren, a kako bi uvjerljivo dočarao emotivnu i fizičku bliskost glavnih likova, Lee ih ne izbjegava prikazati dok u krevetu izmjenjuju nježnosti, potajice pričaju na telefon "baš kao u starim fakultetskim danima" ili se nakon duge seksualne apstinencije drpaju po cijeloj kući u nekontroliranom napadaju strasti. Seksualnost nije prikazana senzacionalistički, nego u skladu s tonom filma, a njezin intenzitet odgovara trenutku u kojem se odvija. Erotizacija glavnih glumaca priča je za sebe, ali za razliku od *Mog privatnog Idaha* i *The Living End* gdje se posebnim osvjetljenjem, kadriranjem, kostimografskim rješenjima, čak i izborom glumaca naglašava erotičnost njihovih tijela, kod Leeja je ona više u oku promatrača.

2 Vidi razgovor s Angom Leejem u *Moj prvi film* Stephena Lowensteina (Zagreb, 2006).

3 U tome je kontekstu zanimljivo razmotriti i prizor kojim završava film. U njemu tata Gao odlazi na aerodrom i diže ruke ispred carinskog službenika, što se ujedno može shvatiti i kao priznavanje kapitulacije pred Zapadom – ali priznavanja koje je donekle i prisilno.

4 Pri čemu je pojam *straight* shvaćen u suprotnosti s *queerom*, nipošto izjednačen s heteroseksualnošću.

Zaključak koji se nameće je sljedeći: gledano s filmske strane, Ang Lee snimio je sasvim korektnu obiteljsku komediju s uvjerljivo karakteriziranim likovima i zaokruženom pričom koja vjerno slijedi žanrovska pravila i obrasce, a tematski ih osvježava i proširuje marginaliziranim temama poput homoseksualnosti i multikulturalnosti, koje ovdje postaju dominantne. Pa iako zanatski izrazito kompetentan, najzanimljiviji dio *Svadbenog slavlja* njegov je tematski okvir i način na koji je pristupio problemima međugeneracijskog jaza, osjećaju krivnje prema tradiciji, multikulturalnosti i seksualnosti. Gledano s kulturološke strane, on deradikalizira elemente *New Queer Cinema*, a istovremeno liberalizira *mainstream*, čineći ga otvorenijim i tolerantnijim prema temama koje se uglavnom izbjegavaju, i to u tolikoj mjeri da jednoga dana možda i bakica s početka teksta odjene maramu duginih boja i priključi se povorci. Jer naša je bakica dosad zacijelo pogledala sva četiri filma i ako njezin lik zamijenimo Američkom filmskom akademijom ili bilo kojom sličnom institucijom, nije teško pogoditi koje će filmove preferirati. Sva su četiri naslova imala bogat festivalski život, Arakijev i Van Santov u nekim krugovima uživaju i kultni status, no ako ćemo suditi po broju osvojenih nagrada koje dodjeljuju etablirane (srednjostrujaške) institucije, šire društveno priznanje ipak je izostalo. Leeju je *Svadbeno slavlje* donijelo Zlatnog medvjeda u Berlinu i nominaciju za Oscara u kategoriji najboljeg stranog filma. *Planina Brokeback* trijumfirala je na Mostri, a uz BAFTA-e, Zlatne globuse te cijeli niz drugih cehovskih i kritičarskih priznanja, nominacija i nagrada, donijela mu je i Oscara za režiju. *Planina Brokeback* također je govorila o vrijednostima koje se mijenjaju, no kulisa urbanog i multikulturalnog Manhattana zamijenjena je konzervativnim američkim Zapadom. U središtu je priče opet bila ljubav između dvojice muškaraca, no ovoga puta kraj nije sretan. Razlog je jednostavan: Lee nije snimao obiteljsku komediju, nego melodramu čija tragedija proizlazi iz nemogućnosti pojedinca da prihvati ljubav prema osobi istoga spola. Lee je i ovdje homoseksualnost uspio uzdići do arhetipske situacije koja transcendira sva seksualna, rodna i bilo koja druga opredjeljenja te svojom univerzalnošću uspijeva doprijeti do šireg kruga ljudi. Bilo bi nepravedno zažmiriti na tu činjenicu, kao i uskratiti zasluženi prostor *Svadbenom slavlju* i *Planini Brokeback* u povijesti *queer* filma samo zato što su mu tvorci ne odgovaraju klasičnim profilima *queer* filmaša. Privilegirati samo jedan način na koji se seksualni identitet može problematizirati na filmu u kontradikciji je s politikom *queera*, a ujedno reducira kompleksnost samog fenomena i mnogostrukost načina na koji mu se može filmski pristupiti.

Mario Kozina

UDK: 791 (091) (049.3)

Tonči Valentić

Više od povijesti

(Ante Peterlić: Povijest filma, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2008)

57-58/2009

Posljednje djelo utemeljitelja hrvatske filmologije Ante Peterlića nedovršena je knjiga u kojoj je autor nakanio sustavno obraditi povijest filma od njegovih znanstvenih početaka do današnjih dana. No, iako nedovršeno i necjelovito, ovo je ostvarenje iznimno studiozna filmološka refleksija o najvažnijim razdobljima, autorima, poetskim odrednicama i teorijskim problemima koji se javljaju pri svakom pokušaju historiografskog prikaza filmske umjetnosti. U tom smislu, rukopis koji je Peterlić ostavio i koji je za objavljivanje priredio Nikica Gilić nije tek puki faktografski opis filmske povijesti, nego iscrpna razrada raznorodnih fenomena kojima je bilo potrebno pristupiti na sustavan način. Zato eventualni prigovori da danas općenito nema smisla ispisivati povijest filma kad se svi važni podaci ionako mogu naći na internetu i u srodnim leksikonima i priručnicima, naprosto ne stoje ukoliko je riječ o povijesti koja nadilazi puko nabrajanje imena, pravaca i nacionalnih kinematografija, a Peterlićeva je knjiga upravo takva. Sadržajno gledano, u njoj je obrađena polovica filmske povijesti: predtehnološko i tehnološko razdoblje, pionirsko razdoblje nijemog filma, klasični nijemi film, zvučni film, hollywoodski fabularni film i početak modernizma, dakle prikaz završava s 1960-im godinama. U uvodu se obrađuju temeljne odrednice povijesti filma s glavnim pitanjem ima li film povijest i koje su njene bitne zakonitosti razvoja i periodizacije? Peterlić je želio naglasiti kako je periodizacija (kao i u svim drugim umjetnostima) uvijek naknadna interpretacija, te da je povijest filma u mnogo većoj mjeri uvjetovana tehnološkom brzinom razvoja negoli što je to slučaj sa starijim umjetnostima. Autor ovdje ponavlja već poznate i razrađene teze o filmu koji rekapitulira razvojne faze iz drugih umjetnosti, kao i tezu o filmu kao spoju fotografije i pokreta, proizašlu iz svojevrsne hermeneutičke interpretacije fotografije.

Za razliku od postojećih, sada već prilično zastarjelih povijesti filma Sadoula te Gregora i Patalasa koji su desetljećima bili jedina prevedena literatura te vrste (iako su u zadnje vrijeme dostupni i neki noviji priručnici, npr. Cookeova povijest filma), Peterlićeva povijest kinematografije pristupom se razlikuje od navedenih ostvarenja. Ona je, kazano filozofskim terminima, promišljanje filmskoga zapisa kroz njegovu vlastitu povijesnost, analiza pokretne slike u filmskom i historijskom (društvenom, političkom) vremenu u kojoj se mogu analizirati (a Peterlić to radi veoma vješto i akribijski) razni epistemološki rezovi koji nisu tek rezultat neizbježnog razvoja tehnike, procesa prilagođavanja ukusu publike ili estetskih inovacija tijekom čitavog jednog stoljeća. Takvi prijelazi su sličniji (da se poslužimo filmskim jezikom) brzom rezu a ne zatamnjenju, oni su točke na kojima svatko tko sastavlja povijest filma mora zastati i posvetiti im dovoljnu pažnju: to su npr. međuigra vizualnog i fabularnog, fascinacija otkrićem pokreta u ranoj fazi filma, društveni i ideološki kontekst "otkrića" montaže kao temelja narativne i kognitivne manipulacije, radikalan retorički zaokret koji nastaje pojavom zvuka, kao i modernistički prekid s mimetičkom tradicijom. Peterlić je svjestan da se bez dubinskog razmatranja temeljnih načela filmske spoznaje (audio-vizualnosti filma kao kognitivne kategorije, "osjetilnosti" filmskog zapisa i svijesti o istodobnoj fikcionalnosti i realističnosti prikazanoga svijeta) ne može napisati prava povijest filma, jer bi u suprotnom ona, kao što je već rečeno, imala puku kronološku strukturu. Zato Peterlić određenim fenomenima posvećuje mnogo više prostora negoli neki drugi autori (primjerice otkriću tehnologije zvuka ili predznanstvenom razdoblju pretpovijesti filma) smatrajući da se rudimentarnim ili nedovoljnim poznavanjem spomenutih rezova ili pak njihovim zanemarivanjem ne može shvatiti smisao filmskog izraza, a samim time ni povijesnost filma jer osnovno načelo analize glasi da je poznavanje forme (filmskog jezika ili metajezika) nužno za shvaćanje sadržaja (naracije ili priče) i obratno.

Za bolje poznavatelje Peterlićeva opusa, velik dio teksta u knjizi ne predstavlja novost, jer je većinu teza i argumentacijskih cjelina autor već ranije razradio u brojnim svojim studijama, knjigama, a napose na predavanjima koja predstavljaju okosnicu njegove teorije filmske povijesti (dakle, prvu šire strukturiranu teorijsku cjelinu na-

kon glasovite *Teorije filma*). Ono u čemu ova knjiga predstavlja novost upravo je detaljnija analiza već postojećih argumenata, posložena u pregledne i jasno oblikovane cjeline u knjizi. Primjerice, uvod u pretpovijest filma kao povijest mimetizma odnosno težnje za mimetičkim ovladavanjem prostorom i vremenom, zatim analize ranih nijemih filmova s obzirom na njihovu ikoničku i semantičku vrijednost u kontekstu nasljeđivanja slikarske tradicije i prijelaza s totala i srednjih na krupne planove. Potom, tu su detaljne analize stilskih postupaka, "izum" raskadriravanja pri kojem se isti prizor sagledava iz dvije različite perspektive i time analitički i montažno dinamizira, kao i ekskurs o pripovjedačkim perspektivama kao temelju (modernističke) filmske naracije. U svakoj od analiza određenog fenomena Peterlića zanima hermeneutička odnosno interpretativna shema: zbog čega je film u svojoj ranoj fazi počeo pričati priče? Zašto se u točno određenom povijesnom trenutku javlja razlika između činjeničnog i događajnog filma? Kada se i zašto javlja svijest o montaži kao sredstvu transcendiranja povijesne zbilje? Na koji način pojava zvučnog filma utječe na fabularno i montažno organiziranje naracije? Sva ova i još brojna druga pitanja inherentna su pristupu koji se ne zadovoljava klasičnom periodizacijom ili slijedom povijesnih etapa filmske umjetnosti, nego nastoji dublje proniknuti u samu srž transformacija filmskoga zapisa. Pristup je uvijek pluridisciplinaran: filmološki, epistemološki, sociološki, historiografski, pa čak i filozofski. Na taj način Peterlić gradi cjelinu u kojoj je svaku promjenu u tipu filmske naracije ili vizualne reprezentacije moguće tumačiti raznorodnim društvenim, političkim, tehnološkim ili estetskim promjenama.

Iz ove perspektive posve je razumljivo da autora više zanima zvučni film koji mijenja komunikacijsko-informacijske i estetičke odlike filma nego oblici tehnološke promjene ili pak izum filma u boji nakon kojeg on sve više naginje realizmu; u nijemom filmu ga više zanima nastanak ritmične i asocijativne montaže od modaliteta pripovijedanja filmske priče, a kod modernizma (s kojim završava ova knjiga) naglasak je opravdano na autoreferencijalnosti umjetnosti, odnosno na filmskom pravcu kojeg određuje zaokupljenost vlastitim izrazom. Stoga se i svako referiranje na "realističke tendencije" filma u cjelini oslanja na registriranje promjena u filmskoj retorici i stilskim preferencijama, a ne samo na "realističke" fabularne tendencije. Uz već navedeni problemsko-analitički interpretativni pristup, knjiga je također i koristan povijesni priručnik. U njemu je filmska povijest posložena prema nacionalnim kinematografijama, autorima i stilskim razdobljima: obrađeni su rani nijemi filmovi, klasici fabularnog nijemog filma, detaljno je prikazana povijest filma u Weimarskoj republici, francuska avangarda, sovjetski revolucionarni film, obrađuju se i kvantitativno manje prisutne, ali kvalitativno snažne nacionalne kinematografije, kao i međuratni filmovi s obzirom na rodove (pri čemu svoje mjesto dakako ima i tipologija zvijezda i žanrova čime se Peterlić ekstenzivno bavio u svojim ranijim tekstovima). Kao što je već rečeno, struktura knjige već je bila prisutna u brojnim autorovim radovima, a napose predavanjima, tako da čak i u ovako nedovršenom obliku predstavlja smislenu i dijelom zaokruženu cjelinu (najkoherentnije je pak poglavlje o klasičnom fabularnom nijemom filmu, dok u ostalima ima mjesta na kojima rukopis nije dovršen). Peterlićev je stil izlaganja (kako pisanog, tako i usmenog) uvijek bio iznimno atraktivan, poticajan i sveobuhvatan, pa je s njegovim odlaskom domaća filmologija izgubila jednog od svojih najplodnijih i najstudioznijih autora. Velika je šteta što autor svoju *Povijest filma* nije uspio dovršiti, jer bi u tom slučaju pred sobom imali doista kapitalno djelo kakvih ni na drugim, tzv. "velikim" jezicima zemalja s razvijenijom filmologijom nema mnogo.

UDK: 791.097 (049.3)

Petar Krelja

Filmološki biser

(Hrvoje Turković: Narav televizije, Meandar, Zagreb, 2008)

57-58/2009

Čitajući u nas raritetnu i svake hvale vrijednu knjigu filmoloških ogleda i rasprava *Narav televizije* (2008), stječe se dojam kao da se njezin autor, Hrvoje Turković, poput kakvog suvremenog Jone, dragovoljno spustio duboko u utrobu one sveprožimajuće goleme masmedijske "beštije", televizije, da bi nam odatle mogao slati svoja minuciozna zapažanja o "anatomskom" ustroju njezina organizma (o njezinim civilizacijski prvoklasnim stranama, ali i nastrano golemim prohtjevima njezina "probavnog trakta"), da bi nam uputio i pregnantno formulirane spoznaje o njezinim dominantnim obilježjima te da bi odgovorio i na osobito zanimljivo pitanje odnosa između filma kao perjanice novomedijskih audiovizuelnih fenomena i njegovih dinamičnih krvnih srodnika – televizije, videa...

"Zapravo, moj je prvi objavljeni tekst – upozorava nas autor u predgovoru – bio upravo o televiziji, a ne o filmu. Napisao sam ga za služenja vojnog roka i smatrao sam ga sastavnim dijelom mojega zanimanja za film". A nešto kasnije: "Iako sam... pretežito razmišljao o filmu, a potom o njemu počeo i sustavno objavljivati, televizija je ostala stalnom temom razmišljanja, pa sam pišući eseje o filmu, znao objaviti i esej o televiziji (npr. esej kojim počinje ova knjiga, izvorno naslovljen *Draga moja televizijo*, objavljen je 1970. u *Studentskom listu,* u kojem sam tada bio urednik i redovito objavljivao kritike i eseje)."

Upravo taj daleki esej sada naslovljen *Intimističke crte televizije* (programatski) skreće pozornost na dva bitna obilježja cjelokupna Turkovićeva prebogata stvaralaštva. Ovdje ga zatičemo kao – spisateljski i stilistički – posve formirana autora koji opuštenim i preglednim tumačenjem naravi malog ekrana uspijeva biti koliko "opipljivo" konkretan kada govori o televiziji kao o novom posve punopravnom "članu" obitelji što je kućnim gnjezdašcima brzo nametnuo neke nove (obvezujuće) dnevne rituale, toliko i poopćavajuće sugestivan kada lucidno analizira bitna obilježja (kadšto i hirove) TV-a, a napose kada secira prirodu tako novouspostavljene više nego bizarne obiteljske zajednice – filma, televizije i videa.

Znatno fleksibilnija, podatnija, priručnija pa i sveobuhvatnija od filma, TV ne samo što je drsko preotela sve ono što je film s početaka prošlog stoljeća činilo jedinstvenim (magičnim) fenomenom neprijepornih masmedijskih potencijala (ponajprije onu njegovu moć izgradnje iluzije zbiljskoga svijeta), već je temeljito obrstila i svo bogatstvo njegova prikazivačkog repertoara (uz igrani film i druge generičke sadržaje), a osobito principe *cikličnosti, serijalnosti, nizalaštva, repetitivnosti* (na filmu prisutniji s njegovih početaka), koji će, prema Turkoviću, postati srž i bit medija tvarno utemeljenog na strahovitoj moći katodne cijevi.

Umni autor *Naravi televizije* tu krucijalnu težnju TV k cikličnosti ovako pojašnjava: "Metafora da je televizija 'član obitelji' nije promašena: televizija je dijelom naše privatnosti. Ali ona je osobitim 'članom obitelji'; ono što je tu članom jest obuhvatna društvena javnost oličena u televizijskom programu i zastupničkim likovima (voditeljima) programa. Televizijskim programom ta javnost postaje 'članom obitelji'. Odnosno – mi postajemo posve obiteljskim članom javnosti; preko televizije mi dnevnim vezama pripadamo toj javnosti. A društveni dodiri koji se ostvaruju svakodnevno, cjelodnevno, koji omogućavaju razvijanje navika, teže da se osjete obiteljskim, intimnim, privatnim. Ovaj potonji efekt televizije nije tek popratan, usput pobran, nego je planski podržavan. Programska cikličnost, repetitivnost, nizalaštvo zapravo su i njegovano sredstvo televizije da gledatelja veže uza se, da ga, srodivši ga sa sobom, učini nesvjesno obaveznim, onako nesvjesno obavezujućim kako su to uzajamno roditelji i djeca, bračni drugovi, prijatelji. U tom televizija nalazi 'viši' kulturni smisao, ali i 'niže' komercijalne i političko-upravljačke probitke. Nizovi i nastavci, tako, u srcu su moći televizije."

Dozvolivši si slobodu male digresije, prisjetit ćemo se da je ta i takva televizija znala i zna stvarati teške prijepore unutar obitelji koje su stekle "ovisničke" navike redovita praćenja TV programa: stariji bi članovi htjeli gledati jednu vrst emisija, mlađi pak drugu. Muž ovo, žena ono... Svojedobno je, puno prije utemeljenja samostalne Hrvatske, jedan događaj vezan upravo na spomenute prijepore oko dnevnih programskih TV prioriteta bio zaprepastio

cjelokupnu hrvatsku javnost. Ukratko, Štef je htio gledati tekmu, a Bara ljubić; kako se nisu mogli dogovoriti, Štef je po kratkom postupku koknul Baru!

Dakako, i ne samo da bi se izbjegli ekstremniji obiteljski sukobi, imućnije su obitelji to permanentno natezanje oko kanala riješile (dokinule) tako što su si dobavile po dva a u nekim slučajevima i više TV prijemnika! No, takvima se, s druge strane, izruguju oni koji se javno hvastaju kako uopće ne gledaju televiziju, ili oni još radikalniji koji su iz vlastita doma nogirali – po njima – tog neprimjereno agresivna i zatupljujućeg novopridošlicu!

Turkovićevo poimanje "ovisništva" o TV, dodatno motivirano analitičkim opserviranjem njezinih datosti, uočava s jedne strane čimbenike njezine znatne civilizacijske moći, a s druge tendencije koje, s različitih pobuda i na različite načine, pokušavaju tu moć staviti pod kontrolu, ograničiti je, usmjeriti... Lucidno oslikavajući one mnogobrojne fundamentalno važne aspekte sveprožimajućeg TV - a, Turković nalazi da je u tom elektroničkom uređaju čovjek novog doba, pokraj tolikih drugih stvari, dobio i svojevrsno *svjetonazorno pomagalo*. Jerbo, tvrdi Turković "...TV-program kroz raznovrsne emisije i njihov tempirani žanrovski slijed dira u sve aspekte kulturalnog svemira suvremenoga građanina". Ali...

Ali, u tekstu iz 1995. godine naslovljenom *TV-dnevnik kao buzdovan* autor argumentirano tvrdi kako se, u datim životnim okolnostima bremenitim dramatikom i neposrednim prijetnjama, priroda malog ekrana može transormirati i u sredstvo velikih manipulativnih moći. Mnogi su pojedinci, a osobito prosvećeniji kolumnisti iz vremena presudnih ratnih operacija u Hrvatskoj, promptno upozoravali da se Hrvatska televizija, u nekim bitnim aspektima, izvjestiteljski izvitoperila; toliki građani gladni istinitih i cjelovitih informacija o stvarnom stanju na bojištu dobivali su tek ušminkane reportažne priloge upregnute u "nabrijane" propagandističke teze. Međutim, Turković je, sudeći prema (u knjizi) nazočnom i temeljito elaboriranom tematskom bloku, već tada umio o brutalnim cenzorskim restrikcijama pisti tako kao da je to dvojbeno razdoblje nacionalne televizije mudro i staloženo valorizirao post festum, iz dostatne vremenske distance. Dakako, iz takve se prakse već tada dala isčitati manipulativna *narav* jednog režima, koji je, naočigled zemlje i svijeta, bio spreman zanijekati *prirodu* i duh dominantnog masmedijskog komunikacijskog sredstva vremena, a to je ta njegova moć da snagom "gola" nefalsificirana dokumenta (koji vonja po neposrednu, krvavu životu) izravno i istinito predočava događaje s terena.

"Grijeh ratnog HTV-a – tvrdi Turković 1992 – nije bio u tome što je bio propagandni, nego što je svojim apstraktnim moraliziranjem, stereotipnim tumačenjem činjenica, čak uz prikrivanje mnogih koje bi se ipak naknadno doznale, ne dajući globalnih strateških slika ratovanja, bio *krivo propagandni*, što nije prikladno zadovoljavao ničije propagande potrebe, niti građana u sigurnim gradovima, niti građana u gradovima na fronti, niti ugroženih ljudi na selu, niti branitelja na ratištu... "

Javni medij ili kulturni medij? – jedno je od krucijalnijih pitanja koje Turković postavlja u svojoj knjizi upravo na primjeru "griješne" Hrvatske televizije. Autor ispravno utvrđuje da je supstancijalno temeljni pojam *javnosnog* u središnjoj medijskoj kući u Hrvatskoj u startu dvostruko kompromitiran. S nepravom silno favorizirani segment novinarstva, nauštrb drugih aspekata televizijske piramide, muku muči u temeljnim stvarima svoga poslanja (istinitog i nepristranog izvještavanja o događajima), kada se, počesto neskriveno, opredjeljuje za neku političku stranku (opciju), a protiv drugih. "Drži se, pojašnjava Turković, da je *politička funkcija* televizije u *demokratskom društvu* u tome da *nadzire političare*, odnosno ljude od društvene moći, njihove poteze i posljedice njihovih poteza. Naravno, nadzire ih tako što *izvještava* o potezima i posljedicama politike (nasuprot njihovu prikrivanju) i da ih *tumači* i *prosuđuje* zastupajući *moralna načela* koja važe za sva društvena područja, odnosno da zastupa ona moralna načela koja bi trebala dodatno važiti za političko djelovanje."

To favorizirano pa i kancerogeno prodiranje novinarskog sindroma u sve pore medijskog organizma, to podizanje žurnalističkog diskursa na razinu mjerodavnog kriterija u stvarima ukupnog funkcioniranja medijskih potencijala, dokinulo je onu podrazumijevajuće primarnu funkciju istinski javne televizije, a to je njezino kulturno poslanstvo koje obuhvaća široku lepezu *audio-vizualnih* djela. Ne samo što su degradirane okolnosti koje su svojedobno bile omogućile da se iznjedri dugovječna genijalna serija *Gruntovčani* Kreše Golika, već su otišli u nepovrat kompletna kulturna područja nekoć solidno ustorojena medija.

"Ali stvari ne moraju biti takvima, upozorava Turković, ne bi smjele biti takvima. Prvenstvo ne bi smjela imati javnomedijska funkcija televizije, nego kulturna, a javno-

medijske funkcije trebale bi se pokazivatiti kao lokalni dio ukupne kulturne funkcije televizije, a ne obnuto."

Turkovićeva *Narav televizije*, između ostalog, kao da nam rasvjetljava i jednu zagonetku iz poprilično davne prošlosti, a vezana je za tretman televizije u američkim igranim filmovima. Nerijetko se je znalo, da posegnemo za još jednom malom digresijom, dešavati da junaci tih filmova, bilo iz dokolice ili prolazne radoznalosti, upale TV i stanu nasumce tražiti kakav zanimljivi program, emisiju, film – prikladan svome trenutnom raspoloženju; znajući, s ne malom zavišću, da su – u vremenu kada smo mi imali na raspolaganju tek dva uboga programa – Amerikanci mogli vrtjeti na desetine pa i stotine programa, bilo nam je čudno zašto gotovo uvijek čine isto: nakon kratkog "neurotičnog" pretraživanja, naglo utrnu ekran i indigniranо odbace daljinski upravljač. Sada kada i mi imamo povećani broj programa (a dostupni su nam i toliki strani), pretpostavljamo koji je bio razlog takvom ponašanju "razmaženih" i obijesnih američkih gledatelja...

Tražeći tu (pomalo ishitrenu) točku dodira između (i ne samo američke TV mreže) i našeg aktualnog programskog TV sustava, kojega Turković kompetentno i neumoljivo dosljedno razodijeva do njegove kompromitantno sramotne golotinje, možda bismo se odmah priklonili prokazivanju marketinškog sindroma kao agresivno nametnutog i sveprožimajućeg čimbenika tog novouspostavljenog medijskog svemira, da nas u tome ne prijeći točka otklona svojstvena "našem slučaju", točka što se temelji na Turkovićevoj spoznaji da povećani broj televizija i televizijskih programa (a shodno tome i povčana konkurentnost) ne moraju biti "obaveznim civilizacijskim i kulturnim dobitkom"! Barem ne u našem slučaju! Kako?

Od dobrodošlog povećanja TV postaja (Turković ih je uspio nabrojati čak 22), s pravom se očekivalo da će se dobiti na oštroj konkurentnosti a time i na povećanju kvalitete programa: da će iz pluralnosti niknuti raznovrsnost, "da će se domaća televizijska proizvodnja osnažiti". Izuzme li se određena dosegnuta kritičnosti spram vlasti, mnoge su se (dugo priželjkovane) temeljne televizijske vrijednosti jednostavno fantomski pogubile u medijski začaranom bermudskom trokutu HRT – RTL – Nova TV! Na bačeni izazov komercijalnog RTL-a (mahnita snimanja domaćih TV trakavica), "javna" HRT je, umjesto da odgovori sustavom osuvremenjenih već dokazanih vlastiti vrijednosti, krenula oponašati "pronalaske" nemilosrdno agresivnih novopridošlica, pri tom, rušeći elementarne vrijednosne kriterije tako onemoćala medija. Superdominacija komercijalnog načela potencirala je međusobne imitacije i drske "krađe", ili, kako utvrđuje autor "brojne i teško izbrojive varijante 'pretrčavanja' različitih istaknutih likova i emisija s televizije na televiziju". Zapravo, izrodilo se bilo uvjerenje koje i danas kotira kao dominantna medijska filozofija u ovim stranama da se gledanost (profit) da polučiti jedino iz čvrstog zagrljaja između zabavljačkog pod svaku cijenu i agresivnog marketinškog. No, pri tom, kao da nikoga ne zabrinjava što ta vrst "natjecanja ne povećava, već spušta standarde". Dapače, jedna od glavnih urednica programa otišla je i korak dalje javno ustvrdivši da se, uz "jeftinu" stranu proizvodnju, zapravo "ne isplati" proizvoditi domaću.

"I tako se događa – zaključuje Turković – da se kuća koja bi trebala biti glavni nosilac raznovrsnosti, kreativnosti i visokih standarda progresivno izjednačava s komercijalnim televizijama, i to upravo preuzimajući ideale i obrasce koji dominiraju komercijalnim televizijama. I opet, da 'utvrdimo gradivo' – umjesto poželjne diferencijacije dobili smo zagušljivu unifikaciju svih televizijskih programa.Tko kaže da je konkurencija obavezno 'napredna', obaveznim civilizacijskim i kulturnim dobitkom. " Vratimo se časkom na "američki program" s početka ovog pasusa. Zapravo, teško da bi se naša trenutna situacija (sveopćeg programskog košmara i medijskih degradacija) mogla usporediti s onom prekooceanskom ili pak s onima u razvijenim europskim državama: u mnoštvu komercijalnih televizija po nečmu sličinim našima uvijek će se naći i kanali koji uspijevaju sačuvati ponešto i od visokokvalitretnih televizijskih manira. Što s nama, kao što vidjesmo, i nije baš slučaj.

Kolikogod je prvi dio knjige *Narav televizije*, strukturiran pod nazivom *Dnevni hod televizije*, silno zanimljiv i privlačan sa svoje izravne upučenosti na empiričko vršljanje po konkretnim televizijskim programima, po bespoštednu seciranju pojedinih "protagonista" i određenih emisija, po trendovima i mijenama trendova, toliko je drugi, ništa manje uzbudljiv, pod nazivom *Iz teorije televizije* posvećen supstancijalnim pitanjima unutar sve moćnijeg i sve bogatijeg audiovizuelnog "moloha" – prava poslastica za one koji su skloniji visokospekulativnu diskursu.

Prije no što zagrizemo i u taj dio Turkovićeve knjige, nakratko ćemo se prisjetiti jedne žustre polemike koja se bila zapodjenula između uvaženog eksperimentalista i

tvrdokornog medijskog čistunca Ivana Martinca s jedne strane i povjesničara filma Ive Škrabala, s druge. Sporili su se na pitanjima odnosa između filmske vrpce s kojom se i iz koje se bila iznjedrila jedna nova umjetnost i elektroničkog zapisa – tog novopridošlog poprilično agresivnog člana audiovizuelnnosti, koji je svojim osobitostima u dobroj mjeri suzio višegodišnju masmedijsku dominaciju kinematogarfskog fenomena ponajprije utemeljenog na fizikalno-kemijskoj strukturiranosti filmske vrpce. Martinac se grozio elektronike i elektroničkog zapisa kao vrag tamjana, Škrabalo je zastupao stajalište da su razlike zanemarljive i da je zazor prema "novotariji" posve bezrazložan. Obojica su nepomirljivo i trajno ostali dosljedni svojim stavovima.

U tom smislu, bit će zanimljivo navesti znakoviti citat iz Turkovićeve knjige koji u, tekstu pod nazivom *Video i filmsko djelo*, počinje ovako: "Posuđujući neki najnoviji film u videoteci ili videoklubu, većina nas se i ne zapita ima li tu neke medijske nesklapnosti: primjerice utoliko što posuđujemo *film* koji je pohranjen *na videokaseti* da bismo ga gledali *na televiziji."*

A nekoliko stranica kasnije: "Kao i među srodnicima film i televizija srodnički dijele mnogo toga, ali, koristeći se nekim svojim razlikama i pogodnostima vezanim uz njih, znaju razdijeliti svoje nadležnosti, pa film više razvija jednu mogućnost, a televizija drugu."

Budući je Turkovićev analitički pristup ponajprije okrenut eksplorirnju naravi (ali i prirode) televizije, njezin se faktor razlikovnosti od filma (pa i videa), drži autor, temelji na *programskoj* ustrojenosti televizijskog izlaganja. I kada je ta ustrojenost vrijedna određene pažnje, a i kada je nalik "vreći punoj buha", uvijek je u pitanju samo televiziji svojstveno načelo programskog nizanja emisija različitih duljina, rodova, vrsta ili porijekla; većim su dijelom to autentični TV radovi, a manjim filmski ili video. No, dok kakvo visoko cijenjeno filmsko djelo prikazano u sklopu TV programa, suprotno uvjerenju "čistunaca", baš ništa neće izgubiti od svoje dojmljivosti, dotle neke sugestivne TV emisije prikazane na velikom ekranu znadu "izblijedjeti", djelovati neprirodno razvučeno. Djelomični razlog tome je taj što se "razvučeni" televizijski program mahom gleda krajnje opušteno, ne rijetko uz glasne obiteljske komentare, ali i povremene odlaske u kuhinju (da se pogleda je li jelo dostatno podgrijano) ili do frižidera (da se uzme nova boca piva) i tomu slično. No više od posebnosti gledanja TV programa, poneke emisije nisu u stanju opstati u specifičnom režimu kinoprojekcije i zbog gubitka one uzbudljive aktualnosti koja je dotičnu emisiju u trenutku njezina prikazivanja činila magnetski privlačnom...

Zapravo, u tom nedvojbeno najzanimljivijem dijelu knjige *Narav televizije* njezin autor, Hrvoje Turković, središnje pitanje svoje sveobuhvatne rasprave – o razlikama i podudarnostima između filma i televizije – izvodi iz teorijskih dosega zaista ingenioznog britanskog filmologa i redatelja Johna Griersona, svojedobna tvorca Britanskog dokumentarističkog pokreta. Taj je autor već daleke 1953., između mnogih drugih po film važnih stvari, pisao i o odnosu filma i televizije: "Televizija može mnogošto svojega, i to vrlo sposobno. Može pružiti živahan magazin o prekrasnim mjestima, stvarima i ljudima. Može vam predočiti svakovrsne nastupe na pozornicama. Ali i nakon što se sve to izrekne, stoji da je televizija ipak samo drugi način predočavanja filmova, lišena nezgrapnog postupka prijenosa u limenim kutijama i njihova bučnog, skupog i rizičnog projiciranja po kinima duž zemlje."

Minuciozno i istančano varirajući pitanje medijskih podudarnosti i razlika, Turković ustanovljava da, pokraj nedvojbeno krucijalnih preklapanja, postoje i znatne razlike. On ih na 192. strani pedantno navodi: "Razlike između televizije i filma očigledne su i mnogostruke: primjerice razmjerna malenost TV-ekrana u vidnome polju u usporedbi s filmskim platnom; narav svjetla – emisijsko svjetlo TV ekrana, a reflektirano s filmskog platna; optički način stvaranja slike – točkasto iscrtavanje optičkih crta na TV-ekranu, a ne smjena cjelovitih fotograma kao na filmu; 'rezolucija slike', tj. stupanj preciznosti slike u detalju – televizijska je slika prosječno slabije istančanosti od filmske; različita kromatska istančanost; različiti popratni efekti – automatsko snižavanje kontrasta, 'oduzimanje' rubova na TV-ekranu, njegova zaobljenost, drugačija brzina – 25 sličica u sekundi na televiziji za tazliku od 24 u sekundi na filmu itd."

No, te razlike, po Turkoviću, baš nipošto nisu za svagda zadane; ono što se danas čini čvrstim razlikovnim čimbenikom, već sutra – pod udarom tehnoloških novotarija – može izgubiti na značaju. Primjerice, disparatnosti između malog i velikog ekrana već su poodavno anulirane; danas TV-ekran, hoće li nam se, može glatko prerasti u veliki. U igri su tzv. kućna kina, a s pomoću video topava mogu se izravni TV prijenosi spektakularnih (poglavito sportskih) događaja pratiti na ekranima čije su dimen-

zije u stanju konkurirati "stijenkama" Trga bana Josipa Jelačića.

Turković ipak upozorava da u burnom životu dvaju medijski krvnih srodnika, TV i filma, ma kako bili podudarni u tolikim važnim stvarima, "medijske razlike imaju nespecifičnu, ali važnu ulogu". One se prometću u neku vrst *metakomunikacijskih uputa* koje nam omogućavaju da se, kadšto i na prvi pogled, orjetiramo na koje smo medijsko područje zašli – na televizijsko ili filmsko.

No, tu uvriježenu, standardiziranu (pravopisnu) kulturu medijskog komuniciranja oličenu u sustavu "samorazumljivih" metakomunikacijskih signala hoće (i uspijeva) ne malen broj medijskih propitkivača promovirati u autonomno (kako kaže Turković: središnje) komunikacijsko područje, tj. u *eksperimentalne filmove* ili *videoart* ostvarenja. U svjetlu te činjenice, kada su u igri htijenja usmjerena k razaranju medijskih granica, razlike postaju i specifično važne; one prerastaju u "intermedijske", "multimedijske" ili "plurimedijske", "i sve ono – s pravom zaključuje Turković – što je tradicijski signalno zakočeno kako bi moglo biti pouzdanim metakomunikacijskim orjentirom ona podvrgavaju doživljajnom, stvaralačkom preinačivanju i istančavanju."

"Ali u svakome drugom pogledu – u pogledu individualnog doživljaja, strukture pojedinih djela... – medijske razlike mogu, ali i ne moraju biti važne", zaključuje Turković.

Trseći se u svojoj osnovnoj istraživačkoj namjeri razobličavanja *naravi* trenutno najjačeg masmedijskog fenomena oko kojega se "vrti svijet" (ili kako autor kaže: "... na 'detekciju' općih crta i njihovih psiholoških i kulturoloških implikacija"), Turković bogomdanom lakoćom operira svim dostupnim interpretativnim registrima: više je nego uvjerljiv kada induktivno ulazi i u najsitnije segmente zavodljiva medija (kada lucidno obrazlaže zašto se neki spikeri, voditelji ili glumci mogu a neki ne mogu i ne umiju održati na tom divljem medijskom "mustangu", kada tumači koja je svrha popratnog smijeha u TV-komedijama, kada elaboracijski egzaktno analizira "karcinomnost" tzv. novinarske televizije koju je prakticirala Hrvatska televizija, kada pokušava razbistriti fenomen invazije reklamnih umetaka, kada definira pojmove brzovoznih i sporovoznih serija, kada...; zaista je moćan kada, zavidnom lakoćom, uspijeva iz "niskog brišućeg leta" trenutno doseći široku panoramsku vizuru otkrivajući nam svu začudnost, sve bogatstvo i neprijepronu uzbudljivost moćnog audiovizuelnog svemira (kojime upravljaju zakonitosti uvijek podložne određenim mijenama).

Mnogo ih je koji su, na ovaj ili onaj način, govorili i pisali o moćnom novovjekom medijskom fenomenu poznatom pod nazivom televizija. U nas je tiskano i 5–6 istruktivnih knjiga na tu temu. No, radovi tek dvojice zavrijeđuju punu pažnju – oni unikatnog Veselka Tenžere i, dakako, Hrvoja Turkovića. Prvi je, u svom poznatom beskompromisnom *stilu*, demonstrirao onu vrst kritičkog duha koji – posve slobodno, razorno duhovito i utemeljeno – prokazuje nedoraslost pojedinaca da se nose sa zahtjevnostima medijskog giganta (dakako, ne propuštajući da uzdigne i pojedinačne dosege), drugi je, ništa manje nadahnuto i analitički kompetentno, detektirao određene zakonitosti koje upravljaju moćima televizijskog fenomena.

UDK: 791.32(049.3)

Darko Štrajn

Teorija filma kao teorija kulture i realnosti

(Saša Vojković: Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija, Hrvatski filmski savez, Zagreb 2008)

57-58/2009

Za knjige kao što djelo Saše Vojković vrlo utemeljeno, gotovo neprijeporno, možemo reći da postavljaju nova i zanimljiva pitanja i na brojna originalno i odgovaraju. O nizu tih pitanja i odgovora bit će riječi u nastavku, a za početak ćemo se barem površno dotaknuti ne baš jednostavnog pitanja koje se može postaviti ponajprije implicitno. Riječ je o osnovnom pitanju koje se odnosi na temeljne razloge teorijskog pisanja o fenomenu filma. Dakako da se to polazišno pitanje o tome kako vidimo filmove i kako se naše viđenje – a tu nas prvenstveno zanima ono viđenje koje je artikulirano i evidentirano pisanjem – s vremenom (kontekstom) mijenja? Još više nego pitanje, u predmetnoj je knjizi implicitan odgovor na njega s obzirom da autorica prakticira upravo odgovore; demonstrira nam, naime, kako se relevantni odgovori mogu artikulirati prije svega u teoriji nastaloj u razdoblju od sedamdesetih godina 20. stoljeća pa nadalje. Kako god nazvali početke zahtjevnih humanističkih i socioloških teorija (a vjerojatno je najrazumljiviji i najprimjereniji naziv koji govori o strukturalističkoj epistemološkoj revoluciji), sigurno je da se u povijesnoj interakciji između elaboracije strukturalizma i sklopa estetskih praksi na filmskom području oblikovalo diskurzivno polje u koje se kao vrlo značajna upisala teorija filma. Usput rečeno, Saša Vojković se sa svojim studijem u Amsterdamu, predavanjima u Hong Kongu, zapaženim objavama na engleskom, svojim djelovanjima na različitim područjima u prostoru između teorije i audiovizualnih proizvoda itd. uklapa u koncept nomadstva. To što je teorija obuhvatila ovim konceptom, njeni akteri, naime, često iskušavaju sami na sebi i u obliku stvarnog i u obliku metaforičkog migriranja među teorijskim dijalozima na području humanistike, okrenute aktualnoj problematici.

Osnove teorije koja omogućuje iščitavanje filmskog teksta

Među općenitijim karakteristikama knjige ne smijemo zanemariti značajan aspekt uobličenosti rječnika koji se odnosi na njenu, recimo to tako, upotrebljivost. Iako u jugoistočnoj Europi uglavnom zaostajemo za Zapadom u akademskoj institucionalizaciji interdisciplinarne aktivnosti (znanosti, istraživanja, studije...) na područjima kulturalnih studija (*cultural studies* ili i *analysis*), studija medija (a u sklopu toga naročito na području obilježenom teorijom filma) i sličnim teorijskim orijentacijama najvjerojatnije je samo pitanje dana kada će procesi takve institucionalizacije ojačati. Knjiga Saše Vojković sama po sebi doprinos je evidenciji o postojanju takvih tendencija i o epistemološkim potencijama znanja koje se uspostavlja u diskurzivnom polju o kojem je bilo riječi. A kao takva knjiga ima niz karakteristika koje je određuju kao odličan sadržaj za ambicioznije visokošolske pedagoške smotre. Koliko je ta upotrebljivost učinak autoričina predavateljskog rada ili unutarnje motiviranog refleksivnog smještanja teksta koji sistematizira koncepte, upozorava na povijest teorije itd. nije ni važno. Knjiga, naime, čitatelja dobro uvodi na sve važnije područje znanja i istraživanja i upozorava ga na korpus literature koja mu ulazak na to područje može omogućiti. Takve čitatelje neće biti zgorega upozoriti kako za razumijevanje cjelokupne knjige prvih pet stranica teksta, konkretnije uvoda, treba iščitati posebno pažljivo.

A za nešto starije čitatelje taj je početak knjige, koji je ujedno ulazak u njenu tematiku i određivanje teorijskog područja, poprilično fascinantan; i to ne samo zbog autoričina odličnog uvida u domete "intervencije strukturalizma u teoriju filma", nego ponajprije zbog konteksta koji taj uvid omogućuje. Govorim o kondenzaciji teorijskih značenja (koncepata, disciplina…) koja su se akumulirala gotovo tri desetljeća i usput omogućavala nove i nove artikulacije različitih diskurzivnih pozicija, reformulaciju koncepata i, ne kao posljednje, i društvene, političke i, dakako, estetske prakse. Fascinantno je, dakle, kako su teorije iznjedrene nakon epistemološkog proboja strukturalizma, a koje su se u vrijeme svojega nastajanja i prihvaćanja od strane sve šire intelektualne publike činile užasno zahtjevnima (prisjetimo se samo Lacana ili Derride), postale transparentne, shvatljive, no

da, lakše čitljive. Nakon sveg tog vremena, u kojemu je došlo do niza interpretacija, aplikacija pa i simplifikacija strukturalizma, čini se da su zahtjevne teorije unatoč svojoj raznolikosti, često čak i oštroj i radikalnoj polemičnosti, retorički i logično izgleda iznutra povezanije nego što se to činilo u ranom razdoblju prisutnosti tih teorija (filozofija, antropologija, psihoanaliza, humanističkih inovacija itd.). To je svakako efekt koji su proizveli teorijski dijalozi unutar užeg kruga strukturalista i nešto kasnijih pristaša dekonstrukcije, pa ipak taj "efekt" treba iščitavati i kroz perspektivu svakog teorijskog diskursa koji smo mnogi elaborirali (vjerojatno bismo mogli govoriti o tisućama sudionika, o istraživačima, učiteljima, studentima...) na brojnim interdisciplinarnim područjima. Ono što je počelo, ako jako pojednostavimo, kao susret između lingvistike i filozofije među probojnim oblicima svakakvih označavalačkih praksi, i što je već unutar "strukturalističke paradigme" nametnulo brojne hibridne reformulacije teorija i metodologija, među kojima svakako ne smijemo zanemariti doprinos feminizma (ili gender studies), pokazalo se, i to ne baš kao posljednje, kao čitanje s "kulturološkog ekrana" (kao što je Vojković na početku knjige koncipirala film zajedno s Kajom Silverman). Kulturološko gledište, u kojem je od središnjeg značaja naratologija, evidentno je onaj okvir u koji Saša Vojković upisuje svoje tematiziranje filmske teorije i "povijesno i društveno specifične" (str. 15) teme, pri čemu joj taj okvir, koji upozorava na značaj povezanosti među filmskim reprezentacijama svijeta i među time što svijet jest u svekolikom subjektivnom poimanju, omogućuje viđenje filma (i konkretnih filmova).

Naratologija, koncept fokalizatora, ideologija, aparat

Upravo je s teorijom kulture, po autoričinu mišljenju, postalo jasno da "konceptualiziranje filmske konstrukcije subjektivnosti uključuje različite discipline i domene" (str. 19), što znači, ako skraćeno preuzmemo nešto dulje autoričino obrazloženje, da je interdisciplinarnost preduvjet za analizu filma. Kako možemo primijetiti i iz implicitnih utemeljenja različitih konkretnih analiza filmova, trenutni objekt analize (određeni film) može biti razlog za jači naglasak na pojedinoj disciplini: na primjer jedanput psihoanalizi, drugi put šire kulturološki, treći put povijesno itd. Za Sašu Vojković najneizostavnija je kritička naratologija, koja nije slučajno tema prvog poglavlja, a zahvaljujući svojoj epistemološkoj i metodološkoj uobličenosti. Vrijedi li to posebno značenje naratologije općenito ili samo za ovu knjigu stvar je posebne rasprave. Opredijelimo li se za tu drugu mogućnost, pokazuje se da autoričin prikaz i njeno teorijski besprijekorno korištenje kritičko naratološkog pristupa uvjerljivo određuje i uokvirava cjelokupnu knjigu. To znači da prvo poglavlje knjige – i ne samo njega – treba iščitati kao argumentaciju za uvođenje naratologije kao osnovne znanosti za filmske studije. Nakon iščitavanja pasusa koji (naravno na temelju tematizacije pojma subjekta) određuju i obrazlažu pojam fokalizacije (fokalizatora), brzo ćemo se složiti s autoricom o važnosti naratološkog pristupa. Sada će nam se učiniti prihvatljivom i prva mogućnost, dakle da naratologija može postati, ako to već nije, "obavezan" dio analize filmskog teksta. Pored niza ovlaš spomenutih primjera pojedinih filmova (sekvenci, kadrova), produktivnost naratološke analize autorica u prvom poglavju pokazuje na više primjera filmova, među kojima se izdvajaju analize Tarantinova *Paklenog šunda* i još tri filma: Zemeckisova *Povratka u budućnost* i Spielbergovih *ET* te *Schindlerove liste*. Te analize pokazuju kako se naratološki koncept fokalizacije može uvjerljivo predočiti ponajprije uz pomoć aplikacije na analizu konkretnih narativnih struktura. Ako smo dobro shvatili autoricu, koncept fokalizacije temeljna je metoda dešifriranja "filmskog teksta", a pri čemu je iz spomenutih analiza zorno vidljivo da koncept zaista funkcionira tek u povezanosti s pojmom diskursa u kritičko-naratološkom pristupu, u sklopu kojeg se pojam "diskursa shvaća kao odnos među subjektivnim pozicijama" (str. 33). Ovdje, naravno, ne možemo detaljnije prikazati sve domete autoričine elaboracije kritičko-naratološkog pristupa interpretiranju filmskog teksta, stoga ostajemo pri tvrdnji da je riječ o originalnoj nadogradnji koncepata koje je značajno razvila ili uvela Mieke Bal, najprije na području literature, a kasnije i u svojim analizama kulture te npr. na području slikarstva.

Iz upravo napisanog proizlazi da Saša Vojković naglašava značaj naratologije za filmsku teoriju, no to se nipošto ni na koji način ne smije shvatiti jednodimenzionalno. Kako bi teorija omogućila da "vidimo više", da kad gledamo filmove uopće uvidimo filmski efekt u realnosti, naratologija je svojim konceptima i pristupima izvrstan temelj. Možemo se složiti s autoricom, riječ je o interpretativnom djelu, a s kojim kombiniramo – već prema našem

interesu i s obzirom na to što u filmovima identificiramo kao predmet analize – niz teorijskih disciplina kao što su "semiotika, psihoanaliza, lingvistika, antropologija, teorija ideologije" (str. 57).

Naravno da svrsishodnost tog interdisciplinarnog pristupa dolazi do izražaja u svjetlu "utjecaja kinematografskog aparata na konstrukciju subjektivnosti" (str. 57). U tom teorijskom kontekstu pronalazimo Baudryja kao autora koji artikulira povezanost među svim tim pristupima i povezuje ih s onime što je za teoriju subjekta u razdoblju od intervencije strukturalizma u društvene i humanističke znanosti više ili manje stalno prisutno u kompleksu problematiziranja ideologije, kao neizbježan koncept za razumijevanje konstrukcija realnosti. Naravno da se pritom zajedno s autoricom moramo dekonstruktivno prisjetiti kako doprinosa iz tradicije teorije filma (od Arnheima do Bazina) tako, naravno, i prijelomnog Althusserova doprinosa koji se odnosi na proizvodni subjekt u radu državnih aparata. Kroz uglavnom utemeljene kritike na koje se autorica osvrće na kraju drugog poglavlja, Baudryjev se doprinos ipak pokazuje kao jedan od osnovnih doprinosa filmskim studijima, prvenstveno njihovom teorijskom statusu, dakle njihovu značenju za razumijevanje konstitucije različitih agensa u realnosti.

Od feminizma do tehnologije

Prva dva poglavlja osim što filmske studije određuju i smještaju u korpus disciplina, što je posebno vidljivo na temelju doprinosa strukturalizma i njegovih nastavljača, ona ih ujedno i tumače i refleksivno interveniraju u konstrukciju realnosti, tako da dvanaest poglavlja nastavka knjige još bolje odgovara naslovu djela. U prva dva poglavlja u fokusu su autoričina interesa teorije i metode proučavanja filmskog medija, dok su filmski fenomeni (pojedini filmovi, trendovi, itd.) obrađeni kao ilustrativni primjeri. I u idućim je poglavljima takva obrada i dalje prisutna, no odnos je uglavnom obrnut, odnosno sve više u prvi plan dolaze interpretacije filmova i uz malo pretjerivanja možemo reći kako su teorije učinak filmova. Vjerojatno ni ne treba posebno naglašavati kako je autorica predstavnica onog poimanja kojem je strano svako ograničeno vrednovanje filmova s obzirom na njihovu "umjetničku vrijednost". Same analize, komentari, opaske i oznake pojedinih filmova, naime, jasno stavljaju u prvi plan epistemološke, društvenokritične i druge aspekte interpretacije. A to, naravno, ne znači da se ne radi (i) o estetici. Upravo suprotno! Do teorijsko relevantnih otkrića estetskih učinaka uspješno ćemo, naime, doći upravo takvom raspravom.

Doprinos feminizma, kako je vidljivo iz prezentacije djela Laure Mulvey, i njeni dekonstruktivni potezi nasuprot Baudryju, upućuju na takvu logiku. (Kao što je poznato, Laura Mulvey je ključna autorica, nazovimo to tako, postmodernog feminizma. Presudno je tematizirala ženski stav i stav o ženi, kako se otkriva s djelovanjem aparature.) U tom kontekstu Saša Vojković u trećem poglavlju donosi svoju originalnu interpretaciju Hitchkockova filma *Ptice* povezano s primjerima iz drugim njegovih filmova, o čemu je pored poznata Žižekova obrazloženja odnosa trokuta majka-sin i žena koja u taj odnos ulazi izvana, ukazala na razlog neobjašnjive agresije ptica u kontekstu reakcije na neovisnost ženskog lika. Vjerojatno ne treba posebno naglašavati kako se upravo u području koje određuje feministička filmska teorija susrećemo kako s teorijskom psihoanalizom tako i s teorijom kolonijalnog stava. Za sve te teorije teško bismo mogli reći da su utjecale na područje razumijevanja, interpretacije, kritike… filma zato što su se u tom području zapravo i same formirale i iskristalizirale. Autorica nas u relevantnost tih teorija nikako ne uvodi školski, nego svojim riječima uvjerljivo demonstrira uzajamnu interakciju filmskog i svih drugih diskursa.

No vratimo se problematici koju uvodi feminizam, dakle problematici spolova, na koju se nadovezuju dugi razlikovni lanci koji uključuju brojna pitanja, među ostalim i na planu psihoanalize. Pritom autorica vuče još jedan "potez" (možemo li tako okarakterizirati cijela dva uzbudljiva poglavlja) koji se odnosi na muški spol. Iz bogate produkcije teorije o tijelu (slika tijela, o kategorijalnim određenjima pojma tijela itd.) ona uzima nekoliko nepogrešivih analitičkih oruđa, kojima se laća cijelog niza kako mainstream filmova (npr. filmova o Rockyju Balboi, Scottova *Gladijatora* itd.), tako i filmova vrlo specifičnih produkcija (npr. Fassbinderovih dometa ili novijeg hrvatskog filma *Što je muškarac bez brkova*). Njena originalna analiza prikazivanja homoseksualnosti u različitim filmskim razdobljima temelji se na činjenici da je tek pomak prema queer filmu doveo do toga da se "čudna" seksualnost prikazuje kao normalna (str. 108). Otvara se tu još i povijesni kontekst zbog različitih percepcija seksualnosti među svekolikim pučanstvom. A posebno je dragocjeno što nam to gledište autorica predočuje kroz prezentaci-

ju spolova u nizu azijskih filmova, koje posebno dobro poznaje. Povijesni kontekst, naravno, evocira i druge dimenzije, što autorica pokazuje naročito u interpretaciji Spielbergovih *Otimača izgubljenog kovčega*, uvodeći pritom pojam "naracijskog autoriteta" koji strukturira historiografiju. A na to se nadovezuje još i edipovska problematika. Stoga su dva poglavlja posvećena opširnijoj raspravi o psihoanalizi u analizi filmova. Kao striktno opredijeljenog autora među "novim lacanovcima" i ujedno pronicljivog autora brojnih eseja koji se pozivaju na filmske primjere, autorica navodi – a koga bi drugoga i mogla uvjerljivije – Slavoja Žižeka. Ne ulazeći detaljnije u autoričinu raspravu sa Žižekom u kontekstu novog lacanovstva, možemo tvrditi da su osmo i deveto poglavlje dobar uvod u raspravu te vrste, a pritom se čitatelju temeljito razjašnjuju ključni pojmovi kao što su npr. konstituiranost pojmova realnoga, imaginarnoga i simboličnoga, da ni ne spominjemo zorna obrazloženja i korištenje onih glavnih freudovskih i/ili lacanovskih pojmova kakav je "Zakon Oca". Zanimljivo je da autorica za filmske primjere ovdje (djelomično potaknuta Žižekovim doprinosima) uzima niz znanstvenofantastičnih filmova (naročito različite epizode *Rata zvijezda* i *Aliena*).

Kad temeljito uvede teoriju psihoanalize, autorica se laća i druge tematike u drugim okvirima i drugim kontekstima, među kojima su i novije teorijske postavke ili novi razvoj stajališta, gledišta i pojmova. Posebno je zanimljivo poglavlje o "hibridnom postmodernizmu", u kojem ukazuje na izvrsne primjere hibridizacije, među ostalim i u novijoj hrvatskoj kinematografiji. Naravno da autorica nije mogla izbjeći Deleuzeov doprinos, pri čemu možemo reći da je obrađivanjem niza ključnih Deleuzeovih (i Guattarijevih) djela, kao što su npr. *Antiedip* ili *Tisuću platoa* jasno pokazala da se izričito filmu posvećene Deleuzeove knjige ne mogu uzimati odvojeno od cijelog njegova filozofskog i društvenokritičkog promišljanja. Povezanost Deleuzea i Guattarija s hongkonškim filmom, koji autorica pobliže poznaje, čitaocu se čini neobičnom samo dok se ne upusti u detaljnije iščitavanje 12. poglavja, koje dobro ponazoruje korištenje svih "metodoloških" uporišta, određenih u početnim poglavljima knjige. Deleuzeove koncepcije "šetanja po teritorijima" i "tijela bez organa" zapanjivo precizno ocrtavaju poetiku hongkonških filmova. Za slabije poznavatelje ovog svojevrsnog filmskog univerzuma naravno može biti problem nepoznavanje niza obrađenih filmova, no autorica svojim sažetim prezentacijama filmova čitaocu barem djelomično omogućuje uvid u tu kinematografiju i ujedno mu sugerira decentralizaciju kulturno determiniranog stava. Pojmovi transnacionalnosti, "cirkulacije identiteta, subjektivnosti, žanrova i stilova" (str. 215) omogućuju nekoliko zanimljivih autoričinih sugestija za retematizaciju Hollywooda. Knjiga završava poglavljem o omniprezentnom pitanju tehnologija. Uvažavajući hipoteze i teorijske zaključke Virilija i Manovicha (s neizostavnim evokacijama Benjamina) autorica zajedno s Vivian Sobchak upozorava na značajnu povijesnu uvjetovanost tehnologije, koja stoga ne može biti neutralna: "tehnologije sudjeluju u uspostavljanju i izražavanju kulturnih vrijednosti" (str. 229).

U ovom prikazu, dakako, ni izdaleka nismo uspjeli obuhvatiti sve domete knjige Saše Vojković. No i ovo što smo uspjeli o njoj reći, nadamo se, dovoljno jasno ukazuje na činjenicu kako je riječ o knjizi koja u kulturni prostor Hrvatske i jezično bliskih područja prenosi interdisciplinarno uvjetovane analize kulture u području teorije filma ili filmskih studija. Knjiga Saše Vojković se, dakle, upisuje u to diskurzivno polje kao doprinos međunarodnom teorijskim dijalogu posve verzirane autorice i kao izuzetan doprinos u koordinatama hrvatske kulture. U ranijim "fazama" filmska je teorija u Hrvatskoj, prisjetimo li se na procvat teorijske filmske kulture prije više od 30 godina, u tadašnjem jugoslavenskom prostoru zauzimala vrlo značajno mjesto, a ovdje obrađeno djelo nesumnjivo je odličan nastavak refleksivnog rada ranijih generacija.

sa slovenskoga prevela Vesna Gregl

UDK: 791.32(049.3)

Tonči Valentić

Metodološki inovativan pregled kulturoloških pristupa filmskoj umjetnosti

(Saša Vojković: Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija, Hrvatski filmski savez, Zagreb 2008)

57-58/2009

Temeljna misao opsežne i analitički poticajne knjige Saše Vojković sastoji se u tezi da film predstavlja kulturalni ekran, odnosno da je on dominantan medij konstrukcije subjektivnosti i identiteta. To je ujedno i ideja vodilja na kojoj se zasniva argumentacijska linija autorice koja u četrnaest poglavlja analizira načine na koje se medij filma razumijeva kao sjecište raznorodnih transkulturalnih praksi, s posebnim naglaskom na pitanje u kojoj mjeri i na koji način razvoj medijskih tehnologija utječe na filmsko pripovijedanje i subjektivnost, odnosno kako tvori identitet. Polazište je dakako filmska teorija u posljednjih tridesetak godina koja je prošla dugačak put od raznih znanstvenih disciplina i polja koja su s vremenom (ali i s tadašnjim akademskim modama) ušle u polje rasprava o filmu: književna teorija, psihoanaliza, lingvistika, antropologija i teorija ideologije. Pružajući uvid u ključne teorijske koncepte i tradicije kojima se bavi suvremena filmska i medijska teorija, Vojković na izvjestan način pruža kompendij suvremenih filozofskih, sociooloških i medijskih rasprava o filmu, pa osim izvornog autorskog doprinosa ova knjiga nudi uvid u neke manje zastupljene interpretacije, pogotovo kad je riječ psihoanalitičkom i filozofskom pristupu.

Inicijalna je okosnica takve analize kritička naratologija, odnosno već spomenuti problem strukturiranja subjektivnosti. Film kao dominantni medij suvremenog društva i ujedno (filozofski) ključ interpretacije stvarnosti idealno je polje propitivanja njezinih značenjskih jedinica. Zbog toga je opravdana ideja da se toj problematici pristupi analizom multimedijalnosti i fokusom na tri različite kinematografije (hollywoodska, europska i azijska), iako autorica nažalost svima ne posvećuje jednaku količinu prostora. Vojković se prije svega bavi problematikom filmskog pripovijedanja, ali ne samo u filmološkom ili književnoteorijskom smislu analize fokalizacije koja uvjetuje način na koji su događaji u nekom filmu ispričani i kako se preuzima subjektivna pozicija pripovjedača, nego ponajprije kulturalnom, rodnom, društvenom i medijskom konstrukcijom subjekta putem *filmske* priče. Naratologija je ovdje samo disciplinarni okvir koji omogućava problematiziranje ideoloških učinaka kinematografskog aparata kroz razne interdisciplinarne teorijske rasprave o filmu, poput psihoanalitičke konstrukcije subjektivnosti (ekran kao zrcalo) ili filma kao klasičnog instrumenta ideologije (primarna identifikacija s pozicijom kamere i sekundarna identifikacija s likovima). Prvo poglavlje stoga je prepuno strukturalističkih referenci koje se primjenjuju na studije slučaja u kojima se odčitava mogućnost konceptualiziranja filmskih konstrukcija (inter)subjektivnosti, što se u sljedećem poglavlju povezuje s dvjema razinama identifikacije i apliciranjem teze o naravi kinematografskog zrcala-ekrana da reflektira slike, a ne "stvarnost" na Lacanovu trijadu simboličko, imaginarno i realno. Instanca "drugosti" ili "drugog" koja se u osnovi oslanja na psihičke registre povezana je preoblikovanjem kategorija subjektivnosti; autorica dakle govori o situacijama u kojima se za vrijeme gledanja filma stvara iluzija da kontroliramo događaje iako netko zapravo kontrolira nas. S obzirom na zanimljivost teme koja je od ključna značaja u kontekstu onog što autorica želi naglasiti u knjizi, prava je šteta što gotovo da i nema iscrpnih analiza filmova napravljenih isključivo prema *klasičnom* psihoanalitičkom obrascu.

Međutim, postoje brojne detaljne analize filmova (poput *Aliena*, *ET*-a, *Schindlerove liste* ili suvremenih hongkonških filmova) pri kojima se kritička naratologija aplicira na feminističku filmsku teoriju (konstrukcija ženske subjektivnosti na filmu) u kontekstu psihoanalitičke teorije (veza između rodno obilježene semiotike filmskog pripovijedanja i semiotike psihoanalize). Argumentacija se ovdje zasniva na dvadesetak godina starim i klasičnim teorijama o ženskom tijelu koje je određeno u odnosu prema muškoj žudnji, pa je prema tome i ekonomija žudnje povezana s narativnom ekonomijom. Vojković neproporcionalno velik dio poglavlja u knjizi posvećuje upravo feminističkim interpretacijama, baveći se pitanjima tijela i roda, performativnošću identiteta, te razlikama diskurzivne i materijalne konstrukcije. To, dakako, neizbježno dovodi

do pitanja potrage za naracijskim identitetom i oblicima strukturiranja filmske priče koji su, kako smatra autorica, uvijek već ideološki i rodno uvjetovani. Najzanimljivijim se poglavljima doimaju lacanovske interpretacije u kojima se analiza zaustavlja na opreci imaginarno-realno kao okosnici dinamike gledanja, pokazujući na primjerima u kojoj mjeri takva dekonstrukcija pripovjednog identiteta govori o nestabilnosti postmoderne subjektivnosti u današnjem društvu. Završna poglavlja posvećena su nekoj vrsti sinteze svih spomenutih pristupa i povratku na ono što se nalazi u naslovu knjige, a to je analiza transkulturnih permutacija u svijetu globaliziranog filma i beskrajnog prožimanja raznorodnih kulturalnih diskursa. Primjerice, tezu o hibridnosti postmodernog subjekta Vojković dokazuje analizirajući neke novije hrvatske, ali i "orijentalne" filmove, ukazujući na vizualne i narativne strategije "samoorijentalizacije" i denaturalizacije na koje redatelji iz ovog dijela svijeta svojevoljno pristaju. Zbog toga se teza o transkulturalnosti, transnacionalnoj vizualnosti i cirkularnosti utjecaja pokazuje opravdanom i lako primjenjivom u praksi, što pokazuje i niz ostvarenja koje Vojković analizira da bi potkrijepila svoje teze.

Hibridnost postmodernizma u tom je kontekstu ogledni primjer ne samo poigravanja s narativnošću, nego i uvida u razne kulturalne artefakte koji ne moraju nužno biti filmovi, ali čijom je analizom moguće ukazati na posvemašnju prožetost umjetnosti metafikcijom, autorefleksivnošću i intertekstualnošću. Kao neke od primjera postmodernističkih filmskih tekstova autorica opravdano navodi npr. *Pakleni šund*, *Igrača*, *Plavi baršun*, kao i neka ostvarenja iz "Trećeg svijeta", ne mimoilazeći ni hrvatske filmove, ali stječe se dojam da je unatoč vrlo preciznoj metodologiji i strukturiranoj tezi o postmodernom filmu malo prostora posvećeno apliciranju tipičnih odlika poput dekonstrukcije, decentriranja ili rekontekstualizacije subjektivnosti te prikaza fragmentiranog subjekta postmodernizma na pojedine filmove. Teza o presudnom utjecaju globalizacije na filmska strujanja od početka 1990-ih do danas precizno je potkrijepljena raznim analizama (npr. postmodernizam tek na globalnoj razini postaje hibridan), ali možda ne bi bilo naodmet spomenuto razdoblje promatrati također i iz nekih drugih motrišta, npr. recepcije, žanrovske permutacije, desubjektivacije kao rezultata postmodernog nihilizma, poigravanja s "činjeničnošću" filmskog materijala, psihoanalitičkim razmatranjem parodije itd., dakle svemu onom što se teorijski pretpostavlja i implicira u knjizi, ali za što nedostaje analiza koje bi nedvojbeno bile zanimljive da su urađene onako detaljno poput npr. analize trećeg dijela *Indiane Jonesa* (u poglavlju o naracijskom identitetu) ili *Aliena* u lacanovski intoniranom poglavlju o simboličkoj strukturi čudovišnog.

Posljednja poglavlja očekivano su posvećena upravo odnosu filma i razvoju tehnologije medija, s obzirom da se s novim medijima javlja i nova vrsta identiteta koja je fluidna i ucijepljena u transkulturalnu mrežu narativnih, vizualnih i strukturnih međuodnosa (možda bi se taj identitet s obzirom na prethodni odlomak u izvjesnom smislu mogao nazvati i postmoderno-čudovišnim). Takva je argumentacija uvjerljiva, no knjiga ipak ima i nekih nedostataka. Ponajprije, to je raspršenost različitih pristupa u četrnaest poglavlja koja su međusobno povezana, ali ponekad ne funkcioniraju kao smislena cjelina, pa neka poglavlja izgledaju kao zasebne studije nedovoljno povezane s ostalim dijelovima teksta. Primjerice, pretjerani naglasak na feminističkoj teoriji (u neskladu s klasičnom naratološkom analizom) bio bi smislen ukoliko se filmovi ne bi interpretirali samo prema toj matrici, što onda u drugi plan stavlja teorije koje pri strukturiranju subjekta fokalizacije i naracijskog autoriteta ne moraju nužno biti feminističke, odnosno isključivo psihoanalitičko-feminističke. Osim toga, nedostatak povezanosti ponegdje je vidljiv i na interpretativnom planu, npr. u poglavlju u Deleuzeu i novim taksonomijama audiovizualnih situacija u kojemu se govori o odnosu tijela, materije i percepcije, tj. o novom shvaćanju slike i pokreta: iako pregledno, ovo poglavlje je suviše kratko i više informativno-deskriptivno nego istinski analitičko (za razliku od originalne i pomalo neobične analize novije hongkonške filmske produkcije prema deleuzeovskim kategorijama, ali i ovdje uglavnom iz feminističke perspektive). Posljednja zamjerka tiče se strukture teksta: ne zbog toga što bi manje informiranom čitatelju sadržaj knjige mogao biti ponešto "hermetičan" (knjiga nije ni pisana za široku filmofilsku publiku nego uglavnom za teoretičare), nego zato jer su rečenice dosta zgusnute i semantički nabijene, pa ponekad zahtijevaju veću koncentraciju pri čitanju. Međutim, unatoč spomenutim zamjerkama, *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl* je zanimljiv, stručan i metodološki inovativan pregled kulturoloških pristupa filmskoj umjetnosti, što znači da knjigu u cjelini odlikuje konstruktivna primjena znanstvenih teorija na ostvarenja novije filmske produkcije.

Juraj Kukoč

KRONIKA

57-58/2009

24. 11. 2008. Zagreb
U 80. godini života umro je novinar i filmski scenarist Tomislav Butorac.

24-29. 11. Zagreb
U kinu Europa održani su Dani bosanskohercegovačkog filma, u sklopu kojih je prikazano 15 igranih i dokumentarnih klasika bosanskohercegovačke kinematografije.

25-27. 11. Zagreb
U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac održan je program ususret 40. reviji hrvatskog filmskog i videostvaralaštva, koji se sastojao od retrospektive filmova Kino kluba Zagreb i projekcije nagrađenih filmova 39. revije.

27. 11. - 27. 01. Zagreb
U Tehničkom muzeju održana je izložba *Beskrajem svijeta – TV studio u naprtnjači* posvećena televizijskom dokumentaristu Mariju Salettu i nastanku njegove dokumentarne serije *Beskrajem svijeta*.

28-30. 11. Zagreb
U kinu Tuškanac održana je 40. reviji hrvatskog filmskog i videostvaralaštva, kojom je obilježeno 80 godina postojanja Kino kluba Zagreb. Prvu nagradu osvojili su filmovi *A Story* Ane Bilankov, *Lutka kao...* Sonje Tarokić i *Trkušica* Velimira Todorovića. Drugu nagradu osvojili su filmovi *Baba Višnjina 38* Ivana Ramljaka, *Pozadina* Filipa Peruzovića i *Proljeće na bauštelu* Željka Radivoja. Treću nagradu dobili su filmovi *A Little Night Music* Kristijana Kaurića, *Iza zida* Marka Majerskog i *Krug* Krune Heidlera. Specijalnu diplomu osvojili su filmovi Carpe diem Ivane Rupić, *Predstava* Hane Jušić, *En, dva* Mladena Burića i *Nona Alis* Filipa Zubaka. U sklopu revije održana je tribina s Tomislavom Radićem te filmska šetnja Zagrebom s voditeljem Danielom Rafaelićem.

30. 11. - 05. 12. Zagreb
U kinu Tuškanac i prostorima Studentskog centra održane su 2. filmske mutacije – festival nevidljivog filma, s nizom predavanja i filmskih projekcija potaknutih odnosom erosa i politike na filmu. Sudjelovali su ugledni filmolozi, filmski kustosi i autori Go Hirasawa, Nicole Brenez, Alexandar Horwath, Koji Wakamatsu, Anthony Stern i Harun Farocki.

02. 12. Zagreb
U kinu Europa održana je repertoarna premijera filma *Tri priče o nespavanju* Tomislava Radića.

05. 12. Zagreb
U kinu Tuškanac održana je 5. revija jednominutnog filma 60 sekundi hrvatskog filma. Prvu nagradu osvojio je film *Ante* Filipa Zubaka, drugu nagradu film *Sjećanja* Ivane Rupić, a treću nagradu film *Slikaj me!* Krune Heidlera.

05. 12. Zagreb
U kinodvorani Multimedijalnog centra SC-a održana je projekcija ranog eksperimentalnog filma i videa u Hrvatskoj.

09. 12. Zagreb
U prostorima ZA-TE Plusa održano je 8. prvenstvo Autorskog studija na kojem je pobijedio film *Slikaj me!* Krune Heidlera.

11. 12. Zagreb
U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac održana je premijera dokumentarnog filma *Amato* Dražena Ilinčića.

11.-14. 12. Zagreb
U kinu Studentski centar, u sklopu 5. velesajma kulture, prikazani su filmovi iz zemalja kojima su pripadali paviljoni bivšeg velesajma u Studentskom centru.

15. 12. Zagreb
U kinu Europa započelo je repertoarno prikazivanje dokumentarnog filma *Solo* Tomislava Žaje i Davora Švaića.

18. 12. Rijeka
Projekcijom film *Kradljivci bicikla* Vittoria de Sice svečano je otvoreno Art-kino Croatia, namijenjeno prikazivanju kinotečnih filmova, suvremenih umjetničkih filmova i filmova riječkih autora.

18. 12. Zagreb
U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac održana je premijera filma *In Time* Nicole Hewit.

19. 12. Zagreb
U 52. godini života umro je producent, dokumentarist i ravnatelj Hrvatskog audiovizualnog centra Albert Kapović.

30. 12. Zagreb
U kinodvorani Kinokluba Zagreb održano je 2. natjecanje godišnje klupske produkcije Gledalište Kinokluba Zagreb, a Nagradu Maksimilijan Paspa osvojio je film *Kušnja* Željka Radivoja.

06. 01. 2009. Zagreb
U 68. godini života umro je filmski arhivist, filmolog te osnivač i dugogodišnji pročelnik Hrvatske kinoteke Mato Kukuljica.

07. 01. Rijeka
U Art-kinu Croatia održana je repertoarna premijera filma *Ničiji sin* Arsena Antona Ostojića.

07-14. 01. Zagreb
U kinima multipleksa Movieplex održana je revija filmova s filmskog festivala u Cannesu 2008.

16-18. 01. Koprivnica
U kinu Velebit održan je 2. festival ratnog igranog filma. U sklopu festivala priznanje Velika zlatna plaketa dobio je producent Branko Lustig.

22-26. 01. Zagreb
U kinima multipleksa Movieplex održana je Revija australskih filmova.

26. 01. Zagreb
Na skupštini Hrvatskog društva filmskih kritičara odlučeno je da se nagrada Zlatni Oktavijan za životno djelo na području filmske umjetnosti dodijeli redatelju Zvonimiru Berkoviću. Također, odlučeno je da se nagrada Vladimir Vuković za životno djelo na području filmske publicistike i filmologije posmrtno dodijeli Mati Kukuljici. Zatim, odlučeno je da se godišnju nagradu Vladimir Vuković za najboljeg filmskog kritičara u 2008. godini dodijeli Srećku Horvatu, a diplomu Vladimir Vuković za najboljeg novog kritičara Mariu Kozini.

26. 01. Sarajevo
U sklopu projekta Sarajevo grad filma, među pet filmova čiji autorski tim čine ljudi iz najmanje dvije zemlje, za realizaciju su izabrana dva filma s hrvatskom ekipom: *Liberation in 26 Pictures* redatelja Ivana Ramljaka, scenarista Marka Škobalja i glumice Anđele Ramljak te *Pink River* scenarista Ivora Martinića i glumice Romine Vitasović.

29. 01. Zagreb
U kinu multipleksa Movieplex održana je premijera bosansko-hercegovačkog filma *Ritam života* Envera Puške, u kojem glavnu ulogu ima Tarik Filipović.

01. 02. Zagreb
U prostoru Cafe Gymnasium u Muzeju Mimara petu godinu zaredom filmska web-stranica film-mag.net i udruga Artikul dodijelili su nagradu najboljem hrvatskom dugometražnom igranom filmu prošle godine. Nagradu je dobio film *Ničiji sin* Arsena Antuna Ostojića.

02-04. 02. Rijeka
U Art-kinu Croatia, u sklopu 17. međunarodne izložbe crteža *Do posljednjeg crteža*, održana je retrospektiva filmova Vlade Kristla.

05. 02. Zagreb
U prostorima Društva arhitekata Zagreba Nikica Gilić održao je predavanje *'Stvarno' i 'novo' u filmskoj teoriji i 'kritici'* iz ciklusa predavanja *Sve o filmu*.

05-15. 02. Berlin
Na 59. međunarodnom filmskom festivalu Berlinale, u sklopu programa *Culinary Cinema*, 11. veljače prikazan je eksperimentalni film *Plac* Ane Hušman. Film *Sturm* Hansa Christiana Schmida u kojem glume Krešimir Mikić, Leon Lučev, Dražen Kühn, Tarik Filipović i drugi hrvatski glumci osvojio je nagradu Udruženja njemačkih art-kina, nagradu Amnesty Internationala i nagradu čitatelja novina *Berliner Morgenpost*. U sklopu festivala održan je sajam European Film Market, na kojem je Hrvatski audiovizualni centar imao svoj izložbeni prostor i na kojem su prikazani dugometražni filmovi *Crnci* Gorana Devića i Zvonimira Jurića, *Iza stakla* Zrinka Ogreste, *Buick Riviera* Gorana Rušinovića i *Nije kraj* Vinka Brešana te kratkometražni filmovi *Tulum* Dalibora Matanića, *Ma sve će biti dobro* Gorana Devića, *Pričaj mi o ljubavi* Sare Hribar, *Krupni otpad* Igora Mirkovića, *Morana* Simona Bogojevića Naratha i *Ona koja mjeri* Veljka Popovića.

06. 02. Zagreb
U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac u počast preminule glumice Sonje Savić održana je projekcija filma *Život je lep* Bore Draškovića.

09-14. 02. Zagreb
U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac održana je retrospektiva izabranih filmova preminulog snimatelja Tomislava Pintera.

10. 02. - 01. 03. Rijeka
U Malom salonu, u sklopu 17. međunarodne izložbe crteža *Do posljednjeg crteža*, održana je retrospektivna izložba Zagrebačke škole crtanog filma. U sklopu izložbe Borivoj Dovniković – Bordo održao je predavanje o fenomenu Zagrebačke škole crtanog filma.

15. 02. Zagreb
U kinu Europa hrvatskom premijerom dokumentarnog filma *Sve je bijelo u Barkingu* Marca Isaacsa započeo je projekt *RESTART label* udruge RESTART koji se sastoji od izdavaštva i distribucije socijalno angažiranih autorskih dokumentarnih filmova u zemljama bivše Jugoslavije.

16-18. 02. Zagreb
U prostorijama Muzejsko-dokumentacijskog centra održan je 2. festival filmske i video produkcije hrvatskih muzeja MUVI 02/2009.

16-25. 02. Zagreb, Rijeka, Zadar
U kinima multipleksa Cinestar održana je Oscar Revija 2009, na kojoj je prikazano 11 filmova nominiranih za Oscara.

18. 02. Rijeka

U Art-kinu Croatia, u sklopu 17. međunarodne izložbe crteža *Do posljednjeg crteža*, održana je retrospektiva filmova Dušana Vukotića.

19. 02. Zagreb

U prostorima Društva arhitekata Zagreba Tomislav Brlek održao je predavanje *Intimne veze literature i filma* iz ciklusa predavanja *Sve o filmu.*

23. 02. Zagreb

U knjižnici Bogdan Ogrizović održana je tribina *Monty Python i teorija: 40 godina Letećeg cirkusa,* na kojoj su sudjelovali Nikica Gilić i Branko Kostelnik.

23. 02. - 01. 03. Zagreb

U kinodvorani Studentskog centra, Multimedijalnom centru SC-a, dvorani kazališta &TD i u galeriji SC-a održan je 5. međunarodni festival dokumentarnog filma Zagrebdox. Veliki pečat za najbolji film u međunarodnoj konkurenciji osvojio je film *Lady Kul el Arab* Ibtisame Salh Mara'ana, a za najbolji film u regionalnoj konkurenciji *Kavijar konekšn* Dragana Nikolića. Mali pečat za najbolji film autora ili autorice do 30 godina osvojio je film *Na putu do škole* Orhana Eskikoya i Özgüra Dogana. Nagradu Movies That Matter za film koji najbolje promiče ljudska prava osvojio je film *Burmanski videoreporteri – izvještaji iz zatvorene zemlje* Andersa Ostergaarda. Nagradu publike osvojio je film *Engleski kirurg* Geoffreya Smitha. U regionalnoj konkurenciji prikazani su hrvatski filmovi *Drugi Dubrovnik* Petra Krelje, *Idiot* Velimira Rodića, *Natprosječan* Igora Bezinovića, *Sam* Miroslava Mikuljana, *Srećko* Daria Lonjaka, *Sretna zemlja* Gorana Devića, *Stonoga* Rasima Karalića, *Tupilo* Dražena Majića, *Vajt* Nikole Strašeka i *Split-Zagreb* Tonča Gaćine. Između ostalog, prikazani su programi *Autorska večer Bogdana Žižića*, *Retrospektiva hrvatskog neprofesijskog dokumentarnog filma* i *Hrvatska dokumentarna radio-drama – retrospektiva*. Također, održan je okrugli stol *Tko su autori hrvatskih dokumentaraca – akademci, amateri, filmski autori, novinari?* U sklopu grane festivala ZagrebDox Pro održan je *pitching* forum, radionice, predavanja i druge aktivnosti.

Krešimir Košutić

FILMOGRAFIJA KINOREPERTOARA

od 27. 11. 2008. do 18. 03. 2009.

Australija (Australia)

Australija, SAD, 2008 – stud. 20th Century Fox; pr. tvrt. Bazmark Films, Dune Entertainment i Ingenious Film Partners; pr. Baz Luhrmann, Catherine Knapman i G. Mac Brown – sc. Stuart Beattie, Baz Luhrmann, Ronald Harwood i Richard Flanagan (prema ideji Baza Luhrmanna); r. BAZ LUHRMANN; snim. Mandy Walker; mt. Dody Dorn i Michael McCusker; gl. David Hirschfelder; sgf. Ian Gracie, Karen Murphy i David Scott; kgf. Catherine Martin – ul. Nicole Kidman, Eddie Baroo, Hugh Jackman, Bryan Brown, Tony Barry, Jamal Bednarz-Metallah, Damian Bradford, Nathin Butler, Tara Carpenter, Rebecca Chatfield, Lillian Crombie, Max Cullen, Barry Otto, Essie Davis, Kerry Walker – 165 min – distr. Continental Film

Buick Riviera

Hrvatska, 2008 – pr. tvrt. Propeler film u suradnji s Hrvatskom radiotelevizijom; pr. Boris T. Matić – sc. Goran Rušinović i Miljenko Jergović (prema istoimenome romanu Miljenka Jergovića); r. GORAN RUŠINOVIĆ; snim. Igor Martinović; mt. Vlado Gojun i Miran Miošić; gl. Branislav Živković; sgf. Tommaso Ortino; kgf. Rabiah Troncelliti – ul. Leon Lučev, Slavko Štimac i Aimme Klein – 85 min – distr. Propeler film

Cirque de Soleil: Delirium

SAD, 2008 – DOKUMENTARNI – r. David Mallet – 101 min – distr. Continental Film

Četiri Božića (Four Christmases)

SAD, Njemačka, 2008 – stud. New Line Cinema; pr. tvrt. Spyglass Entertainment Holdings, LLC, Wild West Picture Show Productions, Type A Films, Ott Medien i Birnbaum/Barber Productions; pr. Gary Barber, Roger Birnbaum, Jonathan Glickman, Vince Vaughn i Reese Witherspoon; izvr. pr. Derek Evans, Guy Riedel, Peter Billingsley, Toby Emmerich, Michael Disco, Mark S. Kaufman i Richard Brener – sc. Matt Allen, Caleb Wilson, Jon Lucas i Scott Moore (prema ideji Matta Allena i Caleba Wilsona); r. SETH GORDON; snim. Jeffrey L. Kimball; mt. Mark Helfrich i Melissa Kent; gl. Alex Wurman; sgf. Michael Atwell i Oana Bogdan; kgf. Sophie Carbonell – ul. Vince Vaughn, Reese Witherspoon, Robert Duvall, Sissy Spacek, Jon Voight, Jon Favreau, Mary Steenburgen, Dwight Yoakam, Tim McGraw, Kristin Chenoweth, Katy Mixon, Colleen Camp, Jeanette Miller, Jack Donner, Steve Wiebe, Zak Boggan, Skyler Gisondo – 88 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Čudesni ocean 3D (Oceans 3D: Into the Deep)

V. Britanija, 2009 – DOKUMENTARNI – pr. tvrt. 3D Entertainment i Gavin McKinney Underwater Productions; pr. Francois Mantello – r. FRANCOIS MANTELLO; snim. Gavin McKinney; gl. Christophe Jacquelin – 44 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Dan kada se Zemlja zaustavila (The Day the Earth Stood Still)
SAD, Kanada, Australija, 2008 – stud. Fox Films, Ltd; pr. tvrt. Earth Canada Productions, Dune Entertainment III i 3 Arts Entertainment; pr. Paul Harris Boardman, Erwin Stoff i Gregory Goodman – sc. David Scarpa (prema scenariju Edmunda H. Northa za istomeni film iz 1951. godine); r. SCOTT DERRICKSON; snim. David Tattersall; mt. Wayne Wahrman; gl. Tyler Bates; sgf. Don Macaulay i Michael Pangrazio; kgf. Tish Monaghan – ul. Keanu Reeves, Jennifer Connelly, Kathy Bates, Jaden Smith, John Cleese, Jon Hamm, Kyle Chandler, Robert Knepper, James Hong, John Rothman, Sunita Prasad, Juan Riedinger, Sam Gilroy, Tanya Champoux – 104 min – distr. Continental Film

96 sati (Taken)
Francuska, 2008 – pr. tvrt. EuropaCorp, M6 Films i Grive Productions uz sudjelovanje Canala Plus, TPS Star, All Pictures Media i Papillon Productions; pr. Luc Besson i Pierre-Ange Le Pogam; izvr. pr. Didier Hoarau – sc. Luc Besson i Robert Mark Kamen; r. LUC BESSON; snim. Michel Abramowicz; mt. Frédéric Thoraval; gl. Nathaniel Mechaly; sgf. Gilles Boillot i Nanci Roberts; kgf. Olivier Bériot – ul. Xander Berkeley, Radivoje Bukvić, Mathieu Busson, Katie Cassidy, Michel Flash, Ivette Gonzalez, Nicolas Giraud, Maggie Grace, Jon Gries, George Hertzberg, Famke Janssen, Goran Kostić, Christophe Kourotchkine, Nabil Massad, Liam Neeson, Leland Orser, Olivier Rabourdin, Anca Radici – 93 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Djevojka mog prijatelja (My Best Friend's Girl)
SAD, 2008 – stud. Lionsgate; pr. tvrt. Terra Firma Films, Management 360, SuperFinger Entertainment i New Wave Entertainment; pr. Guymon Casady, Dane Cook, Adam Herz, Doug Johnson, Barry Katz, Josh Shader, Brian Volk-Weiss i Gregory Lessans; izvr. pr. Mike Elliott, John Sacchi i Michael Paseornek – sc. Jordan Cahan; r. HOWARD DEUTCH; snim. Jack N. Green; mt. Seth Flaum; gl. John Debney; sgf. Timothy Kirkpatrick; kgf. Marilyn Vance – ul. Dane Cook, Kate Hudson, Alec Baldwin, Jason Biggs, Diora Baird, Lizzy Caplan, Riki Lindhome, Mini Anden, Hilary Pingle, Nate Torrence, Malcolm Barrett, Taran Killam, Faye Grant, Richard Snee, Amanda Brooks, Alberto Bonilla – 101 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Državni neprijatelj br. 1 (L'ennemi public n° 1)
Francuska, Kanada, 2008 – pr. tvrt. La Petite Reine i M6 Films zajedno s Uni Etoile 4, Uni Étoile 5, Cinémage 2 i Banque Populaire Images 8; uz učestvovanje Remstar Productions, Canala Plus, TPS Star i 120 Films i uz novčanu potporu Natixis Coficiné, Région Haute-Normandie te Državnog kinematografskog centra (Centre National de la Cinématographie); pr. Thomas Langmann, Maxime Rémillard i André Rouleau; izvr. pr. Daniel Delume – sc. Abdel Raouf Dafri i Jean-François Richet; r. JEAN-FRANÇOIS RICHET; snim. Robert Gantz; mt. Bill Pankow i Hervé Schneid; gl. Marco Beltrami i Marcus Trumpp; sgf. Jean-Andre Carriere; kgf. Virginie Montel – ul. Vincent Cassel, Ludivine Sagnier, Mathieu Amalric, Gérard Lanvin, Samuel Le Bihan, Olivier Gourmet, Michel Duchaussoy, Myriam Boyer, Anne Consigny, Georges Wilson, Alain Fromager, Alain Doutey, Laure Marsac, Arsène Mosca, Christophe Van de Velde – 130 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Elitna postrojba (Tropa de Elite)
Brazil, Nizozemska, SAD, 2007 – pr. tvrt. Zazen Produções, Posto 9, Feijão Filmes, The Weinstein Company, Estúdios Mega, Quanta Centro de Produções Cinematográficas, Universal Pictures do Brasil i Costa Films; pr. José Padilha i Marcos Prado; izvr. pr. Bia Castro, Eduardo Costantini i Genna Terranova – sc. Bráulio Mantovani, José Padilha i Rodrigo Pimentel (prema istoimenoj knjizi André Batista, Rodriga Pimentela i Luiza Eduarda Soaresa); r. JOSÉ PADILHA; snim. Lula Carvalho; mt. Daniel Rezende; gl. Pedro Bromfman; sgf. Tulé Peak; kgf. Claudia Kopke – ul. Milhem Cortaz, Fernanda de Freitas, Bruno Delia, Marcelo Escorel, André Felipe, Thelmo Fernandes, Emerson Gomes, Paulo Hamilton, Bernardo Jablonski, Caio Junqueira, Fábio Lago, Daniel Lentini, Fernanda Machado, Thiago Mendonça, Alexandre Mofatti, Wagner Moura – 115 min – distr. Discovery Film & Video Distribution

Frost/Nixon
SAD, V. Britanija, Francuska, 2008 – stud. Universal Pictures; pr. tvrt. Imagine Entertainment, Papillon Productions, Relativity Media, Studio Canal i Working Title Films; pr. Tim Bevan, Eric Fellner, Brian Grazer i Ron Howard; izvr. pr. Todd Hallowell i Peter Morgan – sc. Peter Morgan (prema vlastitoj istoimenoj drami); r. RON HOWARD; snim. Salvatore Totino; mt. Daniel P. Hanley i Mike Hill; gl. Hans Zimmer; sgf. Brian O'Hara i Greg Van Horn; kgf. Daniel Orlandi – ul. Frank Langella, Michael Sheen , Sam Rockwell, Kevin Bacon, Matthew Macfadyen, Oliver Platt, Rebecca Hall, Toby Jones, Andy Milder, Kate Jennings Grant, Gabriel Jarret, Jim Meskimen, Patty McCormack, Geoffrey Blake, Clint Howard – 122 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Gomora (Gomorra)
Italija, 2008 – pr. tvrt. Fandango u suradnji sa Rai Cinema i Sky i uz podršku Ministero per i Beni e le Attività Culturali; pr. Domenico Procacci – sc. Maurizio Braucci, Ugo Chiti, Gianni Di Gregorio, Matteo Garrone, Massimo Gaudioso i Roberto Saviano (prema istoimenoj knjizi Roberta Saviana); r. MATTEO GARRONE; snim. Marco Onorato; mt. Marco Spoletini; gl. Matthew Herbert; sgf. Paolo Bonfini; kgf. Alessandra Cardini – ul. Salvatore Abruzzese, Simone Sacchettino, Salvatore Ruocco, Vincenzo Fabricino, Vincenzo Altamura, Italo Renda, Gianfelice Imparato, Maria Nazionale, Salvatore Striano, Carlo Del Sorbo, Vincenzo Bombolo, Toni Servillo, Carmine Paternoster, Alfonso Santagata, Massimo Emilio Gobbi – 137 min – distr. Discovery Film & Video Distribution

Gost (The Visitor)
SAD, 2008 – pr. tvrt. Groundswell Productions, Next Wednesday Productions i Participant Productions; pr. Michael London, Mary Jane Skalski; izvr. pr. Omar Amanat, Jeff Skoll, Ricky Strauss, Chris Salvaterra – sc. Thomas McCarthy; r. THOMAS MCCARTHY; snim. Oliver Bokelberg; mt. Tom McArdle; gl. Jan A.P. Kaczmarek; sgf. Len Clayton; kgf. Melissa Toth – ul. Richard Jenkins, Haaz Sleiman, Danai Jekesai Gurira, Hiam Abbass, Marian Seldes, Maggie Moore, Michael Cumpsty, Bill McHenry, Richard Kind, Tzahi Moskovitz, Amir Arison, Neal Lerner, Ramon Fernandez, Frank Pando, Waleed Zuaiter – 104 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Grad svjetla (City of Ember)

SAD, 2008 – pr. tvrt. Playtone Pictures i Walden Media; pr. Gary Goetzman, Tom Hanks i Steve Shareshian; izvr. pr. Diana Choi i John D. Schofield – sc. Caroline Thompson (prema istoimenoj knjizi Jeannea Dupraua); r. GIL KENAN; snim. Xavier Pérez Grobet; mt. Adam P. Scott i Zach Staenberg; gl. Andrew Lockington; sgf. Jon Billington, James Foster, Ross Bradshaw i Ashleigh Jeffers; kgf. Ruth Myers – ul. David Ryall, Ian McElhinney, Harry Treadaway, Tim Robbins, Bill Murray, B.J. Hogg, Toby Jones, Lucinda Dryzek, Matt Jessup, Lara McIvor, Myles Thompson, Eoin McAndrew, Rachel Morton, Conor MacNeill, Lorraine Hilton, Saoirse Ronan, Liam Burke, Mary Kay Place – 95 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Grom (Bolt)

SAD, 2008 – ANIMIRANI – stud. Walt Disney Pictures; pr. tvrt. Stormcoast Pictures i Walt Disney Animation Studios; pr. Clark Spencer; izvr. pr. John Lasseter – sc. Dan Fogelman i Chris Williams; r. BYRON HOWARD i CHRIS WILLIAMS; mt. Tim Mertens; gl. John Powell; sgf. Paul A. Felix – glas. John Travolta, Miley Cyrus, Susie Essman, Mark Walton, Malcolm McDowell, James Lipton, Greg Germann, Diedrich Bader, Nick Swardson, J.P. Manoux, Dan Fogelman, Kari Wahlgren, Chloe Moretz, Randy Savage, Ronn Moss / hrv. sinkr. Rakan Rushaidat, Nika Bošković, Ana Begić, Živko Anočić, Boris Miholjević, Sven Medvešek – 96 min – distr. Continental Film

High School Musical 3: Maturanti (High School Musical 3: Senior Year)

SAD, 2008 – stud. Walt Disney Pictures; pr. tvrt. Borden & Rosenbush Entertainment; pr. Bill Borden i Barry Rosenbush; izvr. pr. Kenny Ortega – sc. Peter Barsocchini (prema vlastitoj ideji); r. KENNY ORTEGA; snim. Daniel Aranyó; mt. Don Brochu; gl. David Lawrence; sgf. Wing Lee; kgf. Caroline Marx – ul. Zac Efron, Yolanda Wood, Vanessa Hudgens, Ashley Tisdale, Lucas Grabeel, Corbin Bleu, Monique Coleman, Bart Johnson, Alyson Reed, Olesya Rulin, Chris Warren Jr, Ryne Sanborn, KayCee Stroh, Matt Prokop, Justin Martin, Jemma McKenzie-Brown, Leslie Wing, Socorro Herrera, David Reivers – 112 – min – distr. Continental Film

Hotel za pse (Hotel for Dogs)

SAD, Njemačka, 2009 – stud. DreamWorks SKG; pr. tvrt. Donners' Company, Cold Spring Pictures, LLC, Nickelodeon Movies i The Montecito Picture Company; pr. Lauren Shuler Donner, Ewan Leslie, Jon Gordon i Jason Clark; izvr. pr. Ivan Reitman, Tom Pollock i Jeffrey Clifford – sc. Jeff Lowell, Robert Schooley i Mark McCorkle (prema istoimenoj knjizi Lois Duncan); r. THOR FREUDENTHAL; snim. Michael Grady; mt. Sheldon Kahn; gl. John Debney; sgf. Bradford Ricker; kgf. Beth Pasternak – ul. Emma Roberts, Jake T. Austin, Don Cheadle, Johnny Simmons, Kyla Pratt, Troy Gentile, Lisa Kudrow, Kevin Dillon, Ajay Naidu, Eric Edelstein, Robinne Lee, Yvette Nicole Brown, Andre Ware, Jonathan Klein, Ruben Garfias, Kenny Vibert – 100 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Hrvač (The Wrestler)

SAD, Francuska, 2008 – pr. tvrt. Protozoa Pictures, Saturn Films, Wild Bunch i Sessions Payroll Management; pr. Darren Aronofsky i Scott Franklin; izvr. pr. Vincent Maraval, Agnès Mentre i Jennifer Roth – sc. Robert D. Siegel; r. DARREN ARONOFSKY; snim. Maryse Alberti; mt. Andrew Weisblum; gl. Clint Mansell; sgf. Matthew Munn; kgf. Amy Westcott – ul. Mickey Rourke, Marisa Tomei, Evan Rachel Wood, Mark Margolis, Todd Barry, Wass Stevens, Judah Friedlander, Ernest Miller, Dylan Keith Summers, Tommy Farra, Mike Miller, Marcia Jean Kurtz, John D'Leo, Ajay Naidu – 111 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

International

SAD, Njemačka, V. Britanija, 2009 – stud. Columbia TriStar Motion Picture Group; pr. tvrt. Rose Line Production, Siebente Babelsberg Film, X-Filme Creative Pool, Atlas Entertainment, Mosaic Media Group i Relativity Media; pr. Lloyd Phillips, Charles Roven i Richard Suckle; izvr. pr. Alan Glazer i Ryan Kavanaugh – sc. Eric Singer; r. TOM TYKWER; snim. Frank Griebe; mt. Mathilde Bonnefoy; gl. Reinhold Heil, Johnny Klimek i Tom Tykwer; sgf. Sarah Horton, Kai Koch, Luca Tranchino, Daniel Chour i Kim Jennings; kgf. Ngila Dickson – ul. Clive Owen, Naomi Watts, Armin Mueller-Stahl, Ulrich Thomsen, Brian F. O'Byrne, Michel Voletti, Patrick Baladi, Jay Villiers, Fabrice Scott, Haluk Bilginer, Luca Barbareschi, Alessandro Fabrizi, Steven Randazzo, Tibor Feldman, Remy Auberjonois, Ty Jones, Ian Burfield, Peter Jordan, Axel Milberg, Thomas Morris, Oliver Trautwein – 118 min – distr. Continental Film

Izgubljeno blago vitezova Templara (Tempelriddernes skat)

Danska, 2006 – pr. tvrt. M&M Productions; pr. Mie Andreasen i Tivi Magnusson; izvr. pr. Kim Magnusson – sc. Philip LaZebnik i Søren Frellesen (prema ideji Mie Andreasen i Jakoba Vølvera); r. KASPER BARFOED; snim. Jan Richter-Friis; mt. Kasper Leick; gl. Jeppe Kaas; sgf. Charlotte Bech; kgf. Manon Rasmussen – ul. Julie Grundtvig Wester, Christian Heldbo Wienberg, Nicklas Svale Andersen, Frederikke Thomassen, Peter Gantzler, Ulf Pilgaard, Kurt Ravn, Birgitte Simonsen, Bent Conradi, Søren Steen, Jarl Forsmann, Ingerid Nielsen, Claus Nielsen, John Rost, Jan Kofod, Karl-Johan Kure – 85 min – distr. ?

Kako izgubiti prijatelje i otuđiti se od ljudi (How to Lose Friends & Alienate People)

V. Britanija, 2008 – pr. tvrt. Forensic Films Production Company, Intandem Films, Number 9 Films i Whyaduck Productions uz podršku Film4, Aramid Entertainment Fund, Lipsync Productions i Britanskoga filmskoga instituta; pr. Elizabeth Karlsen i Stephen Woolley; izvr. pr. Tessa Ross, Gary Smith, Courtney Solomon i Allan Zeman – sc. Peter Straughan (prema istoimenoj knjizi Tobyja Younga); r. ROBERT B. WEIDE; snim. Oliver Stapleton; mt. David Freeman; gl. David Arnold; sgf. Ray Chan i Anthony Gasparro; kgf. Annie Hardinge – ul. Kelan Pannell, Janette Scott, Simon Pegg, Megan Fox, Gillian Anderson, Kelly Jo Charge, Christian Smith, Katherine Parkinson, Felicity Montagu, Thandie Newton, John Lightbody, Jeff Bridges, Miquel Brown, Miriam Margolyes, Nathalie Cox, Kirsten Dunst, Margo Stilley – 110 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Karantena (Quarantine)

SAD, 2008 – stud. Screen Gems; pr. tvrt. Andale Pictures, Screen Gems i Vertigo Entertainment; pr. Doug Davison, Roy Lee i Sergio Aguero; izvr. pr. Julio i Carlos Fernandez,

Drew Dowdle i Glenn Gainor – sc. John Erick Dowdle i Drew Dowdle (prema španjolskome filmu Rec iz 2007. godine); r. JOHN ERIC DOWDLE; snim. Ken Seng; mt. Elliot Greenberg; sgf. Chris Cornwell; kgf. Maya Lieberman – ul. Jennifer Carpenter, Steve Harris, Jay Hernandez, Johnathon Schaech, Columbus Short, Andrew Fiscella, Rade Šerbedžija, Greg Germann, Bernard White, Dania Ramirez, Elaine Kagan, Marin Hinkle, Joey King, Jermaine Jackson, Sharon Ferguson, Denis O'Hare – 89 – distr. Continental Film

Kompleks Baader Meinhof (Der Baader Meinhof Komplex)

Njemačka, Francuska, Češka, 2008 – pr. tvrt. Constantin Film Produktion GmbH, Nouvelles Editions de Films, Norddeutscher Rundfunk (NDR), Bayerischer Rundfunk (BR), Westdeutscher Rundfunk (WDR), Degeto Film GmbH, G.T. Film Production; pr. Bernd Eichinger; izvr. pr. Martin Moszkowicz – sc. Uli Edel i Bernd Eichinger (prema istoimenoj knjizi Stefana Austa); r. ULI EDEL; snim. Rainer Klausmann; mt. Alexander Berner; gl. Peter Hinderthür i Florian Tessloff; sgf. Hucky Hornberger i Menouer Samiri; kgf. Birgit Missal i Hassan Taghriti – ul. Martina Gedeck, Moritz Bleibtreu, Johanna Wokalek, Nadja Uhl, Jan Josef Liefers, Stipe Erceg, Niels-Bruno Schmidt, Vinzenz Kiefer, Simon Licht, Alexandra Maria Lara, Hannah Herzsprung, Tom Schilling, Daniel Lommatzsch, Sebastian Blomberg, Eckhard Dilssner, Bruno Ganz, Hans Werner Meyer, Bernd Stegemann – 150 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Krvavo Valentinovo (My Bloody Valentine)

SAD, 2009 – stud. Lionsgate; pr. Jack L. Murray; izvr. pr. John Dunning, André Link, Michael Paseornek i John Sacchi – sc. Todd Farmer i Zane Smith (prema scenariju Johna Beairda i ideji Stephen Miller za istoimeni film iz 1981. godine); r. PATRICK LUSSIER; snim. Brian Pearson; mt. Cynthia Ludwig i Patrick Lussier; gl. Michael Wandmacher; sgf. Andrew E. W. Murdock i Eva Kamienska-Carter; kgf. Leeann Radeka – ul. Jensen Ackles, Jaime King, Kerr Smith, Betsy Rue, Edi Gathegi, Tom Atkins, Kevin Tighe, Megan Boone, Karen Baum, Joy de la Paz, Marc Macaulay, Todd Farmer, Liam Rhodes, Michael McKee – 101 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Ljubavni zov (Sex Drive)

SAD, 2008 – pr. tvrt. Summit Entertainment, Goldcrest Pictures i Alloy Entertainment; pr. Bob Levy, Leslie Morgenstein i John Morris; izvr. pr. Michael Nelson – sc. Sean Anders i John Morris (prema knjizi All the Way Andyja Behrensa); r. SEAN ANDERS; snim. Tim Orr; mt. George Folsey Jr; gl. Stephen Trask; sgf. Erin Cochran; kgf. Kristin M. Burke – ul. Josh Zuckerman, Amanda Crew, Clark Duke, James Marsden, Seth Green, Alice Greczyn, Katrina Bowden, Charlie McDermott, Mark L. Young, Cole Petersen, Dave Sheridan, Michael Cudlitz, Allison Weissman, Andrea Anders, Kim Ostrenko, Brett Rice, David Koechner, Caley Hayes – 109 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Madagaskar 2 (Madagascar: Escape 2 Africa)

SAD, 2008 – ANIMIRANI – stud. DreamWorks Animation; pr. tvrt. PDI/DreamWorks Animation; pr. Mireille Soria i Mark Swift – sc. Etan Cohen, Eric Darnell i Tom McGrath; r. ERIC DARNELL i TOM MCGRATH; mt. Mark A. Hester i H. Lee Peterson; gl. Hans Zimmer; sgf. Shannon Jeffries – glas. Ben Stiller, Chris Rock, David Schwimmer, Jada Pinkett Smith, Sacha Baron Cohen, Cedric the Entertainer, Andy Richter, Bernie Mac, Alec Baldwin, Sherri Shepherd, Will i Am, Elisa Gabrielli, Tom McGrath, Chris Miller, Christopher Knights, Conrad Vernon/hrv. sinkr. Boris Mirković, Ozren Grabarić, Zrinka Cvitešić, Drago Utješanović, Dražen Bratulić – 89 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Mentori za nevolje (Role Models)

SAD, Njemačka, 2008 – stud. Universal Pictures i New Regency Productions; pr. tvrt. Relativity Media, Stuber/Parent, Internationale Filmproduktion Stella-del-Süd, New Regency Pictures i Wide-Awake; pr. Luke Greenfield, Mary Parent, Matthew Seigel i Scott Stuber; izvr. pr. Andrew Z. Davis, Dan Kolsrud, William Sherak i Jason Shuman – sc. Paul Rudd, David Wain, Ken Marino i Timothy Dowling (prema ideji Timothyja Dowlinga i W. Blakea Herrona); r. DAVID WAIN; snim. Russ T. Alsobrook; mt. Eric Kissack; gl. Craig Wedren; sgf. Kevin Constant i Jim Nedza; kgf. Molly Maginnis – ul. Seann William Scott, Paul Rudd, Christopher Mintz-Plasse, Bobb'e J. Thompson, Elizabeth Banks, Jane Lynch, Ken Jeong, Ken Marino, Kerri Kenney, A.D. Miles, Joe Lo Truglio, Matt Walsh, Nicole Randall Johnson, Alexandra Stamler, Carly Craig – 101 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Milijunaš s ulice (Slumdog Millionaire)

V. Britanija, 2008 – pr. tvrt. Celador Films i Pathé Pictures International uz podršku Film4; pr. Christian Colson; izvr. pr. Tessa Ross i Paul Smith – sc. Simon Beaufoy (prema romanu Q & A Vikasa Swarupa); r. DANNY BOYLE i LOVELEEN TANDAN; snim. Anthony Dod Mantle; mt. Chris Dickens; gl. A.R. Rahman; sgf. Abhisher Redkar; kgf. Suttirat Anne Larlarb – ul. Dev Patel, Anil Kapoor, Saurabh Shukla, Rajendranath Zutshi, Jeneva Talwar, Freida Pinto, Irrfan Khan, Azharuddin Mohammed Ismail, Ayush Mahesh Khedekar, Sunil Kumar Agrawal, Jira Banjara, Sheikh Wali, Mahesh Manjrekar, Sanchita Choudhary, Himanshu Tyagi – 120 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Milk

SAD, 2008 – stud. Focus Features; pr. tvrt. Axon Films, Sessions Payroll Management, Groundswell Productions i Jinks/Cohen Company; pr. Bruce Cohen, Dan Jinks i Michael London; izvr. pr. Dustin Lance Black, Barbara A. Hall, William Horberg i Bruna Papandrea – sc. Dustin Lance Black; r. GUS VAN SANT; snim. Harris Savides; mt. Elliot Graham; gl. Danny Elfman; sgf. Charley Beal; kgf. Danny Glicker – ul. Sean Penn, Emile Hirsch, Josh Brolin, Diego Luna, James Franco, Alison Pill, Victor Garber, Denis O'Hare, Joseph Cross, Stephen Spinella, Lucas Grabeel, Brandon Boyce, Howard Rosenman, Kelvin Yu, Jeff Koons, Ted Jan Roberts, Boyd Holbrook, Frank M. Robinson, Allan Baird, Tom Ammiano – 128 min – distr. Discovery Film & Video Distribution

Moj Marlon i Brando (Gitmek: Benim Marlon ve Brandom)

Turska, 2008 – pr. tvrt. A-SI Films, Ajans 21, Motel Films i Méchant Loup Production; pr. Lucinda Englehart, Huseyin Karabey i Sophie Lorant; izvr. pr. Lucinda Englehart – sc. Ayca Damgaci i Huseyin Karabey; r. HUSEYIN KARABEY; snim. Emre Tanyildiz; mt. Mary Stephen – ul. Ayca Damgaci, Hama Ali Kahn, Cengiz Bozkurt, Nesrin Cavadzade, Ani Ipekkaya, Ahmet Yuksel Or, Emrah

Ozdemir, Omer Sahin, Volga Sorgu Tekinoglu, Gokhan Yildiz – 93 min – distr. Zagreb Film Festival

Neobična priča o Benjaminu Buttonu (The Curious Case of Benjamin Button)

SAD, 2008 – stud. Warner Bros. Pictures i Paramount Pictures; pr. tvrt. Rastar i Kennedy/Marshall Company; pr. Ceán Chaffin, Kathleen Kennedy i Frank Marshall – sc. Eric Roth (po ideji vlastitoj i Robina Swicorda nadahnutoj istoimenim romanom F. Scotta Fitzgeralda); r. DAVID FINCHER; snim. Claudio Miranda; mt. Kirk Baxter i Angus Wall; gl. Alexandre Desplat; sgf. Kelly Curley, Randy Moore, Tom Reta, Scott Plauche i Michele Laliberte; kgf. Jacqueline West – ul. Cate Blanchett, Julia Ormond, Faune A. Chambers, Elias Koteas, Donna DuPlantier, Jacob Tolano, Jason Flemyng, Joeanna Sayler, Peter Donald Badalamenti II, Paula Gray, Robert Towers, Brad Pitt, Tilda Swinton, David Ross Paterson, Taren Cunningham, Deneen Tyler, Spencer Daniels, Chandler Canterbury, Charles Henry Wyson – 166 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Ničiji sin

Hrvatska, 2008 – pr. tvrt. Alka film; pr. Jozo Pateljak – sc. Mate Matišić (prema svojoj istoimenoj drami); r. ARSEN ANTON OSTOJIĆ; snim. Branko Linta i Slobodan Trninić; mt. Dubravko Slunjski; gl. Mate Matišić; sgf. Velimir Domitrović; kgf. Branka Tkalčec – ul. Alen Liverić, Biserka Ipša-Kunčević, Mustafa Nadarević, Daria Lorenci, Zdenko Jelčić, Goran Grgić, Nikša Mrkšić – 100 min – distr. Discovery Film & Video Distribution

Njemu baš i nije stalo (He's Just Not That Into You)

SAD, Njemačka, Nizozemska, 2009 – stud. New Line Records; pr. tvrt. Flower Films, Internationale Filmproduktion Blackswan i Sessions Payroll Management; pr. Nancy Juvonen; izvr. pr. Drew Barrymore, Michael Beugg, Toby Emmerich i Michele Weiss – sc. Abby Kohn i Marc Silverstein (prema istoimenoj knjizi Grega Behrendta i Liz Tuccillo); r. KEN KWAPIS; snim. John Bailey; mt. Cara Silverman; gl. Cliff Eidelman; sgf. Andrew Max Cahn; kgf. Shay Cunliffe – ul. Morgan Lily, Michelle Carmichael, Trenton Rogers, Kristen Faye Hunter, Sabrina Revelle, Ginnifer Goodwin, Kevin Connolly, Niki J. Crawford, Scarlett Johansson, Bradley Cooper, Justin Long, Ben Affleck, Jennifer Aniston, Jennifer Connelly, Natasha Leggero, Anna Bugarin, Busy Philipps, Drew Barrymore, Angela Shelton, Frances Callier, Brandon Keener – 129 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Operacija Valkira (Valkyrie)

SAD, Njemačka, 2008 – stud. United Artists Films; pr. tvrt. Achte Babelsberg Film, Bad Hat Harry Productions i Sessions Payroll Management; pr. Gilbert Adler, Christopher McQuarrie i Bryan Singer; izvr. pr. Tom Cruise, Ken Kamins, Chris Lee i Paula Wagner – sc. Christopher McQuarrie i Nathan Alexander; r. BRYAN SINGER; snim. Newton Thomas Sigel; mt. John Ottman; gl. John Ottman; sgf. Cornelia Ott, Keith Pain, Ralf Schreck, John Warnke, Seth Reed, Johnny Jos i Thomas T Taylor; kgf. Joanna Johnston – ul. Tom Cruise, Kenneth Branagh, Bill Nighy, Tom Wilkinson, Carice van Houten, Thomas Kretschmann, Terence Stamp, Eddie Izzard, Kevin McNally, Christian Berkel, Jamie Parker, David Bamber, Tom Hollander, David Schofield, Kenneth Cranham, Halina Reijn, Werner Daehn, Harvey Friedman – 121 min – distr. Continental Film

Petak 13 (Friday the 13th)

SAD, 2009 – stud. New Line Cinema i Paramount Pictures; pr. tvrt. Platinum Dunes, Crystal Lake Entertainment i MTV Films; pr. Michael Bay, Andrew Form i Bradley Fuller; izvr. pr. Sean S. Cunningham, Toby Emmerich i Brian Witten – sc. Damian Shannon i Mark Swift (prema ideji svojoj i Marka Wheatona po istoimenome filmu iz 1980.); r. MARCUS NISPEL; snim. Daniel Pearl; mt. Ken Blackwell; gl. Steve Jablonsky; sgf. John Frick; kgf. Marian Ceo – ul. Jared Padalecki, Danielle Panabaker, Amanda Righetti, Travis Van Winkle, Aaron Yoo, Derek Mears, Jonathan Sadowski, Julianna Guill, Ben Feldman, Arlen Escarpeta, Ryan Hansen, Willa Ford, Nick Mennell, America Olivo, Kyle Davis – 97 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Pikantne holivudske priče (What Just Happened)

SAD, 2008 – pr. tvrt. 2929 Productions, Art Linson Productions i Tribeca Productions; pr. Mark Cuban, Robert De Niro, Barry Levinson, Art Linson i Jane Rosenthal; izvr. pr. Eric Kopeloff i Todd Wagner – sc. Art Linson (prema svojoj knjizi What Just Happened?: Bitter Hollywood Tales From the Front Line); r. BARRY LEVINSON; snim. Stéphane Fontaine; mt. Hank Corwin; gl. Marcelo Zarvos; sgf. Anthony D. Parrillo; kgf. Ann Roth – ul. Robert De Niro, Sean Penn, Catherine Keener, Bruce Willis, John Turturro, Robin Wright Penn, Stanley Tucci, Kristen Stewart, Michael Wincott, Jason Kravits, Mark Ivanir, Remy K. Selma, Christopher Evan Welch, Lily Rabe, Sam Levinson, Logan Grove, Alessandra Daniele, Karina Friend Buck – 104 min – distr. VTI

Pink Panther 2

SAD, 2009 – stud. MGM i Columbia Pictures; pr. tvrt. Robert Simonds Productions; pr. Robert Simonds; izvr. pr. Shawn Levy i Ira Shuman – sc. Scott Neustadter, Michael H. Weber i Steve Martin (po ideji Scotta Neustadtera i Michaela H. Webera prema izvornoj ideji Mauricea Richlina i Blakea Edwardsa); r. HARALD ZWART; snim. Denis Crossan; mt. Julia Wong; gl. Christophe Beck; sgf. Richard Butler i Jean-Michel Ducourty; kgf. Joseph G. Aulisi – ul. Steve Martin, Jean Reno, Emily Mortimer, Andy Garcia, Alfred Molina, Yuki Matsuzaki, Aishwarya Rai, John Cleese, Lily Tomlin, Jeremy Irons, Johnny Hallyday, Geoffrey Palmer, Philip Goodwin, Armel Bellec, Jack Metzger – 92 min – distr. Continental Film

Priča o mišu zvanom Despero (The Tale of Despereaux)

SAD, V. Britanija – ANIMIRANI – stud. Universal; pr. tvrt. Larger Than Life Productions, Framestore Feature Animation i Relativity Media; pr. Gary Ross i Allison Thomas; izvr. pr. Robin Bissell, Ryan Kavanaugh, David Lipman i William Sargent – sc. Gary Ross, Will McRobb i Chris Viscardi (prema istoimenoj knjizi Kate DiCamillo); r. SAM FELL i ROBERT STEVENHAGEN; snim. Brad Blackbourn; mt. Mark Solomon; gl. William Ross; sgf. Olivier Adam – glas. Matthew Broderick, Dustin Hoffman, Emma Watson, Tracey Ullman, Kevin Kline, William H. Macy, Stanley Tucci, Ciarán Hinds, Robbie Coltrane, Tony Hale, Frances Conroy, Frank Langella, Richard Jenkins, Christopher Lloyd, Charles Shaughnessy, Sigourney Weaver, Patricia Cullen / hrv. sinkr. Robert Bošković Žarak, Ivica Zadro, Jasna Bilušić, Aleksandar Cvjetković, Marija Borić, Maja Posavec, Dražen Bratulić, Alen Šalinović, Dražen Čuček, Zoran Gogić, Ran-

ko Tihomirović, Robert Ugrina, Pero Juričić, Mirela Brekalo, Božidar Smiljanič, Dario Vid Balog, Mitja Smiljanić, Mario Mirković – 100 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Priče za laku noć (Bedtime Stories)

SAD, 2008 – stud. Walt Disney Pictures; pr. tvrt. Gunn Films, Offspring Entertainment, Happy Madison Productions i Conman & Izzy; pr. Jack Giarraputo, Andrew Gunn i Adam Sandler; izvr. pr. Jennifer Gibgot i Garrett Grant – sc. Matt Lopez i Tim Herlihy (prema ideji Matta Lopeza); r. ADAM SHANKMAN; snim. Michael Barrett; mt. Tom Costain i Michael Tronick; gl. Rupert Gregson-Williams; sgf. Christopher Burian-Mohr; kgf. Rita Ryack – ul. Adam Sandler, Keri Russell, Guy Pearce, Russell Brand, Richard Griffiths, Teresa Palmer, Lucy Lawless, Courteney Cox, Jonathan Morgan Heit, Laura Ann Kesling, Jonathan Pryce, Nick Swardson, Kathryn Joosten, Allen Covert, Carmen Electra, Aisha Tyler, Jackie Sandler – 99 min – distr. Continental Film

Ponos i slava (Pride and Glory)

SAD, Njemačka, 2008 – stud. New Line Records; pr. tvrt. Intermedia Films, O'Connor Brothers, Avery Pix i Solaris Entertainment; pr. Greg O'Connor; izvr. pr. Cale Boyter, Toby Emmerich i Marcus Viscidi – sc. Joe Carnahan i Gavin O'Connor (prema ideji Roberta Hopesa te Gavina i Grega O'Connora); r. GAVIN O'CONNOR; snim. Declan Quinn; mt. Lisa Zeno Churgin i John Gilroy; gl. Mark Isham; sgf. James Donahue; kgf. Abigail Murray – ul. Colin Farrell, Edward Norton, Jon Voight, Noah Emmerich, Jennifer Ehle, John Ortiz, Frank Grillo, Shea Whigham, Lake Bell, Carmen Ejogo, Manny Perez, Wayne Duvall, Ramon Rodriguez, Rick Gonzalez, Maximiliano Hernández, Leslie Denniston, Hannah Riggins, Carmen LoPorto, Lucy Grace Ellis, Ryan Simpkins, Ty Simpkins, Christopher Michael Holley – 130 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Putnici (Passengers)

SAD, Kanada, 2008 – stud. TriStar Pictures; pr. tvrt. Persistent Entertainment, Mandate Pictures, Intuition Productions i Passengers Productions, LLC; pr. Julie Lynn, Judd Payne, Matthew Rhodes i Keri Selig; izvr. pr. Joseph Drake i Nathan Kahane – sc. Ronnie Christensen; r. RODRIGO GARCÍA; snim. Igor Jadue-Lillo; mt. Thom Noble; gl. Ed Shearmur; sgf. Kendelle Elliott; kgf. Katia Stano – ul. Anne Hathaway, Patrick Wilson, Andre Braugher, Dianne Wiest, David Morse, William B. Davis, Ryan Robbins, Clea DuVall, Don Thompson, Andrew Wheeler, Chelah Horsdal, Karen Austin, Elzanne Fourie, Stacy Grant, Conner Dwelly, Robert Gauvin – 93 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Put oslobođenja (Revolutionary Road)

SAD, V. Britanija, 2008 – stud. DreamWorks Pictures; pr. tvrt. BBC Enterprises, Neal Street Productions, Goldcrest Pictures, Scott Rudin Productions, Papillon Productions i Evamere Entertainment; pr. Bobby Cohen, John Hart, Sam Mendes i Scott Rudin; izvr. pr. Marion Rosenberg, Henry Fernaine i David M. Thompson – sc. Justin Haythe (prema istoimenome romanu Richarda Yatesa); r. SAM MENDES; snim. Roger Deakins; mt. Tariq Anwar; gl. Thomas Newman; sgf. Teresa Carriker-Thayer i John Kasarda i Nicholas Lundy; kgf. Albert Wolsky – ul. Leonardo DiCaprio, Kate Winslet, Michael Shannon, Ryan Simpkins, Ty Simpkins, Kathy Bates, Richard Easton, David Harbour, Kathryn Hahn, Zoe Kazan, Jay O. Sanders, Duffy Jackson, Kristen Connolly, John Behlmann – 119 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Rat među nevjestama (Bride Wars)

SAD, 2009 – stud. Regency Enterprises i Fox 2000; pr. tvrt. New Regency Productions, Firm Films, Dune Entertainment, Sunrise Entertainment (II) i Riche Ludwig; pr. Kate Hudson, Julie Yorn, Alan i Peter Riche; izvr. pr. Jay Cohen, Jonathan Filley i Matt Luber – sc. Greg DePaul, Casey Wilson i June Diane Raphael (prema ideji Grega DePaula); r. GARY WINICK; snim. Frederick Elmes; mt. Susan Littenberg; gl. Ed Shearmur; sgf. James Donahue; kgf. Karen Patch – ul. Kate Hudson, Anne Hathaway, Bryan Greenberg, Chris Pratt, Steve Howey, Candice Bergen, Kristen Johnston, Michael Arden, Victor Slezak, Kelly Coffield, John Pankow, Zoe O'Grady, Shannon Ferber, June Diane Raphael, Hettienne Park, Lauren Bittner – 89 min – distr. Continental Film

Razred (Entre les murs)

Francuska, 2008 – pr. tvrt. Haut et Court i France 2 Cinéma uz novčanu potporu Državnog kinematografskog centra (Centre National de la Cinématographie), France 2, Canala Plus, CineCinema, Soficas Cofinova 4, Soficinema 3, Fonds Images de la Diversite i La Region Ile de France; pr. Caroline Benjo i Carole Scotta – sc. François Bégaudeau, Robin Campillo i Laurent Cantet (prema autobiografskoj knjizi Françoisa Bégaudeaua); r. LAURENT CANTET; snim. Pierre Milon; mt. Robin Campillo; sgf. Sabine Barthelemy i Helene Bellanger; kgf. Marie Le Garrec – ul. Francois Begaudeau, Nassim Amrabt, Laura Baquela, Cherif Bounaidja Rachedi, Juliette Demaille, Dalla Doucoure, Arthur Fogel, Damien Gomes, Louise Grinberg, Qifei Huang, Wei Haung, Franck Keita, Henriette Kasaruhanda, Lucie Landrevie, Agame Malembo-Emene, Rabah Nait Oufella, Carl Nanor, Esmeralda Ouertani, Burak Ozyilmaz, Eva Paradiso, Rachel Regulier, Angelica Sancio, Samantha Soupirot, Boubacar Toure, Justine Wu – 128 min – distr. Continental Film

Reci da (Yes Man)

SAD, Australija, 2008 – stud. Warner Bros. Pictures; pr. tvrt. Black & White Production, Heyday Films, Village Roadshow Pictures Entertainment, The Zanuck Company; pr. David Heyman i Richard D. Zanuck; izvr. pr. Marty P. Ewing, Dana Goldberg i Bruce Berman – sc. Nicholas Stoller, Jarrad Paul i Andrew Mogel (prema istoimenoj knjizi Dannyja Wallacea); r. PEYTON REED; snim. Robert D. Yeoman; mt. Craig Alpert; gl. Mark Everett i Lyle Workman; sgf. Eric Sundahl; kgf. Mark Bridges – ul. Jim Carrey, Zooey Deschanel, Bradley Cooper, John Michael Higgins, Rhys Darby, Danny Masterson, Fionnula Flanagan, Terence Stamp, Sasha Alexander, Molly Sims, Brent Briscoe, Rocky Carroll, John Cothran Jr, Spencer Garrett, Sean O'Bryan, Patrick Labyorteaux, Shelby Zemanek – 104 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

RocknRolla

V. Britanija, 2008 – pr. tvrt. Dark Castle Entertainment i Toff Guy uz novčanu potporu Studija Canal; pr. Steve Clark-Hall, Susan Downey, Guy Ritchie i Joel Silver; izvr. pr. Navid McIlhargey i Steve Richards – sc. Guy Ritchie; r. GUY RITCHIE; snim. David Higgs; mt. James Herbert; gl. Steve Isles; sgf. Andy Nicholson; kgf. Suzie Harman – ul. Gerard Butler, Tom Wilkinson, Thandie Newton, Mark Strong, Idris Elba, Tom Hardy, Karel Roden, Toby Kebbell,

Jeremy Piven, Ludacris, Jimi Mistry, Matt King, Geoff Bell, Dragan Mičanović, Michael Ryan, Nonso Anozie, Gemma Arterton, David Bark-Jones, David Leon, Bronson Webb, Kelly George, Roland Manookian – 114 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Scar

SAD, 2007 – pr. tvrt. Norman Twain Productions i Fugitive Films; pr. Douglas Berquist, Jamie Gordon, Courtney Potts i Norman Twain; izvr. pr. Daniel Hank, Allison Powell i Bob Silberberg – sc. Zack Ford; r. JED WEINTROB; snim. Toshiaki Ozawa; mt. Chris Figler; gl. Roger Neill; sgf. Trevor Smith; kgf. Christine Thomson – ul. Angela Bettis, Brittney Wilson, Tegan Moss, Ben Cotton, Christopher Titus, Kirby Bliss Blanton, Monika Mar-Lee, Bill Baksa, Carey Feehan, Devon Graye, Kristin Kowalski, Brandon Jay McLaren, James D. Hopkin, Emma Duncan, Al Sapienza – 90 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Sedam duša (Seven Pounds)

SAD, 2008 – stud. Columbia TriStar Motion Picture Group; pr. tvrt. Escape Artists, Overbrook Entertainment i Relativity Media; pr. Todd Black, Jason Blumenthal, James Lassiter, Will Smith i Steve Tisch; izvr. pr. David J. Bloomfield, David Crockett i Domenico Procacci – sc. Grant Nieporte; r. GABRIELE MUCCINO; snim. Philippe Le Sourd; mt. Hughes Winborne; gl. Angelo Milli; sgf. David F. Klassen; kgf. Sharen Davis – ul. Will Smith, Rosario Dawson, Woody Harrelson, Michael Ealy, Barry Pepper, Elpidia Carrillo, Robinne Lee, Joe Nunez, Bill Smitrovich, Tim Kelleher, Gina Hecht, Andy Milder, Judyann Elder, Sarah Jane Morris, Madison Pettis, Ivan Angulo, Octavia Spencer, Connor Cruise – 123 min – distr. Continental Film

Snijeg

Bosna i Hercegovina, Njemačka, Francuska, Iran, 2008 – pr. tvrt. Rohfilm, Les Filmes d'Après-midi, Documentary & Experimental Film Center i Mamafilm; pr. Benny Drechsel, Karsten Stöter i Elma Tataragić – sc. Aida Begić i Elma Tataragić (prema ideji Aide Begić i Faruka Šabanovića); r. AIDA BEGIĆ; snim. Erol Zubčević; mt. Miralem Zubčević; gl. Igor Čamo; sgf. Faruk Šabanović; kgf. Sanja Džeba – ul. Zana Marjanović, Jasna Beri, Sadžida Šetić, Vesna Mašić, Emir Hadžihafizbegović, Irena Mulamuhić, Jelena Kordić, Jasmin Geljo, Dejan Spasić, Alma Terzić, Muhamed Hadžović, Benjamin Djip, Nejla Keškić, Mirna Ždralović, Emina Mahmutagić – 100 min – distr. Continental Film

Spaliti nakon čitanja (Burn After Reading)

SAD, V. Britanija, Francuska – stud. Focus Features; pr. tvrt. Working Title Films, Wetwork Productions, Studio Canal i Relativity Media; pr. Joel i Ethan Coen; izvr. pr. Tim Bevan, Eric Fellner i Robert Graf – sc. Joel i Ethan Coen; r. ETHAN i JOEL COEN; snim. Emmanuel Lubezki; mt. Ethan i Joel Coen (kao Roderick Jaynes); gl. Carter Burwell; sgf. David Swayze; kgf. Mary Zophres – ul. George Clooney, Frances McDormand, Brad Pitt, John Malkovich, Tilda Swinton, Richard Jenkins, Elizabeth Marvel, David Rasche, J.K. Simmons, Olek Krupa, Michael Countryman, Kevin Sussman, J.R. Horne, Hamilton Clancy, Armand Schultz, Pun Bandhu, James Thomas Bligh – 96 min – distr. Discovery Film & Video Distribution

Sumnja (Doubt)

SAD, 2008 stud. Miramax Films; pr. tvrt. Scott Rudin Productions i Goodspeed Productions; pr. Mark Roybal i Scott Rudin; izvr. pr. Celia D. Costas – sc. John Patrick Shanley (prema vlastitoj drami); r. JOHN PATRICK SHANLEY; snim. Roger Deakins; mt. Dane Collier, Ricardo Gonzalez i Dylan Tichenor; gl. Howard Shore; sgf. Peter Rogness i Miguel Lopez-Castillo; kgf. Ann Roth – ul. Meryl Streep, Philip Seymour Hoffman, Amy Adams, Viola Davis, Alice Drummond, Audrie J. Neenan, Susan Blommaert, Carrie Preston, John Costelloe, Lloyd Clay Brown, Joseph Foster, Bridget Megan Clark, Mike Roukis, Haklar Dezso, Frank Shanley – 104 min – distr. Continental Film

Sumrak (Twilight)

SAD, 2008 – stud. Summit Entertainment, LLC; pr. tvrt. Goldcrest Pictures, Imprint Entertainment, Maverick Films, Summit Entertainment, Temple Hill Entertainment i Twilight Productions; pr. Wyck Godfrey, Greg Mooradian, Mark Morgan i Karen Rosenfelt; izvr. pr. Marty Bowen, Michele Imperato i Guy Oseary – sc. Melissa Rosenberg (prema istoimenoj knjizi Stephenie Meyer); r. CATHERINE HARDWICKE; snim. Elliot Davis; mt. Nancy Richardson; gl. Carter Burwell; sgf. Christopher Brown i Shanna Starzyk; kgf. Wendy Chuck – ul. Kristen Stewart, Robert Pattinson, Billy Burke, Ashley Greene, Nikki Reed, Jackson Rathbone, Kellan Lutz, Peter Facinelli, Cam Gigandet, Taylor Lautner, Anna Kendrick, Michael Welch, Christian Serratos, Gil Birmingham, Elizabeth Reaser, Edi Gathegi, Rachelle Lefevre, Sarah Clarke, Ned Bellamy, Gregory Tyree Boyce, Justin Chon, Matt Bushell, José Zúñiga, Solomon Trimble – 122 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Sve je bijelo u Barkingu (All White in Barking)

V. Britanija, 2007 – DOKUMENTARNI – pr. tvrt. Bungalow Town Productions i Marc Isaacs Films; pr. Rachel Wexler; izvr. pr. Nick Fraser – sc. Marc Isaacs; r. MARC ISAACS; snim. Marc Isaacs – 73 min – distr. Restart

Tajni snovi jedne šopingholičarke (Confessions of a Shopaholic)

SAD, 2009 – stud. Touchstone Pictures; pr. tvrt. Simpson/Bruckheimer Productions; pr. Jerry Bruckheimer; izvr. pr. Ronald M. Bozman, Chad Oman i Mike Stenson – sc. Tracey Jackson, Tim Firth i Kayla Alpert (prema knjigama Confessions of a Shopaholic i Shopaholic Takes Manhattan Sophieje Kinselle); r. P. J. HOGAN; snim. Jo Willems; mt. William Goldenberg; gl. James Newton Howard; sgf. Paul D. Kelly i Rosa Palomo; kgf. Patricia Field – ul. Isla Fisher, Hugh Dancy, Krysten Ritter, Joan Cusack, John Goodman, John Lithgow, Kristin Scott Thomas, Fred Armisen, Leslie Bibb, Lynn Redgrave, Robert Stanton, Julie Hagerty, Nick Cornish, Wendie Malick, Clea Lewis, Stephen Guarino, Tuomas Hiltunen – 104 min – distr. Continental Film

Takva – čovjekov strah od Boga (Takva)

Turska, Njemačka, 2006 – pr. tvrt. Corazón International, Dorje Film i Yeni Sinemacilar; pr. Onder Cakar i Sevil Demirci; izvr. pr. Falk Nagel – sc. Onder Cakar; r. ÖZER KIZILTAN; snim. Soykut Turan; mt. Andrew Bird; gl. Gökçe Akçelik; sgf. Erol Tastan; kgf. Ayten Sentürk – ul. Erkan Can, Güven Kiraç, Meray Ülgen, Öznur Kula, Erman Saban, Murat Cemcir, Settar Tanriogen, Müfit Ayte-

kin, Salaetin Bilal, Engin Günaydin, Feridun Koc – 96 min – distr. Discovery Film & Video Distribution

Toše: The Hardest Thing

Slovenija, 2008 – DOKUMENTARNI – pr. tvrt. Lilija Records – sc. Boštjan Santešek; r. BOŠTJAN SANTEŠEK – 80 min – distr. Discovery Film & Video Distribution

Transporter 3

Francuska, 2008 – pr. tvrt. Europa Corp, TF1 Films Production, Grive Productions i Apipoulaï u suradnji sa Current Entertainment i uz sudjelovanje Canala Plus i CinéCinéma; pr. Luc Besson i Steve Chasman – sc. Luc Besson i Robert Mark Kamen (prema vlastitoj ideji); r.OLIVIER MEGATON; snim. Giovanni Fiore Coltellacci; mt. Camille Delamarre i Carlo Rizzo; gl. Alexandre Azaria; sgf. Arnaud Le Roch i Patrick Schmitt; kgf. Olivier Bériot – ul. Jason Statham, Natalya Rudakova, François Berléand, Robert Knepper, Jeroen Krabbé, Alex Kobold, David Atrakchi, Yann Sundberg, Eriq Ebouaney, David Kammenos, Silvio Simac, Oscar Relier, Timo Dierkes, Igor Koumpan, Paul Barrett – 104 min – distr. Continental Film

Tri priče o nespavanju

Hrvatska, 2008 – pr. tvrt. Korugva d.o.o. u suradnji sa HRT-om; pr. Tomislav Radić – sc. Tomislav Radić; r. TOMISLAV RADIĆ; snim. Vedran Šamanović; mt. Kruno Kušec; gl. Drago Mlinarec; sgf. Ivica Trpčić; kgf. Vjera Ivanković – ul. Ecija Ojdanić, Rosana Pastor, Žuža Egrenyi, Maria Almudever, Dario Marković, Marinko Prga, Jasna Ančić – 80 min – distr. Discovery Film & Video Distribution

Turneja

Srbija, Bosna i Hercegovina, 2008 – pr. tvrt. Balkan Film i Testament Film; pr. Svetozar Cvetković i Tihomir Stanić – sc. Goran Marković; r. GORAN MARKOVIĆ; snim. Radoslav Vladić; mt. Snežana Ivanović; gl. Zoran Simjanović; sgf. Veljko Despotović; kgf. Ljiljana Petrović – ul. Tihomir Stanić, Jelena Đokić, Dragan Nikolić, Mira Furlan, Josif Tatić, Gordan Kicić, Slavko Štimac, Vojislav Brajović, Sergej Trifunović, Emir Hadžihafizbegović, Svetozar Cvetković, Branislav Popović, Bogdan Diklić, Aleksandar Stojković, Novak Bilbija, Jack Dimich, Stela Cetković, Senad Bašić – 102 min – distr. Continental Film

Valcer s Bashirom (Vals Im Bashir)

Izrael, Njemačka, Francuska, SAD, Finska, Švicarska, Belgija, Australija, 2008 – ANIMIRANI – pr. tvrt. Bridgit Folman Film Gang, Les Films d'Ici, Razor Film Produktion GmbH, Arte France i ITVS u suradnji sa Hot Telecommunication, Israel Film Fund, Medienboard Berlin-Brandenburg, New Israeli Foundation for Cinema and Television i Noga Communication – Channel 8 – pr. Ari Folman, Serge Lalou, Gerhard Meixner, Yael Nahlieli i Roman Paul – sc. Ari Folman; r. ARI FOLMAN; mt. Feller Nili; gl. Max Richter; sgf. David Polonsky – glas. Ron Ben-Yishai, Ronny Dayag, Ari Folman, Dror Harazi, Yehezkel Lazarov, Mickey Leon, Ori Sivan, Zahava Solomon – 90 min – distr. Continental Film

Velika avantura malog dinosaura (Urmel voll in Fahrt)

Njemačka, 2008 – ANIMIRANI – pr. tvrt. Agir, Ambient Entertainment GmbH, Bavaria Pictures, Constantin Film, Reinhard Klooss Produktion i White Horse Pictures; pr. Reinhard Klooss i Holger Tappe; izvr. pr. Martin Moszkowicz i Sebastian Riemen – sc. Oliver Huzly i Reinhard Klooss (prema dječjem lutkarskom dramskom komadu Svena Severina po ideji Maxa Krusea); r. REINHARD KLOOSS i HOLGER TAPPE; mt. Fabian Mueller; gl. James Dooley; sgf. Henning Ahlers i Jens Benecke – glas. Anke Engelke, Oliver Kalkofe, Wigald Boning, Roland Hemmo, Christoph Maria Herbst, Stefan Krause, Hannes Maurer, Oliver Pocher, Peter Reinhardt, Frank Schaff, Wolfgang Völz, Julia Ziffer / hrv. sinkr. Filip Grladinović, Zlatan Zuhrić, Aleksandar Cvjetković, Hrvoje Klobučar, Helena Minić, Franjo Jurčec – 84 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Zamjena (Changeling)

SAD, 2008 – stud. Universal Pictures; pr. tvrt. Imagine Entertainment, Malpaso Productions i Relativity Media; pr. Clint Eastwood, Brian Grazer, Ron Howard i Robert Lorenz; izvr. pr. Geyer Kosinski, Tim Moore i James Whitaker – sc. J. Michael Straczynski; r. CLINT EASTWOOD; snim. Tom Stern; mt. Joel Cox i Gary Roach; gl. Clint Eastwood; sgf. Patrick M. Sullivan Jr; kgf. Deborah Hopper – ul. Angelina Jolie, Gattlin Griffith, Michelle Gunn, John Malkovich, Colm Feore, Devon Conti, Jeffrey Donovan, John Harrington Bland, Pamela Dunlap, Roger Hewlett, Jim Cantafio, Michael Kelly, Jason Butler Harner, Eddie Alderson – 141 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Zatvorska posla (Big Stan)

SAD, 2007 – pr. tvrt. Crystal Sky Entertainment, Velocity Pictures i Silver Nitrate Releasing; pr. Mark A.Z. Dippé, David Hillary, Timothy Wayne Peternel, John Schneider i Rob Schneider; izvr. pr. Benedict Carver, Damon Martin, Steven Paul i Ash R. Shah – sc. Josh Lieb; r. ROB SCHNEIDER; snim. Victor Hammer; mt. Greg Babor i Richard Halsey; gl. John Hunter; sgf. Claire Kaufman; kgf. Bonnie Stauch – ul. Rob Schneider, David Carradine, Jennifer Morrison, Scott Wilson, Richard Kind, Sally Kirkland, M. Emmet Walsh, Henry Gibson, Kevin Gage, Bob Sapp, Brandon T. Jackson, Dan Haggerty, Richard Riehle, Marcia Wallace, Tsuyoshi Abe, Salvator Xuereb – 105 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Duško Popović

BIBLIOGRAFIJA

KNJIGE

Nenad Pata

Dušan Vukotić-Vud / Nakladnik: Korpus i Zagreb film / Za nakladnika: Ivica Njerš i Vinko Brešan / Glavni urednik: Nenad Pata / Redakcija: Zlatko Bourek, Borivoj Dovniković, Pavao Štalter / Suradnici: Bajko Hromalić, Ivo Parić, Dragutin Prokopec, Predrag Špan i Melita Andres Vukotić / Grafičko-tehnički urednik: Mato Jonjić / Lektura: Nenad Pata / Korektura: Ana Ivelja – Dalmatin / Filmografija i izbor iz bibliografije: Nenad Pata / Oblikovanje naslovnice: Pavao Štalter / 198 stranica, fotografije / Zagreb, prosinac 2007.

ISBN 978-953-99135-1-7

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 653929

Sadržaj: Ronald Holloway Animacija je (potpisnici su autori Z-CF) / Nenad Pata Vukotić i ja / Ranko Munitić Vudova "totalna mogućnost" / Hrvoje Turković Kanonski eksperimentator / Tomislav Simović Pamćenja / Fadil Hadžić Dušan Vukotić – Per aspera ad astra / Nenad Pata Dušan Vukotić – maestro animacije / Dušan Vukotić Koncepcije i želje našeg crtanog filma / Rudolf Sremec Scenarij *Surogata (Srce puno zraka)* / Dušan Vukotić Knjiga snimanja *Surogata* / Dušan Vukotić Scenarij crtanog filma / A. P. Čehov: *Osvetnik* prijevod: K. Pranjić / Dušan Vukotić-Branko Ranitović *Osvetnik* – scenarij / Nenad Pata Intervju s Dušanom Vukotićem / Ronald Holloway Vukotićevi animirani filmovi – najkraći kritički sadržaji / Bogdan Tirnanić Dušan Vukotić – Završetak prvog kruga / Scene iz Vukotićevih odabranih filmova / Boris Kandić Vukotićeva umjetnost / Ralph Stephenson Jugoslavija – uspon i sjaj Zagreba / Slobodan Novaković Vukotić: kako dišu filmovi / Žika Bogdanović San i vrlina / Gianni Rondolino Zagrebačka škola / Cambridge, 1967. Zagrebačka škola crtanog filma i Dušan Vukotić / Boro Pavlović Prvo predstavljanje zagrebačkih crtića na zagrebačkoj televiziji (*Abrakadabra*) / Igor Tomljanović Gost u igranom filmu / Dragan Rubeša Majstor ritma i temperamenta / Arsen Ostojić Vukotić kao pedagog / Suvremenici – animatori o Dušanu Vukotiću: Milan Blažeković, Zlatko Bourek, Bruno Bozzetto, Borivoj Dovniković, Nedeljko Dragić, Bob Goodfrey, Fedor Hitruk, Joško Marušić, Raoul Servais, Pavao Štalter / Nenad Pata Filmografija Dušana Vukotića / Nenad Pata Bibliografija Vukotić: kako dišu filmovi / Nenad Pata Nagrade i priznanja

Sergej Grgurić

Radikalni cirkus Montyja Pythona / Nakladnik Zagrebački holding d.o.o. – podružnica AGM / Za nakladnika Bože Čović / Biblioteka Posebno izdanje / Urednica Grozdana Cvitan / S talijanskog preveo Dubravko Grbešić / Redaktura Jadranka Pintarić / Dizajn naslovnice Andrej Glücks, D.N. d.o.o. / Grafički urednik Andrej Glücks / Kompjutorska priprema D.N. d.o.o. / 208 stranica, fotografije / Zagreb, rujan 2008.

USBN/ISMN 978-953-174-312-9

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 667729

Sadržaj: 1. SMIJEH I DRUŠTVO Transgresivna priroda smijeha Propisana transgresija / 2. ŠEZDESETE Britanija: povijesno-kulturni kontekst / 3. MONTY PYTHON'S FLYING CIRCUS Smišljanje i realizacija / 4. SHOW KOJI SAM SEBE HRANI Struktura i inscenacija / 5. ELEMENTI JEZIKA Pythoni ikonoklasti / 6. SVIJET LIKOVA Glupost i ludilo / 7. ENGLISH SENSE OF HUMOUR Apsurd. Radikalni pristup / 8. IZMEDU OBOŽAVANJA I PREZIRA Odnos s cenzurom / ZAKLJUČAK / Dodatak 1.: Biografije / Dodatak 2.: Popis epizoda s pripadnim skečevima / Dodatak 3.: Izbor skečeva

Srećko Horvat

Budućnost je ovdje – svijet distopijskog filma / Izdavač: Hrvatski filmski savez Croatian Film Clubs' Association Zagreb, Tuškanac 1 / Za izdavača: Vera Robić-Škarica / Urednica Naklade Hrvatskog filmskog saveza: Diana Nenadić / Edicija: Rakurs br. 1 / Urednica knjige: Diana Nenadić / Lektorica: Saša Vagner-Perić / Oprema: Mileusnić+Serdarević / 232 stranice, fotografije, Zagreb, 2008.

ISBN 978-953-7033-23-1

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 688021

Sadržaj: Predgovor. Što ako budućnost dođe prerano? / Što je u meni više od mene samog *Stvar iz drugog svijeta*, Christian Nyby, 1951. *Stvar*, John Carpenter, 1982. / Klaatu barada nikto! *Dan kada je Zemlja zastala*, Robert Wise, 1951. / Moj suprug nije moj suprug *Invazija tjelokradica*, Don Siegel, 1956. *Invazija*, Oliver Hirschbiegel, 2007. / Vječno vraćanje istog *Mjesto oproštaja*, Chris Marker, 1962. *12 majmuna*, Terry Gilliam, 1995. / Što kada se bomba osamostali? *Dr. Strangelove*, Stanley Kubrick, 1964. / Fantazije vlastitog nestanka *Posljednji čovjek na Zemlji*, Ubaldo Ragona, 1964. *Omega čovjek*, Boris Sagal, 1971. *Ja sam legenda*, Francis Lawrence, 2007. / Rukopisi ne gore! *Fahrenheit 451*, François Truffaut, 1966. / Što ako je vječnost sve što imamo? *Anđeo uništenja*, Luis Buñuel, 1962. / "Jedini dobar čovjek je mrtav čovjek" *Planet majmuna*, Franklin J. Schaffner, 1968. / Pojedinac protiv Broja *THX 1138*, George Lucas, 1971. / Poruka u boci koju nitko neće otkriti? *Tihi bijeg*, Douglas Trumbull, 1972. / Zašto kapitalizam jede ljude *Zeleni Soylent*, Richard Fleischer, 1973. / Bijeg iz spilje zadovoljstva *Loganov bijeg*, Michael Anderson, 1976. / Tko će čuvati čuvare? *Brazil*, Terry Gilliam, 1985. / "…ali ja to svejedno želim" *Oni žive*, John Carpenter, 1988. / Tko se nije skrio in-valid je bio! *Gattaca*, Andrew Niccol, 1997. / Revolucija nije otmjena večera… *Klub boraca*, David Ficher, 1999. / Iz svijeta sjena u pustinju stvarnosti *Matrix*, Andy & Larry Wachowski, 1999. / Spriječiti zločin koji se nije dogodio *Specijalni izvještaj*, Steven Spielberg, 2002. / "Prazan paket" u žeravici smisla *One Point 0*, Jeff Renfroe, Marteinn Thorsson, 2004. / Budućnost je već ovdje *Djeca čovječanstva*, Alfonso Cuarón, 2006. / Pakao, to je Priroda *Događaj*, M. N. Shyamalan, 2008. / Posljednji robot na "kraju povijesti" *WALL-E*, Andrew Stanton, 2008. / Kratka lista distopijskih filmova / Kazalo imena i naslova / Zahvala

Hrvoje Turković

Retoričke regulacije: stilizacije, stilske figure i regulacija filmskog i književnog izlaganja / Nakladnik Zagrebački holding Podružnica AGM / Za Nakladnika Bože Čović / Biblioteka Posebno izdanje / Glavna urednica Grozdana Cvitan / Redaktura i korektura Iva Udi-

ković / Oblikovanje i grafička priprema Nedeljko Šević / 252 stranice, fotografije, Zagreb, prosinac 2008.
ISBN 978-953-174-337-2
CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 681330
Sadržaj: Predgovor: kako iznimkama dati sustavni smisao / I. SMISAO OTKLONA / 1. Teorija stilizacije (smislene devijacije) / 1.1. Stilska figura i otklon / 1.2. Je li stilska figura nužno i otklon / 1.3. Kada figura, a ne pogreška / 1.4. Ima li stilska figura jedinstven razred funkcija? / 1.5. Stilizacija kao zakonomjerna pojava / 1.6. Postavljanje teze: stilske figure kao metadiskursno sredstvo / 2. Metadiskursna funkcija stilskih otklona / 2.1. Paradoks? / 2.2. Stilizacijski 'rezervati' u sklopu (klasične) filmske naracije / 2.2.1. Uvođenje u scenu / 2.2.2. Međuscenski prijelazi / 2.2.3. Odjave, završeci scena / 2.2.4. Strateška vrednovanja / 2.2.5. Popratni komentari / 2.2.6. Kategorizacijske upute / 2.3. Metadiskursna funkcija stilizacija / 2.4. Metakomunikacija kao autonomni regulativni sustav / 2.5. Otkloni kao nadizlagački signali / II. 'REGULATIVI' – REGULATIVNI ELEMENTI U IZLAGANJU / 3. Uporaba stilskih figura u Hitchcocka (*Mahnitost*) / 3.0. Uvod / 3.1. Slučaj metonimijske prikraćenosti u *Mahnitosti* / 3.1.1. Netko je kriknuo? A što se tu može / 3.1.2. Načelo kooperativnosti i narušavanje očekivanja / 3.1.3. Kako se prepoznaje što da se drži važnom na danom izlagačkom mjestu? / 3.1.4. Doživljajni dobici Hichcockove metonimije / 3.1.5. Strateško-izlagačka funkcija / 3.1.6. Poigravalački, ironijski vid / 3.2. Strateško-izlagačka smještanja ostalih stilskih figura u *Mahnitosti* / 3.2.1. Metonimijsko udaljavanje / 3.2.2. Figura odgađanja / 3.2.3. Prijelaz po analogiji / 3.2.4. Eliptični prijelaz / 3.2.5. Analoško-nadovezujući prijelaz / 3.2.6. Umeci zamišljanja / 3.2.7. Orijentacijske figure / 3.2.8. Figure modificiranja / 3.3. Tumačenje uloge stilskih figura / 3.3.1. Podrazumijevane značajke navedenih stilskih figura / 3.3.2. Stilske figure kao 'regulacijska signalizacija' klasičnom filmskom izlaganju / 3.4. Epiloška premosnica / 4. Slikovno u jezičnom izlaganju i jezično u slikovnom / 4.1. Slikovni elementi u pretežito jezičnim izlaganjima / 4.2. Verbalni elementi u sklopu prevladavajućeg slikovnog medija – filmski slučaj (*Casablanca*) / 4.3. Razred elemenata posebnog statusa / 4.4. Jedinstvena funkcija različitih funkcija 'iznimaka' / 4.5. Metakomunikativna, regulativna funkcija metodološke razine / 5. Popratna glazba kao 'vodič' kroz filmsko izlaganje (*Casablanca*) / 5.1. Neprizorno 'sidrenje' popratne glazbe i njezina referencijalnost / 5.1.1. Neprizorno sidrenje popratne glazbe / 5.1.2. Priroda neprizornog sidrenja popratne glazbe – posebna komunikacijska planiranost / 5.1.3. Sekundarna referencijalnost popratne glazbe / 5.1.4. Sekundarna referencijalnost i brojnost funkcija popratne glazbe / 5.2. Teorija metadiskursno-regulativne funkcije popratne filmske glazbe / 5.2.1. Metodološki 'efekt' popratne glazbe / 5.2.2. Značenjsko poopćavajući učinak popratne glazbe / 5.2.3. Izlagačko orijentacijski učinak popratne glazbe / 5.2.4. Temeljna teza – popratna glazba kao metadiskursni 'vodič', komunikacijsko-regulacijski čimbenik / III. RETORIKA KAO PRAGMATIKA / 6. Je li moguća filmska pragmatika? / 6.1. Je li pragmatika uopće primjenjiva na film? / 6.2. Pragmatički uvjeti na filmu: uvjeti pristojnosti / 6.3. Opće načelo relevancije / 6.4. Dvije razine komunikacije / 6.5. Metadiskursna funkcija 'filmske interpunkcije' / 6.6. Zaključak / 7. Metakomunikacijska regulacija komunikacije / 7.0. Uvod / 7.1. Regulacijski vid komunikacije / 7.2. Komunikacija i socijalna regulacija / 7.3. Temeljni fokusi komunikacijske regulacije i metakomunikacijski signali / 7.4. Situacijska i transsituacijska komunikacija / 7.5. Problem situacijske regulacije transsituacijskih komunikacija / 7.6. Vidovi metakomunikacijske regulacije zapisnih komunikacija / 7.7. Zaključak / Filmografija (filmova koji su analizirani) / Bibliografija / Napomena o tekstovima / Kazalo / Bilješka o piscu

KATALOZI

Croatian Cinema 2007/2008 / Publisher: Croatian Audiovisual Centre / Editors: Inesa Antić, Hrvoje Pukšec / Collaborators: Dijana Nenadić, Davor Šišmanović, Marija Ratković, Vanja Sremac, Vanja Andrijević / Translation: Duško Čavić / Proofreading: Duško Čavić / English localisation: Edel Brosnan / Design: Mileusnić+Serdarević / 200 stranica, fotografije, Zagreb, 2008
ISBN 978-953-55208-0-1
Contents: Feature Films / Short Feature Films / Documentary Films / Animated Films / Experimental Films / Films in preproduction / Contacts / Upcoming Festivals / Locations

ZagrebDox, International Documentary Film Festival / Međunarodni festival dokumentarnog filma, 23-veljače-1. ožujka 2009. / urednica kataloga/catalogue editor Inesa Antić / autori tekstova/text authors Inesa Antić, David Fischer, Tiha Gudac, Nenad Puhovski, Hrvoje Turković / prevoditelj/translator Duško Čavić / lektura/proofreading Ivana Zima / prelom/layout Dejan Kutić / vizualni identitet/visual identity Damir Gamulin / nakladnik/publisher FACTUM / za nakladnika/for publisher Nenad Puhovski / 252 stranice, fotografije, Zagreb, 2009
ISBN 978-953-55588-0-4
CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 692472
Sadržaj/contents: tko je tko who is who / uvodne riječi foreword / žir jury / nagrade awards / međunarodna konkurencija international competition / regionalna konkurencija regional competition / kontroverzni dox controversial dox / happy dox / socijal kapitalizam social capitalism / glazbeni globus music globe / jon alpert – retrospektiva a retrospective / suvremeni izraelski dokumentarac – retrospektiva contemporary israeli dox – a retrospective / retrospektiva hrvatskog neprofesijskog dokumentarnog filma croatian non-professional documentary film – a retrospective / autorska večer bogdana žižića bogdan žižić – author's night / zagrebdox pro / posebna događanja special events / indeks / kontakti contatcs / hvala thank you / impressum / sponzori i partneri sponsors and partners

Filmski programi / Film Programmes / Treća smotra suvremenoga talijanskoga filma u Zagrebu u kinu Tuškanac od 10. do 15. studenoga 2008. / II mostra del cinema italiano contemporaneo a Zagabria dal 10 al 15 novembre 2008 / stranica 20 / Nakladnik Hrvatski filmski savez / Za nakladnika Hrvoje Turković / Urednica Agar Pata / Autor tekstova Paolo Minuto / Prijevodi s talijanskog Etami Borjan / Oblikovanje Fiktiv
ISSN 1334-529X

Sadržaj: *treća smotra suvremenoga talijanskoga filma u Zagrebu* / Paolo Minuto, umjetnički direktor *Smotre Mladi sineasti novoga desetljeća* / *La terza mostra del cinema italiano contemporaneo a Zagabria* / Paolo Minuto, Direttore Artistico I giovani cineasti del nuovo decennio / Alessandro Radovini, potpredsjednik Talijanske federacije kino klubova, predsjednik kino kluba "Lumière" iz Trsta *Film kao odraz regionalne posebnosti* / Alessandro Radovini, Vice Presidente Ficc, Presidente del Circolo del Cinema "Lumière" di Trieste *Cinema come riflesso della realtá regionale* / Raspored projekcija / Biografije redatelja / Biografie dei registi

Filmski programi / Film Programmes / filmski ciklusi zima/proljeće 2009. / veljača-ožujak 2009. / Godina 9., broj 23., stranica 56 / Nakladnik Hrvatski filmski savez / Za nakladnika Hrvoje Turković / Urednica Agar Pata / Suradnica Viktoria Krčelić / Oblikovanje Fiktiv
ISSN 1334-529X

Sadržaj: *sjećanje na*…Tomislav Kurelec: *Paul Newman – više od zvijezde* / Biografija / Filmografija glumca / Filmografija redatelja / *u spomen na*…Nenad Polimac, Jutarnji list: *Sonja Savić – ikona osamdesetih* / Biografija / Filmografija / *u spomen na*…Jurica Pavičić, Jutarnji list: *Tomislav Pinter – najbolje od hrvatskoga filma* / Redatelji o Pinteru / Biografija / Filmografija / *ciklus njemačkog filma::njemačka* / Bruno Kragić: *Zlatno doba njemačkog filma* / Biografije redatelja / *ciklus Rainera Wernera Fassbindera:: njemačka* / Alemka Lisinski: *Fassbinder – enfant terrible novoga njemačkog vala* / Biografija / Filmografija / Rainer Werner Fassbinder: *O filmovima Duglasa Sirka*, "Imitation of Life: Über Douglas Sirk", Fernsehen und Film 2, 1971., preuzeto iz časopisa Studio, rujan 1985. / *ciklus Andrzeja Wajde:: poljska* / Tomislav Kurelec: *Wajda – uvijek suvremen klasik* / Biografija / Filmografija / obljetnica:: francuska / Petar Krelja: *Trideset godina od smrti Jeana Renoira – Genijalni navjestitelj modernizma* / Tako je govorio Jean Renoir / Biografija / Filmografija / Program filmskih projekcija od 2. veljače do 7. travnja 2009.

Midhat Ajanović (Sarajevo, 1959). Predavač, pisac i filmski autor. Doktorirao filmologiju radom o animiranom filmu. Filmološke eseje objavljuje u Hrvatskoj, Švedskoj i u BiH. Stalni je suradnik ovog časopisa.

Igor Bezinović (Rijeka, 1983), diplomirao filozofiju i sociologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je apsolvent komparativne književnosti; također student filmske i TV režije na ADU. Objavljivao u *Diskrepanciji, Čemu, Re, Gordoganu, Zarezu, Reviji za sociologiju* i dr.

Silvana Dunat (1973), profesorica je engleskog i francuskog jezika i književnosti, a trenutno završava studij filma i videa na Umjetničkoj akademiji Sveučilišta u Splitu.

Josip Grozdanić (Šibenik, 1969), diplomirao strojarstvo na Fakultetu strojarstva i brodogradnje u Zagrebu. Objavljuje u *Vijencu* i tjedniku *Stars*; suradnik na HTV-u.

Srećko Horvat (Osijek, 1983), objavio je knjige *Protiv političke korektnosti: od Kramera do Laibacha, i natrag* (2007) i *Znakovi postmodernog grada* (2007) te priredio knjigu Slavoja Žižeka *Pervertitov vodič kroz film* (2008). Član uredništva *Zareza, Europskog glasnika* i *H-altera*. Dobitnik diplome Vladimir Vuković za najboljeg novog filmskog kritičara u 2007.

Hana Jušić (Zagreb, 1983), diplomirala je komparativnu književnost i engleski jezik na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je upisala i Poslijediplomski doktorski studij književnosti, kulture, izvedbene umjetnosti i filma. Studira filmsku režiju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu.

Krešimir Košutić (Zagrebu, 1976), apsolvent komparativne književnosti i lingvistike na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Filmske eseje objavljuje u *Vijencu*; suradnik na Trećem programu Hrvatskoga radija.

Mario Kozina (Zagreb, 1987), student komparativne književnosti i kroatistike na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljivao tekstove na Filmski.net i na Vip.movies stranicama.

Petar Krelja (Štip, 1940), filmski redatelj, scenarist i publicist. Diplomirao komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Autor je niza dokumentarnih filmova i četiri cjelovečernja igrana filma (*Godišnja doba, Vlakom prema jugu, Stela, Ispod crte*). Urednik monografije *Golik* (1997), filmski kritičar i urednik filmskih emisija na Radio Zagrebu i na Hrvatskom radiju. Od 1995. do 2001. urednik u ovome časopisu.

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.

Carmen Lhotka diplomirala je filmsku i TV montažu na ADU (1984). Od 1987. zaposlena u Hrvatskoj kinoteci, koje je pročelnica od 2006.

Krunoslav Lučić (Zagreb, 1981) Diplomirao komparativnu književnost i filozofiju na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, od listopada 2008. godine zaposlen kao znanstveni novak na Odsjeku za komparativnu književnost (pri Katedri za filmologiju). Bio je član uredništva studentskih časopisa *K.* i *Čemu* (glavni urednik), objavio tekstove u časopisima *Hrvatski filmski ljetopis, Arti musices, K., Iluzija i Diskrepancija*.

Enes Midžić (Zagreb, 1946), akademski snimatelj. Redoviti je profesor na ADU u Zagrebu, koje je dekan. Dobitnik je više nagrada za svoj snimateljski rad, među kojima i Nagrade Vladimir Nazor (1997). Objavio je knjige *O slici pokretnih slika: kadar i stanja kamere* (2004), *Govor oko kamere: rječnik filmskog žargona, kolokvijalnih i stručnih izraza stranoga podrijetla* (2006) i *Pokretne slike: filmska kinematografija* (2007).

Krešimir Mikić (Samobor, 1949), diplomirao komparativnu književnost i germanistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, snimanje na ADU i novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti. Predavač na ADU od 1980, docent na Učiteljskoj akademiji u Zagrebu od 1994. Autor knjiga *Uvod u kino-amaterizam* (1979) i *Film u nastavi medijske kulture* (2001) te udžbenika *Medijska kultura* za pete, šeste, sedme i osme razrede osnovne škole (2004).

Senadin Musabegović (Sarajevo, 1970), bosanskohercegovački pjesnik i sociolog kulture, diplomirao je političku filozofiju u Sienni, a u doktorirao 2004. u Firenci (*Rat: konstrukcija totalitarnog tijela*, Sarajevo 2008). Zaposlen je na Filozofskom fakultetu u Sarajevu.

Diana Nenadić (Split, 1962), diplomirala na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Filmska kritičarka, urednica filmskih emisija na Trećem programu Hrvatskoga radija, glavna urednica *Zapisa*, surađivala je u više novina i časopisa. Urednica je Naklade Hrvatskog filmskog saveza.

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).

Sanjin Pejković (Jajce, 1978), bošnjački filmski kritičar. Živi i radi u Göteburgu kao filmski pedagog, suradnik filmskog festivala i honorarni predavač srednjoistočnoeuropskog filma na Sveučilištu.

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*. Piše filmske recenzije za Hrvatsku televiziju (*Kokice, Dobro jutro, Hrvatska*), Hrvatski radio (*Licem u lice*).

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).

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 *Zarezu, Trećoj* i na Trećem programu Hrvatskoga radija.

Mario Slugan (Zagreb, 1983), diplomirao računarstvo na Fakultetu elektrotehnike i računarstva u Zagrebu, filozofiju i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu te magistrirao filozofiju na Srednjoeuropskom sveučilištu u Budimpešti. Objavljivao u *K* i *Zarezu*.

Tomislav Šakić (Zagreb, 1979), diplomirao komparativnu književnost i kroatistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (2004), gdje je doktorand filmologije na Poslijediplomskom studiju književnosti. Suurednik književnog časopisa za znanstvenu fantastiku *Ubiq*. Izvršni urednik u ovom časopisu.

Vladimir Šeput (Osijek, 1985), apsolvent češkog jezika i književnosti i francuskog jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Kao vanjski suradnik zaposlen je u Matici hrvatskoj na mjestu voditelja Salona MH.

Darko Štrajn (Titov Veles, 1949), slovenski filozof, doktorirao je filozofiju na Filozofskom fakultetu u Ljubljani (1985). Bio je urednik u *Tribuni* i aktivist studentskog pokreta 1971, te urednik u *Mladini* 1980-ih. God. 1986–93. direktor Pedagoškog inštituta, gdje je sada znanstveni savjetnik.

Tonči Valentić (Zagreb, 1976), diplomirao komparativnu književnost i filozofiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, magistrirao sociologiju i antropologiju na CEU u Budimpešti. Objavio knjigu *Mnogostruke moderne: od antropologije do pornografije* (2006). Suradnik u Multimedijalnom institutu. Filmske tekstove objavljuje u *Zarezu* i na *web*-portalu Kulisa.

Feđa Vukić (Zadar, 1960), povjesničar umjetnosti, doktorirao je teoriju dizajna na Sveučilištu u Ljubljani. Docent je na studiju dizajna pri Arhitektonskom fakultetu u Zagrebu. Objavio je i uredio knjige *Modern Zagreb* (1992), *Europski blues* (1994), *Stoljeće hrvatskog dizajna* (1996), *Od oblikovanja do dizajna* (2003), *Zagreb, modernost i grad* (2003), *Modernizam u praksi* (2008), *Hrvatski dizajn sad* (2009) i dr. Član je uredništva časopisa *Prostor*.

Slaven Zečević (Dar-es-Salam, Tanzanija, 1967), filmski montažer i kritičar (Kinoteka itd.), Montirao je filmove Lukasa Nole, Hrvoja Hribara, Petra Krelje i dr.

Nemanja Zvijer (1980), diplomirao sociologiju na Filozofskom fakultetu u Beogradu (2005), upisao poslijediplomski studij gdje izrađuje magisterij na temu *Ideologija slike: funkcioniranje igranog filma kao ideološkog teksta*. Živi u Zrenjaninu.

Uroš Živanović (Rijeka, 1981), apsolvent je antropologije i komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Član je uredništva časopisa *K.* Filmske kritike objavljuje na portalu Vip movies.

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; pohađa Poslijediplomski doktorski studij književnosti, kulture, izvedbene umjetnosti i filma. Znanstvena novakinja na Odsjeku za kulturalne studije na Filozofskom fakultetu u Rijeci.

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 – diznijevska 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

Ivo Škrabalo

Hrvatska filmska povijest ukratko (1896-2006)

Biblioteka Tridvajedan, V.B.Z. d.o.o., Hrvatski filmski savez; Zagreb, 2008.

Ivo Škrabalo triput se spisateljski suočavao s hrvatskom filmskom poviješću. Prvi put u osamdesetima u knjizi *Između publike i države* (1985), kada je ta hrvatski film bio sastavnicom jugoslavenske kinametografije; 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 prepoznavati taj novi hrvatski film. Svaka inačica te povijesti, osim što je obuhvaćala veće razdoblje, zato je bila drukčijeg konteksta i prizvuka. Nužno su se mijenjali fokus i jačina neizostavne kritičke (katkada i 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

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 Peterlićeve *Povijesti filma* s predrasudom da je ipak riječ o djelomičnoj i tek jednoj od mnogih filmskih povijesti, shvatit će koliko se Peterlićev pristup razlikuje od ostalih pristupa. Peterlićev je zahvat neusporedivo širok: seže do kinematografskih prapočetaka ili pretposvijesti, 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 Peterlićeva 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 dosegnula sadašnji filmski trenutak, obrađena razdoblja i nagovještaji daljeg razvoja – u tipično peterlićevskom sveobuhvatnom, a opet razumljivom načinu izlaganja – knjiga će pružiti velik čitateljski užitak 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

Saša Vojković

FILMSKI MEDIJ KAO (TRANS)KULTURALNI SPEKTAKL: HOLLYWOOD, EUROPA, AZIJA

Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2008

Saša Vojković posvećuje se filmu, posebno igranome filmu, ali specifično filmu kao poprištu personalno-psiholoških, tehnološko-civilizacijskih i kulturoloških silnica. Riječ je o pristupu koji nadasve odlikuje tzv. kulturalne studije, osobito njihovo naratološko krilo. Iako je takav pristup snažno razvijen u svijetu i uživa široku popularnost u sveučilišnim studijima, a posebice u filmološki orijentiranim studijima, u nas je primjenjivan rijetko, uglavnom u novije vrijeme, u člancima objavljivanim po časopisima, a tek je odnedavna formalno uveden na sveučilišne studije na različitim sveučilištima i fakultetima.

Ova je knjiga u cijelosti posvećena tomu da ocrta ključne teme toga kulturalno-studijskog pristupa: uloga "subjektivnosti" u kritičko-naratološkom pristupu filmu uopće; ideološki učinci tehnološkoga kompleksa (onoga tradicionalno filmskog, kao i novih tehnologija, tzv. novih medija), pitanja roda, rase, manjinskih grupa, etniciteta i teritorijalnosti u suvremenim narativnim filmovima... Sve to promotreno je iz kombinirane psihoanalitičke, postkolonijalne i postmodernističke perspektive. Autorica pritom potanko analizira prikladne primjere iz različitih filmova, a uzima podjednako u obzir klasična svjetska, ali i suvremena hrvatska, holivudska i azijska djela.

Riječ je dakle o pionirskom djelu, prvoj knjizi koja daje obuhvatan pregled dominantnog tematskog i metodološkog pristupa suvremenih kulturalnih studija, na temeljima interpretacije pojedinih filmskih primjera.

Cijena 150,00 kuna

Srećko Horvat

BUDUĆNOST JE OVDJE

Svijet distopijskog filma

Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2008

Distopijski film je žanr koji se može svrstati u znanstvenu fantastiku, ali unatoč tome dijeli neke karakteristike s "realizmom". To se prije svega odnosi na njegov potencijal društvene kritike, budući da svi distopijski filmovi zapravo ne projiciraju neku daleku budućnost, nego se u većini slučajeva izravno ili neizravno referiraju na sadašnji svijet.
Srećko Horvat se u svojem dosadašnjem spisateljskom radu uvelike bavio fenomenom distopije, a ponudio je i mogući pristup distopijskom filmu. Kao što pokazuje knjiga *Protiv političke korektnosti*, ili pak poglavlje u njegovoj knjizi *Znakovi postmodernog grada* usredotočeno upravo na odnos distopijskoga filma i arhitekture, ovdje nije riječ o tradicionalnom filmološkom pristupu, nego prije o semiološkoj i filozofskoj analizi koja nerijetko ide "iza" filmova samih.
Na hrvatskom području filmologije i srodnih znanstvenih disciplina dosad još uvijek ne postoji obuhvatni pogled na žanr distopijskog filma. Štoviše, takve studije ne postoje ni u inozemstvu, pa je u tom smislu Horvatova knjiga prvi korak ka bavljenju filmovima koji, osim o artističkim, mogu progovoriti i o nekim temeljnim pitanjima društva u kojem živimo.

Cijena knjige: 100,00 kuna

Marijan Krivak

FILM...POLITIKA...SUBVERZIJA?

Bilješke o autorskim politikama/poetikama

Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2009

Od šezdesetih godina prošloga stoljeća svjedočimo pojavi struje političkog filma. Profiliraju se autori koji više ili manje izravno tematiziraju političku zbilju. Iako najčešće dolaze s ljevice, njihove su poetike univerzalnoga karaktera. Nadovezuju se – više sadržajno negoli formalno – na sovjetski revolucionarni film.
Ipak, ova zbirka tekstova nema pretenzija ustavljivanja. Prije bi se moglo reći da je njezin značaj *problemski*. Tekstovi su raznovrsne naravi, pisani različitim povodima. Tematizirani su autori iz različitih razdoblja filmske povijesti – od sovjetskog revolucionarnog (Dovženko) i propagandnog (Riefenstahl), preko poslijeratnog autorskog (Resnais, Godard, Marker, Losey) i političkog filma (Belocchio, Bertolucci, Petri) do suvremenih autora poput Loacha i Hanekea. No, među njima je prepoznatljiva poveznica. Riječ je o *politici*, *politici i/u filmu*, često i o *subverziji*.
Osim toga, tekstovi pokušavaju obuhvatiti i osebujne autorske *poetike*. U tom su smislu ovo bilješke i o poetici. Vođene su svojevrsnom *poetikom kao autorskom politikom*.

Cijena knjige: 100,00 kuna