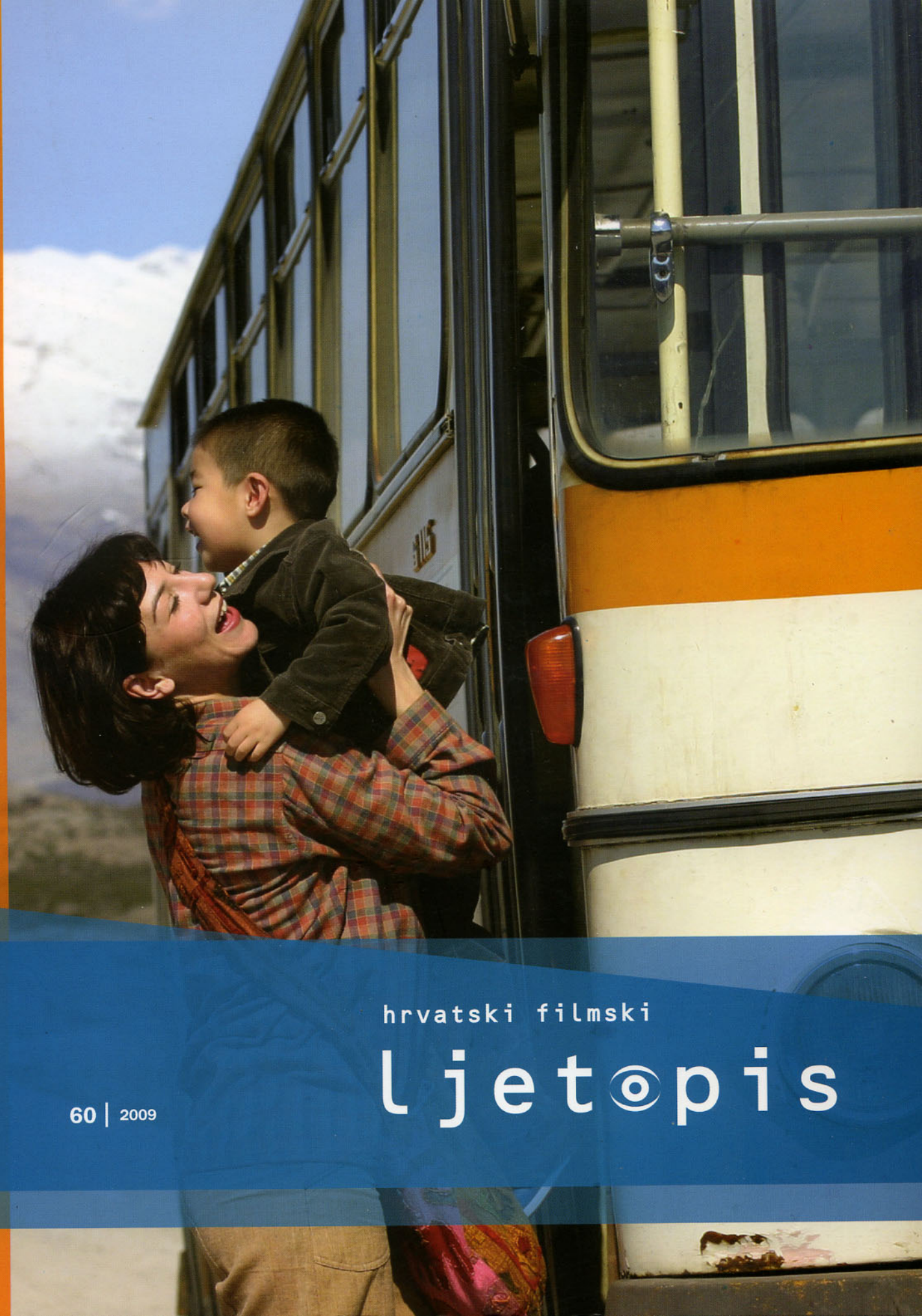
CODEN HFLJFV UDK 791.43/45 ISSN 1330-7665



POETSKO IZLAGANJE NA FILMU

hrvatski filmski

ljetopis

60 | 2009

hrvatski filmski ljetopis

god. 15 (2009)

broj 60, zima 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:
Bruno Kragić (glavni urednik / editor-in-chief)
Hrvoje Turković (odgovorni urednik / supervising editor)
Tomislav Šakić (izvršni urednik / managing editor)
Nikica Gilić
Krešimir Košutić (repertoar i festivali / new films and festivals)

Suradnici/Contributors:
Ana Brnardić (lektorski savjeti / proof reading)
Juraj Kukoč (kronika/chronicles)
Sandra Palihnić (prijevod sažetaka / translation of summaries)
Duško Popović (bibliografije/bibliographies)
Anka Ranić (UDK)
Dizajn/Design: Barbara Blasin

Naslovnica/Cover: Darija Lorenci, *Oprosti za kung fu* (O. Sviličić, 2004)
Stražnje korice / Back cover: Vedran Šamanović (Arhiv HFS-a)

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: 50 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
Ovaj broj zaključen je 21. prosinca 2009.

SADRŽAJ

60, zima 2009.

UVODNIK
5 **Kriza filmske kritike?**

IN MEMORIAM: VEDRAN ŠAMANOVIĆ
6 **Petar Krelja** / Duboki trag tihog karizmatika

POETSKO IZLAGANJE NA FILMU
10 **Hrvoje Turković** / Uvodna bilješka
11 **Hrvoje Turković** / Pojam poetskog izlaganja
34 **Vanja Obad** / Kako razumjeti eksperimentalni film – kognitivni pristup
49 **Nina Čalopek** / Poetizacija u glazbenim videospotovima Michela Gondryja
54 **Ilija Barišić** / Filmska poetizacija u videoigrama

STUDIJE
64 **Lucija Zore** / Specifični problemi pri restauraciji filmskog djela
69 **Božica Bartolac** / Problem(i) podrazumijevanoga pripovjedača

SNIMATELJSKI PRILOZI
76 **Krešimir Mikić** / Portret snimatelja (IV) – Conrad L. Hall

FESTIVALI I REVIJE
83 **Janko Heidl** / Užitak gledanja filmova na riječnome šlepu / 5. Vukovar Film Festival
87 **Diana Nenadić** / Oslobađanje filma / 5. 25FPS – Internacionalni festival eksperimentalnog filma i videa
91 **Petar Krelja** / *Mravecov* trijumf / 47. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva djece, Koprivnica
95 **Jelena Ostojić** / Obiteljske traume i teškoće odrastanja / Ciklus suvremenog japanskog filma III
99 **Krešimir Košutić** / Od ljubavi do smrti / 7. Zagreb Film Festival
104 **Josip Grozdanić** / Čeh, grijeh i smijeh / 16. Tjedan češkog filma

NOVI FILMOVI
109 **Kinorepertoar:** *Akvarij,* Krešimir Košutić / *Doušnik,* Boško Picula / *Kenjac,* Jelena Ostojić / *Narednik James,* Tomislav Čegir / *500 dana ljubavi,* Srećko Horvat / *Revanš,* Igor Bezinović / *Slomljeni zagrljaji,* Diana Nenadić / *Tokio,* Dragan Rubeša / *U zemlji čudesa,* Vladimir Šeput / *Vjerujem u anđele,* Marijan Krivak / *Zagrebačke priče,* Mario Slugan
139 **DVD-i:** *Gabrielle,* Josip Grozdanić / *Rim,* Uroš Živanović / *Shortbus,* Mario Kozina / *Wendy i Lucy,* Krešimir Košutić

NOVE KNJIGE
151 **Janko Heidl** / Monty Python puta tri / Bob McCabe (ur.), *Autobiografija: Monty Python*, 2007. / Gary L. Hardcastle i George A. Reisch (ur.), *Monty Python i filozofija*, 2008. / Sergej Grgurić, *Radikalni cirkus Montyja Pythona*, 2008.
156 **Janko Heidl** / Velik doprinos dubinskom razumijevanju filma / Hrvoje Turković, *Retoričke regulacije*, 2008.
159 **Željka Matijašević** / Popularno ledena psihoanaliza i zaborav boli / Slavoj Žižek, *Pervertitov vodič kroz film*, 2008.
166 **Tonči Valentić** / Istina pod maskom fikcije / Srećko Horvat, *Budućnost je ovdje: svijet distopijskog filma*, 2008.
169 **Tonči Valentić** / Za film kao autentično sredstvo otpora / Marijan Krivak, *Film... politika... subverzija?*, 2009.
171 **Slaven Zečević** / Rubni zapisi / Zoran Tadić, *Ogledi o hrvatskom dokumentarcu*, 2009.
174 **Damir Radić** / Vrijedna i važna knjiga s jasnim stavom / Pavle Levi, *Raspad Jugoslavije na filmu*, 2009.
180 **Tonči Valentić** / Novo doba, nova slika, novi instrumentarij / Žarko Paić i Krešimir Purgar (prir.), *Vizualna konstrukcija kulture*, 2009.
183 **Damir Radić** / Transmedijalno remek-djelo / Slobodan Šijan, *Filmski letak: 1976-1979 (i komentari)*, 2009.

DODACI
191 **Kronika / Filmografije / Bibliografije / Engleski sažeci / Errata corrige / O suradnicima u 60. broju**

CONTENTS 60, Winter 2009

EDITORIAL 5 The crisis of film criticism

OBITUARY: VEDRAN ŠAMANOVIĆ 6 **Petar Krelja** / A profound trace left by a silent man with charisma

POETIC DISCOURSE IN FILM
10 **Introduction** / Hrvoje Turković
11 **Hrvoje Turković** / The concept of poetic discourse
34 **Vanja Obad** / How to understand experimental film – cognitive approach
49 **Nina Čalopek** / Poetization in music videos by Michel Gondry
54 **Ilija Barišić** / Poetic discourse in videogames

FILM STUDIES
64 **Lucija Zore** / Specific problems of film restoration
69 **Božica Bartolac** / Problem(s) of the implicit narrator

STUDIES IN CINEMATOGRAPHY 76 **Krešimir Mikić** / Portrait of a cinematographer (IV) – Conrad L. Hall

FESTIVALS
83 **Janko Heidl** / The joy of watching movies on the river barge / 3rd Vukovar Film Festival
87 **Diana Nenadić** / Liberation of cinema / 5th 25FPS, International Experimental Film and Video Festival
91 **Petar Krelja** / *Mravec'* tryumph / 47th Croatian Child-Produced Film and Video Festival, Koprivnica
95 **Jelena Ostojić** / Family trauma and growing-up / Contemporary Japanese Film in Film Programmes III
99 **Krešimir Košutić** / From love to death / 7th Zagreb Film Festival
104 **Josip Grozdanić** / The Czech sin and laughter / 16th Czech Film Week

NEW FILMS
109 **Theatres:** *Fish Tank,* Krešimir Košutić / *The Informant!,* Boško Picula / *Kenjac,* Jelena Ostojić/ *The Hurt Locker,* Tomislav Čegir / *(500) Days of Summer,* Srećko Horvat / *Revanche,* Igor Bezinović / *Los abrazos rotos,* Diana Nenadić / *Tokyo!,* Dragan Rubeša / *U zemlji čudesa,* Vladimir Šeput / *Vjerujem u anđele,* Marijan Krivak / *Zagrebačke priče,* Mario Slugan
139 **DVD:** *Gabrielle,* Josip Grozdanić / *Fellini Roma,* Uroš Živanović / *Shortbus,* Mario Kozina / *Wendy and Lucy,* Krešimir Košutić

NEW BOOKS
151 **Janko Heidl** / Monty Python times three / Bob McCabe (ur.), *The Pythons: Autobiography*, 2007 / Gary L. Hardcastle and George A. Reisch (ur.), *Monty Python and Phylosophy*, 2008 / Sergej Grgurić, *Radikalni cirkus Montyja Pythona*, 2008.
156 **Janko Heidl** / Major contribution to deep understanding of cinema / Hrvoje Turković, *Retoričke regulacije*, 2008.
159 **Željka Matijašević** / Popular ice psychoanalysis and oblivion of pain / Slavoj Žižek, *Pervertitov vodič kroz film*, 2008.
166 **Tonči Valentić** / Truth under the mask of fiction / Srećko Horvat, *Budućnost je ovdje: svijet distopijskog filma*, 2008.
169 **Tonči Valentić** / Film as an authentic means of resistance / Marijan Krivak, *Film... politika... subverzija?*, 2009.
171 **Slaven Zečević** / Marginal notes / Zoran Tadić, *Ogledi o hrvatskom dokumentarcu*, 2009.
174 **Damir Radić** / Valuable and important book with a clear position / Pavle Levi, *Disintegration in Frames. Aestethics and Ideology in the Yugoslav and Post-Yugoslav Cinema*, 2009.
180 **Tonči Valentić** / New age, new image, new instruments / Žarko Paić and Krešimir Purgar (eds), *Vizualna konstrukcija kulture*, 2009.
183 **Damir Radić** / Transmedial masterpiece / Slobodan Šijan, *Filmski letak: 1976-1979 (i komentari)*, 2009.

APPENDICES 191 **Chronicle / Filmographies / Bibliographies / English summaries / Errata corrige / Contributors to this issue**

Kriza filmske kritike?

Kako naslov ovoga uvodnika kaže, čini se da je napokon i *Hrvatski filmski ljetopis* podlegao kuknjavi i panici koja već neko vrijeme vlada filmskim časopisima u svijetu. Za sumrak filmske kritike prozivalo se tako internet – napose blogove i web 2.0, koji su doslovce svakome pismenom omogućili da iznimno lako (i besplatno) pokrene vlastite internetske stranice; prozivalo se i filmsku industriju koja je zapala u proizvodnju filmskih uradaka niske zahtjevnosti, prikladnih za tinejdžersku publiku, multiplekse i popratni meni s kokicama i koka-kolom. Međutim, kriza je ipak nešto dublja – riječ je o (usprkos procvatu filmskih festivala kao oaza filma izvan multipleksa) općenitoj sumnji u pisanu riječ, ili nedostatku potrebe za njom. S internetom medijska su se slika svijeta i svakodnevica (popularna kultura) toliko izmijenile da je filmska kritika, nekadašnji posrednik između filma i publike, postala sama sebi svrhom. Niti filmovima koji igraju u multipleksima treba posredovanje koje bi im omogućila filmska kritika (kao u predinternetsko vrijeme), niti bi filmsku kritiku trebali takvi filmovi zanimati. Komercijalna se, populistička filmska proizvodnja usmjerila odavna na filmove zabave, pritom isključivši (najčešće) onaj segment filma koji mu je – zabave zbog, ili njoj usprkos – davao intelektualni, duhovni i emocionalni razlog postojanja, što je bio slučaj tijekom cijele povijesti (komercijalnog) filma, od nijemog razdoblja, preko klasičnog Hollywooda, pa do filmova 1980-ih i ranih 1990-ih. No, 2000-e su novo doba, a najnoviji advent 3-D filma u liku *Avatara* korak je dalje u odvajanju "analognog", klasičnog filma (koji će prijeći u specijalizirana kina, postati jedna od "starih", ma koliko aktivnih umjetnosti) od "digitalnog" filma za multiplekse novog doba. Ostaje da se vidi koliko će ti filmovi biti vjerni geslu "pouci i zabavi", tj. biti zabavni ali ne i glupi, kako je to oboje znao biti "stari" Hollywood.

Hrvatska je tu pak drugi par rukava. Smaku filmske kritike u nas nije kumovao internet druge generacije, nego tranzicijski proces, mračno razdoblje doslovne prvobitne akumulacije kapitala, koji bismo u području medija mogli nazvati "EPeHaizacijom". Nisu naime filmovi iz multipleksa zaglupjeli hrvatsku filmsku kritiku; ona se kastrirala sama pristankom na igru po pravilima mladih masmedijskih kuća, ili je bila kastrirana u procesu stvaranja nove medijske (ne)kulture, medijske slike Hrvatske koja se svodi na senzacionalizam, nedostatak stava, manjak kritičke svijesti, stanje duha u kojima su kritičari bezvoljna "mrtva puhala" koja ne žele, ili misle da ne mogu reći Ne tržištu, uravnilovki, "podilaženju publici" – a ovo pišem u navodnicima, jer se pod tom praksom krije najgora zabluda, kriva pretpostavka da publika (čitatelji, gledatelji, slušatelji) *želi* medije svedene na fikuse, da želi tračeve i lažni senzacionalizam. Iz razdoblja kad nas je *Dnevnik* uvjeravao da je vani sve u redu dogurali smo do vremena kada nas hrvatski mediji uvjeravaju da je nešto drugo važno, bitno, presudno, vrijedno, kvalitetno, životno, relevantno. Nisko smo pali, zaključio bi netko. Ali "ljudi" to ne žele, nisu stoka sitnog zuba. Dovoljno je osvijestiti tu činjenicu, te pisati ozbiljno, sa stavom, s kritičkom sviješću, i već ćemo ugledati površinu. Mi smo odgovorni.

Vjerojatno će neki (dobro) zaključiti da je ovaj uvodnik 60. broju potaknut izdanjem filmske emisije *Specijalni dodaci* u kojoj je bilo riječi o hrvatskoj filmskoj kritici, pri čemu ovaj časopis jedva da je spomenut. U trenutku kada u ruci budete držali ovaj zimski broj, božićni blagdani bit će za nama, Nova godina odavna će otkucavati, u kinima će se pripremati frenetična, oskarovska sezona, a *Hrvatski filmski ljetopis* će (kao i *Filmoskop* Trećega programa Hrvatskog radija) i dalje biti rijetka tribina gdje hrvatski filmski kritičari kritički, s mozgom, ali i sa srcem, promišljaju o filmu. Ne o specijalnim dodacima na njegovu DVD-izdanju.

Tomislav Šakić

Vedran Šamanović (Split, 29. VIII. 1968 – Zagreb, 23. XI. 2009)

Duboki trag tihog karizmatika

Kada netko po mnogočemu važan za sredinu umre, pogotovo prerano, onda se – nakon prigodnih riječi u osobitim prilikama – kadšto zna pristupiti i stručnoj raščlambi njegova (neumrla) opusa, oslikavanju poetičkih načela njegova djela. S Vedranom Šamanovićem – filmskim aktivistom, pedagogom, predavačem, fotografom, direktorom fotografije, scenaristom i autorom brojnih filmova – stvari stoje ponešto drukčije. Koliko je iznimno važno sve ono što je za svog života stigao stvoriti, a stvorio je zaista mnogo i premnogo, toliko je i on, kao osoba od formata, sam po sebi, dostojan svake pažnje.

Moje tiho, ali postojano pronicanje Vedrana Šamanovića obilježiše nekoliko zgoda. S njegovim sam se imenom bio prvi put sreo prije punih deset godina, na jednoj od Revija neprofesijskog filma Hrvatskog filmskog saveza: u moru prikazanih radova posebno me se bilo dojmilo njegovo djelce *Meeting Alice* (1999); portretirajući ("diskretnom" kamerom) dražesnu usnulu djevojčicu, autor nam je podario prizor pun neke opipljive nježnosti, topline i nepatvorene dječje dragosti.

Potekao iz filmsko-eksperimentalistički uvijek radoznalog i jakog splitskog miljea, Šamanović se, s razlogom, ponajprije utekao mediju pokretnih slika s njegove propitivačke, igralačke strane; bijahu to mahom fino artikulirana ostvarenja koja su bordižala između dviju obala – između dokumentarizma i eksperimentalizma. "Prvi Šamanovićevi autorski filmovi" – tvrdi u Šamanovićev opus dobro upućena filmologinja Diana Nenadić – "izlazili su na ekran kao jasni signali ne samo medijske/fotografske, nego i humanističke i poetske osjetljivosti na svijet oko sebe, a osobito prianjaju uz redukcionističku tradiciju eksperimentalnog filma. Bili su to najprije igrane improvizacije, filmovi atmosfere (*Vremena za kavu*, 1996) i fotografski videoeseji (Vela Luka), potom minijaturne (jednominutne) minimalističke refleksije o ratu i/ili smrti (*Dani preživjelog ratnika*, *8-11* i *Put u raj*); a kasnije i opservacijski dokumentarci, katkad s metodološkom injekcijom strukturalnog filma. *Meeting Alice* u produkciji KK Zagreb ili *Maturanti i plesači* (2008), dokumentarci iz novije profesionalne produkcije, 'umjerenije' su varijante potonje orijentacije. 'Radikalnu' svakako predstavlja *Neurotic Dancers* (2000), kojim Šamanović tjera gledatelja da se promatrački/voajerski disciplinira, time što mu nudi tek jedan jedini prizor – prostora ispred slike izložene u galeriji – u kojem, upravo suprotno i krajnje ironično vlada gledateljska neuroza, nemir, nedisciplina."

Ne napuštajući područje osobnih metodoloških uvida u medijske potencijale, Šamanović će znatan dio svoje goleme radne energije – u svojstvu direktora fotografije – podariti kako redateljima-početnicima, tako i već afirmiranim autorskim imenima. Duboko sam uvjeren da je i on svojom erudicijom i svojim snimateljskim umijećem u znatnoj mjeri pripomogao što su se neka djela novije hrvatske filmske proizvodnje našla na samom vrhu kritičarskih top-listi. Ovu ću svoju tezu pokušati ilustrirati tek s tri markantnija primjera. Riječ je o dva cjelovečernja igrana filma (*Oprosti za kung fu* Ognjena Sviličića i *Što je Iva snimila 21. listopada 2003?* Tomislava Radića) i jednom eksperimentalno-dokumentarnom (*Glenn Miller 2000* Tomislava Gotovca).

Dvije su stvari opće poznate kada se govori o Šamanoviću kao direktoru fotografije: prvo, ide u red onih koji nisu tek puki izvršitelji uputa iz nečije strogo formulirane knjige snimanja. Pojedini autori, a osobito oni fleksibilniji, imali su u njemu bogomdanog sugovornika na mnogim važnim pa i fundamentalnim pitanjima tvorbe filmskog djela. Riječ je o čovjeku, koji – postavljajući rasvjetu i definirajući funkcioniranje kamere – ne zaboravlja cjelinu djela, njegov dramaturški kontekst. Drugo, bez obzira na svoje snimateljske preferencije,

Vedran Šamanović (iz arhiva HFS-a)

koje bi strpljiviji znalac umio iščitati iz filmova obilježenih i njegovim rukopisom, Šamanović se osobito trudio i u tome uvijek uspijevao prispodobiti svoj dio posla posebnostima svakog filma.

Da bismo što plastičnije oslikali svu širinu njegovih prilagodbenih potencijala odvažit ćemo se napraviti usporedbu između njegovih stotinjak glazbenih i promidžbenih spotova i Sviličićeva igranog filma *Oprosti za kung fu*: tamo razigranost montaže, ovdje mirni dugi kadrovi komorne psihološke drame, u spotovima sugestivna orkestracija stilizacijskih postupaka, u igranome naglašena realističnost prizora snimljenih sa stativa... Zapravo, taj njegov zamjetan trud da, i sa snimateljskog stajališta, podari filmu stilsku kompaktnost izvrsno korespondira s globalnim autorskim konceptom Sviličićeva filma utemeljenom na povezivanju sporih, ali nadahnuto osmišljenih statičnih kadrova s mentalitetnom okamenjenošću ljudi u pustim prostorima.

U Radićevu se filmu susrećemo s posve drugim Šamanovićem. Zajedno s režiserom morao je, ponajprije, riješiti nadasve zahtjevan (čak ograničavajući) zadatak snimanja iz vizure petnaestogodišnje junakinje Ive, koja u filmu rođendanskim darom – videokamerom – snima burne događaje u vlastitoj obitelji. Da bi nam svojom kamerom uvjerljivo dočarao određenu nemuštost, trapavost Ivinih snimanja, Šamanović se i sam morao odreći koječega, a ponajprije stativa. Kako se redatelj, usporedno s pomnim praćenjem sve dramatičnijih razotkrivalačkih zbivanja u obitelji, htio poigrati i s odnosom između dvaju medijskih krvnih srodnika, filma i videa, snimatelj je bio prisiljen riješiti i nekoliko izazovnih metamedijskih igrarija: primjerice, povremeno štekanje Ivina videa, nestanak boje, slike... A da bi dojam kako sve to snima Iva, a ne direktor fotografije, bio još uvjerljiviji, dogodilo se, ne jednom, da Iva samu sebe snimi u kućnom ogledalu. Pa ipak, suprotno apriornom dinamiziranju kamere iz ruke – modi koja u nekim slučajevima zna doseći naglašenu iritantnost – Šamanović pametno kontroliranim snimanjem supružnika koji se svađaju, a on ih (uz posredovanje Ivina videa) u stopu prati, dokida napast degradiranja uređaja za snimanje u – razularena protagonista filma. I premda pred sobom imamo djelo koje se s filmske vrpce projicira na platno, mi svejedno imamo osjećaj da gledamo video načinjen rukom djevojčice!

No, da se Šamanović umije nositi i s ekstremno zahtjevnim uvjetima snimanja, kada "otvorena" zbivanja traže neku vrstu akrobatskog snalaženja u vremenu i prostoru, o tome svjedoči Gotovčev *Glenn Miller 2000.* S kamerom na stabilnom vozilu i rotondom kod Zapruđa kao zadanom kružnom trasom snimanja, Šamanovićeva je zadaća bila da se, prema globalnom koncepcijskom dogovoru s autorom, poigrava (brzinski) promjenjivom skalom panoramiranja u tretiranju tek prividno istog prostora. Šamanovićevoj očaravajućoj nadahnutosti izdašno je asistirala i priroda sama, koja se bila "pobrinula" da "ponudi" svu začudnost brzih atmosferskih mijena (svjetlo–tama) i neumitnost protoka vremena.

Zapravo, ne samo što se – tek sada shvaćamo – upravo fascinantno bogatstvo Šamanovićevih brojnih filmskih zanimanja odvijalo u tišini, daleko od javne gungule s napuhanim "protagonistima" kulture, već su i njegovi stvaralački rezultati, s različitih područja, mogli biti dostupni tek probranim filmskim zanesenjacima. O čemu to govorim, bit će jasno ako posegnemo u jedan ulomčić iz njegove prebogate biografije. Tamo, između ostalog, stoji: "Od 1995. intenzivno se bavi i nastavnim aktivnostima osmišljavajući i realizirajući brojne autorske radionice u Kino-klubu Zagreb, Hrvatskom filmskom savezu, Dječjem festivalu u Šibeniku, Centru za kulturu Dubrava, zagrebačkoj Prvoj privatnoj umjetničkoj gimnaziji, Gimnaziji Karlovac, zadarskoj školi *Stanovi* i brojnim drugim institucijama. Sudjeluje i u radu nekih filmskih škola, a već deset godina u funkciji stručnog suradnika/filmskog snimatelja surađuje u Radionici igranog filma Škole medijske kulture. Od rujna 2007. predaje Osnove fotografije na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti."

Ovome dodajmo i podatak da je – kao diplomirani snimatelj – s početka 2010. trebao biti primljen u stalni radni odnos na Akademiji likovnih umjetnosti.

Međutim, osobito se dragocjenim čini njegovo utemeljenje One Take Film Festivala, međunarodnog festivala filmova snimljenih u jednom kadru koji se od 2003. održava u Zagrebu. Zašto? Ponajprije zato što je upravo hrvatska metropola, u fascinantnu slijedu broj-

nih filmskih festivala različitih profila i sadržaja što se trajno nastaniše u Zagrebu, s tom divnom ezoterijom uknjižila još jedan dobitak. Pokazalo se da je izvedbena disciplina koju podrazumijeva ta vrsta filmova bila još itekako poticajna za brojne svjetske, ali i domaće autore. S druge strane, upravo taj festival, rekli bismo po autora programatski, svrstava ga u one rijetke "primjerke" iz svijeta audiovizualnosti koji sve što na tom polju rade, rade da bi nekom vjerničkom predanošću produbljivali svoja promišljanja metodoloških značajki izazovnih novovjekih medija.

Premda nas dvojica nismo bili bliski (sretali smo se rijetko i to uvijek na kakvoj projekciji, festivalu ili na zajedničkom poslu žiriranja), svejedno sam, za tih sporadičnih susreta, imao osjećaj da ga oduvijek znam; plijenila je ona njegova jednostavnost, nenametljiva srdačnost, spontani smiješak koji ohrabruje, sposobnost da trpeljivo sluša... Dakako, i da nas daruje svojim pomirljivom blagošću i lucidnim opservacijama o zajedničkom poslu ili o... naopaku duhu vremena u kojemu živimo. U Bjelovar je bio došao dijelom zbog festivala poznatog pod nazivom DOKUART, dijelom zbog svoje izložbe fotografija; tek iz te sam više nego dojmljive izložbe bio razabrao da se u vrijeme rata bio prihvatio rizična posla ratnog fotoreportera. Nije moglo biti drukčije: svoj je objektiv okretao u sudbine običnih ljudi, u ostavljene i zaboravljene pojedince, u žene i djecu iz čijih se lica čitao sav užas jednog strašnog i besmislenog rata.

"Pa sad ti budi fotograf na ovim prostorima" – zapisao je likovni kritičar Vladimir Gudac u tekstu *Prizori tuđih sudbina* – "i to onaj koji ne želi snimati *bookove* nadobudnim curicama, već onaj koji želi govoriti o svojoj okolini, na zapravo jednostavan i duboko tradicionalan način; crno-bijelom fotografijom, onako kako to čini Šamanović. Na način tihog i gotovo neprimjetnog promatrača, samopostavljenog u ulogu empatijskog suučesnika u malim ali gorkim i zapravo odreda melankoličnim prizorima iz kojih se odčitava tuga. Jer na ovim prostorima gotovo svi su izgubili nekoga ili nešto. Ili su sami pretvoreni u stvari te sa njima dijele istu sudbinu. Šamanović čini upravo to, tiho suosjeća s djecom i ženama koje plaču pored autobusa, s izbjeglicama koji prije spašavaju svoje bicikle nego sebe, sa ženama koje prodaju ostavštinu iz gospodske kuće (svoje ili tuđe, nije ni važno), svijeće, nabožne sličice i voštane figurice. I napokon, s djecom koja ni ne znaju da im puška kao igračka ne donosi niti sretno djetinjstvo niti obećaje dostojnu starost."

Prijateljski ugođaj bjelovarskog festivala, manifestacije koju je bila utemeljila "odmetnuta" a po Bjelovar neizmjerno dragocjena Rada Šešić, ostavljao nam je dovoljno vremena za šetnju po gradu, za razgovore dugo u noć... U opuštenom tonu razgovarasmo o viđenim filmovima (među kojima je bilo i mnogo visoko kvalitetnih), o Bjelovaru (Vedran ga je volio bez obzira na njegov "vojnički" pedigre), o mojoj želji da se upravo on prihvati snimanja mog novog dokumentarca (posvećenog Slavenki Drakulić), o radosti što nam je kinematografija, unatoč daljnjem minimaliziranju proračuna, još uvijek vitalna...

Počeo je kao kinoamater koji ranim perfekcionizmom svoga iskoraka podsjeća na profesionalca, a nastavio je kao vrhunski profesionalac koji ljubomorno u sebi čuva neugaslu radoznalost kinoamatera. Beskrajno je uživao u radu s djecom, davao im se do kraja.

Za neke ljude znamo da su tu negdje pokraj nas i da se bave nečim važnim; tek kada umru zjapne golema praznina koja nam bljeskovito otkrije svu začudnu širinu njihova prebogatog stvaralaštva, njihova nepatvorena altruizma; toga su, bit će, bili svjesni i svi oni iz Zagreba, koji su, njemu rođenom Splićaninu, bili došli da ga, u onolikom broju, isprate...

Petar Krelja

Uvodna napomena

Seymour Chatman je na početku prvog poglavlja svoje knjige *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (Cornell University Press, 1990), a koja se bavi naracijom, kategorički ustvrdio:

> ***Već se nekoliko godina posvećujem tipu izlaganja, ili "tekstovnom tipu" koji zovemo "naracija". Naraciju je, poput većine stvari, najbolje razumjeti u opreci prema onome što ona nije.*** **(str. 6)**

Potom navodi *opis (description)* i *argument (argumentation)* kao dva tipa izlaganja *(types of discourse)* koja "nisu naracija" i koja će razmotriti u opreci prema naraciji kao onome tipu izlaganja koji mu je središnjom temom. I tako posvećuje jedno od rijetkih sustavnih istraživanja različitim tipovima izlaganja što su prisutna i u narativnim djelima, a nisu naracija.

On to, kako se razabire, čini u sklopu *naratologije*, koju shvaća kao teorijsku "interdisciplinu", pa manifestacije ovih triju tipova izlaganja – naraciju, opis i argumentaciju – prati u njihovim i književnim i filmskim očitovanjima. Tako je i u odnosu na film uveo ideju o postojanju tri *tipa filmskog izlaganja* time narušivši prevladavajuću koncentraciju na samo jedan tip – onaj narativni.

No, ova dva navedena tipa što su različita od narativnog ne javljaju se samo u sklopu narativnih ("fikcionalnih") djela kao nekakav njihov retorički izuzetni vid (kako to podrazumijeva Chatman), nego imaju svoje "domicilne" rodove izvan "fikcijskog filma". Opis i argumentacija karakteriziraju tzv. *nefikcijske filmove*. Naime, kad je film u pitanju, opis je temeljni izlagački pristup u dokumentarnom filmu i u televizijskim vijestima (često bez ikakva traga "naracije") a, vrlo često, kao sastavni dio i obrazovnog i popularnoznanstvenog filma, a argumentacija je, pak, glavni izlagački tip u ovim posljednjem, u znanstvenom, znanstveno-popularnom i obrazovnom filmu. Nisu tek vid, ili umetak u narativnom filmu. I, ponekad, načela i karakteristike ova dva tipa izlaganja budu analizirana u sklopu razmatranja "nefikcikcijskog" filma, odnosno dokumentarizma.

Iako ni opis ni argumentacija nekako nisu dragi teoretičarima, te se s njima rijetko i nesustavno bave, poetsko izlaganje nikako nije drago teoriji. Chatman taj tip ni ne spominje. Nije da se *poetske filmove* i *filmsku poeziju* povijesno nije spominjalo, da se neke tipove filmova (recimo *eksperimentalne filmove* i jedno krilo *dokumentarca*) ne proglašava *poetskima*, ali, kao ni s opisnim i argumentacijskim izlaganjem, nema njihova sustavnog uključivanja u *jedinstvenu teoriju izlaganja* (u kojoj bi naracija bila tek jedan od više tipova izlaganja, proučavateljski ravnopravan drugima).

S tom je sviješću o napadnoj zapostavljenosti poetskog izlaganja, a s ciljem da ga se izdvojeno i središnje tematizira, sastavljen ovaj temat *Hrvatskog filmskog ljetopisa*. Cilj mu je da se nizom tekstova izdvoji, upozori, odredi i demonstrira pojam *poetskog izlaganja*. Prilozi su potaknuti kolegijem Poetsko izlaganje održanom na Poslijediplomskom doktorskom studiju književnosti, kulture, izvedbenih umjetnosti i filma na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, u zimskom semestru 2008, a čini ih uvodni tekst koji izvlači na vidjelo povijesne korijene i shvaćanja "poetskoga" na filmu (prilog priređivača Hrvoja Turkovića), potom od tri primjenjivačke analize varijeteta *poetskog izlaganja* kakve se može naći na tri vrlo različita područja: u eksperimentalnom filmu (prilog Vanje Obada), u glazbenom videu (prilog Nine Čalopek) i u ponekoj uvodnoj sekvenci pokoje videoigre (prilog Ilije Barišića).

Hrvoje Turković

UDK: 791:7.038.53

Hrvoje Turković

Pojam poetskog izlaganja[1]

60 / 2009

Polazno je pitanje u koji tip izlaganja uvrstiti apstraktni film poput *Termita* Milana Šameca, koji se sav sastoji od igre crnih i sivih mrlja po ekranu. Tri koliko-toliko razmatrana tipa – narativni, opisni i argumentacijski – očito se tu ne mogu primijeniti. Jedini tip koji je u povijesnom govoru o filmu još prisutan, a doista se dade primijeniti na takav tip filma, jest da je riječ o poetskom izlaganju. Termin i pojam "poetsko" u primjeni na film ima dugu povijest, a javlja se vrlo rano. U najranijim se tekstovima poetskima nazivaju "umjetnički potencijali" filma. No, s pojavom avangardnih filmova počinje se govoriti o "poetskim filmovima" kao o posebnoj, opredijeljenoj vrsti. No, kako se vrsta filma često prepoznaje po nekim strukturnim postupcima, po strategijama izlaganja, to se u raspravi o poetskom filmu često raspravljalo i o izlagačkim postupcima koji karakteriziraju tu vrstu. U radu se analitički razmatraju povijesna tekstualna svjedočanstva o svakom ovom shvaćanju "poetskoga". Potom se nudi i pregled ključnih karakteristika poetskog izlaganja pronađenog u povijesnim razmatranjima: npr. odstupanje od narativnog i deskriptivnog obrasca dominantnog filma; montažna ritmizacija; fragmentarizacija i dekontekstualizacija onog što se prikazuje i samog filmskog materijala; posezanje za raznolikim stilizacijama na svim razinama; a sve to s implikacijama tzv. asocijativnosti, koja se javlja često kao alternativni pojam uz "poetsko izlaganje". Kako su postupci u filmu tipično funkcionalni – tj. vezani uz neku svrhu (ili sklop svrha) daje se i pregled tipičnih svrha koje se pripisuju poetskom izlaganju, i koje se teže postići opisanim postupcima. Najproširenije spominjani cilj poetskog izlaganja jest iskazivanje, pobuđivanje i razrada čovjekove senzibilnosti, podjednako one emotivne – tj. raspoloženja, emotivno obojenih stanja duha – ali i osjetilne, senzorno-senzualne senzibilnosti koja u pravilu prati i podržava određena raspoloženja. Ovime nije dano puno objašnjenje poetskog izlaganja, ali su dane smjernice za dalje ispitivanje konkretnih varijanti poetskog izlaganja, za razrađenije shvaćanje o čemu je tu sve riječ.

Uvod: Kojem tipu izlaganja pripada ovakav film?

Kako opisati *izlagački sustav* serije apstraktnih filmskih sličica (fotograma, kara, kvadrata), svake od njih različito komponirane od posve različito raspoređenih sivih i crnih ploha na – kako se to doima – bijeloj pozadini, a koje u svojoj brzoj projekcijskoj smjeni na filmskome platnu (ili na elektroničkom monitoru) proizvode dojam pulsirajućeg plesa mrlja što se, kako se to često čini, smjenjuju u dvostrukoj ekspoziciji, poprimajući prolaznu prozirnost? Ovo pitanje i ovaj prethodni opis odnosi se na apstraktni eksperimentalni film *Termiti* Milana Šameca (Hrvatska, 1963; usp. tablu 1).

Gotovo sve od raspravljanih i imenovanih tipova izlagačkog sustava ("tipičnih" *tipova izlaganja*) možemo odmah, bez oklijevanja, odbaciti, jer su posve neprimjenjivi na ovaj filmski primjer.

Primjerice, u tom filmu nema ama baš ničeg od *narativnog izlaganja*. Niti su posrijedi prepoznatljivi prizori, nema prepoznatljivih "likova", aktivnih bića, pa ni ne možemo pratiti suvisle "radnje", niti kakvo vezano zbivanje. Ako kao "prizor" ne uzmemo obrasce mrlja što se smjenjuju u vizualnom "prostoru" kadra,[2] a kao "zbivanje" ovu pulsirajuću, ali skokovitu igru mrlja (sa stajališta narativnog zbivanja – jednoliku, bez "razvoja"), nemamo ništa prizorno pratiti od kadra do kadra – a takvo praćenje je minimalni preduvjet postojanja naracije (Turković, 1990). Prepoznatljivost prizora preduvjet je i opisa, štoviše to je i cilj opisa (tj. osiguravanja *prepoznatljivosti* prizora i

1 Ovaj je rad prethodno objavljen, u nešto kraćoj i donekle drugačijoj varijanti, u časopisu *TFT – teatar, film, televizija*, 2009, br. 4, Beograd: Službeni glasnik.

2 Wollheim (1998: 62), doduše, smatra *prikazivačkom* (engl. *representational*) svaku sliku u kojoj opažamo neke prostorne odnose – makar one prednjeg plana figura ili mrlja razlučenih i "udaljenih" od pozadine – pa ma koliko se slika računala "apstraktnom". Tj. u svakoj slici u kojoj možemo zamjećivati dubinske odnose, prostorne slojeve, imat ćemo nekakav dubinski *prizor*, pa ma koliko taj prizor bio sačinjen od apstraktnih, plošnih, mrlja (geštaltističkih "figura", oblika, likova) na bijeloj pozadini, kao u primjeru *Termita*, a ne od prepoznatljivih objekata u prepoznatljivim ambijentima, kao u tipičnom "figurativnom" prikazivačkom slučaju, recimo tipičnom igranom filmu. No, Wolheimovo shvaćanje je izrazito protuintuitivno, a k tome mora položiti računa i o razlici između takvih apstraktnih "prikazivanja" i onih "mimetičkih", "figurativnih", jer je ta razlika ovdje itekako važna.

upoznavanje s njime; usp. Turković, 2003). U *Termitima*, međutim, ništa ne moramo *prepoznavati* iz svakodnevnoga života: nema prepoznatljivih životnih prizora i sastojaka prizora, niti prepoznatljivih radnji, ni sa čim prizornim nas se ne *upoznaje* na razvijen način – mrlje i njihov sastav mijenjaju se od kadra do kadra, niti jedna mrlja tu nije *praćena* niti "razgledavana" da bismo se makar s njome "upoznali" ako već ne s cijelim prizorom. A prebrza smjena raznolikih sličica sprečava percepciju čak i točne kompozicije mrlja u sličici, a kamo li njihove "vezane" smjene – dojam i nije smjene statičnih kompozicija, nego nesigurne "igre" mrlja, "nesigurne" utoliko što nismo sigurni miču li se to mrlje ili ne, jesu li "prozirne" ili ne... "Ontološki" status mrlja, njihov "identitet" od sličice do sličice, "identitet" njihova javljanja ili smjene, posve je nesiguran. Jednostavno: ništa se tu ne opisuje, nema tu ni traga opisnog ustrojstva izlaganja.

Uz priličnu modifikaciju najbliže tradicionalne karakterizacije, mogli bismo reći da je ovdje posrijedi, vjerojatno, *asocijativna struktura*: tu se smjenjuju disparatne sličice upravo onako kako se kod *asocijativne montaže* smjenjuju kadrovi heterogene prirode – kadrovi (ili male skupine kadrova) među kojima nisu važne nikakve *prizorne veze*,[3] pa se onda mora posegnuti za onim *neprizornim*, "asocijativnim".

No, kako sam svojedobno upozorio nadovezujući se na Gilića, pripisivanje "asocijativnosti" nekom filmskom izlaganju dvoznačan je (Gilić, 2005; Turković, 2006).

S jedne strane, "neprizorne" veze u koje se mogu dovesti heterogeni kadrovi (ili sličice) mogu biti veze *pojmovne supsumcije*, pojmovna uključivanja pojedinačnih prikazanih sastojaka kadrova u viši, apstraktniji, pojam i u logički, odnosno argumentacijski sklop izlaganja. Takvo se pojmovno supsumiranje sadržaja heterogenih slika pronalazi u znanstvenim i obrazovnim filmovima, povjesničarskim tumačenjima u različitim dokumentarno-povijesnim (arhivskim, kompilacijskim) filmovima, tezičnim filmskim i televizijskim reportažama... Dakle, takva se objedinjavanja heterogenih kadrova pod neki apstraktniji rodni pojam tipično odigrava u *pojmovnom* (ili *raspravljačkom, argumentacijskom*) *izlaganju* (usp. Turković, 2004). No, odmah moramo odustati i od takve karakterizacije "asocijativnosti" izlaganja u *Termitima*: u njima nema ni traga nikakvoj *tezi*, ništa se ne *objašnjava*, niti *dokazuje*, a ni *demonstrira*, tj. nikakva teza ili tvrdnja tu se ne *ilustrira*... Ni po kojem prihvaćenom kriteriju prepoznavanja pojmovno strukturiranog izlaganja *Termite* se ne može držati pripadnim članom toga tipa. *Termiti* su od toga najmanje jednako udaljeni kao i od naracije i opisa, ako ne i mnogo više.

U nedoumici kako se odnositi prema izlagačkoj strukturi *Termita*, možemo pribjeći očajničkoj strategiji klasifikatora koji se, stjeran u škripac, "vadi" tako da, otprilike, ustvrdi: taj film ne ulazi ni u jedan standardan tip filmskog izlaganja, pa ga moramo pribrojiti kategoriji "ostalo", tj. kategoriji u koju stavljamo sve ono što je "izvan svake klasifikacije".[4] No, takva kapitulantska strategija, iako kratkoročno vadi iz gabule, tipično je na dugi rok neprihvatljiva zajednici teoretičara – problemi se ne rješavaju odustajanjem od njihova rješavanja. Htjeli-ne htjeli, prije ili kasnije morat ćemo preuzeti zadatak da nekako *pozitivno* odredimo *tip izlaganja* kojem pripada ovaj film, ali ne samo on nego i brojni drugi koji se mogu osjetiti njemu srodnim.

Termite sam izabrao upravo zato jer je dobar primjerak filma koji ne "kontaminiraju" osobine nabrojanih tipova izlaganja (narativnog, opisnog, pojmovnog) pa nas stoga upućuje na pronalaženje posebnog klasifikacijskog pojma, posebnog razreda, posebnog *tipa izlaganja* za njega i za one filmove koje doživljavamo kao njemu srodnim.

Za taj sam tip ponudio naziv-odredbu – *poetsko izlaganje* (usp. Turković, 2006), a njega sam indicirao kao "drugo značenje" asocijativnog izlaganja, kao drugu vrstu *asocijativnosti* od one koju imamo u pojmovnom, argumentacijskom izlaganju.[5]

No, kao i sva "sretna" terminološka, rješenja – često pro-

3 Pod *prizornim vezama* pomišljamo na prostornu izravnu ili "međuambijentima" posredovanu vezu između promatranih ambijenata, odnosno na vremensko-kauzalno, odnosno intencionalno-provedbeno vezivanje zbivanja, tj. njihovo praćenje po takvim vezama, bilo to praćenje neposredovano nadovezano ili uz preskoke ili posredovanja.

4 Naravno, druga očajnička strategija je da se negira svaka mogućnost, a time i smislenost, utemeljena kategoriziranja filmova, a nju daleko više vole slabi klasifikatori koji ne žele priznati svoju slabost. No to agnostičko rješenje ostavimo ovdje po strani.

5 Zapravo historijat mojih iskušavanja različitih naziva za taj tip izlaganja seže puno dublje u prošlost, a motiv mu je u potrebi da u predavanjima za studente Akademije dramske umjetnosti nekako imenujem taj tip uočljivo izdvojivog izlaganja, a to u sklopu predavanja koja su dobila naziv "Tipovi filmskog izlaganja" i cilj im je bio da studente upozore na drugačije tipove filmske konstrukcije osim one narativne, na koju se ponajviše misli, i o kojoj se ponajviše raspravlja u teorijama. Držao sam da u sklopu tradicionalno uhodanih naziva za dominantne tipove izlaganja u igranom i dokumentarnom filmu – narativno i opisno izlaganje, treba uočiti i – često zapostavljan – tip raspravljačkog (od-

nađena izrazito metaforičkom "asocijacijom" – i ovo nas rješenja uvaljuje u nove probleme. Jer i na izvorišnom području iz kojega se, za metaforičku primjenu, uzima pojam "poetičnosti" – a to je područje književnosti, književne kritike i teorije – taj je pojam sve samo ne nesporan i jednoznačan. Takav je ostao i u metaforičkoj primjeni na film, na području u koje je "uvezen", na kojem nije izvorno "domaći".

"Poetsko" u primjeni na film

Doduše, ovu posljednju tvrdnju o tome da pojam "poetsko" nije domaći na filmskom području, treba uzeti vrlo uvjetno. Metaforička infiltracija termina može biti itekako odomaćena na nekom području, ma koliko da se zna da je taj termin tek uvezen s drugog područja. Takav je slučaj i s infiltracijom *poetskog* na filmsko područje: odredba pojedinog filma ili dijela filma kao *poetskog*, ili *poetičnog*, kao *filmske poeme*, javlja se, zapravo, vrlo rano i u filmaškom, i u kritičarskom, i u teorijskom govoru o filmu – pozivanje na taj pojam pri karakterizaciji filma nije nimalo novo, a i danas se itekako oslanja na polazne uporabe i podrazumijevanja.

No, kako to s metaforičkim "uvozima" bude – osobito s onima koji nisu nikada *terminologizirani* – njih se *primjenjuje* uglavnom prigodno, usputno, tipično na vrlo različite slučajeve filmova, na različite aspekte filmova te uz aktiviranje međusobno različitih "donosnih" konotacija (pozadinskih podrazumijevanja). No, ta raznovrsnost primjene nije nesavladiva, ne znači da tu nema nikakva zajednička temelja. Pogledajmo kakva je ta raznovrsnost i koji bi joj temelj mogao biti.

a) Poezija kao umjetnički ideal.

Jedna je, polazna, struja metaforičkog unosa u film, "poeziju" i "poetičnost" koristila kao atribut kojim se ističe *vrhunska umjetnička vrijednost*, odnosno *vrhunski umjetnički cilj*. Naime, čim su se u filmskome izumu naslutili izrazito umjetnički potencijali, čim se je neki film doživio kao izrazito umjetnički, u njemu se bilo sklono pronaći "poetskih" vrijednosti, poetskih "potencijala", metaforički bi ga se podsvrstalo pod poeziju. Naime, od romantizma naovamo, u književnosti, ali i drugdje, "poeziju" i "poetičnost" držalo se idealtipskim "umjetničkim" pothvatom, "najčišćim" opredjeljenjem za estetske ciljeve, a osobito je tako bilo u razdoblju nastupa modernizma u umjetnostima koncem 19. i kroz cijelo 20. stoljeće. Neko djelo držalo se paradigmatski umjetničkim kad je – "doseglo poeziju". Odnosno, i cijelo jedno izrađivačko područje, poput filma, moglo se je priznati "kao umjetnost" – ako se u njemu moglo utvrditi (ili zamisliti) da može "doseći poeziju".

Tako, primjerice, kad Čeh Langer 1913. govori o umjetničkim karakteristikama filma, s podrazumijevanjem govori o "poeziji filma" – "Najprije treba biti svjestan da poezija filma ima čisto praktični karakter." (Langer, 1913/1983: 295).[6] Poezija se tu uzima kao istoznačnica s umjetnošću. Marinetti u svojem manifestu o "futurističkom filmu" iz 1916. određuje da će, između ostalog, futuristički filmovi biti "filmovane poeme, govori, pjesme" (Marinetti, 1916/1978: 269). Srpski teoretičar (koji je djelovao i u Hrvatskoj) Boško Tokin je 1920. u filmu otkrivao upravo poetske potencijale: "Najlepše su pesme nenapisane, to smo čuli hiljadu i hiljadu puta. Kinematograf je našao način da se napišu nenapisane pesme." (Tokin, 1920/1993: 22), a slično je Jean Epstein 1921. uzdizao "filmsko čudo" koje rezultira "poemom" (Epstein, 1921/1978: 254-255). Dziga Vertov, pod utjecajem futurista, u svojem prvom manifestu 1922. proglašava kao zadatak grupe da "komponiraju filmske poeme" (Vertov, 1922/2002: 71). Lucidni Ivo Hergešić je 1929. u tekstu "O filmskoj poetici" obrazlagao da se doista može govoriti o "poetici filma", između ostalog i zato, jer: "Film (dakako: dobar film) nalik je na bogatu pjesničku prozu..." (Her-

nosno pojmovnog) izlaganja koji se javlja u obrazovnim, znanstvenim i političko-propagandnim filmovima, a i od njega različit tip izlaganja što se javlja u eksperimentalnim filmovima, poetskim dokumentarcima, jednom krilu reklama, a i mjestimično u igranim filmovima. Koliko se sjećam, prvo moje terminološko rješenje za taj tip izlaganja objavljeno je u natuknici "MONTAŽA" u *Filmskoj enciklopediji 2* (Peterlić, gl. ur., 1990: 170-174). Tamo sam u poglavlju "Montažna kompozicija cijelog filma" u sklopu pregleda "tipova montažnih sintagmi i njihova rasporeda" povukao razliku između *narativnog filma*, *raspravljačkog filma*, *opisnog filma* i – *doživljajno-nagovještajno* orijentiranih filmova, a kao sinonimne oznake za taj tip naveo sam: "poetski, imaginacijski, asocijativni, eksperimentalni" filmovi (Peterlić, ur., 1990: 172). No, kako sam imao potrebu za jednostavnijim i kritičarima i povjesničarima poznatijim terminskim rješenjem, konačno sam se opredijelio za naziv *poetsko izlaganje*, jer je ono već tradicijski u uporabi za taj tip izlaganja. To sam rješenje "kanonizirao" u natuknici "poetski film" i "poetsko izlaganje" u *Filmskom leksikonu* (Kragić, Gilić, 2003: 516).

6 Kako sam mnoge navode preuzeo iz srpskih prijevoda stranih izvornika, pri navođenju iz njih prilagodio sam ih hrvatskome standardnom jeziku. No tekstove pisane izvorno na srpskom standardnom jeziku (npr. Tokinov, Tagatzov) ostavljao sam u izvornom obliku. Druge tekstove iz stranih izvora dao sam u vlastitu prijevodu.

gešić, 1929/1993: 25).[7] Naravno, to je samo krnji uzorak ranog profetskog oduševljavanja umjetničkim potencijalima filma, koji su se istodobno doživljavali kao *poetski*.

b) Poetski film kao posebna filmska vrsta.

Naravno, postuliranje poezije kao inherentne filmske mogućnosti ne jamči da će svaki film biti "na razini" poezije. A ne jamči ni da će filmaši, odnosno ukupna stvarna filmska proizvodnja uopće biti usmjerena prema "postizanju poezije".

Doista, kinematografska je stvarnost – ona industrijska i komercijalno-repertoarna – bila vrlo različita od "poetskih ideala", i uglavnom je itekako držana na umu mnogih "poetičara". Oni su itekako bili svjesni činjenice da u kinematografskoj stvarnosti film ne mora uopće "težiti umjetnosti", nego različitim drugim ciljevima. Iako su što vizionarski, što na temelju nekih doživljajnih predložaka, u filmu vidjeli načelne "poetske potencijale", itekako su znali da filmaši jednostavno ne moraju niti vidjeti te potencijale, niti ih planski razvijati, niti uopće mariti za njih, pa se to u dobrome dijelu prevladavajućeg filmskog repertoara i vidi; tj. u filmovima nema ni traga kakvoj "poeziji".[8] Tako se je gotovo odmah pokušalo "poetske" filmove razlučiti ne tek u smislu da je "poetskim" – "svaki dobar film", nego kao prepoznatljivo *posebnu vrstu filma*, za koju se unaprijed opredjeljuje, u koju se unose karakteristike prikladne "poeziji", s time da će ta vrsta biti u opreci spram "nepoezijskih" vrsta, "nepoezijskih" tipova filmova.

Drugim riječima, izdvajanje vrste podrazumijevalo je uvođenje *poezije* kao *identifikacijskog*, *deskriptivnog* termina – kao *ime*, *naziv* vrste, a ne vrijednosne karakterizacije filmova različitih vrsta. Najčešći termin za "poezijski opredijeljene" filmove bio je *filmska poema*, a kasnije i *poetski film*, s ovom ili onom varijacijom ili dodatnom terminološkom kombinacijom. Recimo, Man Ray je u naslovnici svojega filma *Emak Bakia* (1926) odmah po kadru naslova filma, film deklarirao kao *cinépoéme* (usp. tablu 2), a u različitim pravopisnim varijantama taj se naziv zadržao na engleskom jeziku i do dan-danas (*cine-poem*, *cinepoem*). U Francuskoj, gdje je poezija imala izniman kulturni status, članovi novatorskog pokreta "čistog filma" (moguće pod utjecajem tadašnje ideje "čiste poezije"), a potom i filmski avangardisti (koje se tako naknadno nazvalo) odmah su počeli identificirati svoje filmove njihovim povezivanjem s "poezijom" (usp. Ieropoulos, 2009),[9] a nakon Man Rayeva filma, učestalo su se pojedina djela avangardnoga (eksperimentalnog) filma identificirala kao *filmske poeme*.[10] U revolucionarnoj Rusiji povezivanje poezije i filma koji će zadovoljavati avangardističke (i "revolucionarne") vizije postalo je 1920-ih standardnom karakterizacijskom "monetom". Recimo, Šklovski, u članku posvećenu raščišćavanju oprekovnih pojmova poezije i proze u filmu ukazuje da to radi zbog učestala povezivanja filma i poezije među filmašima (pritom imajući na umu očigledno one koji su pripadali avangardnome krugu ondašnje ruske intelektualne sredine). Tako kaže:

> *Čuo sam, više nego jednom, filmske profesionalce kako izražavaju čudno shvaćanje kako je, barem koliko se tiče literature, stih bliži filmu negoli proza. To kažu ljudi svake vrste i velik broj filmova teži razrješenju koje, po udaljenoj analogiji, možemo zvati poetskim.* (Šklovski, 1927).

Identificiranje avangardnih (eksperimentalnih) filmova kao *poetskih filmova* ili *filmskih poema* ponovilo se i u tzv. drugoj avangardi – onoj u Sjedinjenim Američkim Državama 1950-ih i 60-ih i nadalje. Ponekad su se čak i izjednačavali pojmovi avangarde, novog američkog filma i poetskog filma,[11] a u opreznijoj varijanti unutar se ek-

7 Polazna teza Hergešićeva članka ovako je uobličena: "Poetika je nauka koja se bavi teorijom pjesništva. Skup pravila (bolje preduvjeta) na kojima se osniva poezija. To nisu zabrane, ni propisi, nego konstatacija o sredstvima kojima pjesnik raspolaže. I likovne umjetnosti i glazba imaju svoju teoriju umjetnosti, koja je važno poglavlje opće estetike. Tako i kinematografska umjetnost." (Hergešić, 1993: 24)

8 Doduše poneki su smatrali da svaki film, film uopće, ima poetskih potencijala, pa tako i onaj koji nastaje da bi "zabavio" široku populaciju. Tako je, primjerice Hergešić, kao i kasnije Panofsky (1978), smatrao da se "poetički" potencijali ostvaruju i u popularnome filmu, te da ima temelja postulatu kako je film i tada, inherentno, poetski (što je povremeno podrazumijevan stav i Epsteina, 1978/1946; a i Maye Deren, usp. Ieropoulos, 2009)

9 Tako je i Germaine Dulac 1925. govorila o filmu kao "vizualnoj poeziji" (Ieropoulos, 2009), a 1927. o "simfonijskoj poemi slika" (Dulac, 1978: 295).

10 Povratna je indikacija koju daje Joris Ivens u knjizi sjećanja *The Camera and I* (1969) kad spominje kako su njegovu *Kišu* (1927), onda kad je prikazana u Parizu brzo po njezinu dovršenju: "francuski kritičari nazvali *ciné-poém*, jer njezina struktura doista je više struktura poeme nego proze *Mosta*." (Ivens, 1971: 60).

11 Primjerice, Jonas Mekas u pregledu "Eksperimentalni film u Americi", (Mekas, 1955) taj film odmah na početku teksta, u prvom međunaslovu, naziva "američkom filmskom poemom" (*the American film poem*) spominje "osobnu liričnost" (*personal lyricism*) kao dominantu

sperimentalnog filma razlučivalo "filmske poeme" (engl. *film poem* ili *cinema poem* ili *poetic film*), odnosno lirske filmove (*lyric film*).[12] Tako je ostalo do danas u eksperimentalističkoj, pa i u novijoj videoumjetničkoj tradiciji – npr. Sitney u svojem pregledu avangardnog filma ima posebno poglavlje "Lirski film" (*Lyric film*, Sitney, 2002), a 2003. u razgovoru između Brakhagea i Mekasa uzajamno se hvale po njihovu odnosu prema poetskom filmu: Mekas Brakhagea predstavlja kao jednog od najvažnijih predstavnika poetskog filma, a Brakhage odaje priznanje Mekasu kao jedinom upornom kritičaru poetskog filma (Mekas, Brakhage, 2003). U svim se ovim slučajevima – bilo da se označava cijeli eksperimentalni film kao poetski film, bilo da se izlučuje podvrsta eksperimentalnog filma kao poetski, odnosno lirski film, odrednica "poetski" tu je uzimana kao odredba osobite *filmske vrste* (odnosno *podvrste*).[13]

Doduše, ta se eksperimentalistička, a opredijeljeno "umjetnička" djela, nisu identificirala samo metaforom pjesništva. Isprva jednako prošireno, ako ne i proširenije, izvor za metaforičko-karakterizacijski uvoz za isti tip filmova bila je i *glazba*: avangardni su se filmovi (ili "vizije" takvih filmova) često uspoređivali s glazbom (Ruttmann, 1984: 26), nazivali "simfonijama" (Dulac, 1978), a struktura takvih filmova opisivala se učestalo upravo glazbenim nazivljem: "ritmom" (brojna spominjanja), "orkestracijom" (Grierson, 1932. u Hardy, 1966: 153) i dr. A glazbene su nazive sami filmaši uključivali u naslove svojih filmova, tako je, primjerice, Ruttmann, i sam glazbenik, svojim filmovima davao nazive iz glazbene terminologije: *Opusi* (kasnije svojem filmu i *simfonija*); još je to više činio Hans Richter: *Preludij i fuga*, 1920; *Ritmovi* (1921-25); Viking Eggeling: *Dijagonalna simfonija*, 1921. i dr., a Fernand Léger je uzeo termin iz baleta: *Mehanički balet*, 1923. (Kasnije je Brakhage brojne svoje filmove imenovao nazivima glazbenih oblika: seriju od trideset filmova pod nazivom *Pjesma/Song*, 1964-1969; *Himna njoj / Hymn to Her*, 1974; *Noćna glazba / Night Music*, 1986., brojni filmovi *Preludiji/Prelude*, 1996. i dr.). No, kako su razlozi za izbor i glazbene i pjesničke metaforike isti, kako se i pjesništvo uopće, a osobito lirska poezija povezuje s glazbom (usp. analizu jednog takvog slučaja u Gligo, 2005), često se ove dvije metaforičke identifikacije povezuju, ili u isti sklop – "simfonijska poema" (Dulac, 1978), javljaju se kao paralelne odredbe, u nizu, ili se jedan određuje drugim (Grierson: "Uzmi simfonijsku formu kao nešto što je ekvivalentno poetskoj formi", Hardy, ur., 1966: 153).

Metafora "simfonije" preuzeta je i u dokumentarni film i postala ubrzo identifikacijski naziv za osobitu vrstu dokumentaraca, a nju se tipično, prema prethodno naznačenom među-metaforičkom vezivanju, smatralo i poetskom. Učinjeno je to dijelom upravo pod utjecajem avangardnih nazora i avangardističkih poetskih ideala. Najrazglašeniji – i krstiteljski – film ove struje bio je film avangardista Walthera Ruttmanna – *Berlin, simfonija velegrada (Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt*, 1927), a osoba koja je poopćila Ruttmanovu specifikaciju iz naslova njegova filma na sve filmove slična opredjeljenja (donekle zato da bi taj trend kritički ožigosao) bio je upravo Grierson (1966b/1932), u tekstu u kojem je kanonizirao naziv *dokumentarni film*.[14] Naime, na Ruttmannov su se film – dijelom i pod njegovim utjecajem – nadovezale brojne "simfonije gradova", uključujući i onu Vertovljevu

tih filmova; a o autorima tih filmova govori kao o "filmskim pjesnicima" (*film poets*). To isto čini i Parker Tyler u članku "Predgovor problemima eksperimentalnog filma", gdje odmah u prvoj rečenici kao istoznačnice navodi termine "eksperimentalni, avangardni ili poetski film": *"The History of the Experimental (Avant-Garde or Poetic) Film..."* (Tyler, 1958: 42). A kao ustaljenu karakterizaciju pojedinih eksperimentalnih filmova učestalo se koristi odrednica "filmska poema" (usp. Mekas, 1959).

12 Usporedi diskusiju s temom "Poezija i film: simpozij" održane 1963. u kojem su sudjelovali Maja Deren, Arthur Miller, Dylan Thomas i Parker Tyler s moderatorom Willardom Maasom, a u organizaciji Amosa Vogela.

13 M. L. Rees u svojoj povijesti eksperimentalnog filma i videa ovu podvrstu eksperimentalnog filma obrađuje u poglavlju "Cine-poems and lyric abstraction", tj. *filmske poeme* i *lirska apstrakcija*. Ako se prošvrlja internetskim stranicama tražeći "poetic cinema" i "cine-poem" naći će se na mnogo jedinica, mnogo filmova koji se vode kao *cine-poems*, prikazivačkih programa posvećenih poetskom filmu, internetskih grupa posvećenih toj vrsti filmova, obavijesti o sveučilišnim kolegijima posvećenim poetskom filmu, a ima i festivala i festivalskih programa posvećenim poetskom filmu, npr. AWEN Festival of Poetry and Film u Cardiffu (http://culture.research.glam.ac.uk/events/2009/jun/12/awen-festival-poetry-and-film/)

14 Doduše, nastojeći upozoriti da je posrijedi baš podvrsta dokumentarca, Grierson koristi termin *simfonijski oblik* (*symphonic form*), a više o podrazumijevanjima takve karakterizacije bit će uskoro više riječi. Danas se na tu dokumentarističku struju, u rječnicima ili udžbenicima, upućuje ili nazivom *simfonije gradova* (*city symphonies*, Bordwell, Thompson, 2008: 411; Konigsberg, 1987: 52), ili *simfonija velegrada* (Peterlić, gl. ur., 1990: 521).

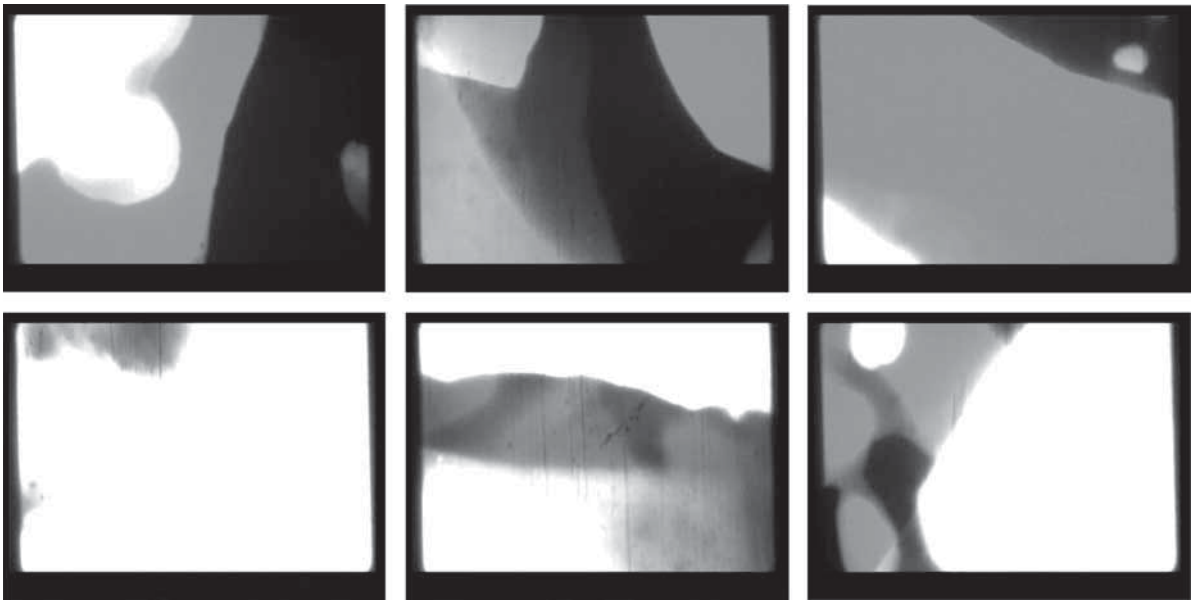


Tabla 1. *Termiti* Milana Šameca (Hrvatska, 1963) – uzorci sličica-kadrova (fotograma-kadrova) iz filma

– *Čovjek s kinokamerom* (1929), te Vigoov *Povodom Nice* (1930),[15] ali se takav pristup proširio i mimo dokumentaraca o gradovima, na drugačije teme kao primjerice *Kiša* Jorisa Ivensa (1927), u kojoj se Amsterdam promatra dok je pod kišom, ili "pejzažni film" Berta Haanstre koji je Nizozemskoj pristupio preko odraza u vodi kanala – *Zrcalo Nizozemske* (1950), a poslije je takav pristup Haanstra primijenio i u filmu o izradi stakla – *Staklo* (1958), te su brojni "simfonijsko-poetski" filmovi bili posvećeni i dočaravanju nekog ritmičkog radnog procesa. U nas je takav pristup uočljivo inaugurirao Rudolf Sremec s pejzažnim filmom *Crne vode*, 1956, utjecajno ga razvijao u kinoklupskoj sredini Ivan Martinac (*Monolog o Splitu*, 1961. i dr.), a sustavno ga provodio u brojnim svojim dokumentarcima Edo Galić (od *Sunt lacrimae rerum*, 1965, pa nadalje), odnosno Vlatko Filipović u filmu o radu u kamenolomu u *Hop-jan* (1967).

Ovu "proširenu" varijantu poetskog, simfonijskog pristupa u sklopu dokumentarca tu i tamo se nazvalo općenitijim vrsnim nazivom, prilično odomaćenim u Hrvatskoj, ali i drugdje: *poetski dokumentarac* ili *poetski dokumentarni film* (usp. Gilić, 2007: 124-125; Nichols, 1991; Nichols, 2001; Plantinga, 1997: 172-175).[16]

Termin *poetski* u takvoj je uporabi gubio vrednovateljske konotacije, a zadržavao samo neutralno deskripcijske, tipološke. Pa ćemo ga u tome smislu tretirati i u ovome radu – nećemo smatrati da se obilježavanjem jedne vrste filmova kao "poetske" išta vrijednosno kazuje o toj vrsti, a još manje išta vrijednosno o pojedinom filmu, pripadniku te vrste. Pojedini poetski film može biti jednaki šljam kao i neki nebrižno zbrljan eksploatacijski narativni film, ili neka nevješta reportaža. Svima im se može prepoznati

15 Iako su i ranije, a i paralelno poznavani filmovi koji daju "impresionistički" pregled nad nekim gradom, recimo rani *New York 1911.* Juliusa Jaenzona (usp. Peterlić, 1990: 521), film *Manhatta* Paula Stranda i Charlesa Sheelera (1921), s međunaslovima stihova Walta Whitmana, odnosno kasnije snimljen, ali ranije dovršen film Alberta Cavalcantija, *Samo sati / Rien que les heures*, 1926. (usp. Barnouw, 1993: 74). Jacobs, uz *Manhattu*, navodi i Flahertyjev dokumentarni film *Otok za dvadesetčetiri dolara* (*Twenty-four Dollar Island*, 1925), kao primjer eksperimentalnog dokumentarnog filma (o New Yorku) i navodi Flahertyjevu najavu filma po kojoj je taj film zamišljen kao "poema kamere [*camera poem*], kao svojevrsna arhitektonska lirika [*architectural lyric*] u kojoj će ljudi biti uporabljeni samo usputno, kao dio pozadine" (Jacobs, 1947-1948: 546).

16 Nichols svoje *modalitete dokumentarca* izričito tumači kao svojevrsne "podvrste" (*sub-genre*) dokumentarca (pri čemu je dokumentarac *vrsta, genre;* Nichols, 2001: 69). Inače, povremeno se koriste i drugi vrstovni nazivi za poetske dokumentarce – Raisz ih zove *imaginativnim dokumentarcima, dokumentarcima mašte* (*imaginative documentaries*) utvrđujući da je jedan od obaveznih njihovih značajki "da portretiraju svoj predmet u lirskom raspoloženju", posebno analizirajući Flahertyjevu *Priču iz Lousiane* (*Lousiana Story*, 1948), a spominje i Ivensa, Dovženka, Wrighta kao autore takvih filmova (Reisz, Millar, 1968: 135-137). No, mnogi teoretičari raspravljaju i o raznim vrstama eksperimentalnog filma i različitim vrstama dokumentarnog filma – uz spominjanje poezije, lirike ili kojom glazbenom metaforom – ali bez jedinstvenog naziva za njih. Tako Balasz u svojoj *Filmskoj kulturi* u posebnom poglavlju ("Formalizam 'avangarde'") razmatra veliku skupinu filmova (i pravaca: "čisti film", "apsolutni film", "apstraktni film" i dr.) koju karakterizira onako kako drugi karakteriziraju poetske dokumentarce i eksperimentalne filmove, spominjući, recimo, Jorisa Ivensa kao "jednog od najvećih umjetnika slikovne poezije filma" (Balasz, 1948: 169), ali ne objedinjujući ovaj trend jednim vrstovnim nazivom.

vrsta – da se za nju tipski opredjeljuju – ali i nevrijednost unutar dane vrste. A, naravno, u svakoj vrsti mogu postojati iznimno vrijedna djela, ali po unutarvrstovnim vrijednosnim kriterijima. Također, poetskoj se vrsti mogu (i to se i čini: usp. Grodal, 1999) pribrojiti i filmovi onih vrsta koje će mnogi intuitivni ljubitelj umjetnosti *unaprijed* proglasiti *neumjetničkim*: filmske reklame i razni "namjenski filmovi", posebno dizajnirane naslovnice televizijskih emisija i nekih filmova, glazbeni video, televizijske "pauze" i "vinjete"...

Sad, čim imamo vrstu, raspoznatljiv razred pojava, podrazumijeva se da: "Pripadnost razredu uvijek ima svoje prepoznatljive manifestacije u tekstu i u kontekstu djela…" (Kravar, 1986: 380), tj. moguće je analizirati kriterijska obilježja po kojima se prepoznaje vrsna pripadnost dane pojave, a u našem slučaju: je li neki film, tipološki promatrano, baš "poetski" ili nije "poetski", te koliko je "poetski".

No, prije nego što prijeđemo na ovako usmjereno ispitivanje obilježja što su se izdvojila kao kriteriji za identifikaciju poetskog filma, valja uočiti dalju tradicijski naslijeđenu, a za naš pristup osobito važnu specifikaciju "poetskog" u filmu, specifikaciju koja usmjerava i traganje za kriterijskim obilježjima.

c) Poezija kao tip izlaganja.

Naime, kad se tipološki pristupalo poetskom filmu, trebalo je nekako odrediti na što se u filmu odnosi taj termin – po kojim to osobinama, ili "vrstama osobina", neki film postaje "poetskim".

Često su se kao indikativne karakteristike poetičnosti u filmu izdvajali pojedini sastojci filma – recimo krupni plan i "fragmentiranje" svijeta koji on donosi, dinamika (ritam) prizornog kretanja… Ali, kad god bi se poetski film kontrastirao prema narativnom filmu, ili prema dokumentarističkim reportažama, odnosno prema dokumentarcima usredotočenim na informaciju – neizbježno se podrazumijevalo da je kod "poetskih filmova" (ili poetski obilježenih filmova) posrijedi osobit *tip ustrojavanja*, *komponiranja*, *konstruiranja*… i drugačija *svrha ustrojavanja*. Drugim riječima, upućivalo se da je riječ o osobitu tipu (osobitoj konstrukciji) – *filmskog izlaganja*, i da su sve pojedinačne značajke "poetičnosti" upravo značajke koje pripadaju *strategijama filmskog izlaganja*.

Primjerice, Ejzenštejn, koji je u svojim spisima sustavno više bio zaokupljen problemima i tipovima *strukturiranja* filma – dakle *filmskog izlaganja* – nego općom klasifikacijom filmskih vrsta, u svojem ranom polemičkom tekstu (s Bélom Balázsem) indicirat će "poetsku sliku" kao rezultat figurativne orijentacije temeljene na "jukstapoziciji", odnosno "montaži", posebno u "figurativnoj prirodi montaže" koja je vezana uz "neočekivanu i neuobičajenu jukstapoziciju" sastavnica, s time da to podjednako vrijedi za književni govor kao i za filmsko izlaganje:

> *Naše razumijevanje filma sad ulazi u svoje "drugo književno razdoblje". U fazu približavanja simbolizmu jezika. Govora. Govora koji donosi simbolički smisao (tj. nedoslovan), stanovitu "figurativnu kvalitetu", posve konkretno materijalnom značenju kroz nešto što je nekarakteristično za doslovno, kroz kontekstualnu konfrontaciju, tj. i kroz montažu. U nekim slučajevima – u kojima je jukstapozicija neočekivana ili neuobičajena – djeluje kao "poetska slika".*
>
> (Ejzenštejn, 1926/1994: 147-149)

Grierson će podrazumijevati da je poetski pristup *strukturno* obilježen. Razabrat će se to iz izbora označavajuće sintagme za poetski opredijeljen dokumentarac. Govorit će, naime, o *simfonijskom obliku* (*symphonic form*), a "oblik" u takvoj uporabi dvoznačan je – s jedne strane znači isto što i "vrsta" ("simfonijska vrsta"), ali s druge i "ustrojstvo", "strukturu" ("simfonijsko ustrojstvo"), strukturu koja izdvaja tu vrstu i omogućava njezino prepoznavanje. Da doista misli na ustrojstvo pokazuje višekratna njegova analiza identifikacijskih obilježja "simfonijske forme", kao, primjerice, ova, pomalo ironična: "Simfoničari su pronašli načina da takve pojave obične stvarnosti izgrade u vrlo ugodne sekvence. Uporabom tempa i ritma, globalnom integracijom pojedinih efekata, zarobljuju oko i urezuju se u um…" (Grierson, 1932/1966: 151). Griersonov britanski filmaški i teorijski kolega, Paul Rotha, bit će u tom smjeru određeniji, pa će – pozivajući se na Griersona i mjestimično koristeći isti termin "simfonijska forma" (*symphonic form*; Rotha, 1968/1935: 137) – onda kad govori o Ruttmannovu *Berlinu* govoriti o "simfonijskoj metodi konstrukcije",[17] nalazeći da se ta

17 U izvorniku: "Since *Berlin* advanced the symphonic method of construction..." (Rotha, 1968/1935: 87).

"metoda konstrukcije" obilno koristi u brojnim filmovima i projektima.

Između govora o vrsti i govora o "metodi konstrukcije" prilična je razlika, iako se to dvoje teži stopiti, jer, kako rekosmo, poetsku vrstu, prema većini onih koji govore o njoj, izlučuje upravo osobita "metoda konstrukcije", koja odudara od narativne konstrukcije, ali i od obavijesno-tumačilačke kakvu se nalazi u dokumentarnom i obrazovno-znanstvenom filmu. No, status filmske vrste i status "metode konstrukcije" – tipa izlaganja – ključno je različit. Ista metoda konstrukcije može se javiti u prepoznatljivo različitim vrstama (iako samo neke dominantno određuje), pa se tako i dogodilo te se poetsko strukturiranje težilo pronalaziti ne samo u poetskim dokumentarcima i u eksperimentalnim filmovima (kao svojem "specijaliziranom" području u kojem ono dominira), nego i u različitim igranim – dakle pretežito narativnim – filmovima, poput, recimo, odrana, u Dovženkovoj *Zemlji* koju su odmah okarakterizirali kritičari iz različitih zemalja kao izrazito *poetsku*, s time da je takva karakterizacija postala osobito proširena u odnosu na neke filmove i autore modernističkog igranog filma.[18]

Zbog ovoga, razumljivog, stapanja vrste i "metode konstrukcije" trebalo je dosta čekati dok se "poetska metoda konstrukcije" uzela u teorijsko razmatranje kao posebna tema, neovisno o tome u kojim se sve vrstama filmova javlja, odnosno bez obzira na to kako se pomoću te metode konstrukcije izlučuje ova ili ona podvrsta filma. To je učinio Carl Plantinga koji je, usvajajući Genetteov narativistički termin "glas" (naravno, u njegovu engleskom prijevodu), izlučio *poetski glas* (*poetic voice*), ali ne toliko da odredi posebnu "kategoriju" (dakle vrstu) filma, nego "kako bi privukao pažnju nekim od glavnih funkcija nefikcijskih filmova i tekstualnih sredstava kojima filmovi obavljaju te funkcije" (Plantinga, 1997: 106). Plantinga je, doduše, to učinio u sklopu svoje tematske koncentracije na dokumentarni film. Općenitiji je pristup poetskoj strukturi dao potom, u pomalo ambivalentnom tretmanu, Grodal (1997) koji govori – poput ruskih formalista – o *lirskoj funkciji*, potom analizirajući strukturno-izlagačke značajke po kojima se ta funkcija ostvaruje u filmovima.[19]

Ako Plantingine "tekstualne strategije", a Grodalove karakteristike lirske funkcije, prevedemo na našu terminologiju kao *izlagačke postupke*, a "poetski glas" kao *poetsko izlaganje* (ono koje ima posebnu funkcionalnu usmjerenost i koje za ostvarivanje te funkcionalne usmjerenosti ima na raspolaganju posebne "metode konstrukcije", posebne "strategije"), mogli bismo cijeli problem "poetskoga" u filmu svesti na razmatranje osobitih funkcionalnih i strukturnih obilježja *poetskog izlaganja* kao osobitog *tipa izlaganja*.[20]

Koja bi, dakle, bila obilježja *poetskog izlaganja* – kako se ona dadu izvesti iz povijesno raspoloživih razmatranja "poezije" u filmu i "poetskog filma"?

Kad metaforički prijenos prestaje biti metaforičkom primjenom

Dobro je, međutim, prije raščistiti status odrednice "poetski". Naime, prijenos pojma *poezije* s književnog na

18 Pasolini (1965), u jeku nastupa "autorskog filma" ("visokog modernizma"), protegnuo je odrednicu "poetski film" na suvremene modernističke filmove, prešutno računajući i na svoje filmove kao pripadne tom "stilskom trendu", time utječući na suvremeno probiranje "poetskih filmova" iz ukupna korpusa svjetskih, uglavnom, igranih filmova (usp. recimo probir filmova koji se može naći na programu "Poetskog filma" Sveučilišta u Ohiu u SAD-u; http: //cscwww.cats.ohiou.edu/~cineaste/). Danski teoretičar Torben Grodal govori o općenitoj *lirskoj funkciji*, *lirskoj percepciji*, odnosno o *asocijativnoj liričnosti* (*associative lyricism*) koju pronalazi bilo kao dominantno načelo konstrukcije u, recimo, eksperimentalnim filmovima (npr. u Légerovu *Mehaničkom baletu*, ili u Buñuelovu *Andaluzijskom psu*) kao i – kao komponentu – u igranim filmovima (poput Hitchcockove *Vrtoglavice*, Kubrickove *2001: Odiseje u svemiru*...) (Grodal, 1997).

19 Grodalova (1997) je karakterizacija *liričnosti* ambivalentna, jer, s jedne strane *liričnost* drži temeljnim prikazivačkim (i kognitivnim) odnosom prema stvarnosti, u kontrastu spram *narativnog*, a s druge strane smatra da postoji posebna *vrsta* lirski opredijeljenih (lirski karakteriziranih) filmova, tretirajući *asocijativnu liričnost* kao poseban filmski žanr. Grodal to čini u svojoj, teorijski vrlo iskonstruiranoj, tipologiji žanrova (slično iskonstruiranoj kao i Plantingina tipologija "*glasova*").

20 Teoretičar koji je nešto prije od Plantinge, uz odrednicu "poetski film," rabio i odrednicu *poetic discourse* – poetsko izlaganje, prateći upravo usredotočenje na "sižejne" postupke kao ono što karakterizira poetski film – jest Williams (1994). Valja još upozoriti da moja interpretacija Plantingina "*poetic voice*" kao *poetskog izlaganja* nije nimalo vjerna njegovu klasifikacijskom kontekstu. Plantinga, naime, "poetski glas" ne dovodi u kontekst drugih tipova izlaganja – npr. narativnog – nego u kontekst posebno ustanovljene "heurističke tipologije" po kojoj razlučuje različite tipove "glasa" – tj. "autoriteta" kojim se film "glasa". On "poetski glas" razlikuje od "formalnog glasa" i "otvorenog glasa" (*formal voice*, *open voice*). No, ako i moje tumačenje "poetskog glasa" nije vjerno klasifikacijskom kontekstu, vjerujem da je legitimnom interpretacijom onoga što Plantinga opisuje kad analizira unutarnje karakteristike "poetskog glasa": on opisuje upravo izlagačke postupke koji karakteriziraju "poetski glas", osobite značajke strukture koja karakterizira "poetski glas". Uz to će, da dodam, i teoretičar dokumentaraca Michael Renov govoriti o "uporabi poetskog jezika" te uzeti kako je riječ o "izlagačkoj formi" (*discoursive form*; Renov, 2004: 22) kad je riječ o *dokumentarističkoj poeziji* (*documentary poetry*) (Renov, 2004: 73). No, Renov to čini usput, bez izdvajanja poetskog izlaganja kao posebne teorijske teme, kako to čine Plantinga i Grodal.

filmsko područje označio sam kao metaforički čin – jer se tako tipično karakterizira svaki prijenos naziva (odnosno pojma koji zastupa) s jednog, izvorno denotativnog, područja na posve drugo, ključno drugačije područje. No, ako sam prijenos i držimo polazno metaforičkim, možemo li *uporabu* tog termina na novom području i nadalje držati metaforičkom?

Pogledajmo komparativno, nešto općenitiju, povijesnu situaciju filma. Film je bio posve nova pojava na kulturnom obzoru. O toj pojavi se nekako moralo govoriti, imenovati ju, imenovati sprave, postupke, dojmovne učinke koje se u njoj javljaju. Za to nisu postojali unaprijed pripravljeni posebni termini. U takvoj se situaciji za novu pojavu i za važne njezine sastavnice tipično skuju nove riječi od postojećih morfema, a po nekoj značenjskoj približnosti karakteristikama pojave koju se imenuje (recimo uzelo se grč. riječi: *kinema*, kretanje; *grafein*, pisati, pa se od toga skovalo naziv za nov izum koji obilježava "zapisivanje kretanja" – *kinematograf*).[21] Ili se na novu pojavu primijeni riječ koja je već u uporabi na drugom području, ali se po kriteriju djelomične sličnosti dade primijeniti na neke karakteristike nove pojave, pa se nju uzme da označi cijelu tu novu pojavu. Tako se, recimo, u nas (ali i drugdje) engleska riječ *film*, kojom se obilježava i opna i premaz, iskoristila da bi se njome označilo ono što danas zovemo *filmskom vrpcom* (koja se sastoji od "opne" s kemijskim "premazom"), a potom se to poopćilo na cijelu sporazumijevateljsku pojavu koja se ostvaruje pomoću "presvučene opne" – na ukupni film, odnosno na ono što se dotad označavalo kao "kinematograf".

No, koliko god stanovita predmetna sličnost bila temelj za metaforički prijenos, kad se prenesene riječi ustale u novoj primjeni one znadu postati jednoznačni denotativni naziv za novu pojavu (na tom posebnom području), gubeći svoju metaforičnost, a time i predodžbu da imaju ikakvu vezu s područjem iz kojeg su uvezene.

S odrednicom "poetski film", ili "poetsko izlaganje" dogodilo se slično, ali i s nekom razlikom. S jedne strane, "poetski film" i "poetsko izlaganje" rabe se, kako smo to već rekli, izravno kao *identifikacijski nazivi*, kao *denotativni termini* kojim se imenuje posebna vrsta filmova ili poseban tip izlaganja, jer ih nekako treba imenovati da bi se o njima moglo raspravljati, na njih određenije pomišljati. Rabe se *nemetaforički*. I tako držim da valja koristiti termin *poetsko izlaganje*.

No, s druge strane, odrednica "poetski" nije izgubila svoju vezu s izvornim književnim područjem, odnosno s kulturom u kojoj je atribuiranje "poetičnosti" uobičajeno i "širokopojasno". Štoviše, jedan od zadataka tog termina jest da tu vezu održava živom, da trajno upućuje na činjenicu da i književno pjesništvo i poetski filmovi (kao i određeni tipovi glazbe) pripadaju zajedničkom općem pojmovnome polju – polju "poezije". Zapravo, pojam "poezije" u (kao i nešto rjeđe "lirike" – jer se ovu stopilo, u modernom razdoblju, s poezijom u tipičan oblik "lirska poezija"; usp. Kravar, 1986) već je dugo u zapadnoj kulturi u takvoj poopćenoj uporabi, odvojenoj ("apstrahiranoj") od njezine polazne vezanosti uz stihovni govor (i pisanje), ali i nadalje primjenjivo i na njega. Odavno se "poetičnim" ne obilježava samo pjesma, nego i raspoloženje, film, slika, glazba… Naravno, pri takvu poopćavanju pojma, poopćuju se i neke pojmovne sastavnice tog pojma (karakteristike na koje se misli), pa se ostavlja otvorenim na koji se način te poopćene sastavnice, poopćene karakteristike otjelotvoruju ("instanciraju", provode) u pojedinim konkretnim slučajevima primjene. Ono što "poeziju" čini primjenjivom i na književna djela (različita tipa) i na različite tipove filmova, nije njezina vezanost uz "stih", nego *splet općenitih karakteristika* koje se mogu pronaći u obje ove priopćajne vrste, a koje se, naravno, s priličnom razlikom realiziraju, konkretiziraju u svakom slučaju (u svakom "mediju").[22]

Koje su to poopćene karakteristike koje omogućuju da se upoprijeko primjenjuje pojam *poezije*?

Korisno će biti ovdje povući razliku između dvaju odredbenih vidova. Slaven Jurić, prenoseći distinkciju Stutterheima, upozorava kako se poezija može odrediti *supstancijalno* i *formalno*. Reinterpretiramo li to, donekle neobvezatno ali za nas korisnije: "supstancijalne" odredbe bile bi one koje određuju *funkciju*, odnosno *supstanci-*

21 Iako je u izmišljanju naziva za različite nove filmske naprave i njihove perceptivne efekte bilo različitih kalkova: *bioskop, taumatrop, kinetoskop*...

22 Pinker ovaj proces ovako određuje: "Metafora se razvija u tehnički termin za apstraktni pojam koji subsumira podjednako ciljnu pojavu, kao i izvorišnu pojavu" (Pinker, 2007: 258). "Ciljna pojava" je ona pojava na koju je prenijeta riječ-metafora, u našem slučaju je ciljna pojava za "poeziju" određen tip filma, odnosno tip ustrojstva, izlaganja, dok je "izvorišna pojava" ona odakle je preuzeta riječ, u slučaju poezije to je književna stihovna vrsta.

Tabla 2. Naslovnica i prvi kadar Man Rayeva filma *Emak-Bakia* (Francuska, 1926) – u naslovnici je film označen kao *filmska poema*

jalne odredbe jesu *odredbe svrhe* ili *svrha* poetskog djela, dok bi "formalne" odredbe bile one koje govore o *postupcima* ("strategijama") pomoću kojih se tipično ostvaruju dane tipične svrhe, i koje, kad su ustaljene, *indiciraju* poetsku svrhu.

Sad, koliko god su oni koji su zazivali "filmsku poeziju" ili označavali dane filmove kao "filmske poeme" činili to s podrazumijevanjem da se intuitivno naslućuje na što se misli, pa su podrazumijevali da se to i ne mora izrijekom odrediti, ipak nisu mogli izbjeći da, ili usput ili središnje, izrijekom ne pokušaju odrediti koje su to svrhe i koji postupci koji odlikuju označavanje filma "poetskim", odnosno koje neko filmsko izlaganje ne čine poetskim.

Zapravo, uza sve razlike, postoji prilična ukupna jednodušnost u odredbama.

Poetizacijski izlagački postupci

Kao i u suvremenim – a i povijesnim – razmatranjima poezije u teoriji književnosti i u odnosu na film daleko se više raspravlja o postupcima pomoću kojih se ostvaruje *poetičnost*, nego o svrhama. No, otprva se podrazumijeva da je riječ o postupcima s karakterističnom svrhom, pa se povezano javljaju.

Sad, što se tiče kriterijski "poetskih" postupaka, iako postoji prilična varijacija u tome što će se isticati kao bitno i što će se uopće isticati, uzmemo li povijesno raspoloživa razmatranja zajedno, kao ukupni repertoar odredaba, ocrtat će se izrazito konzistentan sklop karakteristika, na koji će se većina onih koji uzmu određivati "poetičnost" nekog filma pozivati do današnjeg dana.

a) Odstupanje od narativnog i deskriptivnog izlaganja.

Ono što daje konzistentnost jest, s jedne strane, kontrast spram "nepoetskog" – uglavnom narativnog i opisnog – izlaganja, odnosno sustavno odstupanje od nekih njegovih odredbenih karakteristika. Iako taj kontrast nije odmah teorijski razrađivan, on je neminovno podrazumijevan čim se o poetičnosti počelo govoriti u vezi s filmom. Osobito zato jer su ideju poetičnosti, liričnosti, glazbenosti… analitički nastojali razviti upravo avangardisti u polemici s dominantnim filmskim obrascima, osobito, naravno, s narativnim, ali i s vladajućim dokumentarističkim, pa su i prve identifikacije "prozne", "narativne" strane filmovanja dane upravo u njihovim tekstovima.

Primjerice, Germaine Dulac je ocrtavala narativni pristup "Amerikanaca" kao onaj u kojem se konstruira "fabula i zaplet" (Dulac, 1927: 292), u kojem se poštuje "*utvrđenu krivulju literarne fabule*" (Dulac, 1927: 294), tj. u kojem se slijedi "logika u izlaganju činjenica" (Dulac, 1927: 292), gdje dominira "pažljivo promatranje ličnosti i njihovih gestova" (Dulac, 1927: 293), odnosno "kinegrafski realizam" (ibid.). Po njoj sve to indicira "nečisti film", tj. film koji teži literaturi i kazalištu – što je stara polemička karakteristika estetičarskih boraca za poimanje filma kao "umjetnosti": "Vješto napisan scenarij, blistava glumačka ostvarenja, raskošni dekori slijepo su vukli film u literarne, dramaturške i scenografske koncepcije." (ibid.).

Šklovski, s manjom vrijednosnom pristranošću, tvrdit će: "Prozno djelo se, u svojoj konstrukciji zapleta i svojoj semantičkoj kompoziciji, temelji načelno na kombinaciji svakodnevnih situacija…" (Šklovski, 1927: 177), tumačeći tako upravo dominantne narativne filmove. Po svom običaju, Arnheim je 1933. mnogo precizniji, barem kad govori o montažnoj strukturi s poetskim ciljem:

> *Ponekad su, također, kadrovi povezani montažom čije veze nisu realistične nego pojmovne ili poetske. (…) jedna od njenih razlikovnih crta leži u tome da kadrovi što slijede jedan iza drugog nemaju prostorno-vremensku povezanost nego tek sadržajnu. (…) Umjetnikov je posao da filmsku građu predoči tako da joj gledatelji pristupaju s ispravnim stavom: ne smiju tragati za prostorno-vremenskim vezama.*
> (Arnheim, 1957: 89-91)

U ovom izuzimanju poetskog strukturiranja od, nadasve, narativnog, ali i informacijski dokumentarnog, teško je bilo izbjeći da se ovu opreku ne obilježi jedinstvenom, a poznatom, terminološkom oprekom. Prirodno se nametnulo da se, uz uvoz odrednice *poezija* iz književnosti i književne teorije, uveze i poeziji tipično oprekovni pojam *proze*. To je učinio Viktor Šklovski u spomenutom kratkom članku "Poezija i proza u filmu", prilogu u zborniku *Poetika filma*, koja je izašla u Moskvi 1927. pod uredništvom Borisa M. Ejhenbauma.[23] Tamo je Šklovski, nakon analize razlike proze i poezije u književnosti, analizirao i primjerke filmova koji se mogu držati poetskim u kontrastu spram proznih filmova, utvrđujući *prozu* i *poeziju* temeljnim "žanrovskim", vrstovnim izborom: "Ponavljam još jednom – u filmu postoji podjednako proza i poezija i to je temeljna podjela između žanrova…" (Šklovski, 1927. u Taylor, Christie, ur., 1994: 178). Šklovski je, recimo, Vertovljev film *Šesta strana svijeta* (*Шестая часть мира*, 1926), smatrao izrazito poetskim, Pudovkinovu *Mati* (*Мать*, 1926), držao dijelom proznim, dijelom poetskim, a čisto proznom držao je Chaplinovu melodramu *Parižanka* (*Woman of Paris*, 1923). Očito su mu svi ti filmovi – vrijedni filmovi, tek različita tipskog opredjeljenja. U nas je tu opreku postulirao Tagatz 1935. pitajući se: "da li je kod filma moguća "prava pesma", kao što je moguća prava proza?", ukazujući kako je film Walta Disneyja *Silly Symphonies* (*Luckaste simfonije*, 1929) "…sadržajno i ritmički na visini pesništva" (Tagatz, 1935: 37).

No, važno je, dakako bilo pitanje Arnheimovih "razlikovnih crta", dakle onih karakteristika filmske strukture koje *gledatelja upućuju* na to da "ne traži prostorno-vremenske veze" (kakvo karakterizira naraciju), pa ni "informacijsko" nadovezivanje (u "opisnu pristupu", koji napada Ejzenštejn, podjednako kao karakteristiku tradicionalne naracije, ali i dokumentarističkog predočavanja).

b) Ritam, ritmizacija filmskog izlaganja.

Najčešća, gotovo obvezatno spominjana, razlikovna osobina poezije bila je – ritam, i upravo je taj vid onaj koji povezuje i poetsku i glazbenu karakterizaciju filmskog izlaganja koje ovdje nazivamo *poetskim*. Naime, gdje god se može osjetiti pravilna smjena prepoznatljivih "perioda"[24] može se govoriti o ritmu. Utoliko se ritam može ustanovljavati ne samo u periodskim smjenama glasovne zvukovnosti u sklopu književnog, verbalnog, pjesništva i verbalno temeljenog pjevanja, nego, naravno, i općenito u glazbenoj (instrumentalnoj) zvukovnosti (odakle je i preuziman pojam "ritma"), te u smjeni najrazličitijih vizualno-zvučnih "perioda" u filmu, ili pak vizualnih "perioda" u slikarstvu i arhitekturi, odnosno općenito u životnim krajolicima… Dakle, važan izvor "poetskih potencijala" filma nalazio se u ritmu, pa se je on držao i jednim od ključnih obilježja poetskog filma i poetske konstrukcije filma (a to spominju skoro svi koji dodiruju tipove filmova koje držimo "poetskim"; recimo odrana Dulac, 1927: 293; Epstein, 1946: 325-326; Rotha, 1935/1968: 134-136; odnosno gotovo svi spomenuti i nespomenuti avangardisti u svojim tekstovima i naslovima filmova, pa tako i naši teoretičari u suglasju sa svjetskim).[25]

23 U tom su zborniku priloge imali, osim Šklovskog, i Jurij Tinjanov, Boris Ejhenbaum, Kiril Šutko, Boris Kazanskij, Adrijan Pjotrovski, Andrej Moskvin i Evgenij Mihajlov (usp. za prijevode teksta Tinjanova i Ejhenbauma iz tog zbornika u *Filmskim sveskama* 3/1971; Beograd: Institut za film).

24 Pod "periodom" podrazumijeva se razabirljiva (izlučiva) faza/dio među drugim istotipskim fazama, a u sklopu nekog šireg kretanja ili/i prostornog protezanja.

25 Tako Hergešić izričito tvrdi: "Ritam je duša filma" (Hergešić, 1929: 26). A Tagatz, koji ritam izričito povezuje s "pjesmom" ovako kazuje: "Ali se filmska pesma daje ostvariti i po čisto formalnim znacima, kao ritam i rima, koji ni inače nisu obavezni. Ritam se u filmu postizava određivanjem dužina povezanih scena." (Tagatz, 1935: 37). Noviju osobitu pažnju ritmu u nas posvetili su Belan, 1979: 152-167; Peterlić, 2000: 219-222).

Okrenemo li se našem polaznom filmskom primjeru, Šamecovim *Termitima*, nema dvojbe da je glavni nosilac toga filma upravo ritam mrlja, njihove smjene, ono što sam nazvao "igrom" mrlja, s time da taj vizualni ritam podržava i popratna glazba ("konkretna glazba" – različito lupkanje).

c) Fragmentarizacija, dekontekstualizacija.

Iako se "ritmizacija" držala važnom kriterijskom odredbom filmske "poetizacije", njezinom ključnom karakteristikom, mnogi su uvidjeli da je ipak pri poetizaciji potrebno odrediti *osobitu varijantu ritmizacije*. Naime, ritam kao faktor upravljanja gledateljevom pažnjom[26] za mnoge će analizatore funkcioniranja narativnog filma biti važan faktor: bit će im važno istaknuti kako se i u narativnome izlaganju mora voditi računa o ritmu, jer se time vodi računa o dinamici gledateljeve pažnje za prizorna odvijanja.

Sad, očito bi temelj ritmizacije koja će se doživljavati izrazitije "poetskom" morao biti drugačiji od one u narativnom filmu – nije se mogao svoditi samo na ritmičnost prizornih zbivanja i ritam promatračkog praćenja zbivanja. To je morao biti – u odnosu na "prirodne" ritmove zbivanja i promatranja – osobito *stiliziran* ritam. Da bi se postigla stilizacija potrebna za takav ritam, upozorilo se na važnost postupka – *fragmentarizacije*. Kadrove je trebalo nekako isključiti iz prirodnog (kauzalnog, prostornog) prizornog konteksta, "izolirati" od njega – *dekontekstualizirati* ga, kako bi se gledatelja usredotočilo na autonomnost njihova sadržaja, odnosno na slikovnu i ritmičku karakteristiku kadra. Zato Epstein tako uporno upozorava na izolirajuću funkciju krupnog plana – jer on "omeđuje i usmjerava pažnju", on je "pojačivač", njime se za usredotočeno opažanje "vadi" detalj, njega se upravo dekontekstualizira, depersonalizira (kad su u pitanju detalji ljudi): "Neće više biti glumaca, nego do detalja živih ljudi" (Epstein, 1921: 254). Léger je osobito usredotočen na taj vid stvaranja, na razbijanje tematske jedinstvenosti filmskog prikazivanja, izolaciji pojedinih "predmeta" (odnosno kadrova), tj. fragmentiranje prizora, pojedinih predmeta, i uopće značenjskih cjelina, te nizanje tako dekontekstualiziranih, fragmentiranih kadrova:

> *Sve napore na području spektakla ili filma valja usredotočiti na isticanje vrijednosti predmeta – čak i naštrb teme i svakog drugog takozvanog fotografskog elementa tumačenja, ma što to moglo biti.*
>
> *Svi sadašnji filmovi su romantični, literarni, povijesni, ekspresionistički, i tako dalje.*
>
> *Zaboravimo sve ovo i razmotrimo, molim vas:*
> *lulu – stolicu – ruku – oko – pisaću mašinu – šešir – stopalo, i tako dalje, i tako dalje.*
>
> *Razmotrimo ove stvari s obzirom na to što mogu pridonijeti ekranu baš takve kakve su – izdvojene – kad se njihova vrijednost poveća svim poznatim sredstvima.* […]
>
> *Postupak koji naglašavamo sastoji se u izdvajanju predmeta ili fragmenta predmeta i u njegovom prikazivanju na ekranu krupnim planovima najvećih mogućih razmjera.* […]
>
> *Znalo se, naravno, da su ti predmeti korisni – oni su viđani, ali nisu gledani. Na ekranu se mogu gledati – mogu se otkriti – i ispostavlja se da, kad su kako valja prikazani, posjeduju plastičnu i dramatičnu ljepotu.* (Léger, 1933: 286)

Jedan smisao naglašavanja fragmentarizacije jest u ovom usredotočivanju "dekontekstualizirane" pažnje na autonomne značajke kadra, odnosno svega što se vidi u kadru, kako se razabire i po navodima iz tekstova Hergešića i Légera. No, drugi je smisao u podrazumijevanu unošenju *montažnog diskontinuiteta* u filmsko izlaganje. Ejzenštejn upravo uvođenje jakog "stupnja nepodudarnosti", "sukoba" među kadrovima smatra temeljem "autentičnog ritma" (Ejzenštejn, 1929/1964: 78). Kako promatranje sadržaja kadra nije više uvjetovano nekom prizorno usredotočenom pažnjom, nije niti tom pažnjom uvjetovano trajanje kadra – tj. nije uvjetovano potrebom da vi-

26 Usp. "Ritam je duša filma. Film, gdje se prizori tako izmjenjuju i nadopunjuju da naša pažnja, naša imaginacija i osjećajnost ni časkom ne zadrijema, gdje nema praznina, gdje se nijedan prizor ne dulji ni otežava – takav film ima dobar ritam." (Hergešić, 1929/1993: 26). Peterlić će slično tvrditi u svojim *Osnovama teorije filma* (2000: 221).

dimo pratilački funkcionalne podatke, tj. da razaberemo njihovu prizornu "korisnost". Naprotiv, duljinu kadrova, odnosno promatranja onoga što nude, sada se određuje, između ostalog, i potrebama ritmiziranja. Načelni izbor ritma onaj je koji će diktirati periodsku duljinu kadrova i frekvencije njihove smjene. Ne vezuje se ritam uz ritmičnost prizora i njihova promatranja, nego se prizori biraju i njihovo promatranje tempira kako bi se ostvario planirani, unaprijed izabrani ritam. Tu se pokazuje relevantnim pozivanje na glazbu: glazbeni ritmovi s njihovim tradicijskim vrijednostima (i emotivnim, između ostalih) uzimaju se kao oni prema kojima će se birati unutarkadrovna dinamika (dinamika onog što se vidi i kako se vidi unutar kadra), određivati trajanje kadra, te uspostavljati međukadrovna, tj. montažna, *ritmizacija* smjene kadrova. Avangardni filmovi kao i poetski dokumentarci već se u nijemom filmu strukturiraju s glazbeno-ritmičkim obrascima na umu, prikazuju i planiraju uz prikladno komponiranu ili izvođenu glazbu, a kad je uveden zvuk, onda se i montira (i animira, odnosno bira prizorne ritmove unutar kadra) prema ritmu izabrane glazbe.

No dok je "fragmentarizacija" u poetskom dokumentarcu tipično fragmentarizacija nekog pretpostavljeno zajedničkog prizora ili vezanog kompleksa prizora (biraju se, na "akronološki" način, različiti segmenti prizora, tako da se pritom ne da razabrati niti njihovo prizorno-prostorno niti vremensko nadovezivanje), u eksperimentalnom filmu ležeovskog tipa, fragmentarizacija podrazumijeva nizanje fragmenata *heterogene prirode*, bilo da su heterogena artefaktualna statusa (snimljeni živi prizori, slikarski kolaži, animirana likovnost…) ili su pak posrijedi heterogeni, međusobno tipski različiti prizori, ili sastojci prizora. I ova "heterogenizacija" sredstvo je usredotočivanja na autonomne, prizornim kontekstom neuvjetovane vrijednosti svakog fragmenta.

Dakle, dvojak je učinak fragmentarizacije. S jedne strane ona pridonosi uspostavi i razradi različitih ritmičkih obrazaca s različitim afektivnim implikacijama, a s druge strane usredotočava na autonomne vrijednosti svakog pojedinog kadra.

Iako se u *Termitima* nije lako usredotočiti na "autonomne vrijednosti" pojedinog kadra, jer je kadar izjednačen s pojedinom sličicom (jednim statičnim fotogramom) – itekako je očigledna fragmentarizacija – budući da je svaka kompozicija, sastav mrlja, pojedine sličice posve različita od susjednih – nema među njima nikakve prizorne povezanosti.

d) Stilizacije.

No da i unutarnje vrijednosti "autonomnog" kadra nisu posve zadane niti fragmentarizacijom kadrova niti njihovom ritmizacijom kadra upozorava Dulac:

> *Kinetografski pokret, vizualni ritam sličan muzičkom ritmu, koji općem kretanju daje smisao i snagu, vrijednosti analogne vrijednostima harmoničnih trajanja, morali su biti dopunjeni, da tako kažem, zvučnošću osjećanja sadržanog u samoj slici*
> (Dulac, 1927: 295).

Ako *stilizacijom* nazovemo svaki formativni otklon od uobičajenog izgleda (uhodana prikazivanja; usp. Turković, 2008) upravo se stilizacijama i prizora i predočavanja prizora i same vizualne prirode kadra postižu potrebne vrijednosti za pobuđivanje tražena "osjećanja" i "osjetljivosti".[27]

Léger, recimo, upozorava kako je funkcija fragmentarizacije u tome da se usredotoči na "plastične mogućnosti što se kriju u uveličanom fragmentu", koje se kriju "u fragmentu, specijaliziranom, sagledanom i proučenom sa svih točaka promatranja, u pokretu i mirovanju" (Léger, 1933: 287). Dakle, i sam sadržaj kadra, ono što kadar donosi, treba podvrgnuti dodatnim stilizacijskim obradama (ili osobito vizualno selektivnom izboru).

> **a.** I pojave unutar kadra (a ne samo slijed kadrova) treba dodatno, umjetno, *ritmizirati*:
> *Različiti stupnjevi pokretljivosti moraju se regulirati ritmovima, koji su kontrolirani različitim brzinama projekcije – satni mehanizam – tempo projekcije se mora matematički proračunati.* (Léger, 1933: 287)

27 Vjerojatno bi se moglo i termin "geometrizacije postupaka" koji Šklovski rabi kako bi razlučio "čisto kompozicijske" poetske postupke od prozno-semantičkih, protumačiti kao stilizacijska sredstva. Doduše, on to primjenjuje nadasve na strukturu izlaganja: indikacija "geometrizacije postupaka" u Pudovkinovu filmu *Mati* nalazi u "ponavljanju slika" i "naglašenim paralelizmima", u "postupnoj zamjeni svakodnevnih situacija čisto formalnim elementima", postignutoj nadasve montažom, ali ova se "geometrizacija", odnosno "zamjena čisto formalnih elemenata" odvija i na razini kadra: "Ambigvitet poetske slike i njezina karakteristično nejasna aura, zajedno sa njezinom sposobnošću da simultano generira značenja različitim metodama, postignuta je brzom promjenom kadrova koja nikad ne uspijeva postati stvarna. Samo sredstvo kojim se zaključuje film – dvostruka ekspozicija snimana pod kutom […] iskorištava prije formalne nego semantičke crte: riječ je o poetskom postupku." (Šklovski, 1927/1994a: 177)

b. Osobito je važna razrada *svjetlosti i sjene* unutar kadra kojom se može postizati i posve apstrakcijski učinak:

Pitanje svjetlosti i sjenke dobiva prvorazrednu važnost". "Svjetlost je sve. Ona potpuno preobražava predmet. On postaje samostalna ličnost. Uzmite aluminijsku tavu. Pustite mlazeve svjetlosti da iz svih kutova igraju po njoj – prožimajući je i preobražavajući. […] *Gledatelji čak uopće i ne moraju znati da je taj vilinski efekt svjetlosti u mnogim njegovim vidovima, koji ih toliko očarava, samo aluminijska tava.* […] *"Providan predmet može ostati nepomičan, a svjetlost će mu dati pokret."* […] *"Svjetlost oživljava i najmrtviji predmet i daje mu filmsku vrijednost.* (Léger, 1933: 287*)*

Prema Dulac, u "bljesku umjetnog osvjetljenja i dubine sjenki" ostvarivat će se "zvučnost osjećaja" (Dulac, 1927/1978: 295).

Hergešić će upravo svjetlo smatrati ključnim izvorom "atmosfere":

Važne su pri snimanju i promjene u rasvjeti, fotografske nijanse, mistični Abtönung, kojim se odlikuju neki njemački a još više švedski filmovi. Zgodnim izvorom osvjetljenja stvara se atmosfera, koja je tako važan faktor u mnogim psihološkim filmovima. (Hergešić, 1929/1993: 28)

c. U vezi i sa svjetlošću, ali i ne samo s njome, bit će važni formalno kompozicijski, grafički odnosi u kadru: "sklad i nesklad linija"; različite optičke intervencije koje transformiraju na nadziran način strukturu onoga što kadar nudi (avangardisti su tu bili osobito inventivni u korištenju kaleidoskopske slike, dvostrukih i višestrukih ekspozicija, anamorfne slike, slike u negativu, "rayograma"…); osobita "formalna", grafičko-kompozicijska priroda predmeta u prizoru – "arhitektonske proporcije dekora" (tj. uočavanje grafičkih regularnosti i vizurnih "kompozicija" u zatečenim ambijentima: Dulac 1972/1978: 295); osobite vizure kojim se naglašava grafička strana prizora (jaki donji i gornji rakursi, Šklovski, 1927/1994a: 177) itd.

Zapravo, daje se prednost svim potezima koji naglašavaju dvodimenzionalnu grafičku strukturu kadra a na račun usredotočenja na značenje prizora i prizorne situacije, tj. na račun "semantike kadra" (Šklovski, 1925/1994: 133; Šklovski, 1927/1994b: 177).[28] Ovakve stilizacijske obrade kadrova i njihove smjene:

> *…prikazuju svoje predmete kao estetske objekte ili događaje, naglašavajući ne toliko prijenos činjeničnih obavijesti koliko senzualne i formalne osobine svojih predmeta…* (Plantinga, 1997: 173)

Gotovo se sve ove stavke stilizacijskog pristupa dadu ustanoviti u *Termitima*. Iako je teško govoriti o unutarnjoj ritmizaciji sastavnih kadrova-sličica, jer su ovi statični, ali temeljni dojam nije dojam statičnosti nego ritmičke "igre" mrlja unutar izreza kadra. Površina kadra je izrazito ritmizirana. Potom, ta je igra izrazito svjetlosno-grafička, jer to je jedino što nam je na raspolaganju, izrazito je "dvodimenzionalna" – a kako nema nikakve "semantike" po mjeri standardne "prizorne semantike", može se proglasiti "čisto formalnom", "asemantičkom" – "apstraktnom". Ta i riječ je o tako prepoznatoj podvrsti eksperimentalnog filma: *apstraktnom filmu*.

f) Asocijativnost – objedinjavajući pojam.

Iako smo nastojali vidjeti vezu između prethodno navedenih postupaka i njihova doživljajna djelovanja, funkcije – tj. da se poetski ritam drži *afektivno* djelotvornim, da je njegova razrada omogućena fragmentarizacijom, a i sama fragmentarizacija (dekontekstualizacija) a i druge stilizacije postaju ne samo čimbenici ritma, nego i same pridonose osjećajnoj, emotivnoj djelotvornosti izlaganja – ipak je od rana istaknut pojam kojim se sve ove postupke teži funkcijsko-operativno objediniti. Riječ je o pojmu *asocijativnosti* (asocijativne montaže, asocijativnog izlaganja, asocijativne forme…).[29]

28 Uz već naveden ulomak iz "Poezije i proze u filmu" u prethodnoj bilješci, u ranijem tekstu posvećenom upravo "Semantici filma", Šklovski, govoreći o Vertovljevim dokumentarcima *Kino-oko*, naglašava otklon od "semantike", tj. prizornog značenja, kao karakteristiku, ovdje, "matematizacije" postupaka: "Sirova građa *Kino-oka* je kadar koji se nimalo ne obazire na semantiku filma, te se snimljeni predmeti čine posve nevezani jedni uz druge [...] U okvirima kadra predmeti su osiromašeni jer ne postoji nikakav tendenciozni (u umjetničkom smislu te riječi) stav prema predmetima." (Šklovski, 1925/1994: 133). Ponovno će utvrditi slično govoreći o Pudovkinovu *Kraju St. Peterburga*: "Zbog odsutnosti strukture zapleta u Pudovkinovu filmu možemo razlikovati montažne probleme, probleme poetskog filma i probleme sažimanja kadra. U ovom kontekstu pod poezijom mislim područje kreativnosti u kojem semantičke konstante imaju tendenciju da postaju čisto kompozicijske." (Šklovski, 1927/1994b: 180)

29 Usp. više o korijenima "uvoza" pojma asocijativnosti u filmsko područje u Turković, 2006.

Ejzenštejn je, nedvojbeno, najzaslužniji za uvođenje pojma *asocijativne montaže* kao standardnog pojma za karakterizaciju strukturne osobitosti poetskog izlaganja, odnosno osobitih "nefabularnih" učinaka (usp. Ejzenštejn, 1929/1964: 85).

No, pojam je asocijativnosti bio i prije u optjecaju. Tokin, recimo, s odobravanjem navodi francuskog "pesnika i autora i jednog od najboljih francuskih bioskopskih komada" E. Flega i njegovo upućivanje na "asocijaciju slika" kao onu kojom se "pišu pjesme", odnosno ostvaruje pjesnički cilj, jer "naš unutarnji govor nije govor reči, nego asocijacija slika" (Tokin, 1920/1993: 22). Hergešić će ustvrditi slično (iako to, doduše, smatra općom osobinom filma, ali onom koja filmu otvara "umjetničke", a time, po njemu, i "poetske" potencijale):

> *Asocijacija slika u našoj svijesti redovno je alogična, iracionalna. Predodžbe koje naviru u našu svijest dolaze takoreći iz tame. Dugo se vrzu oko vrata koja vode u svijetlu zonu, svijest, da ih opet za koji čas proguta mrak. I kao u kinematografu u ovom se općem strujanju ističe sad ova sad ona osoba, ovaj ili onaj detalj, koji zapažamo jače, tako da je sve ostalo potisnuto u pozadinu.*
>
> *Raspolaže li koja druga umjetnost takvim sredstvima da bi izrazila neiscrpivo bogatstvo i nedogledano šarenilo zbivanja* (Hergešić, 1929: 25)

Povezivanje asocijativnosti s poezijom, lirikom u filmu – odnosno sa svim "nenarativnim" konstrukcijama – postalo je standardnim u filmskoj teoriji (usp. novije: Bordwell, Thompson, 2008; Gilić, 2005; Peterlić, 2000).

Međutim, pojam *asocijativnosti* – kako se rabi u govoru o filmskom izlaganju, o filmskim strukturama – dvojak je. Doduše ta se dvojakost uglavnom ne razlučuje, jer su oba značenja uzročno-posljedično povezana, ali je treba razlikovati.

a) Asocijacija kao veza među heterogenim kadrovima.

Jedan značenjski "krak" pojma *asocijativnosti* odnosi se na montažnu *vezu između heterogenih* (fragmentiranih i dekontekstualiziranih) kadrova. Ta veza više nije prizorna – "događajna", fabulativna, semantička (uzročno posljedična, prostorno i vremenski nadovezujuća)… pa mora dobiti i posebno ime – *asocijacija* – i svoje posebno objašnjenje o kakvim je to vezama riječ.

Ključan problem koji uvodi povezivanje heterogenih kadrova jest problem *koherencije*: kako osigurati dojam cjelovitosti, jedinstvene organiziranosti filmskog izlaganja pod uvjetima prizorne, a često i slikovno-tvarne *disociranosti* kadrova (npr. umeci tekstova u film, fotografija, drugačije obilježene filmske vrpce…). Koji su to kriteriji *asocijacijskog povezivanja* kadrova (za razliku od narativnog i opisnog – prizornog povezivanja), tj. koji je to kohezijski čimbenik pomoću kojih se može ostvariti koherencija većih dijelova filma, odnosno podrazumijevana cjelovitost filmskog djela?[30]

Jedan jak i odmah istican kohezijski, odnosno koherencijski čimbenik već je obrađen – ritam. Ritam postaje jedno od sredstava provlačnog – nadsegmentalnog – povezivanja kadrova, davanja koherencije ("integralne kinegrafije") heterogenim sastojcima: "Zamislimo sada više formi u pokretu koje će umjetnik sjediniti kroz različite ritmove u istoj slici i koje će povezati u niz slikovnih predodžbi, i evo nas pred začetkom integralne kinegrafije." (Dulac, 1927/1978: 296-297)[31]

No, postoje i posebni *kohezijski* čimbenici koji mogu sudjelovati u izgradnji ritma, ali i ne moraju, a u temelju su postulirane asocijativnosti. Dva su osobito isticana, i još se i danas ističu: *načelo kontrasta* i *analogije*, *razlike* i *sličnosti* (usp. npr. Gilić, 2005: 57), uglavnom temeljeno na Ejzenštejnovim podrobnim i višekratnim analizama.

Ejzenštejn je u svojim polaznim razmatranjima osobita tipa montaže (koji se potom stao imenovati kao "asocijativna montaža") sustavno naglašavao ideju "sukoba" (tj. *kontrasta, velikih razlika*), prvo onog između kadrova, ali i onog unutar kadra (kao stilizacijski postupak za konstrukciju samoga kadra):

> *Kao primjere tipova sukoba unutar forme (podjednako karakteristične za sukob u kadru i sukob sudarenih kadrova, tj. montažu) možemo navesti:*

30 Za pojam "kohezije" i "koherencije" usp. Turković, 2000: 265-279. Ukratko, pojam "kohezije" se odnosi na stupanj i tip veza (kriterij veze) na samom montažnom prijelazu, ili nizu montažnih prijelaza, a pojam "koherencije" na stupanj i tip objedinjenosti skupine kadrova u doživljenu (i percipiranu) cjelinu, u *sklop*.

31 Više je potom tumača uzimalo ritam kao koherencijski, a "asocijativni" čimbenik. Peterlić, recimo, izrijekom upozorava na ritam kao čimbenik koherencije filma: "Prije svega, neki jedinstveni ritam u kraćem filmu znade biti i osnovna kohezijska sila što omogućuje doživljaj čvrste povezanosti dijelova u cjelinu…" (Peterlić, 2000: 221)

> ***1. Grafički sukob***
> ***2. Sukob planova***
> ***3. Sukob volumena***
> ***4. Prostorni sukob***
> ***5. Sukob svjetlosnih vrijednosti***
> ***6. Sukob tempa, i tako dalje.***
> *Napomena: Ovo je lista glavnih čimbenika, dominanti. Samo se po sebi razumije da se one, uglavnom, javljaju u sklopovima.*
> (Ejzenštejn, 1929/1964: 82)

Međutim, isti vidovi koji mogu poslužiti za kontrastiranje dvaju kadrova ("proizvodnju sukoba"), mogu poslužiti – ukoliko se održavaju od kadra do kadra – i kao provlačno vezivo između raznovrsnih (prizorno heterogenih) kadrova, kao temelj za montažu *po sličnosti*, *po analogiji*. Tako Ejzenštejn, kad govori o "tonalnoj montaži" u *Potemkinu* upozorava na *podudarne popratne vrijednosti* kadrova što vezuju u jedinstven sklop kadrove različita prizorna sadržaja,

> *Ta sekundarna dominanta izražena je u jasno vidljivim kretanjima koja se mijenjaju: u nemiru vode, u lakom ljuljanju usidrenih brodova i plutača, u pari koja se lagano diže, u blagom spuštanju galebova na površinu vode.*
> *Strogo govoreći, i ovo su elementi tonalnog reda. Ta su kretanja prije u skladu s tonalnim nego s prostorno-ritmičkim karakteristikama. Ovo su prostorno nemjerljive promjene kombinirane prema emocionalnom zvuku. Ali glavni pokazatelj za objedinjavanje dijelova bio je njihov osnovni element – optičke vibracije svjetlosti (različiti stupnjevi "neoštrine" i "osvijetljenosti", a organiziranje tih vibracija otkriva potpunu podudarnost s molskom harmonijom u muzici.*
> (Ejzenštejn, 1929/1964: 117).

Ono što je u oba slučaja – i njegovanja montažnog kontrasta i povlačenja analogija – posrijedi jest *načelo komparacije, poredbe* (Ejzenštejn, 1929/1964: 80; Ejzenštejn, 1949: 52), kao postupak kojim se navodi na uzajamno uspoređivanje susjednih kadrova, odnosno danog niza kadrova i ustanovljavanje kriterija po kojima se ti kadrovi povezuju. Tipovi asocijativnog vezivanja prema Pudovkinu[32] jesu: kontrast, paralelizam (naizmjenični kontrast), poredba/simbolizam, istodobnost i lajtmotiv (ponavljanje teme) (Pudovkin, 1926/1978: 171-172; Pudovkin, 1929/1970: 75-78).[33]

Upravo se ovakav pristup asocijativnosti kao uspostavljanja sustavne komparacije dade izvrsno primijeniti na *Termite*. Prvo, iako bilo koja dva kadra koja su (očito namjerno) postavljena jedan uz drugi u nizu, tjerat će da tragamo za nekakvom povezanošću. Ali, da bismo bili sigurni da nas se navodi baš na komparaciju (a ne, recimo, na traganje za prostornim ili događajnim vezama) potrebno je jasno osigurati uvjete za uspoređivanje. Najjači uvjet za uspoređivanje jest uspostavljanje *temelja uspoređivanja*, tj. neke zajedničke konstante između uzastopnih kadrova. Recimo, u *Termitima* kao temelj komparacije služe tipske konstante: bijela pozadina, sustavno javljanje nepravilnih crnih i sivih mrlja, konstantan dinamizam mrlja, konzistentnost zvučne podloge (lupkanja – varijanta "konkretne glazbe"). Time se dobiva konzistentan "okvir" unutar kojega jedino što možemo jest uočavati "kontraste", odnosno "varijacije" – skokovito mijenjanje grafičke kompozicije, tj. "plesne" varijacije mrlja, s varijantnim dinamičnim optičkim efektima (promjenjivim dojmom "dvostrukih ekspozicija"), kao i, s tim u vezi, prostorne varijante dinamizma.

Ovakav postupak uspoređivanja kadrova s pronalaženjem općenitijeg kriterija za globalno objedinjavanje izlaganja temelj je drugog značenja asocijacije.

b) Asocijacija kao "duhovno kontekstualiziranje" postupaka.

Naime, drugi značenjski "krak" pojma *asocijativnosti* odnosi se upravo na to – na "višu" interpretativnu razinu, onu duhovnih reakcija na prethodna kohezijska rješenja,

32 U prijevodu Pudovkinova teksta "Filmski scenarij" kod Stojanovića (1978: 171) dio u kojem on govori upravo o načelima asocijativne montaže nosi naslov: "Montaža kao oruđe dojma: montaža koja uspoređuje" (Stojanović, 1978: 171), dok u engleskom izdanju to poglavlje glasi: "Editing as an Instrument of Impression. Relational Editing" (Montaža kao instrument dojma: relacijska montaža). U nas je Peterlić izričito naveo uspoređivanje kao "osnovni princip" asocijativne montaže: "Nedvojbeno je najčešći i osnovni princip tog tipa montaže u navođenju gledatelja na uspoređivanje sadržaja građe prikazane u montiranim kadrovima." (Peterlić, 2000: 159)

33 Arnheim će opravdano kritizirati nedosljednost Pudovkinove klasifikacije, činjenica je da su u igri različiti kriteriji za razlikovanje (Arnheim, 1933: 91-98; srp. prijevod, str. 83-89). No, važno je znati da bez obzira na klasifikacijsku dosljednost, "asocijativne veze" doista mogu biti krajnje – tipski – različite, i to je ono što se razabire iz Pudovkinove više empirijske (prema onome što se dade uočiti kao najprisutnije rješenje "montaže koja uspoređuje" u filmovima), nego teorijski-deduktivne klasifikacije Arnheima koja baš i ne ide za tim da posebno izluči "asocijativne" montažne veze.

tj. odnosi se na nad-kadrovsko ("suprasegmentalno") *doživljajno objedinjavanje* kadrova u izlagačku cjelinu, dakle cjelinu osobite doživljajne vrste. Ovaj se, međutim, vid "asocijativnosti" odnosi na "supstancijalnu odredbu" poezije, ono što smo odredili kao *poetsku funkciju*, osobitu *svrhu* toga tipa izlaganja.

Zapravo, Ejzenštejnova su razmatranja varijante montaže koju otprva sustavno promiče – "montaže atrakcija", "dijalektičke", odnosno "asocijativne" montaže – bila vođena osobitim dojmovnim funkcijama takve montaže. Praćenje montažno sklopljena izlaganja po "asocijativnom" načelu, nije deskriptivno, nego "figurativno", "simboličko" (usp. raniji navod iz Ejzenštejna o prirodi "poetske slike"). Kontekst u koji se dovode asocijacijski nadovezani nizovi kadrova nije *prizorni kontekst* (informiranja, obavještavanja o prizornom stanju ili prizornom odvijanju; usp. Ejzenštejn, 1929/1964: 88), nego je "viši", duhovni.

Poetski ciljevi

Zapravo, od najranijih iskaza o poeziji u filmu, odnosno o poetskom filmu i strukturiranju, nagovještava se ili usput ističe što da se podrazumijeva kao *ključna funkcija poezije*. Ako uzmem u obzir samo najranije iskaze – ali posve karakteristične i za ono što se danas podrazumijeva pod "poetskim" – većina ranih "poetičara" smatra da je filmsko djelo (ili "film općenito") poetsko po tome što je "izražajno", "ekspresivno", što izražava *osjećanja*, *emocije*, *raspoloženja*, *ugođaj/atmosferu*… odnosno nešto "unutarnje", *duhovno* i *duševno*. Odnosno, ne samo što izražava, nego i po tome što *izaziva* takvo što u gledatelja.

Primjerice, kad u posljednjem dijelu svojeg napisa Langer govori o "duhovnim rezultatima" filma (a neizravno i o "duhovnim rezultatima" uvodno podrazumijevane "poezije filma") ističe osjećanje, tip osjećanja, kao vrijednosni cilj: "Veličina svakog djela se jedino može mjeriti veličinom osjećanja koja izaziva…". Boško Tokin, oslanjajući se na Canuda i Marinettija, kao cilj filmske umjetnosti (dakle i ono što ga otvara poeziji) ističe "izražavanje misli pomoću žive slike" (Tokin, 1993: 21), tj. artikulaciju intimnosti, onoga što čovjek "ima u sebi" ("subjektivnosti"): "Kinematograf osvetljava našu umetnost, naše intimne misli. Sukcesija živih slika nas otkriva nama samima." (Tokin, 1993: 22) Film može "odjednom dati sliku svega onoga što se dešava u nama" (Tokin, 1993: 22). Dulac naglašava "duševno stanje" kao ono koje vodi kompoziciju "filma nagovještaja" (Dulac, 1927: 293), film se komponira "prema logici koju je nametnulo neko duševno stanje"; (Dulac, 1978: 295), on teži "njegovanju ekspresivnog pokreta kao izazivača emocije" (Dulac, 1927: 296). Već se zarana javljala misao da je u poetski opredijeljenom izlaganju osobito važno stvaranje "atmosfere" (Rotha, 1935/1968: 137),[34] odnosno, u sinonimnoj varijanti, "ugođaja" (Peterlić, 2000: 221: Gilić, 2007: 124).

Istodobno, dio ih upozorava na *osjetilne temelje*, podjednako izražavanja kao i izazivanja doživljajnih reakcija, tj. upozorava na osjetilnu obojenost poetskog osjećanja. Po Epsteinu redatelj je svojevrsni "dojmovni čarobnjak": "Redatelj nagovještava, zatim uvjerava, zatim hipnotizira." (Epstein, 1978: 253), a taj je "čarobnjački" efekt filma temeljen na čulnosti, na tjelesnosti (što je jeka njemačko-idealističkog pristupa umjetnosti): "film stvara poseban režim svijesti za samo jedno čulo" (Epstein, 1978: 254), on "kroz tjelesno registrira misao" (Epstein, 1978: 256), ali ponovno stavlja naglasak na emociju, osjećanje: "Prije nego ideju, film svijetu donosi osjećanje" (Epstein, 1978: 256). Vezano, ali s nešto drugačijim naglaskom, Hergešić ističe poticanje *imaginacije, predodžbe, mašte,* ali opet osjetilno vezane imaginacije: "Kinematografija je govor vidne imaginacije, apsolutna prevlast optičkih osjeta" (Hergešić, 1993: 25). K tome Hergešić navodi Baudelaireove riječi kao uputu kako upravo film može ostvariti ideale "pjesničke proze": "'Koji od nas', veli Baudelaire, 'nije snivao o čudesnoj nekoj prozi bez ritma i rime, prozi koja bi bila dosta podatna i snažna da izrazi sve pokrete duše, talasanja snova i trzaje svijesti'. Ove riječi velikoga pjesnika i kritičara morao bi se sjetiti svaki filmski režiser prilikom montiranja filma." (Hergešić, 1929: 25).

Ako, pak, preskočimo u noviju teorijsku scenu, u Noëla Carrolla ćemo pronaći postulat kako se *lirizam* – i u književnom pjesništvu i u eksperimentalnim filmovima – postiže upravo evokacijom *raspoloženja* (*ugođaja*, *atmosfere*), te varijante "afektivnih" čovjekovih stanja:

34 Rotha karakterizira "simfonijski oblik" kao onaj u koji se "uvode poetske slike iz kojih može iznići atmosfera i raspoloženje" (Rotha, 1935/1968: 137).

> *Film također može funkcionirati poput lirske pjesme kad promjenjivo subjektivne točke promatranja, često provedene montažom, iskazuje kognitivnu predodređenost filmaša raspoloženja poput Stana Brakhagea, Jonasa Mekasa i Brucea Bailliea.* (Carroll, 2003)

Tako usmjerena, lirska, umjetnička djela upravo su i izrađena kako bi "istraživala raspoloženja" (Carroll, 2003).[35] Ove se odredbe poetskih ciljeva, naravno, izrazito podudaraju s književno-teorijskim odredbama "poezije" i "lirike" (odnosno "lirske poezije"), barem u onim najopćenitijim odredbama – jer se na njih i oslanjaju, odnosno o filmskoj "poeziji" govori se s književno odredbenim iskustvom. Preberemo li po suvremenim književnim leksikonima i rječnicima, većina će kao ključne svrhe poezije (lirske poezije, odnosno lirike) navesti *pobuđivanje ili izražavanje emocija*, odnosno *subjektivnih stanja* (misli se na stanja duha – misli, mašte/imaginacije), odnosno izrazitu *senzibilizaciju*, koja je i šire duhovna, ali i specifično osjetilna, senzualna, usmjerena tvarima i tvarnosnim osobinama, podjednako tematiziranih prizora kao i same "medijske" (glasovno-jezične) izvedbe.[36]

Evo brzopoteznog uzorka: prema priručniku Harmona i Holmana cilj je poezije davanje "izražaja najintenzivnijim percepcijama svijeta, sebi samome i odnosu tog dvojeg". S time da je poezija i *imaginativno* usmjerena (Harmon, Holman, 2009: 425). Liriku pak određuju kao "Kratku subjektivnu pjesmu snažno obilježenu imaginacijom, melodijom i emocijom, a koja stvara jedinstven, objedinjen dojam" (Harmon, Holman, 2009: 324). Milivoj Solar ističe da liriku, za razliku od epike i dramatike, "…određuje subjektivnost, osjećajnost i izricanje…" (Solar, 2006: 172). Iako su Slavenu Juriću predmetom više "formalne" odredbe poezije (jer su one spornije u primjeni na poetsku prozu kojom se bavi), kad daje primjer Stutterheimove "supstancijalne odredbe" poezije, kao one "na koju se misli u običnom govoru", onda je to povezivanje poezije "s imaginacijom, emocijama i estetički pozitivno označenim sadržajima ('ljepotom')" (Jurić, 2006: 15). Mnogo je starija, i utjecajna, Jakobsonova odredba lirsko-poetske funkcije kao "emotivne" te kao one koja osnažuje dojmljivost i djelotvornost iskaza (Jakobson, 1960: 467). A na tom tragu Kravar će u svojoj izvrsno elaboriranoj studiji lirike podrobno istraživati i "izražajnu funkciju" lirike upravo kao onu koja je indikativno, a ponekad i dominantno orijentirana ka "subjektivnosti" (Kravar, 1986). Sad, podsjetimo li se načas našeg polaznog primjera filma – *Termiti* – više je nego očigledno da jedini "efekt" na koji taj film može računati jest upravo ono "raspoloženje" po kojemu možemo postati osobito osjetljivi na posve *osjetilnu* igru mrlja. Recimo, taj film računa na raspoloženje čovjeka koji se otrgnuo od nuždi neposrednog snalaženja u okolici i koji se, na neko vrijeme, može prepustiti percepciji neobičnih vizualno-zvukovnih nadražaja i mogućih doživljajnih dobitaka od toga (a s pretpostavkom da je sve to društveno legitimirano – jer se nudi u javno raspoloživu i sankcioniranu proizvodu – u filmskom djelu).

Naravno, između pojedinih poetskih postupaka i poetske funkcije oduvijek se smatralo da postoji što izravna što globalnom izlagačkom strukturom inducirana veza, a naznake toga nismo mogli mimoići.

Primjerice, ritam se smatrao toliko važnim ne samo zbog svoje koherencijske prirode, što se javlja kao "zamjena" za, recimo, narativne veze, nego upravo zato što se, podrazumijevano, drži snažnim usmjerivačem na emotivne doživljaje, odnosno njihovim važnim aktivatorom. Primjerice, Hans Richter, u polemici s "današnjim igranim filmom", a uzimajući kao poželjan uzor Egelingov apstraktni filmski projekt (*Film*, 1919), naglašava različitost ritma tražena u takvu apstraktnom tipu filma od onoga što daju "današnji igrani filmovi":

> *Današnji igrani filmovi idu za grubim efektima, u smislu kazališta. – Pod filmom razumijem optički ritam, predočavanje sredstvima foto-tehnike (…) Ovaj film ovdje ne pruža nikakve "oslonce" na kojima bismo se u sjećanju mogli okrenuti, već smo predani – prinuđeni na "osjećanje" – da zajedno idemo u ritmu – disanju – kucanju srca – … koji napredovanjem i nazadovanjem*

36 Odredbe funkcija, ciljeva poezije, međutim, nije uvijek moguće naći u novijim rječničkim pa ni teorijskim raspravama. Vjerojatno zato što se tradicionalne odredbe o "iskazivanju emocija" smatraju nedokazivima, nepodložnima "nadsubjektivnom", "objektivnom" znanstvenom istraživanju, a i filozofski kontroverznima, pa se radije u to i ne upušta. A dijelom je to, vjerojatno, i zbog jake impresioniranosti analitičkim uspjesima "formalizma" (ruskog osobito) u proučavanju stihovne strane poezije, pa se nadovezivanje na tu tradiciju drži djelotvornijim nego razbistravanje funkcionalne, tek općenito naznačene, tradicije..

> *zbivanja, može učiniti jasnim ono što je u stvari osjećanje i osjećaj… jedan proces – pokret.*
> (Richter, 1924/1978: 282)

Opet za Rothu, primjerice, simfonijski, poetski oblik jest:

> *…metoda koja ide za stvaranjem raspoloženja iz ritma, kao u glazbenom obliku, ali daje raspoloženju punoću osvjetljenja time što se poziva na usredotočene poetske slike…* (Rotha, 1935: 137).

Za različite se nabrojane stilizacije držalo ne samo da preslaguju našu pažnju, nego i da izravno utječu na "emotivnu vrijednost slike" (Dulac, 1927/1978: 296), na "pjesmu slika", "pjesmu osjećanja" (ibid.).
No, ima sljepila u kategoričnom vezivanju opisanih postupaka kao poetskih, odnosno kao onih koji su izravno vezani s *poetskom funkcijom*. Naime, nama relevantna "asocijativnost" može imati dvojaku, kategorično različitu funkciju. Upravo će Ejzenštejn, kao ključni teoretičar "asocijativne montaže" jasno razlučiti dva tipa duhovnog konteksta na koja mogu navoditi "asocijacijski postupci" – emotivnog i "intelektualnog", tj. pojmovno poopćavajućeg:

> **(1) Emotivno usmjerenje asocijativnosti:**
> *Emocionalno djelovanje počinje tek rekonstrukcijom događaja pomoću montažnih fragmenata, od kojih svaki doziva jednu određenu asocijaciju – a čiji će zbir biti sveobuhvatan kompleks emocionalnog doživljaja.*
> (Ejzenštejn, 1929/1964: 85-86)

> **(2) Intelektualno, poimateljsko usmjerenje asocijativnosti:**
> *Dok je u I., II. III. slučaju napetost bila sračunata samo na fiziološki efekt – od čisto optičkog do emocionalnog – ovdje moramo navesti i slučaj u kojem isti sukob (napetost) služi za uobličavanje novih pojmova, novih stavova, dakle: u čisto intelektualne svrhe.* […] *Malo po malo, procesom poredbe svake nove slike sa zajedničkim značenjem nagomilava se snaga koja se može formalno poistovjetiti sa snagom logičke dedukcije. Odluka da se oslobode ove ideje, kao i primijenjena metoda, već su intelektualno uobličeni.*
> (Ejzenštejn, 1929/1964: 89-20)[37]

Iako intelektualno usmjerenje asocijativnosti nije (nužno) inkompatibilno s emotivnim, pa ih upravo Ejzenštejn ponekad i nerazlučivo povezuje kako bi postigao veću propagandnu učinkovitost svojih filmova, poetsko se izlaganje tipski povezuje s ovim prvim, afektivnim usmjerenjem. Zapravo, smatra se da je poetsko izlaganje svojevrsna komunikacijska specijalizacija za istraživanje koje se sve nijanse i oblike afektivno obojenog doživljaja dade izazvati (artikulirati) opisanim "formalnim" postupcima:

> *Umjetnički modaliteti, poput poezije, otvaraju put k razumijevanju raspoloženja, upoznavanju s njima u njihovoj specifičnosti i pojedinačnosti.*
> (Carroll, 2003)

Zaključak: ključne razdjelnice i ključni problemi

Rezimirajući ovo razmišljalačko, pojmovno-određivačko povijesno naslijeđe, možemo uočiti nekoliko razdjelnica koje *poetsko izlaganje* izlučuju od ostalih tipova izlaganja. Jedna je razdjelnica ona na koju upućuje odomaćeno vezivanje *asocijativnosti* uz poezijski izlagački pristup. Tu je kritična razredovna razdjelnica u tipski ključno različitu *odnosu prema filmski predočenu prizoru*.
Kako je to više puta naznačeno u prethodnoj raspravi, u prototipskoj *naraciji* pratimo prizorno povezana zbivanja, bilo izravno povezana prostorno-vremenskim kontinuitetom, bilo uz preskoke, elipse, ali s podrazumijevanim prostorno-vremenskim vezama. Promatrački ("sižejni") postupci kojima se uvjetuje praćenje zbivanja u narativnom filmu (izbor točki promatranja i njihov raspored od kadra do kadra, od scene do scene...) tipično su takvi da nam omogućuju valjano raspoznavanje zbivanja i njihovih sljedova (slijede opisna načela) i da nam omogućuju važno usredotočivanje pažnje na međusobno povezane i relevantne tijekove i vidove zbivanja, tj. da nadasve služe tome. Zapravo, ono što filmsko izlaganje određuje kao narativno upravo je to: promatrački usre-

37 Usporedi analizu Ejzenštejnova smišljanja kako da snimi film prema Marxovoj političko-ekonomskoj knjizi *Kapital* – Turković, 1994.

dotočeno praćenje tijeka određena (pojedinačna) zbivanja (uza sve moguće distrakcije ili otklone).

I pri *opisu* se gledatelja usredotočuje na prizore, iako s važnom razlikom u odnosu prema narativnoj usredotočenosti. Bit je opisa da nam omogući raspoznavanje prizora i *razgledačko upoznavanje* s njime (Turković, 2003). Opisi se tipično tiču vrlo određenih ambijenata, ambijentalnih situacija, pa i zbivanja, usredotočavajući gledateljevu pažnju na *identifikacijsku percepciju*, na stjecanje prigodna *perceptivna poznavanja* danoga prizora ili prizorne pojave, na stjecanje *perceptivne spoznaje* o karakterističnim (prigodnim ili nadprigodnim) perceptivno-prepoznavalačkim crtama dane pojave.

Rezimirajući ove odredbe, mogli bismo reći da su narativna i opisna izlaganja *usmjerena na prizor*, odnosno da gledatelja tako usmjeruju, da tako usmjeruju njegovo perceptivno i, naravno, interesno praćenje i raspoznavanje. Ovakva izlagačka orijentacija odgovara onoj našoj životnoj perceptivno-interesnoj orijentaciji koju imamo kad se moramo *spoznajno* i *djelatno snaći* u našoj neposrednoj, ali i kontekstualno mogućoj, životnoj sredini – u okolišu u kojem imamo zadatak opstati.

Drugačije je s pojmovnim i poetskim izlaganjima. Oni su *usmjereni na stav*, na naš *sustav uvjerenja*, tj. na artikulaciju općespoznajnog i sustavno-vrijednosnog, načelnog, odnosa prema pojavama života. Usmjereni su artikulaciji našeg *tumačenja* svijeta, duhovne osnove što nas vodi u snalaženju svijetom. Na to se misli kad se koristi pojam *asocijativnosti*: iako i u poetskim i u pojmovnim filmovima možemo imati posla s konkretnim, vrlo pojedinačnim prizorima, oni su tu zato da aktiviraju *nadprizorne* asocijacije, da nas upute na nešto što nije sadržano u samim prizorima, nego tek u našem duhu koji "slobodno" bira i povezuje zbivanja, prema svojim uzetim "nadprizornim", umskim, potrebama (kriterijima) – "kontekstualizira" ih u duhovnom svijetu, a ne po logici prizorno vezana, vremenski-prostorno uvjetovana snalaženja.

Zato je diskontinuirana ("asocijativna") montaža tako važan indikator i čimbenik poetskog i argumentacijskog izlaganja: heterogenost kadrova, nespecificiranost prostorno-vremenskih veza, irelevantnost prizornih kontinuiteta, uočljive stilizacije same slike... signaliziraju nam (*metakomunikacijski*, usp. Turković, 2008) da nam snalaženje u prizoru nije prvenstven zadatak, ali su ujedno i komponente struktura kojima je jedino koherencijsko, tematsko objedinjavajuće rješenje u pojmovnom tumačenju ili dojmovnome sustavu vezivanja ("asociranja") tih heterogenih sastojaka, pa nas upućuju na traganje o kakvom se pojmovnom, ili dojmovnom sustavu radi u danoj izlagačkoj cjelini, danome *izlagačkom sklopu*.

Druga je razdjelnica ona unutar "asocijativnog" opredjeljenja, *unutar orijentacije na nazor*, *na stav*. Kako je na to upozorio Ejzenštejn, "asocijativno strukturiranje" može se specijalistički usmjeriti na *poimanje* i *pojmovno raščišćavanje* – postaje nositeljem osobita tipa izlaganja: *pojmovnog* ili *argumentacijskog izlaganja* (usp. Messaris, 2001; Turković, 2004), ali se može opredijeliti i za afektivnu, emotivnu, senzorijalno-senzualnu orijentaciju, onu – *poetskog izlaganja*.

Više je otvorenih teorijskih i analitičkih problema vezano uz izlučivanje *poetskog izlaganja* i utvrđivanja *afektivne modulacije* kao temeljne za njega.

Prvi je problem u samom određivanju "afektivnog" tona pojedinog intuitivno prepoznatljivog "poetskog filma", prepoznatljivog poetskog izlaganja. Naša sposobnost diskurzivnog govora o tome, a i tradicija u tome (pa i ona znanstvena, kod psihologa specijaliziranih za emocije), nije osobita, odnosno dosta iznijansirana za precizniji govor o efektima poetskog izlaganja:

> *Zato što su umjetnička ispitivanja raspoloženja tipično mnogo istančanija nego znanstvenička, ona pružaju svojem čitaču lakše raspoznavanje i obavjesniji pristup raznolikim i jedinstvenim profilima pojedinih stanja raspoloženja; poetska iznošenja, raščinjavanja i pobrojavanja raspoloženja mnogo su raznovrsnija nego ona psihologova. Više je raspoloženja na nebu i zemlji nego što ih se može naći u bilo kojem laboratorijskom spisku termina za raspoloženje (ili u bilo kojem rječniku, što se toga tiče), i dijelom je u zadatku lirske poezije*

38 Recimo, neku uputu u tom smjeru daje Peterlić: "...filmski ritam, kao i ritam plesa i glazbe, obuzimlje gledatelja, stvara i mijenja njegova raspoloženja. U zapažanju prizora doživljava se to kao događaj, popularno "atmosfera", a osjećaji i raspoloženja što se ritmom izazivaju mogli bi se nabrajati u širokom rasponu od euforije do depresije – s tim što će ubrzanja ritma uzrokovati prvo, a usporenja drugo – od nadraženosti, nervoze do smirenja, melankolije, s tim što će neočekivane promjene ritma tvoriti prvo, a prividno odsustvo ritma drugo raspoloženje (Peterlić, 2000: 221), no sve je to pomalo tek u tipskim naputcima, bez sustavnijeg istraživanja međuovisnosti različitih ritmova i stilizacija i različitih afektivnih stanja.

> *da izradi mapu tog neiscrtanog područja – da je učini raspoloživom za bliže i specifičnije razmatranje. A lirska poezija nije jedini umjetnički oblik za istraživanje raspoloženja u svrhe refleksije.* […] *Film može također djelovati kao lirska poema, u kojoj mijenjanje subjektivnih točki gledišta, često provedenih kroz montažu, izlaže kognitivno nastrojenje filmaša raspoloženja poput Stan Brakhagea, Jonasa Mekasa i Brucea Bailliea.* (Carroll, 2003).

Uz to je vezan problem analitičke specifičnosti. Naime, jedna je stvar načelno ustvrditi da je montažni ritam – poput glazbenog ritma – snažan činitelj emotivnosti u poetskom izlaganju, ali je druga stvar pokazati koje to ritmičke osobine, u vezi s kojim stilizacijskim intervencijama, uzrokuju koja specifično "raspoloženja", odnosno koje promjene u dočaranome raspoloženju u danome filmu.[38]

Treći je problem – problem *poetizacije drugih tipova izlaganja*. Tj. problem je kako utvrditi što u slučajevima u kojima nije posrijedi film rađen po "čistim poetsko-izlagačkim načelima" (poput našeg polaznog primjera – *Termita*), nego izrađen u, prevladavajuće, drugom tipu izlaganja, recimo, kao narativni, ili kao dokumentarističko-opisni, može učiniti poetskim, tj. da se drži kako je poetska komponenta – uz onu narativnu – u njemu "jaka" (primjerice u Dovženkovoj *Zemlji*, Resnaisovu *Prošle godine u Marienbadu*, Antonionijevoj *Pomrčini*, Tarkovskijevu *Stalkeru*, Tarrovu *Sotonskom tangu*…)

Dosta je otvorenih pitanja u teorijskom raščišćavanju mehanizama *poetskog izlaganja*, ali, imajući izlučujući naziv, koordinate smisla koji pridajemo tom nazivu i detektirano područje primjene – ovo su problemi koji se, vjerujem, dadu riješiti postupnim teorijskim i interpretativnim radom.

Literatura

Arnheim, Rudolf, 1933/1957, "Artistic use of the absence of the space-time continuum", u R. Arnheimm, 1957, *Film as Art*, University of California Press (usp. "Umetničko korišćenje odsustva prostorno-vremenskog kontinuiteta", prev. Dušan Stojanović, u R. Arnhajm, 1962, *Film kao umetnost*, Beograd: Narodna knjiga)

Balázs, Béla, 1948, *Filmska kultura*, prevela Sonja Perović, Beograd: Filmska biblioteka

Barnouw, Erik, 1993. (drugo revidirano izd., prvo 1978), *Documentary. A History of the Non-Fiction Film*, Oxford University Press (usp. Erik Barnou, 1981, *Dokumentarac. Historija dokumentarnog filma,* prevela Senada Kreso, Beograd: izdanje Aleksandra Mandića)

Barsam, Richard Meran, 1974, *Nonfiction Film. A Critical History,* London: George Allen & Unwin LTD

Belan, Branko, 1979, *Sintaksa i poetika montaže. Teorija montaže,* Zagreb: Filmoteka 16

Bordwell, David i Kristin Thompson, 2008. (osmo izd., prvo 1979), *Film Art. An Introduction*, New York: McGrow-Hill Comp.

Carroll, Noël, 1996, "Avant-Garde Film and Film Theory", u Noël Carroll, 1996, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge UK: Cambridge University Press

Carroll, Noël, 2003, "Art and mood: preliminary notes and conjectures", *The Monist*, vol. 4, 4/2003. (usp. http://findarticles.com/p/articles/mi_hb1364/is_4_86/ai_n29058320; posjećeno 16. ožujka 2009)

Dulac, Germaine, 1927/1978, "Estetička merila, prepreke, integralna kinegrafija", u Stojanović, ur., 1978.

Dulac, Germaine, 1925/1987, "The Essence of the Cinema: The Visual Idea", u Adams P. Sitney, ur., 1987, *The Avant-Garde Film*, New York: Anthology Film Archives

Ejzenštejn, Sergej (Sergei Eisenstein), 1926/1994, "Béla Forgets the Scissors", u Taylor, Christie, ur., 1994.

Ejzenštejn, Sergej, 1929/1964, "Dijalektički pristup filmskoj formi", u S. M. Ajzenštajn, 1964, *Montaža atrakcija*, ur. Dušan Makavejev, Beograd: Nolit (usp. "A Dialectic Approach to Film Form", u Eisenstein, 1947)

Ejzenštejn, Sergej, 1929/1957, "Film u četiri dimenzije: II" u V. Pogačić, ur., 1957., *Eisenstein. Život, delo, teorije*, Beograd: Jugoslovenska kinoteka (usp. "Methods of montage" u Eisenstein, 1949)

Ejzenštejn, Sergej (Sergei Eisenstein), 1949, *Film Form. Essays in Film Theory*, ur. i preveo Jay Layda, New York: Harcourt, Brace & World

Epstein, Jean, 1921/1978, "Dobar dan filme", prev. Svetlana Stojanović, *Filmske sveske*, 4/1978; Beograd: Institut za film

Epstein, Jean, 1946/1976, "Inteligencija jednog mehanizma", prev. Svetlana Stojanović, *Filmske sveske*, 4/1976; Beograd: Institut za film

Gance, Abel, 1927./1976, "Došlo je vreme slike", prev. Svetlana Stojanović, *Filmske sveske*, 3/1976., Beograd: Institut za film

Gilić, Nikica, 2005, "Asocijativno izlaganje ili o prorocima dokumentarnog i eksperimentalnog filma", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 41, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Gilić, Nikica, 2007, *Filmske vrste i rodovi*, Zagreb: AGM

Gligo, Nikša, 2005, "Izvođač kao skladateljev dvojnik. O drugosti autorstva u aleatoričkoj i nedeterminiranoj glazbi", *Rad HAZU*, br. 455, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti

Grierson, John, 1926/1966, "Flaherty"s Poetic *Moana*", u Jacobs, ur., 1971.

Grierson, John, 1932/1966, "First Principles of Documentary" u Hardy, ur., 1966 (usp. kraću verziju: "Prva načela dokumentarnog filma", prev. Gordana Velmar-Janković, u Stojanović, ur, 1978.

Grodal, Torben, 1997, *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*, Oxford: Clarendon Press

Harmon, William, Hugh Holman, 2009. (deveto izd, prvo 1996), *A Handbook to Literature*, Upper Saddle River, N.J.: Pearson, Pretntice Hall

Hergešić, Ivo, 1929/1993, "O filmskoj poetici", u Stojanović, ur., 1993.

Ieropoulos, Fil, 2009, "Film Poetry: A Historical Analysis" (http://www.fil-i.co.uk/; posjećeno 26. veljače 2009)

Ivens, Joris, 1969/1971, "The Making of the *Rain*"; u Jacobs, ur., 1971.

Jacobs, Lewis, 1947-1948, "Experimental Cinema in America 1921-1947", u Lewis Jacobs, 1967, *The Rise of the American film. A Critical History. With an Essay Experimental cinema in America 1921-1947*, New York: Teachers College Press

Jacobs, Lewis, ur., 1971, The Documentary Tradition. From Nanook to Woodstock, New York: Hopkinson and Blake Publ.

Jakobson, Roman, 1960, "Closing statement: Linguistics and Poetics", u T. A. Sebeok, ur., 1960, *Style in Language*, Cambridge Mass: The MIT Press (usp. srp. prijevod u R. Jakobson, 1966, *Lingvistika i poetika,* prev. Ranko Bugarski, Beograd: Nolit)

Jurić, Slaven, 2006, *Počeci slobodnog stiha*, Zadar, Zagreb: FF press, Thema

Konigsberg, Ira, 1987, *The Complete Film Dictionary*, New York: New American Library

Kravar, Zoran, 1986, "Lirska pjesma", u Zdenko Škreb, Ante Stamać, ur., 1986, *Uvod u književnost. Teorija, metodologija*, Zagreb: Globus

Langer, František, 1913/1983, "Večito kinema", prevela Milada Pavlović, *Filmske sveske* (tematski broj: Češka filmska teorija 1908-1937), 4/1983, Beograd: Institut za film

Léger, Fernand, 1933/1978, "Novi realizam: predmet", u Stojanović, ur., 1978.

Marinetti, Emilio Filippo, 1916/1978, "Futuristički film", preveo Srđan Musić, u Stojanović, ur. 1978.

Marinković, Ranko, 1951/1981, "O mehanici i poeziji filma", u Stojanović, ur. 1981.

Mekas, Jonas, 1955/1970, "The Experimental Film in America", u Sitney, 1970.

Mekas, Jonas, 1959/1972, "Maya Deren and the Film Poem", u Jonas Mekas, 1972, *Movie Journal. The Rise of a New American Cinema*, 1959-1971, New York: Collier Books

Mekas, Jonas i Stan Brakhage, 2003, "A Conversation between Jonas Mekas and Stan Brakhage", *Logos 2/2,* proljeće, 2003. (http://www.logosjournal.com/brakhage_mekas.htm; posjećeno 4. ožujka 2009)

Messaris, Paul, 2001, "Pojmovna montaža", prev. Hrvoje Turković, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 25. (usp. http://www.adu.hr/images/stories/NastavniMaterijali/TipoviIzlaganja/MESSARIS%20Pojmovna%20montaza.pdf)

Nichols, Bill, 1991, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Boomington: Indiana University Press

Nichols, Bill, , 2001, *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana University Press

Panofsky, Erwin, 1934-1947/1978, "Stil i medijum filma", u Stojanović, ur., 1978.

Pasolini, Pier Paolo, 1965/1976, "The Cinema of Poetry", u Bill Nichols, ur., 1976, *Movies and Methods*, Berkeley, London: University of California Press

Peterlić, Ante, 2000, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada

Pinker, Steven, 2007, *The Stuff of Thought. Language as a Window into Human Nature*, New York, London: Viking (Penguin Books)

Plantinga, Carl R., 1997, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge University Press

Plantinga, Carl R., 1994, "Blurry boundaries, troubling typologies, and the unruly nonfiction film", *Semiotica*, Vol. 98, 3-4/1994.

C. Plantinga i Greg M. Smith, ur., 1999, *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*, The Johns Hopkins University Press

"Poetry and the Film: A Symposium. With Maya Deren, Arthur Miller, Dylan Thomas, Parker Tyler. Chairman Willard Maas. Organized by Amos Vogel", u Sitney, ur, 1970.

Rees, A. L., 1999, *A History of Experimental Film and Video. From the Canonical Avant-Garde to Contemporary British Practice*, London: BFI Publishing

Renov, Michael, 2004, *The Subject of Documentary*, University of Minnesota Press

Richter, Hans, 1924/1978, "Rđavo uvežbana duša", u Stojanović, ur, 1978.

Rotha, Paul, 1935/1968, *Documentary Film*, London: Faber and Faber

Ruttmann, Walther,1919/1984, "Slikarstvo sa vremenom", preveo Filip Filipović, u Vučičević, 1984.

Schoots, Hans, 2003, "The Avant-Gardes Adaptability to the Ideologies of the 20th Century – Walter Ruttmann and Joris Ivens Compared", www.hansschoots.nl/engels/avantgarde.html (posjećeno 26. veljače 2009.; izvorno objavljeno u Peter Zimmermann, Kay Hoffmann, ur., 2003, *Triumph der Bilder, Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich*, Studgart, Konstanz: Haus des Dokumentarfilms, s naslovom "Zooming out. Walter Ruttman and Joris Ivens")

Sitney, Paul Adams, ur., 1970, *Film Culture. An Anthology*, London: Secker & Warburg

Sitney, Paul Adams, 2002, *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943-1978,* Oxford University Press

Stojanović, Dušan, ur., 1978, *Teorija filma* (poglavlje: "Realisti, sanjalice, vizionari", str. 267-336), Beograd: Nolit

Solar, Milivoj, 2006, *Rječnik književnog nazivlja*, Zagreb: Golden marketing –Tehnička knjiga

Stojanović, Dušan, ur., 1981, *Jugoslovenska teorija filma*, Beograd: Institut za film

Stojanović, Dušan, ur., 1993, *Antologija jugoslovenske teorije filma,* Beograd: Ju film danas, Prosveta

Šklovski, Viktor (Viktor Shklovsky), 1925/1994, "The Semantics of Cinema", u Taylor, Christie, ur., 1994

Šklovski, Viktor (Viktor Shklovsky), 1927/1994a, "Poetry and Prose in Cinema", u Taylor, Christie, ur., 1994.

Šklovski, Viktor (Viktor Shklovsky), 1927/1994b, "Mistakes and Inventions", u Taylor, Christie, ur., 1994.

Tagatz, Sergije, 1935/1993, "Važnija pitanja domaćeg filma", u Stojanović, ur., 1993.

Taylor, Richard, Ian Christie, ur., 2002. (1994), *The Film Fac tory. Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*, Abington, New York: Routledge

Tokin, Boško, 1920/1993, "Pokušaj jedne kinematografske estetike", u Stojanović, ur., 1993

Turković, Hrvoje, 1990, "Privlačnost fabulizma", *Republika*, br. 5-6, svibanj-lipanj, 1990, str. 59-69, Zagreb: Društvo hrvatskih književnika

Turković, Hrvoje, 1994, "Pojmovni iskaz", *Republika*, br. 9-10, godište L, rujan-listopad 1994; Zagreb: Društvo hrvatskih književnika

Turković, Hrvoje, 2000 (1994), *Teorija filma. Prizor, montaža, tematizacija*, Zagreb: Meandar

Turković, Hrvoje, 2003, "Što se čini kad se "filmski opisuje", *Zapis*, posebni broj, ljeto 2003; Zagreb: Hrvatski filmski savez

Turković, Hrvoje, 2004, "Pojmovni film prema Radovanu Ivančeviću. *Perspektive*, I-VI, serija element-filmova, filmoteka 16, Zagreb, 1972", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 39, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Turković, Hrvoje, 2006, "Kako protumačiti 'asocijativno izlaganje' (i da li je to uopće potrebno), *Hrvatski filmski ljetopis*, 45/2006, Zagreb: Hrvatski filmski savez (usp. http://dzs.ffzg.hr/PDF-i/Turkovic_2006.pdf)

Tyler, Parker, 1958/1970, "Preface to the Problems of the Experimental Film", u Sitney, ur., 1970.

Tyler, Parker, 1949/1971, "Documentary Technique in Film Fiction", u Jacobs, ur., 1971.

Vertov, Dziga,1922/2003, "We. A Version of a Manifesto", u Taylor, Christie, ur. 2002.

Vučičević, Branko, ur., 1984, *Avangardni film* 1895-1939, Beograd: Radionica SIC

Williams, Bruce, 1994, "A Mirror of the Cinema: Poetic discourse and Autotelic Aesthetics in Dovzhenko's *Earth", Journal of Ukrainian Studies* 19, ljeto, 1/1994.

Wollheim, Richard, 1998. (prvo izd. 1987.), *Painting as an Art*, London: Thames and Hudson

UDK: 791.21.038.6

Vanja Obad

Kako razumjeti eksperimentalni film (kognitivni pristup)

Eksperimentalni film često puta stavlja na kušnju naša standardna komunikacijska očekivanja (dovoljno je prisjetiti se "vizija" Stana Brakhagea, "slučajnosti" Mihovila Pansinija ili apstraktnog plesa oblika i boja Lena Lyea) i upravo ispituje doživljajne potencijale koji se otvaraju kad gledatelj mora savladavati narušavanja standardnog odnosa. No, to zasigurno ne znači da se razumijevanje eksperimentalnoga filma razlikuje od razumijevanja bilo koje vrste filma ili drugih žanrova. Kognitivistički pristup podrazumijeva da sve mora imati temelj u našim kognitivnim sposobnostima. U kognitivnoj filmskoj teoriji, polazište je doživljaj filma, pa ću, na primjeru eksperimentalnog filma, pokušati utvrditi kognitivne probleme koji se rješavaju određenim tipiziranim filmskim postupcima, te se potruditi razbistriti specifičnu doživljajnu svrhu koju treba ostvariti takvim postupcima. Kao primjere uzet ću filmove Ivana Martinca (*Rondo*, 1962), "filmove fiksacije" iz 1960-ih (termin Dušana Stojanovića), kakav je *Pravac* Tomislava Gotovca (1964), "strukturalni film" (*Four Shadows* Larryja Gottheima, 1978), te filmove materijalističkog usmjerenja (*Sretanje* Vladimira Peteka, 1963; *Clouds* Petera Gidala, 1969).

1. Uvod

Postoji primjer, koji navodi David Bordwell na svom internetskom blogu (http://www.davidbordwell.net/blog/?p=2004), a koji ću posuditi od njega, za ilustraciju onoga što psiholozi nazivaju efektom ugođenosti (*primacy effect*), pojavu da prve informacije više utječu na dojam koji stvorimo. Evo primjera:

8 x 7 x 6 x 5 x 4 x 3 x 2 x 1 = ?
1 x 2 x 3 x 4 x 5 x 6 x 7 x 8 = ?

Što se događa kad zatražimo brzu, grubu procjenu rezultata množenja, produkt navedenih nizova, bez računanja? Ispitanici koji su dobili na uvid prvi niz bit će skloniji dati veći rezultat kao procjenu, nego oni koji su na uvid dobili drugi niz, a za to je "krivac" početni broj. Iako je rezultat ovog niza potpuno isti, za stvaranje dojmova važan je redoslijed kojim smo primili informacije.

Također, postoji eksperimentalni film Kanađanina Michaela Snowa, ne onaj najpoznatiji, *Duljina valova* (*Wavelenght*, 1976), već film koji je snimio šest godina kasnije, *So Is This* (1982). Film je u cijelosti sastavljen od riječi koje se izmjenjuju jedna za drugom na crnom ekranu konstruirajući rečenice, a Snow, između ostalog, eksplicitno (riječima-kadrovima) "komentira" ono što će uslijediti u filmu, preuzimajući tako kontrolu nad "prirodnim" procesom gledanja filma.

Što čini Snow? Pokušat ću vizualizirati slijed od deset kadrova: *1. The 2. rest 3. of 4. this 5. film 6. will 7. look 8. just 9. like 10. this.* "Ostatak ovoga filma izgledat će upravo ovako". Nakon prvih nekoliko rečenica Snow direktno obavještava gledatelja kako će se film sastojati od riječi koje će se prema identičnom principu izmjenjivati na ekranu. Uz zahvale ljudima koji su pomogli u ostvarivanju filma (također, riječima-kadrovima) – pa i napomenom kako je ovakav "film riječi" često puta nezgodan za one koji ne vole gledati preko tuđih leđa – vrlo brzo Snow će se poigrati s gledateljevim "predviđanjima" proizašlim iz prethodnih rečenica. Čitamo, kako će "ovaj film trajati dva sata. Čini li vam se to zastrašujuće? Možete na to gledati i na ovaj način: kako znate da to nije laž?" Na taj način Snow problematizira situaciju oko ranije stvorenih hipoteza, suočava gledatelja s *njegovom* "odgovornošću" u gledanju ovog filma, ali i filma općenito.

Dovoljno se prisjetiti, često citiranog, primjera iz filma Alfreda Hitchcocka *Nepoznati u Nord-Expressu* (*Strangers on a Train*, 1951), ili bilo kojeg drugog filmskog primjera koji nas je uspio vješto zavarati zahvaljujući tome što je prethodno "sijao" lažne indikacije: nakon što prestrašena supruga Guya Hainesa vrisne u tunelu ljubavi, naša pretpostavka da ju je Bruno Anthony (Robert Walker) ubio, stvara se upravo temeljem informacija prikupljenih iz prethodnih kadrova (ili priče). Ipak, neće biti tako jednostavno, gledatelj odahne iako je zavaran (nesretna žena Guya Hainesa strada tek u idućem kadru).

Filmovi Alfreda Hitchcocka i filmovi Michaela Snowa, naravno, nisu iste vrste – prema nekoj "uvjetnoj" klasifika-

ciji Hitchcockov film pripadao bi žanru kriminalističkog filma, a Snowov strukturalnom-eksperimentalnom filmu, ali i jedan i drugi *računaju na aktiviranje postojećih kognitivnih sposobnosti* gledatelja filma (Turković, 1999: 50), oba barataju s činjenicom da gledatelj izvodi najlogičnija objašnjenja upravo temeljem odnosa ranijeg materijala s kasnijim detaljima (Caroll, 2001: 4)[1].

Vratit ću se sad na početno *pitanje* – kako razumjeti eksperimentalni film? – i pokušati se njime "pozabaviti". Eksperimentalni film često puta stavlja na kušnju naša standardna komunikacijska očekivanja (dovoljno je prisjetiti se Brakhageovih "vizija", Pansinijeve *slučajnosti*, ili apstraktnog plesa oblika i boja Lena Lyea) i upravo ispituje doživljajne potencijale koji se otvaraju kad gledatelj mora savladavati narušavanja standardnog odnosa (Turković, 1999: 52). No, to sigurno ne znači da se razumijevanje eksperimentalnog filma razlikuje od razumijevanja bilo koje vrste filma (romantičnih komedija, filmova strave, televizijskih sapunica ili serijala *Umri muški*).

Kognitivistički pristup podrazumijeva da sve mora imati temelja u našim kognitivnim sposobnostima, polazište je doživljaj filma, pa ću, na primjeru eksperimentalnog filma, pokušati utvrditi *kognitivne probleme koji se rješavaju određenim tipiziranim filmskim postupcima*, i potruditi se razbistriti specifičnu doživljajnu svrhu koju se treba ostvariti takvim postupcima (Turković, 1999: 55).

2. Primjer poetskog izlaganja (Ivan Martinac)

Za početak, poslužit ću se poetskim eksperimentalnim filmom Ivana Martinca *Rondo* (1962) koji se čini dostatno i "lako" razabirljiv za prikaz poetskog izlaganja (možemo se prisjetiti i glazbenih spotova ili emotivno naglašenih scena poput onih iz filma *Umri muški*). Prostorno povezani, mladići i djevojke koje u ovom filmu zatječemo, zaokupljeni su sami sobom, udubljeni u vlastitu "radnju", "vlastiti svijet" – sviranje klavira, crtanje, zurenje kroz prozor, i sl. – i to je uglavnom sve što se događa u filmu.

Za ilustraciju, opisat ću nekoliko uvodnih kadrova Martinčeva filma (povezanih Beethovenovom glazbom u *off*-u).

1. (DET. LAMPE.) Upaljena lampa njiše se, na pozadini uočavamo šesterokutni oblik saća, ne razaznajemo jasno o kojem je ambijentu riječ (interijer ili eksterijer)

2. (PT. ZGRADE. DR. EXT.) Lelujavo granje u prednjem planu, u pozadini osvijetljen prozor, raspoznajemo ljudsku figuru koja stoji uz prozor.

3.(K. INT.) Krupni plan mladića s crnim naočalama koji gleda pred sebe. Lice povremeno zaklanja "lelujava sjena", uočavamo odsjaj upaljenog svjetla na naočalama.

4.(PB. INT.) Muškarac okrenut leđima prozoru, prema položaju tijela očito zamišljen.

5.(DET. NOTNOG ZAPISA.) Uočavamo okretanje stranice notnog zapisa, pokazuje se naslov Rondo. Allegreto. Slijedi (PAN dolje) vožnja niz notni zapis i zum, note više nisu čitljive.

6.(PAN. KLAVIR. GR.) Kosi kadar – notna knjižica iznad klavira. Kamera se usmjerava na ruke svirača.

7.(DET. RUKE. GR.) Prsti koji "prebiru po tipkama" klavira.

8.(PB. INT.) Žena (iz profila) svira klavir.

9.(B. INT.) Žena za klavirom (en-face) povremeno podiže glavu bezizražajna pogleda.

10. (B. INT.) Djevojka 2 (tako ćemo je nazvati) gleda pred sebe i mehanički, sporim pokretima, gotovo nesvjesno manikira nokte.

11.(K. INT.) Bezizražajno lice Djevojke 2.

1 Općenito, primjer koji sam odabrao služeći se tzv. "efektom primarnosti" ne mora se prvenstveno odnositi na zaključke koji se stvaraju temeljem montažnih veza, a čemu detaljnu pažnju posvećuje Caroll (2001) u svom tekstu *Prema teoriji montaže*, već, kao i u socijalnim situacijama, i na gledateljevo stvaranje dojmova (hipoteza) o likovima upravo na temelju *prvih* informacija koje se kasnije potvrđuje kao točne ili netočne. Bordwell, primjerice, uzima za primjer "karakterno" određivanje Martyja McFlya (Michael J. Fox) prema uvodnom prizoru u filmu *Povratak u budućnost* (*Back to the Future*, 1985) (http://www.davidbordwell.net/blog/?p=2004).

12.(D. RUKI i PAPIRA. GR.) Ruke crtaju neobično, čudovišno biće.

13.(B. INT.) Mladić, ima cigaretu u ustima, crta i povremeno podiže pogled.

14.(A. INT.) Djevojka 3, ima knjigu na koljenu, sjedi na stolici uza zid, ruke oslonjene na bradu (reklo bi se da pozira).

15.(K. EXT.) Djevojka 3, gotovo istog bezizražajna pogleda kao Djevojka 2, gleda kroz prozor.

16.(PB. INT.) Žena (iz profila) svira klavir.

17. (B. INT.) Žena za klavirom (en-face) povremeno podiže glavu bezizražajna pogleda.

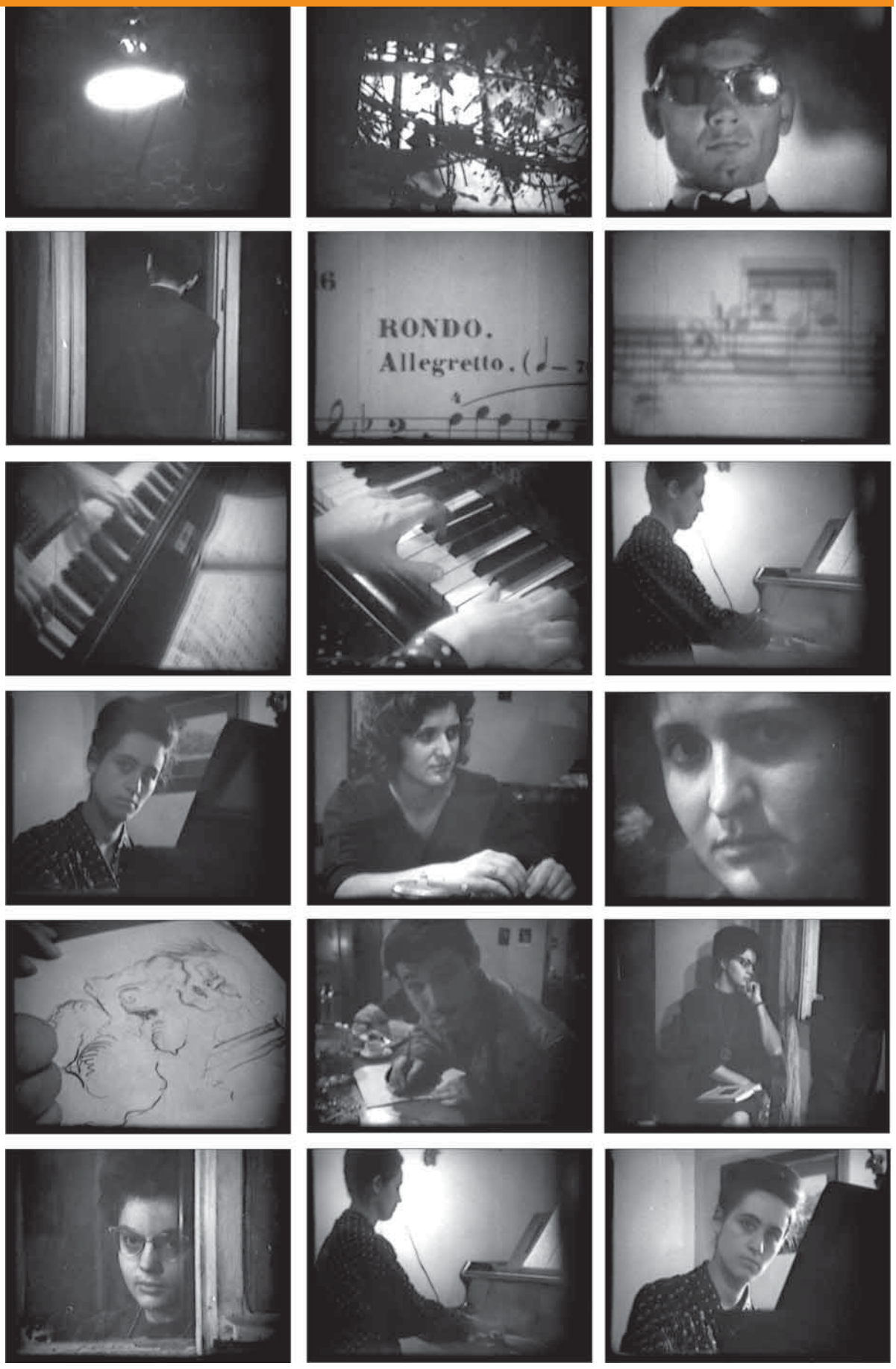
Da ne bih pretjerao, ovdje ću zastati – jer je primjer i uzet zbog svoje tipičnosti i jednostavnosti, a i zbog iskustveno poznate doživljajne svrhe. No, valja navesti kako se statični kadrovi, krupnih (blizu) planova lica iznova ponavljaju (10, 11, 12, 13, 14, 15), kao i dva kadra žene koja svira klavir (16, 17). Spomenuti niz kadrova (10, 11, 12, 13, 14, 15) slijedi još jednom, kao i scena 7., da bi nam se u novom krugu pažnja usmjerila na detalje (npr. krupni plan djevojčinih noktiju, crtež koji otkriva da mladić ne portretira prisutnu djevojku, ili možda u njoj vidi čudovišno biće, prsti djevojke koja lupka po knjizi itd.).
Među kadrovima postoje prepoznatljive prizorne veze – mladiće i djevojke zatječemo u istom ambijentu – iako to poetski filmovi često zaobilaze montažnim diskontinuitetom (Turković, 2006: 17) – na primjer, niz kadrova iz filma *Mehanički balet* (*Ballet mécanique*, 1924) Fernanda Légera, ili igra s različitih filmskim vrpcama Brucea Connera – kao i kod spomenutih filmova, riječ je ovdje očito o *nenarativnom izlaganju*.
Kad bismo nekog dobrovoljca naveli da montažno pobrka redoslijed kadrova filma *Rondo* i npr. krene s polutotalom (obuhvatnijom vizurom) – jer, čini nam se, prema nekoj ustaljenoj, a isto kognitivno utemeljenoj, filmskoj ljubaznosti, da u novom prostoru prvo razgledamo obuhvatno (Turković, 2004: 10) – "našli" bismo se u dnevnoj sobi, vidjeli mladiće i djevojke, a tek potom usmjeravali pažnju prema detaljima, postupno "gradeći" film (npr. polu-blizu mladića koji crta, djevojku s knjigom na koljenu, klavirske tipke, itd.). To bi bilo u skladu s nekom uobičajenom logikom praćenja prizornih zbivanja i takvim bismo opisno najpogodnijim redoslijedom očito dobili snažniju *informativnu* vrijednost, ali bismo vjerojatno oslabili onu emotivnu ("retoričku") na koju računa film.
Ovdje se pak narušavaju neke "pravilnosti": ne upoznaje nas se odmah s ambijentom, tj. izostaje obuhvatna vizura (total/polutotal) koja bi nam stvorila najpogodnije uvjete razgledanja prizorne situacije (*standardizirani* postupak temeljnog kadra)[2] već se vrlo brzo kreće s "junacima" i to isključivo *napadnim* planovima kao što su to krupni plan i blizu. Također, identični, statični kadrovi, krupnih (blizu) planova lica ponavljaju se – dok se njihovi "zamišljeni", bezizražajni izrazi bitno ne mijenjaju. Točnije, ništa bitno ne mijenja se do kraja filma – jedan od junaka prebaci se s jedne fotelje na drugu, drugi se približi i podigne telefonsku slušalicu – i to je uglavnom sve od "potencijalne radnje"[3].
Mogli bismo reći i kako film sadrži elemente opisa[4], iako je opis daleko od središnjeg cilja izlaganja. Navedeni stilizacijski postupci imaju svrhu prikazati specifičnu "atmosferu" *emotivnog* stanja i raspoloženja, osjećaja nepokretnosti, besciljnosti, možda rezignacije "junaka", nemogućnosti ostvarivanja komunikacije[5]. Ono što sadržajno dominira upravo su likovi posvećeni vlastitoj "radnji" – zadubljeni u vlastite misli – sviranje klavira, ure-

2 Naravno, ovakav opisani postupak s prizornim detaljem na početku scene nije "neobičan" i često se pojavljuje unutar narativnih filmova, ali se drži stilskim obilježjem jer sceni uvijek daje osobiti naglasak (usp. Turković, 2000: 130).

3 Film i završava u trenutku prikaza potencijalne naracije: mladić s crnim naočalama odlazi prema telefonu, podiže slušalicu i okrene broj. Dakle, nešto što bi eventualno moglo naznačiti početak "priče" – npr. netko će se javiti s druge strane, reći kako mu je dosta egzistencijalističkih filmova i potjerati ih iz stana – ne razvija se dalje, film tu završava.

4 Opisno izlaganje kakvim se, primjerice, služe poetski dokumentarci vrlo je blisko poetskim eksperimentalnim filmovima. Ipak, razliku treba tražiti upravo u naglašenom "narušavanju" opisne funkcije – na gledatelju je da otkrije dostatan broj pokazatelja koji ukazuju na drugačiju temeljnu svrhu (cilj) izlaganja (usp. Turković, 2004: 3-12).

5 Iako se u filmu *Rondo* sve zbiva u identičnom prostoru, poetski filmovi često uzimaju prizorno nevezane nizove kadrova kao što je npr. klasični film *Mehanički balet* (1924) Fernanda Légera ali u kojem gledatelj, primjerice, pokret uzima kao ključno središte pozornosti, a Carroll govori o premještanju s narativnog temelja na osjetilni (Carroll, 2001: 7). Također, i kompilacijski filmovi sastavljeni od različitih vrpci, kao što je poznati primjer film Brucea Connera *A Movie* (1958), u kojem ne postoje čvrste unutarscenske veze, traže sličnu strategiju prilikom razumijevanja. U tom smislu svi oni izrazito naglašavaju specifičan (nestandardni) autorski odabir.



Rondo (Ivan Martinac, 1962)

đivanje noktiju, zurenje kroz prozor, portretiranje i sl. Međusobno ne komuniciraju riječima, niti pokušavaju uspostaviti komunikaciju, a povezuje ih zajednički prostor i slična "odsutnost", i naravno, glazba u *off*-u.

Jedan od Martinčevih "junaka" (iz kadra br. 3) nosi tamne, vjerojatno sunčane naočale i stoji uz prozor – unatoč činjenici da se navečer, kroz tamne naočale, teško može išta vidjeti kroz prozor – čime se zapravo sugerira svojevrsna odsutnost duha. Nebitno je to što on (eventualno) promatra, i da li uopće vidi. Slično je i s ostalima: npr. djevojka s naočalama (kadar br. 15) "sjetno" gleda pred sebe, a njezin pogled nikad nije uzvraćen protu-kadrom. Ona, čini se, ne promatra ništa konkretno. Time se očito sugerira kako je ono bitno što se događa "u njezinoj glavi" (ili se zapravo uopće ništa ne *događa*). Izrazi lica se puno ne mijenjaju, oni su očigledno samo posrednici između autora i "prikazanog", i sugeriraju autorsko shvaćanje.

Lice u krupnom planu uvijek omogućava gledatelju da s promatranim osobama postane "blizak i intiman", tj. "stvori hipotezu" o njihovim mislima i osjećajima (Persson, 2002: 64). Gledatelj *Ronda* detektira osjećajna stanja, zaključuje o depresivnom raspoloženju ("egzistencijalnoj krizi", rezignaciji, dosadi) što sve pojačavaju, i potvrđuju, i ostala navedena stilska sredstva – ciklično ponavljanje istih kadrova, marginaliziranje "događajnosti", itd. Persson za objašnjenje krupnog plana uzima obrazac ponašanja gledatelja poznat u socijalnoj psihologiji kao *ponašanja u osobnom prostoru* (Persson, 2002: 63). Iako funkcija krupnog plana varira ovisno o kontekstu – primjerice, prijetnje i strašenja kad nas u filmovima strave kao *Zli mrtvi* (*Evil Dead*, 1981) "napadne" iznenadni krupni plan živog mrtvaca – ovdje je njegova funkcionalnost jasna s obzirom na dani kontekst, i ostala "izražajna" sredstva koja stvaraju jedinstveni dojam (raspoloženje). Gledatelju se "omogućuje" da uđe u tzv. "osobni prostor" lika, a kao i u svakodnevnom životu, ulazak u zonu intimnog razmaka pretpostavlja i veću intimnost (Persson, 2002: 67)[6], a omogućeno je i bolje razumijevanje.

Ako aktivnost protagonista u igranim filmovima temeljimo na njenoj usmjerenosti prema jasnom cilju, aktiviranom problemom (usp. Bordwell u Smith, 2002: 30), ovdje nepokretnost "junaka" motivira atmosfera, stanje koje se želi dočarati, nema problema postavljenih pred njih. Hipoteze o "temeljnom raspoloženju" koje smo stvorili analizom stilskih postupaka gledatelj i sugestivno doživljava prateći sadržaj prizora, a osobito krupnih (blizu) planova lica mladića i djevojaka[7]. Stil i sadržaj očito su u funkciji dočaravanja "atmosfere".

3. Film fiksacije

Kod nas se 1960-ih pojavila redukcijska, minimalistička struja eksperimentalnog filma (kao *anticipacija* ali i varijacija svjetske struje strukturalističkog filma). Riječ je najčešće bila o dugotrajnom statičnom snimanju preteženo statičnih prizora ili konstantnoj primjeni samo jednog vizualnog postupka.

Dušan Stojanović, koji je uočio takvu prisutnost u filmovima zagrebačkih eksperimentalista, dao im je i naziv – *filmovi fiksacije* (Stojanović, u: Pansini, 1987: 26; Turković, 2004: 44). Prema Stojanovićevim riječima, *film fiksacije* dinamičkim sredstvima – jer film je polazno "pokretna slika" – sugerira statično, "a radnja se zadržava na naizgled beznačajnom životnom trenutku" (Stojanović, u: Pansini, 1987: 27). Očito, temelj takvih filmova njihova je naglašena konceptualistička strana – većina njih bili su upravo filmovi polaznog inventivnog koncepta, a ne ciljani na dorađeno djelo (Turković, 2007: 8). Osim toga, njihova sklonost bila je donekle i u kritici subjektivnog i spontanog izražavanja.

Uzet ću poznati primjer, eksperimentalni film Tomislava Gotovca *Pravac* (*Stevens-Duke*), koji čini dio trilogije iz 1964. godine zajedno s *Kružnicom* (*Jutkevitch-Count*) i

6 Ako bismo željeli jasnije ilustrirati značenje i doživljajne posljedice različitih planova s obzirom na svakodnevno ponašanje u *osobnom prostoru*, dovoljno nam sugeriraju televizijske emisije koje vrlo precizno određuju distancu. Primjerice, pokušajmo zamisliti televizijskog voditelja, kao što je, na primjer, voditelj *TV dnevnika*, koji bi nam se o dnevnim pitanjima obraćao u krupnom planu. Gledatelj vjerojatno ne bi pristao na takvu nepotrebnu "bliskost", a možda bi je doživio i kao izrazito "neprijateljstvo". Voditelj u planu blizu dovoljno je distanciran, ali i prisan kao što smo to uostalom i s ljudima u svakodnevnoj, dnevnoj komunikaciji. Riječ, dakle, nije o proizvoljnoj konvenciji televizijskog programa, već o psihološkoj, kognitivnoj utemeljenosti takve "distance" (usp. Persson, 2002) pa se i otuda može koristiti njegova doživljajna svrha.

7 Smith navodi kako je teško stvoriti kratke, snažne osjećaje, pa filmske strukture pokušavaju stvoriti preduvjete za doživljavanje emocija (Smith, 2002: 35). Narativni film u tome je snažniji jer ima jaču kontekstualnu pripremljenost, dok je kod ovakvih primjera, gledatelj "sam", nedostaju indikatori – primjerice, zašto su ljudi tužni, nepokretni? – pa se zapravo teško postižu emocije, već se više stvaraju *raspoloženja*.

Pravac (Tomislav Gotovac, 1964)

Plavim jahačem (*Godard-art*), kako bih pokušao razjasniti gledateljske strategije u razumijevanju i doživljaju filma. U *Pravcu* riječ je o fiksiranoj kameri pokraj vozača tramvaja i kontinuiranoj vožnji unaprijed (kroz prednje tramvajsko staklo centriran je jedan pružni trak). Gledatelj taj postupak nedvosmisleno uočava[8]. Bez obzira na fiksiranost kamere (ona je postavljena upravo na određeno mjesto), filmski okvir (kao i izrez) uvijek selektivno izdvaja određeni prizor – dakle, daje mu prednost nad ostalim, uglavnom bezbrojnim, mogućnostima; drugo, odabir prizora – uostalom, kao i kod svih primjera o kojima smo govorili – nije vođen nekom unutar-filmskom narativnom logikom čime njegov "autorski" izbor dobiva na dodatnoj važnosti, postaje sam sebi svrhovit što razaznajemo i pomoću *vremenskog tijeka*, tj. neprekinutog kontinuiteta vožnje.

Očito, te dvije komponente bitno mijenjaju naš odnos prema zapisanom prizoru. Nebitna nam je narativna, uzročno-posljedična logika, a isključena je bilo kakva praktična strana putovanja "gledatelja/putnika" – ne žurimo na posao, niti prema nekom odabranom cilju – pa ovakav, autorski priređeni kadar od gledatelja traži da zauzme drugačiji stav, traži "otkrivanje" posebne važnosti[9]. Takva poetika naoko beznačajnih detalja u sklopu eksperimentalističke tradicije, a često i one modernističkog, narativnog filma, utemeljena je na uvjerenju kako se pažnjom prema životnim marginalijama može otkriti posebna nijansa (Turković, 2003: 12).

Autor odabire (priređuje) kadar (često i od osobne važnosti), a na gledatelju je da razvije osjetljivost na prikazano, osjetljivost prema "nevažnostima", otkrije posebne kvalitete koje često ne zamjećuje u svakodnevnom životu, dok ovdje one "traže" pažnju (usp. Bordwell–Thompson, 150, Turković *o filmovima u jednom kadru*, 2004: 36). Gledatelj, naravno, ne mora biti svjestan svih uvjeta pod kojima je nastao film *Pravac*, njegova se pažnja automatski

8 Planiranu kontinuiranost omeo je tek vremenski ograničen mehanizam za navijanje trake, pa je autor "prekide" popratio umetnutim titlovima.

9 Što, naravno, ne znači da kadrove u drugim filmovima ne priprema autor. Kao što znamo – svaki film ima svog autora (ili grupu autora), pa i unatoč autorskoj teoriji gdje su neki autori to bili "više" nego ostali. Razlika je očito u "programatskom" naglašavanju sa svrhom signaliziranja autorske, osobne autonomije i kontrole nad filmom (osobito poetski filmovi), njegova djelovanja izvan institucija, bavljenjem nečim što ga osobno zaokuplja (npr. Pansinijev film Brodovi ne pristaju upravo počinje s tim "proglasom") – iako se i avangardni (osobni) pristup vrlo brzo institucionalizirao (postao i dio dominantnog, standardnog filma).

veže uz kretnje pješaka, promjene ambijenta vožnjom kroz gradske predjele, sve ono novo što zatječe i promatra u kadru[10].

Riječ je o unaprijed određenom, smišljenom konceptu s namjerom metodičkog iskušavanja slučajnosti. Naravno, filmovi skloni iskušavanju slučajnosti računaju na neizvjesnost i nepredvidivost ishoda (Turković, 2003: 12) i time stupaju na sklizak teren: inventivno zamišljeni koncepti često nemaju i uspjelu doživljajnu primjenu.

Mihovil Pansini iste je godine (1963) snimio filmski eksperiment *Scusa Signorina* koji je postupak slučajnosti iskušavao znatno radikalnije, no mogli bismo reći i gledateljski/doživljajno siromašnije. Kao i kod *Pravca*, Pansinijeva upotreba slučaja bila je izrazito *planska*: riječ je o kombinaciji unaprijed zadanog postupka – uključena kamera koju je autor postavio na svoja leđa – i slučajnosti – nepredvidivosti onoga što će se dogoditi, snimiti. Uključenoj kameri tek je uvjetno prepuštena samovolja – autor nije promatrao *što ona snima*, ali je odabirao smjer kretanja, a kasnije, montažno spojio materijal, i popratio ga zvukom "lupkanja" ljudskih koraka. Eksperimenti sa slučajnošću (ili "automatizmom"), čemu su avangarde od samih početaka bile izrazito sklone, očito imaju ishodište u romantičnom poimanju nepredvidivih "činitelja" kojima pridaju, često, neobične vrijednosti (slučaj ima prednost nad strogim planiranjem)[11].

Filmovi fiksacije, osobito oni *real-time* koji računaju na vrijeme koje igrani film gotovo u pravilu sažima, poput Warholovih snimljenih 1960-ih kao što su npr. *Sleep* (1963) ili *Empire* (1964), itd., mogu imati problem ako nam doživljajno ne nude previše (ali i konceptualno opravdanje)[12]. Dovoljno je otići u kino, pa ih pogledati u punom vremenu. U tom smislu i eksperimentalni filmovi koji se služe pronađenim materijalom, zapravo iskušavaju, isprobavaju različite mogućnosti koje su često puta "gledateljski zamorne", ali koje često rezultiraju i zanimljivim doživljajnim otkrićima. "Postupak pažnje jest u senzibiliziranju za jedne pojave našeg zamjedbenog okružja, uz smanjenje osjetljivosti za druge, ili čak i njihovo potpuno potiskivanje" (Turković, 1994: 232). Takvo selektivno izdvajanje određenih prizora (*Pravac, Dvorište, Empire* itd.) upravo zbog kratkotrajnosti, iscrpivosti našeg intenziteta pažnje (Turković, 1994: 232), ove filmove svrstava u vrstu koja nije za "praktičnu", gledateljsku primjenu, jer bismo nakon početnog, orijentacijskog refleksa brzo mogli zijevnuti i napustiti kino. Filmovi koji su usmjereni prema jednom kadru od gledatelja – svojom strukturalnom zadanošću, smještanjem ciljane važnosti u "okvir" – zahtijevaju strpljivu, posebnu osjetljivost. Za takve je konceptualne fiksacije, selektiranjem, i sviješću kako postoji i ono izvan izreza kadra, detalj očito znakovit, pa ti kadrovi u filmovima fiksacije imaju vrlo često simboličko ili metaforičko značenje[13].

Dakako, osobine promatranog uvjetuju koliko će im gledatelj posvetiti pažnje – hoće li ustati i otići iz kina, ili ostati zainteresiran, ili zadivljen prizorom – međutim, ono što više veže našu pažnju za kadar najčešće nisu statičnosti, već promjene. To ilustrira i *Pravac* i, primjerice, kadar/scena iz eksperimentalnog filma Tomislava Gotovca *Prijepodne jednog fauna* (1963). Kadar/scena snimljena u totalu, "s distance", sa suprotnog prozora, prikazuje kretnje bolesnika na terasi Vinogradske bolnice – uz

10 Interesantno je vidjeti kako se u središnjem filmu Gotovčeve trilogije (film je 2006. godine dobio i digitalni *Remake 2006*) *Plavi jahač (Godard art) / Blue Rider (Godard-art)* bitno mijenja pozicija koju nam je kao gledateljima "servirao" autor u filmu *Pravac*. Gotovac kamerom šara po interijeru beogradske kavane, nasumično bira središta pozornosti, zaustavlja se, prelazi preko ljudskih lica, itd., ali na taj način bitno mijenja i naš odnos prema prizoru (od onoga u filmu *Pravac*). Takvim postupkom gledatelj više ne luta po kadru "vlastitom rukom" (npr. svojevoljno "kadrira" prolaznike, ili traži "interesantno"), već vođenje "strogo" prepušta autoru i njegovoj odluci o središtu pozornosti.

11 Naravno, ideja konceptualne umjetnosti donekle je u *dematerijaliziranju* predmeta umjetničkog djelovanja. Idejni sadržaj koji prethodi djelu, ili je u njemu sadržan, važniji je nego produkt, samo djelo (usp. Šuvaković, 2005: 309-312). Jedna cijela škola eksperimentalnog filma nasumično je slagala odbačene filmske vrpce ("otpad" je postao materijal), isto kao što su to nadrealisti činili s riječima izvučenim iz šešira. Ipak, spomenuo sam već ranije Brucea Connera koji je organizirao pronađeni materijal ne slučajnošću, već s namjerom da pruži okvir za razumijevanje nove cjeline. Conner slaže različite filmske vrpce, ali unutar filma otkrivamo određena relacijska zbivanja (kadar-protukadar), a na globalnoj razini "promišlja" neku temeljnu "temu" (npr. katastrofe, opasnosti, spektakla, itd.). Naravno, takvo povezivanje kadrova ne mora uvijek biti zaokruženo određenim tematskim značenjem koje povezuje film – mogu se stvoriti neočekivana značenja, otkriti doživljajno interesantne veze, često komično intonirane i bez toga. Oduševljenje koje su nalazili nadrealisti, vadeći nasumično riječi iz šešira, upravo su bile rezultat iznenadno "razumljive kombinacije".

12 Primjerice, film Milana Bukovca i Milana Bunčića koji je fiksiranom kamerom više od tri sata snimao starogradski primorski trg uglavnom uz *minimum ljudskih zbivanja* u filmu *Poreč Trg F. Supila oko 19 sati* (2003) nije našao mjesto u natjecateljskom programu *One Take Film Festivala* 2003. godine – "Očito, nije svaki načelno dobar postupak i postupak djelotvorne konkretne primjene" (Turković, 2004: 37).

13 Npr. film Brede Beban i Hrvoja Horvatića *Geography* (1989) čine četiri prizora (lokva u koju padaju kapi kiše, lice muškarca, riblja glava i granitne kocke). Iako međusobno povezani određenim "stanjem", svaka slika pobuđuje i zahtijeva drugačiji 'doživljani' stav (narativni film nas, npr., odmah zaokupljaju *problemom*).

glazbenu pratnju Glenna Millera – a njihove nespretne kretnje, lupkanje štapovima, vozikanje na pokretnim krevetima, kontrastirane s glazbom, podsjećaju gledatelja na doživljaje prvih filmski gegova, i preteča komedija, poput one *Polivenog poljevača* (*Arroseur arrosé*, 1895) Louisa Lumièrea.

4. Strukturalni film i rješavanje problema

Jedna od tendencija američkog eksperimentalnog (avangardnog) filma krajem šezdesetih, kojoj je teoretičar, i povjesničar eksperimentalnog filma, Adams P. Sitney dao naziv *strukturalni film*, uočivši slične tendencije u stvaralaštvu autora kao što su Michael Snow, Hollis Frampton, George Landow (ili Owen Land), Paul Sharits, i drugi (Sitney, 2002: 347-370) – za što je kasnije pretrpio i brojne prigovore osobito od strukturalno "konkurentske" britanske škole – donekle je bila zamjetna i u domaćim filmovima o kojima sam ranije govorio.

Naziv strukturalni film očito ukazuje na važnost strukture. Autori takvih filmova poigravaju se strukturom i različitim organizacijskim kombinatorikama, ciljajući na određene, ali i izazivajući doživljajno različite posljedice. Jedan od gledateljevih zadataka bit će upravo odgonetavanje temeljne strukture djela jer takvi filmovi vjerojatno najdirektnije i s najvećom jasnoćom prizivaju gledateljeve kognitivne procese u razabiranju strukture djela.

Pogledajmo to na primjeru koji navodi James Peterson – upravo zbog njegove shematske jednostavnosti – filmu Larryja Gottheima, *Four Shadows* (1978), autora inače poznatog po tzv. opservacijskim, *real-time* filmovima. *Four Shadows* (1978) koristi tzv. permutacijsku shemu (Peterson, 1994: 103-104) ili jednostavnije: sastoji se od četiri četverominutna "skupa slika" od kojih svaki "predstavlja" jedno godišnje doba, a uz njih tu su, također, i četverominutni zvučni zapisi. Skup slika ponavlja se četiri puta kako bi svaka kombinacija sa zvukom bila jednom obuhvaćena. Kao i kod slaganja *puzzlea*, ne postoji očigledno mjesto početka, niti nužan redoslijed koji bi se trebao "poštivati" u prezentiranju (ili slaganju) kombinacija – ali odgovarajući kraj postaje samorazumljiv nakon što uočimo sistem: film završava kad se iscrpe sve kombinacije (Peterson, 1994: 104).

Gledatelji filmova uvijek popunjavaju "nedostatke" zahvaljujući aktiviranju urođenih sposobnosti (sposobnosti koje gledatelj manje-više prakticira svakodnevno), a filmovi, gotovu u pravilu, opslužuju uputama na koji način predvidjeti organizaciju njegovih elemenata. Bordwell i Thompson (*Film Art: An Introduction*, 2004: 50-52) formu narativnog filma ilustriraju kombinacijom riječi. Npr. kad bi slovo A bilo prvi element sustava mogli bismo pretpostaviti kako se serija (niz) nastavlja alfabetskim redoslijedom, slovom B. Hipotezu koju smo stvorili o zamišljenom nizu možemo preispitati i za sljedeće slovo, pa na pitanje *što slijedi*? vjerojatno dajemo odgovor C. No, sistem uvijek može "odlutati" vlastitim smjerom, kao i uvodni primjer filma Michaela Snowa, i može iznenaditi novom kombinacijom, naprimjer ABA, kao što i Alfred Hitchcock, bez obzira na indikacije, može poštedjeti svoju žrtvu. Gledatelji strukturalnih filmova često su u poziciji "rješavatelja" testova inteligencije kojima se žele utvrditi razlike u kognitivnom funkcioniranju među pojedincima, npr. pitanjima tipa *nastavi niz*:

A, D, G, J, ?

Eksperimentalni strukturalni film najčešće pruža dostatan broj informacija koji služi kao orijentir prilikom gledanja filma. Organizacijsko komplicirani filmovi, kao što je *Zornova lema* (*Zorn's Lemma*, 1970) Hollisa Framptona, koji se također poigravaju abecedom – ali i gledateljski jednostavne strukture kao Gottheimovi filmovi – funkcioniraju pomoću vlastite unutarnje, strogo formalne logike koju gledatelj postupno razabire. Frampton, primjerice, formalni sustav preuzima iz teorije skupova, no gledatelj ne mora imati odličan iz matematike, niti znati što je teorija skupova, da bi razabrao kako film proizvodi vlastite obrasce i pravila zamjene koje publika identificira induktivno ne samo da bi sredila mnoštvo kadrova "već i da bi predvidjela kraj sekvence" (Caroll, 2001: 11). Ipak, u ponekim filmovima, kao što su npr. oni Austrijanaca Kurta Krena i Petera Kubelke, organiziranim prema serijskim pravilima, gledatelj u pravilu ne može razaznati kompoziciju sjedeći u kinodvorani i gledajući film tijekom normalne projekcije. Kren je "unutarnju" nevidljivu strukturu kadrova organizirao prema strogim matematičkim pravilima, pa duljinu kadrova određuje zbroj dvaju prethodnih kadrova: 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34 (Tscherkassky, 2008: 25) i dok su rani Krenovi filmovi nastojali, u miljeu bečkog akcionizma, biti politički i građanski subverzivni (recimo *9/64 O Tannenbaum* koji ispod božićne jelke prikazuje umrljana i "okićena" gola tijela), Kubelkin metrički film prema imenu bečkog akcioniste *Arnulf Re-*

Scusa signorina (Mihovil Pansini, 1963)

iner (1960) nije mimetičan već je sastavljen od bijelih i crnih sličica organiziranih prema serijalnom načelu i nedvosmisleno potaknut sličnim pionirskim inovacijama u atonalnoj glazbi Arnolda Schönberga[14].

No, strukturalni filmovi, osobito oni američki, obično nam pružaju dostatan broj indikatora za razabiranje organizacije samim gledanjem, a da bismo to prepoznali ne moramo ići na predavanja Petera Kubelke već samo moramo upotrijebiti vještine koje uobičajeno, svakodnevno prakticiramo. Shematski, to mogu biti jednostavna djela poput Gottheimova, ali i zamršene kombinacije kao *Zornova lema*, no, oba kod gledatelja pretpostavljaju generiranje *očekivanja*: gledatelj naslućuje preostali dio upravo zahvaljujući registriranju permutacijske pravilnosti. Međutim, kao što sam već rekao, prekomjerna pojednostavljenost često pretpostavlja i doživljajnu nedjelotvornost. Ako je ishod *samorazumljiv*, djelo najčešće ne zadržava gledateljevu pažnju, niti pobuđuje pomniji interes (isto kao što i prezahtjevno može odbiti), a Peterson navodi kako za zadržavanje gledateljeva interesa film mora računati na češće generiranje hipoteza koje on može *testirati* kroz film (Peterson, 1994: 107)[15], no autorima takvih filmova upravo je konceptualna osmišljenost u prvom planu.

Gledatelj popunjava praznine na isti način i kod narativne montaže, pa u filmu *Jerry Maguire* (1996) zaključujemo kako Dorothy Boyd (Renée Zellweger) koja napušta ured zajedno s Jerryem (Tom Cruise) i njegovom ribicom

14 Kubelka je izložio filmske vrpce na zid kao instalaciju pa je i od publike na svojim predavanjima-projekcijama tražio da razviju otisak kako bi vidjeli fizički predmet koji je proizveo projekciju (Tscherkassky, 2008: 48).

15 Tumačenje eksperimentalnog filma često povlači korelacije s drugim umjetničkim proizvodima modernizma. Strukturalni film često se tumači smještanjem u širi umjetnički kontekst, kao filmski ekvivalent minimalističke umjetničke struje čije su glavne odlike upravo jednostavnost, geometrijske sheme, ravne, jednolično obojene površine, čiste i nemiješane boje, itd. No, razvoj te "minimalističke" metode nije modernistička "novost" – nje se primjerice dotiče i Gombrich u svojoj studiji dekorativne umjetnosti (Peterson, 1994: 97).

prema njemu očito gaji simpatije (dogodit će se ljubavna priča), ili u poznatom primjeru koji navodi Carroll (2001: 3-4): pucanj iz puške za kojim slijedi krupni plan žene koja vrišti te kadar muškarca na zemlji u kontekstu kriminalističke priče u kojoj prethodne scene daju *naznake*, tj. ukazuju postojanje prijetnje, a lanac kadrova objašnjavamo kao scenu ubojstva. Upravo takve pretpostavke rješenja (hipoteze) omogućuju prevare – primjerice, kod Hitchcocka mogla bi to biti scena iz lunaparka – jer prilikom rasuđivanja mi, na temelju iskustva, pretpostavljamo najvjerojatnija (najlogičnija) rješenja[16].

Gledateljevo razumijevanje filma pretpostavlja da "iznesene" činjenice uključuje u neki koherentan sklop zajedno s prijašnjim informacijama koje je dobio u filmu. Noël Carroll govori o angaziranju gledateljevih induktivnih sposobnosti (Carroll, 2001: 3), tj. stvaranja zaključaka na temelju opažanja niza pojedinačnih slučajeva (s čime se u uvodnom primjeru filma *So Is This* poigrao Michael Snow).

Uzet ću sad poznati film već spomenutog Michaela Snowa *Duljina valova*. Da ne prepričavam, preuzet ću autorov opis pripremljen za Međunarodni festival eksperimentalnog filma u Knokke-le-Zouteu 1967. godine:

> *Film je kontinuirani zum kojem je potrebno 45 minuta da ode od najšireg do najmanjeg i konačnog polja. Fiksiranom kamerom s jednog kraja potkrovlja dugog oko 25 metara sniman je drugi kraj, niz prozora i ulica. Ovo, dekor i radnja koja se tu događa, kozmički su ekvivalenti. Sobu (room) i zum (zoom) prekidaju 4 ljudska zbivanja, uključujući smrt. U tim prilikama zvuk je sinkron, muzika i govor, a istovremeno sa jednim elektronskim zvukom, sinusoidnim valom koji za 40 minuta ide od najniže (50 cikla u sekundi) do najviše note (1200 c/s). To je totalni glissando i rasuti spektar što pokušava da upotrebi darove proricanja i sjećanja koje jedino muzika i film imaju da ponude.*
> (Snow, u: Michelson, 2003: 134)

Koja četiri ljudska zbivanja zatječemo u newyorškom potkrovlju? Prvo, stiže dvoje ljudi koji unose ormar a prati ih djevojka ("možete ga staviti ovdje, bit će u redu"). Drugo, ulaze dvije djevojke koje slušaju Beatlese, *Strawberry Fields Forever*, gase radio, i bez riječi napuštaju potkrovlje. Zatim, ulazi čovjek (tj. Hollis Frampton) koji se ruši na pod i umire. Naposljetku, dolazi žena – očito hladnokrvna vlasnica apartmana – koja podiže telefonsku slušalicu i objašnjava kako je upravo ušla u apartman, pronašla mrtvog čovjeka koji leži na podu, ali ga nikada nije vidjela i ne čini joj se da izgleda pijan, već mrtav.[17]

Kako zaključujemo da će zum biti postupak koji će se ponavljati? Odgovor donekle može biti u *ponavljanju*, pa iako Snow navodi kako je film kontinuirani zum koji 45 minuta plovi od najšireg do najmanjeg konačnog polja, Snow postupak primjenjuje nedosljedno, mjestimice improvizirajući – npr. promjenama koje dolaze nesustavno kao što su različite ekspozicije, bljeskovi boja, izmjene pozitiva i negativa, treperenja, i sl. Kontinuiranost bez improvizacijskih "stanki" svrstala bi ga u red shematski jednostavnih djela (poput Gottheimova), ali i preko njih, kao i opisanih, potencijalnih narativnih zbivanja koja su marginalizirana nagovještajima potencijalne naracije (netko je mrtav u apartmanu?), jasno se "raspoznaje" konstanta – postupak zuma.

Naravno, film se može tumačiti višeznačno, ali da bismo kao gledatelji uočili njegov unutarnji sistem (logiku), konstanta zuma pojačana je i kontrastom naspram potencijalne naracije: nakon što radnici unesu ormar u potkrovlje zbivanja u kadru se marginaliziraju – "prizor" s djevojkom koja ih upozorava gdje da smjeste ormar promatramo s udaljenosti (distance polutotala)[18] – dok se zum nastavlja. Nakon što se čovjek u potkrovlju *sruši mrtav* zum kamere već je na "polu-šaljivoj distanci" od potencijalno važnog događaja (iznenadna smrt nepoznatog čovjeka) i mi kao da ga želimo zaustaviti (hej, pa tu je mrtav čovjek!) – no zum već prelazi polovicu sobe, slijedi svoj cilj, i ubrzo prelazi preko mrtvog tijela, koji se gubi

16 Kao što smo vidjeli i kod Alfreda Hitchcocka, metoda testiranja hipoteza najočitija je upravo kod kriminalističkih filmova i romana: gledatelj/čitatelj rješava zagonetku o ubojstvu pomoću pruženih indikacija. Rješenja koja pronalazi, naravno, nisu nasumična, testiramo ih zahvaljujući pruženim informacijama. Gledatelj će vjerojatno biti skloniji rješenje naći na mjestu gdje postoji jednostavnost provjere, iako ga filmsko iskustvo može učiti i sljedeće: pričekaj sa zaključcima – oni najsumnjiviji u pravilu nisu i ubojice. Druga konvencija tad govori: ubojica je onaj na kojeg najmanje sumnjaš (na kojeg te "redatelj najmanje navodi"), što isto može zavarati.

17 Interesantan je i izbor glumaca za ovaj film, autorovih prijatelja, Hollis Frampton (eksperimentalni filmaš), Roswell Rudd, glazbenik, Amy Taubin, filmska kritičarka, Joyce Wieland, autorova supruga i također autorica eksperimentalnih filmova, i ništa manje važna Amy Yadrin (kojoj na žalost ne mogu odrediti zanimanje).

18 Pretpostavljamo kako ćemo – nakon što smo totalom "upoznali ambijent", tj. potkrovlje – skoknuti na bližu promatračku udaljenost od ljudi (prizornih zbivanja) – ali Snow se od njih distancira, promatramo ih i dalje s najudaljenijeg kuta sobe, zum se ne osvrće na "ljudska zbivanja" već nastavlja vlastitu putanju.

iz kadra. Narativni filmovi (ali često i poetski) interesnu važnost najčešće usmjeravaju na likove – to gledatelj najčešće i očekuje kad likovi djeluju u kadru – pa nas ovaj primjer "hladne distance" stavlja u nedoumicu, no time i pojačava (uočenu) "vlastitu logiku".

Gledatelj je već ustvrdio krajnji cilj prema kojem se kreće zum (sliku na zidu suprotne strane potkrovlja). Interesantno, upravo s tim određenjem i usporavanjem *cilja* zumom proizvodi se i uvjetni dojam *napetosti* (očekivanja) koji marginalizira sva ostala zbivanja: film nam čitavo vrijeme "signalizira" kako postoji cilj, tj. kako nam želi nešto predočiti[19].

Eksperimentalni strukturalni i narativni film u temelju imaju zajedničku osobinu, a to je upravo formalna (disciplinarna) strogost, ali i sasvim različite doživljajne posljedice[20]. Pjesme sa strogo zadanom formom (npr. sonet) pretpostavljaju poštivanje ustaljenih pravila u gradnji stihova i strofa, ili rasporedu rima, također postoje i pravila "konstruiranja priče" (bez njih ne bi bilo ni pretpostavki za scenarističke udžbenike kao što su, na primjer, oni Lewa Huntera ili Roberta McKeea). Ipak, među njima postoji jedna načelna razlika: strukturalni filmovi organizaciju nastoje učiniti *autorski* autentičnom (autori su si dali u zadatak smišljati nove organizacijske principe), dok je struktura igranog/narativnog filma organizacijski već zadana (rekli bi *nadautorska*), podliježe uspostavljenim pravilima igre, ali takva je sprega često složenija i zahtjevnija od prepuštanja strukture vlastitom, često "raspuštenom" (poetskom) autorskom doživljaju.

Eksperiment s narativnom organizacijom filma kao što je Nolanov *Memento* (2000), ili Tarantinov *Pakleni šund* (*Pulp Fiction*, 1994) – a koji je shematski donekle i strukturalan – pokazuje čvrsti sistem narativnog filma, pa gledatelj, manje ili više uspješno, uspijeva narativno organizirati, u cjelinu, isprva naizgled nevezane i kronološki izmiješane sekvence (posljednja scena *Paklenog šunda*, recimo, dolazi puno prije onoga što bismo nazvali krajem). Kao i kod prvog primjera, *Four Shadows*, tako i kod narativnog filma gledatelj najčešće *predviđa* (prepoznaje) kraj, što je slično i s filmskim insertima, iznenadnim *flashbackovima* unutar naracije kojima gledatelj – prije ili kasnije – pronalazi odgovarajuće kronološko mjesto.

5. Filmovi materijalističkog usmjerenja

Filmovi o kojima sam govorio, među ostalim, bavili su se određenim filmskim specifičnostima netipičnim za tzv. standardni, dominantni film. Vladimir Petek koji je u nas bio predvodnik tzv. *materijalnog* usmjerenja – filmova koji izrazito naglašavaju materijalnu stranu filma, na primjer, iskušavaju dojmovne mogućnosti generirane fizičkim intervencijama u filmsku vrpcu (Turković, 2007: 5) – preduhitrio je i razgovore o filmu vođene u vrijeme oskudice filmske tehnike i materijala: filmove je počeo stvarati iz starih, odbačenih filmskih vrpci. Takvi filmski postupci izrazito su "tematizirali" tvarnu stranu, iskušavali rezultate postupaka zbog kojih bi nekada, zasigurno, bili doživotno izbačeni iz bilo kojeg ozbiljnijeg filmskog studija: grebanje emulzijskog sloja, šaranje i bojanje vrpce, ručno stvaranje zvuka, izlaganje filmske vrpce toplini (pa i njezino javno paljenje) koje bi onda projekcijom nastojali *oživjeti*.

Spomenut ću zasad Petekov film *Sretanje* (1963) i film Petera Gidala – tvorca termina tzv. *strukturalno/materijalističkog* filma – *Oblaci*, koji ne dira direktno u materijal ali tematizira i suočava gledatelja s paradoksalnom dvojnošću: dvodimenzionalno opažamo kao trodimenzionalno. U devetominutnom filmu *Oblaci* (*Clouds*, 1969) Petera Gidala vidimo nebo u čijem donjem, lijevom kutu povremeno proviruje avion, pa gledatelj s pravom postavlja pitanje: što se kreće, kamera, avion, oblaci? (Curtis, 2007: 207). Naravno, gledajući bilo koji filmski zapis mi raspoznajemo prizore iz svakodnevnog života zahvaljujući našoj *općoj sposobnosti prepoznavanja* ljudi, ambijenata, ali možemo i suosjećati, biti dirnuti ili se rasplakati na kraju filma (usp. Turković, 1999: 50), a filmaši očito računaju na to. No, doživljavanje filma nikako nije identično našem životnom doživljavanju – i upravo ta je činjenica često polazište autora materijalnog usmjerenja. Kako se standardne kognitivne reakcije na filmu izazivaju pod krajnje nestandardnim nadražajnim uvjetima film je

19 Snow je snimio i remake za one koji nisu imali strpljenja "stići do cilja" – *WVLNT (or Wavelength For Those Who Don't Have the Time), Duljina valova "za one koji nemaju vremena"*, u trećini originalnog vremena (oko 15 minuta) koja je distribuirana na DVD-u.

20 Ipak, sama forma, bez sadržaja zapravo ne znači puno. Primjerice, filmovi u jednom kadru o kojima smo ranije govorili isti su prema toj formalnoj odrednici, ali sadržajno mogu biti sasvim različiti: mogu biti narativni, kao npr. film Alfreda Hitchcocka *Konop* (*The Rope*, 1948), dokumentarni, ili glazbeni spot, poput onoga grupe *Spice Girls*.

otvorio *mogućnosti specijaliziranog ispitivačkog izdvajanja i specijalizirane razrade* različitih pojedinačnih kognitivnih potencijala i reakcija. Pritom, svaki izrađivački potez na filmu koji ima neke recepcijske (doživljajne) posljedice otkriva mogućnost izazivanja baš tih recepcijskih posljedica (Turković, 1999: 50).

Povijesno, dio je to modernističke priče prema kojoj djelo mora uzeti u obzir materijal i strukturu svog medija, što je najutjecajnije formulirao i iznio kritičar Clement Greenberg (Bordwell, 2005: 113). Općenito, i tekstovi o eksperimentalnom filmu često se oslanjaju na modernistička shvaćanja u svijetu vizualnih umjetnosti (npr. česte su paralele između djela Stana Brakhagea i apstraktnog ekspresionizma). Greenberg koji je pisao da "umjetnik namjerno naglašava iluzornost iluzija koje tobože stvara" smatrao je kako djelo (tj. slika) treba stvoriti plodnu napetost između iluzije i materijalnosti, reprezentacije i kritike reprezentacije (Bordwell, 2005: 114), iako je to ubrzo postalo "dosadnjikavo" predstavnicima pop-arta koji su dominantnu modu zamijenili izmijenjenim osjećajima ljubavi i mržnje prema apstraktnom ekspresionizmu (npr. Lichtensteinova serija *Potezi kistom* gdje autor minuciozno razrađuje inačice poteza kistom koje bi apstraktni ekspresionizam napravio jednim energičnim potezom, u Lucie-Smith, 2003: 260).

Cijelu disciplinu eksperimentalnih, odnosno avangardnih filmova mogli bismo shvatiti i tumačiti kao ispitivanje doživljajnih potencijala koji se otvaraju kad moramo svladati narušavanja pretpostavki našeg standardnog odnosa – kad kao gledatelj moramo izaći na kraj s nestandardnim zadacima snalaženja (Turković: 1999).

Gledatelj koji prati Petekov film opaža *materijalnost*, bojanu intervenciju u filmsku vrpcu – npr. snažna žuta boja prekriva djevojčino lice – zatim šare, umjetne perforacije, izmjenjivanje negativa i ton negativa netipične za standardni film, a u jednom trenutku Petek kombinira različite filmske vrpce (16mm i 8mm) sjedinjene na veću (35 milimetarsku). Kao što nas Petekov film direktno *podsjeća* na tvarnu stranu filma, Gidal nas suočava s plošnošću filmskoga platna, pažnju usmjerava na dvodimenzionalnost poigravajući se s filmskim prostorom *unutar* kadra[21], a problem iluzije jedan je od temeljnih u njegovoj raspravi o strukturalnom/materijalističkom filmu. Gidal polemički inzistira na njegovoj "neiluzionističnosti":

> *Strukturalno-materijalistički film pokušava da bude neiluzionistički. U procesu stvaranje filma redatelj se služi sredstvima kojima se postiže demistifikacija filmskog procesa ili koja jedan takav pokušaj onemogućavaju* (Gidal, 1987: 272).

Ipak, postoje neke načelne razlike između Petekova i Gidalova filma. Skoknemo li do ranijega poglavlja u kojem sam govorio o poetskom filmu u kojem, primjerice, među kadrovima ne postoje spontano prepoznatljive veze, a to "smisleno" narušavanje evocira određeno emotivno raspoloženje (Turković, 2006: 17-18), i tehničke inovacije prisutne u filmu *Sretanje*, kao što je spomenuto bojanje, lijepljenje manjih vrpca na veću, bušenje vrpce, izmjene pozitiva/negativa i sl., zapravo su *stilizacijski* postupci – ništa manje nego naglašeni slikovni ili zvukovni aspekti, rakursi ili informativna prekoračenja u filmu *Rondo* – postignuti "vanjskim" intervencijama u filmski materijal (vrpcu), kako bi izazvali, tj. povećali dojmljivosti zapisanog prizora. Autorove intervencije u vrpcu služe poput komentara kojim autor zauzima specifičan emotivni odnos prema snimljenom prizoru djevojke, stvarajući vrlo specifičan filmski portret.

Iako filmovi materijalističkog usmjerenja često snimku nekog prizora drže sekundarnom, sama filmska *materijalnost* ovdje nije isključivo i jedino što tematizira film. Petek svojim *nedisciplinirnim* odnosom prema filmskoj vrpci otkriva zanimljive doživljajne posljedice takvog postupka kad se autorove intervencije dovedu u suodnos sa zapisanim filmskim materijalom.[22]

U filmu *Oblaci* Gidal gledateljima pak nastoji skrenuti pa-

21 Filmovi koji izrazito tematiziraju filmski prostor i pokret jesu tzv. *piksilacijski* (trepteći ili *flicker*). Kad se iznimno kratki kadrovi – od jedne sličice do njih nekoliko – izmjenjuju, stvara se dojam brze, trzave smjene slika (Carroll, 1999: 8). Na primjer, u filmu Paula Sharitsa *D,O,D,I,R,I,V,A,N,J,E* (*T,O,U,C,H,I,N,G,* 1969) izmjenjuju se fotogrami. Na jednom je mladić koji stavlja jezik među škare, a drugom ženska ruka koja ga grebe po licu. Brzom izmjenom fotograma, koji su naizmjenično u pozitivu i negativu, Sharist pokušava "demistificirati" filmski pokret sastavljen od statičnih kadrova – sličica koje pojedinačno mogu stajati i same za sebe – kao što to sugerira i "isjeckanim" nazivnom filma. Sharits u filmu također deformira i zvuk, riječ "destroy!" (uništiti!) tonska je pratnja filma, a ovdje se razlaže i pretvara u nerazumljivo mrmljanje.

22 Odnos intervencija u vrpcu sa zapisanim materijalom vidljiv je i u drugim Petekovim filmovima, možda manje dojmljiv, ali sa sličnom nakanom, kao primjerice u filmu *Sybil* (1963) gdje su bojane intervencije u filmsku vrpcu u *izrazitom* suodnosu s prikazanim materijalom. Boje predstavljaju analogiju djevojčinih osjećaja. Paralelno s nizom krupnih planova djevojke, umetnuti su obojani dijelovi filmske vrpce: crvena, plava, žuta, kojima se – uz djevojčine promjene u izrazu lica – sugeriraju i njezine promjene raspoloženja.

žnju na dvojnost koju tematizira: plošnost filmskog platna i "iluziju" dubine. Privid viđenja trodimenzionalnosti, među ostalim, pojačava se prikazom živih i neživih bića u stanju *pokreta*, jer naše iskustvo upravo veže postojanje i mogućnost pokreta prvenstveno uz trodimenzionalni prostor (Peterlić, 2000: 17). U *Oblacima* dubinu prostora tek naslućujemo (nedostaje "jasno" uporište za orijentaciju/bjelina oblaka i sićušni crni avion), pa Gidal donekle "preokreće" Bazina i njegovo zalaganje za uporabu dubinskog kadra kao stilskog postupka (usp. Bordwell, 2005: 87). Nasuprot tome, Gidal nas upozorava kako u dubini zapravo nema *ničega*. No, je li to baš zaista tako?

Ono što nam takvi eksperimentalni filmovi rado signaliziraju, i na što skrećem pažnju, upravo je nestandardna percepcija. Naravno, kad promatramo film uvijek smo suočeni s paradoksalnom dvojnošću: filmski prizori su naizgled istovjetni stvarnim životnim prizorima iako su oni tek dvodimenzionalne svjetlosne refleksije na platnu koje promatramo sjedeći u kinodvorani. Ako bismo se i razljutili, ustali sa sjedišta i pokušali se uplesti u prizor, time sigurno ne bismo spasili junaka.

Peter Gidal zapravo se okomio na reprezentacijska svojstva filmskog medija pod utjecajem rastuće političke radikalizacije onog doba. Takvi su filmovi bili uglavnom zaokupljeni medijskim specifičnostima ili ograničenjima[23] dok je *iluzija* nosila negativne konotacije. Ali, naravno, svaki film ima svoju *tvarnu stranu*. Svaki gledatelj to zna. No, svaki film to ne uzima kao osnovnu *temu* filma. Peterlić, primjerice, prilikom definiranja eksperimentalnog filma naznačuje važnost, tj. kvantitativnu prevlast čimbenika razlika (Peterlić, 2000: 239) što ne mora uvijek biti točno i precizno: u svim filmovima zapažamo čimbenike sličnosti i razlike, eksperimentalni filmovi materijalističkog usmjerenja nastoje tek razlike učiniti *očevidnijima* od sličnosti.

Jedna od općepoznatih činjenica je kako statičnost percipiramo kao dinamičnost: snimljena filmska vrpca sastavljena je od niza sličica od kojih svaka prikazuje statičan trenutak nekog prizora kao što ih je pokušao "rastvoriti" Paul Sharits. Upravo takvim postupcima suprotstavili su se, i polemizirali s dominantnom strujom narativnog filma, iako je takvo poigravanje s filmom, naglašavanje njegove "artificijelnosti" često i dio dominantnog filma (npr. već je Buster Keaton snimio film o snimatelju: *Snimatelj, The Cameraman*, iz 1928. godine, koji je također autorefleksivan). Postupci intervencija u filmsku vrpcu naglašeno usmjeravaju pažnju na materijalnost filma – no, upravo nam i primjeri iz dominantnog filma pokazuju da se materijalni temelji filmske slike i zvuka podrazumijevaju[24].

Filmovi koji se poigravaju s našom percepcijom upravo nam i sugeriraju kako mi istodobno "hvatamo" i išaranu površinu platna i dubinu prizora, pa nam tako ponovno pomaže psihologija (primjeri tzv. Geštaltistike dvojake figure). Film uvijek daje dostatan broj metakomunikacijskih signala koji "uokviruju" određene situacije (Turković, 2000) i upozoravaju na komunikacijsku pojavu filmskog prikazivanja, a takvo uokvirivanje diktirano je upravo prirodom kognitivnog procesa: mogućnošću da se jasno razdvoji realnost od fantazije (Anderson, 1998: 125).

Upućivanje na materijalnost filma, i njegova unutrašnja ograničenja, eksperimentalnim filmašima nisu bila dovoljna. Trebalo je gledatelje *aktivirati* i fizički pa se pojavljuje ideja o *proširenom filmu*, ili direktnoj interakciji s gledateljem (primjerice, onim što se u tradicijskim formama nekada postizalo kartanjem ili društvenim igrama, a danas kompjutorskima simulacijama, usp. Turković, 2005: 18), donekle pod utjecajem širenja okvira kazališne izvedbe hepeninzima i performansima koja su od gledatelja zahtijevala direktno sudioništvo. U tom smislu pojavila su se i nastojanja za poništavanjem tradicionalnih metakomunikacijskih granica – a niti prostor prikazivanja više ne mora biti platno, već nečije tijelo, dio nebodera, i sl. – dok se gledatelje (osim suočavanja s tehnikom) može direktno pozivati na komunikaciju. Tony Conrad npr. služio se različitim *izvanfilmskim* sredstvima i "pripremnim" radnjama (*metafora* o procesu proizvodnje i projekcije filma) koji tek na kraju rezultiraju projekci-

23 Rudolf Arnheim, u svojoj knjizi *Film kao umjetnost*, govori o pokretnim fotografskim snimkama kao antinaturalističkom fenomenu koji pasivnu registraciju stvarnog prizora preobražava u "izražajno sredstvo", u poseban vid percepcije, putem projekcije trodimenzionalnih predmeta na ravnu površinu, tj. "sredstvima ograničenja" koja u procesu percepcije u odnosu na dojam stvarnosti postaju "sredstva uobličavanja" (Arnheim, 1997). Sigurno bi ga veselili spomenuti avangardni filmovi. No, danas, brojne rasprave problematiziraju i ukazuju na neposto-janje čistog filmskog medija (npr. Noël Caroll).

24 Primjerice, norma klasičnog narativnog filma nalaže da se ne intervenira u filmska zbivanja, ako bi se usred filma *Casablanca* (1942) Humphrey Bogart okrenuo prema kameri (tj. obratio gledateljima) govoreći za Victora Laszloa "kakav gnjavator", činjenica je da to neće ništa promijeniti u gledateljskom percipiranju *Casablance* kao fikcionalnog filma.

jom na filmskome platnu (Hanhardt, 1987: 333). Filmske vrpce prikazivao je na izložbi u teglama, kao i projekcije filma koji je ranije bio skuhan kao sastojak recepta, što se može shvatiti i kao "krajnja" šala s naglašavanjem materijalnosti filma i njegove "artificijelnosti". Gledatelj je mogao razgledati film i uzeti ga u ruke, okusiti jelo skuhano uz pomoć filmske trake, "otkrivajući" film kao celuloidni materijal.

6. Zaključak

Sve to što se istraživački radi s filmom i što se njime postiže mora se temeljiti na doživljajnim *mogućnostima*: da neki efekti i oblici filmovanja nisu doživljajno *mogući*, tj. da u gledatelja nema sposobnosti za uspostavljanje danih doživljaja – tih doživljaja ne bi bilo (Turković, 1999). Film je tijekom svoje povijesti iskušavao, a kasnije i ustaljivao različite modele promatračkog suodnosa kroz svoje različite rodove i stilove izlaganja. Kao što smo vidjeli, eksperimentalni film istraživao je doživljajne mogućnosti novih, ali isto i starih postupaka, često polemizirao s dominantnim filmskim izlaganjem zaobilazeći ljubazna načela onoga što nazivamo *kooperativnošću*. Ipak, upravo težnja k eksperimentu, novosti, nekonvencionalnosti, ispitivanju doživljajnih potencijala koji se otvaraju kad gledatelj mora savladati neuobičajene, narušene pretpostavke standardnog odnosa prema svijetu ili filmu (Turković, 1999: 52), smješta ga u zasebno područje istraživanja neslućenih mogućnosti doživljajnih reakcija.

Traženje veza među događajima, kakvo susrećemo u narativnom filmu, zapravo je osnovni dio našeg mentalnog života (otkrivanje i organiziranje svijeta), pa je razumijevanje eksperimentalnog filma često temeljeno i na načinu na koji "razumijevamo" narativni film kojem smo češće izloženi. S druge strane, narativne su konvencije puno puta bile element filmskog eksperimentiranja, kao, na koncu, i "stilizacijski otkloni", koje sam uzeo za primjer, često susrećemo i unutar *narativnog izlaganja*. Razlika je u tome što se stilizacije u narativnom sustavu funkcionalno koriste – tj. nastoje što bolje podcrtati, naglasiti određeno izlagačko mjesto, važe samo za postizanje određenih doživljajnih efekata (Turković, 2000, 2006), dok kod nenarativnog izlaganja (npr. onog koje nazivamo *poetskim*) one izlagački dominiraju. Njihova identifikacija moguća je upravo zahvaljujući normama dominantnog filma i regularnosti koje u njemu važe.

Vidjeli smo da gledajući bilo koji film, pa tako i eksperimentalni, mi aktiviramo već postojeće *doživljajne* (kognitivne) sposobnosti, sposobnosti koje postoje i mimo gledanja filma u našem svakodnevnom doživljaju i orijentiranju svijetom bez kojih bismo bili sasvim izgubljeni. Samo, standardne se čovjekove kognitivne reakcije *izazivaju pod krajnje nestandardnim nadražajnim uvjetima* opažanja (filmskog) prizora, a filmski se stvaratelji pokazuju poput svojevrsnih *eksperimentalnih kognitivista* najrazličitijih istraživačkih opredjeljenja (Turković, 1999: 50).

Iako eksperimentalni film poneki autori i kritičari pokušavaju statusno izdvojiti, on zapravo nikada ne može imati kognitivno "prvenstvo" nad narativnim filmom; ako eventualno i može imati statusno. Također, činjenica je da narativni film zaokuplja često puta složenije nego eksperimentalni film.

Literatura

Arnheim, Rudolf, 1997, *Film as Art*, University of California Press

Bordwell, David i Noël, Carroll, 1996, *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, The University of Wisconsin Press

Bordwell. David, 2005, *O povijesti filmskoga stila*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Carroll, Noël, 2001, "Prema teoriji montaže", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 25, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Gidal, Peter, "Teorija i definicija strukturalnog i materijalističkog filma", u *Eksperiment i avangarda*, ur. Stojanović, Dušan, Beograd: Institut za film

Lucie-Smith, Edward, 2003, *Vizualne umjetnosti dvadesetog stoljeća*, Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga

Michelson, Annette, 2003, *Filosofska igračka*, Beograd: Samizdat B92

Pansini, Mihovil (ur.), 1967. *Knjiga GEFFa 63/1*, Zagreb: Organizacioni komitet GEFFa

Peterson, James, 1994, *Dreams of Chaos, Visions of Order: Understanding the American Avant-garde Cinema*, Wayne State University Press

Sitney, Paul Adams, 2002, *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943-2000*, Oxford University Press

Stojanović, Dušan, 1987, *Eksperiment i avangarda*, Beograd: Institut za film

Šuvaković, Miško, 2005, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb: Horetzky

Turković, Hrvoje, 1999, "Na čemu temeljiti kognitivistički pristup? ", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 19-20, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Turković, Hrvoje, 2000, "Funkcija stilističkih otklona", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 24, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Turković, Hrvoje, 2002, "Što je eksperimentalni (avangardni, alternativni) film?", *Zapis*, posebni broj, str. 28-38, http://bib.irb.hr/datoteka/239544.Sto_je_to_eksperimentalni_film.doc

Turković, Hrvoje, , "Izazovi stege", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 37, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Turković, Hrvoje, 2004, "Razlika između opisa i naracije", br. 37, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Turković, Hrvoje, 2006, "'Pazi sad!' – uporaba stilskih figura kod Hitchcocka (u filmu Mahnitost) ", u N. Gilić, ur., *2006, 3-2-1, kreni. Zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića*, Zagreb: FF Press

Turković, Hrvoje, 2006, "Kako protumačiti 'asocijativno izlaganje' (i da li je to uopće potrebno)", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 45, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Turković, Hrvoje, 2007, *Hrvatski eksperimentalni film šezdesetih i videoumjetnost sedamdesetih kao avangardno krilo modernizma*, u Maković, Zvonko i Medić, Ana (ur.), Avangardne tendencije u hrvatskoj umjetnosti, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, str. 185-195, http://bib.irb.hr/datoteka/306996.TURKOVIC_Avangardni_film_redigirana_verzija.doc

UDK: 784.011.26(086.8):791

Nina Čalopek

Poetizacija u glazbenim videospotovima Michela Gondryja

60 / 2009

Ovaj tekst na primjerima četiriju glazbenih videospotova Michela Gondryja – Björk, *Isobel,* 1995; The Chemical Brothers, *Star Guitar*, 2002, i *Let Forever Be*, 1999; The Rolling Stones, *Like a Rolling Stone,* 1995) – nudi presjek njegova rada u tome mediju, ali i pokušava iznaći dokaze o primjeni poetskoga izraza, ili barem poetizacije ostalih (narativnih, opisnih, argumentacijskih) izlagačkih modusa. Stoga je centralno pitanje rada: kako Gondry postiže poetski izraz ili poetizaciju koji evidentno postoje u svim njegovim razmatranim glazbenim videospotovima?

Michel Gondry

Michel Gondry (Versailles, 1963) započeo je svoju filmsku karijeru glazbenim videospotovima francuske *rock* skupine Oui Oui u kojoj je i sam djelovao kao bubnjar, a u tom glazbeno-vizualnom području danas se smatra jednim od najkreativnijih i najeksponiranijih redatelja. Surađivao je, kako i sam kaže "sa svim svojim najdražim glazbenicima, osim s Michaelom Jacksonom" (usp. *Work*, 2003), a nabrojat ćemo samo one najistaknutije: Björk, Paul McCartney, The Vines, The White Stripes, Kylie Minogue, Radiohead, The Rolling Stones, Foo Fighters, Daft Punk, Massive Attack, Sinéad O'Connor, Lenny Kravitz i dr. Od te gomile imena glazbene komercijalne i alternativne pop-*rock*-elektro produkcije, još je veći broj njegovih glazbenih videospotova. Cijenjen je i njegov rad na komercijalnim videoradovima, odnosno nadasve zamjetljivim reklamama, od kojih je najpoznatija Levi's 501 Jeans serija: *Drugstore – Mermaids – Swap*. Opus koji čine dugometražni igrani filmovi nije opsežan (*Ljudska priroda – Human Nature*, 2001; *Nepobjedivi sjaj vječnog uma – Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, 2004. nagrađen Oscarom za najbolji originalni scenarij u suradnji s Charliejem Kaufmanom i Pierreom Bismuthom; *Umjetnost spavanja – The Science of Sleep*, 2006; *Molim te premotaj – Be Kind Rewind*, 2008), no svakako je jedan od najosobenijih u filmskoj komercijalnoj produkciji.

Gondry je najprepoznatljiviji po svojim videodjelima. *Revival* glazbenih spotova 1990-ih omogućio je francuskom redatelju oslobođen i neopterećen pristup ovom žanru, koji u odnosu na ostale filmske i videovrste možemo smatrati oblikom u kojem su najlabavije postavljene norme i kategorije. Glazbeni videospot, kao tipičan medij eksperimentalnog i inovativnog stvaranja, vrlo je važan unutar Gondryjeva opusa. Gondryjevo stvaranje videoradova doima se poput studija kojima istražuje primjenjivost nekih tehničko-izrađivačkih sredstava (tehničke manipulacije slike, snimateljske i montažerske trikove i dr.), ali i elaborira vlastite idejne i tematske sadržaje (propitivanje našeg viđenja i shvaćanja stvarnosti, poigravanje s referencijalnim okvirima). No više od toga, Gondryjev glazbeni videospot prerasta početne namjere istraživačkog i propitivačkog medija te se žanrovski redefinira ingenioznom upotrebom klasične filmske tehnike.

Na primjerima četiriju glazbenih videospotova Michela Gondryja (Björk: *Isobel*, 1995; The Chemical Brothers: *Star Guitar*, 2002. i *Let Forever Be*, 1999; The Rolling Stones: *Like a Rolling Stone*, 1995) pokušat ćemo dati presjek njegova rada u ovome mediju, ali i iznaći dokaze o primjeni poetskog izraza ili barem poetizacije ostalih (narativnih, opisnih, argumentacijskih) izlagačkih modusa. Stoga je centralno pitanje: kako Gondry postiže poetski izraz ili poetizaciju koji evidentno postoje u svim ovim glazbenim videospotovima?

Björk: *Isobel*, 1995.

U videospotu za pjesmu *Isobel* islandske kantautorice Björk, koja je prva uočila Gondryjev rad te ga angažiranjem i lansirala u globalnu glazbenu industriju, poetsko se može zamijetiti na nekoliko razina vizualno-sadržajnog i tehničko-teksturnog izraza.

Glavna osobnost spota je sama umjetnica. Uz nju se sporedno pojavljuju i likovi djece. No, oni ne predstavljaju protagoniste neke priče, ne sudjeluju u odvijanju nekog intencionalnog zbivanja, niti ih se pokušava odrediti kao predmete deskripcije. Ipak, umjetnicu možemo prepoznati u ulozi pripovjedačice, odnosno čak ispovjedateljice vlastita stanja i osjećanja. Temeljna je ideja ovog videospota vizualno izraziti nekamuflirane emocije i raspoloženja sadržana u tekstu i glazbi, kako bi se postigao holistički doživljaj. Fizički (ob)lik umjetnice se potpuno potire. U nekoliko kadrova ona se stapa s am-

bijentom, postaje dio prirode koja je okružuje. Gondry to čini tako da krupni snimak glave umjetnice preklapa s totalima eksterijera, pomoću dvostruke ekspozicije, te ga neproporcionalno postavlja u krošnju drveta, teksturno ga obrađuje kao dio vode jezera ili kolažno koristi profil umjetnice kao liniju stijene, odnosno obale potoka. Također, i onda kada je umjetnica prikazana statično, gledana s lica, najčešće u srednjem planu općenito pogodnom za razabiranje aktera, Gondry zamućuje sliku, koristi neobične vizure ili pred lice umjetnice postavlja zapreke. Umjetnica je tada postavljena u vrlo mračnu, neraspoznatljivu okolinu. Zanimljiv je kadar u kojem se pojavljuje slika umjetnice preklopljena sa slikom krupnog kadra oka, što uz ostale simbole koji se pojavljuju u ovom Gondryjevu radu poput vode ili odraza, sugeriraju introspekciju.

U čitavom videu koristi se crno-bijela tehnika, a izrazita monokromnost te potenciranje sivila i sjenovitosti kontrapunktirani su jakim kontrastima zasljepljujućeg svjetla. Ovom osnovnom kromatikom Gondry pokušava postići atmosferu unutar koje se zbiva prava psihološka drama. Prizori eksterijera, koji čine kadrovi prirode u totalu ili dijelovi prirode (krupni kadar, detalj i sl.) – s umjetnicom ili bez nje – izmjenjuju se s prizorima neobičnog interijera, ali i s još neobičnijim kadrovima bizarnih simbola i opsesivnih slika (drveni avioni-igračke, vegetabilne žarulje, minijaturna maketa grada iz ptičje perspektive po kojoj hodaju kukci i dr.). Ako se oslonimo na Peterlićevu tipologiju montažnih odnosa po sadržaju (usp. Peterlić, 200: 152-153), u glazbenom videospotu *Isobel* nećemo ih prepoznati niti po narativnoj sličnosti, niti ćemo prepoznati jasne odrednice kontrastnog odnosa u sadržaju prizora, već je *odnos* sadržaja (nikako ne sam sadržaj) potpuno *neutralan*. Zapravo, moramo pretpostaviti da Gondry ima, kako to definira Peterlić, neki "tajni razlog" veze među navedenim kadrovima, odnosno prizorima. Tek tada gledatelj "kao pri raščlanjivanju nejasna sna počinje istraživati po mutnim predjelima svoje podsvijesti, svojega znanja i iskustva" (Peterlić, 2000: 153), poetizirano objašnjava Peterlić doživljajnu kompleksnost ovog tipa izlaganja kao da je i sam upoznat s videospotom Michela Gondryja. Nadalje, kadrovi su spojeni rezom, ali se vrlo često koriste i pretapanja. Peterlić ističe da se pretapanje za razliku od ostalih montažnih spona (rez, zatamnjenje s odtamnjenjem, zavjesa) koristi "sa svjesnom namjerom da se istakne vremenski tok, duljina zbivanja i protjecanje vremena kao bitne egzistencijalne činjenice" (Peterlić, 2000: 146). No, budući da se u ovom videospotu teško može odrediti koordinata vremena, priklonit ćemo se likovnoj, odnosno simboličkoj vrijednosti pretapanja, drugom vidu funkcije ovog montažnog sklopa koju Peterlić ističe tek u naznakama. Stoga, temeljnim određenjem poetskog izlaganja videospota *Isobel* smatram *asocijativno*, odnosno *interpretacijsko umrežavanje kadrova i prizora*, provedeno tehničkim i sadržajnim postupcima koje smo naveli u ovoj analizi.

The Chemical Brothers: *Star Guitar*, 2002.

Na poticaj samih The Chemical Brothers došlo je do suradnje s Michelom Gondryjem, ali i do ideje za ovaj glazbeni videospot. Glazbenici su težili imati krajolik u pokretu, odnosno pejzaž koji će na neki način "pratiti" njihovu glazbu izrazito naglašenog metra i ritma. Kao što kažu, budući da sami nisu znali kako to postići, obratili su se Gondryju jer "to je ipak njegov posao" (usp. *Work*, 2003). Stoga je Gondry statičnu kameru postavio na vlak u pokretu te je snimku krajolika kroz koji vlak prolazi dodatno obradio kako bi postigao *efekt vizualnog ritma*. Tehnička obrada sastoji se od fine manipulacije videovrpcom. Odnosno, pri gledanju videospota dobiva se dojam da se radi o snimci u jednom kadru, što je u osnovi i bila prva snimka. No, Gondry neke dijelove snimke reže te ih ponavlja, a zbog brzine odvijanja i prostornih sličnosti montažna varka je teško zamjetljiva. Nadalje, kada i ne bismo imali audiodimenziju ovoga rada, sadržaj prizora bismo mogli odrediti kao pogled iz vlaka u pokretu koji je definiran pravilnim izmjenama predmeta u krajoliku. Već sam vlak sugerira određenu ritmičnost te nije neobično da je i u ovome radu izabran kao nositelj periodiciteta. U povijesti glazbe prve polovice 20. stoljeća tzv. konkretna glazba, skladateljska struja koja je nastojala iznaći nova rješenja zvukovnosti, koristila je ili usnimljene konkretne zvukove te ih nanovo reorganizirala u skladateljskom procesu, ili konkretne objekte (poput pisaće mašine) kao nove instrumente s još neiskušanim dimenzijama zvukovnosti, ili su industrijska i tehnologijska dostignuća predstavljala zvukovnu inspiraciju i krajnji cilj koji se nastojao što dosljednije imitirati, a vlak i ostali mehanički strojevi bili su temeljni uzori. Takve su, primjerice, skladbe Pierrea Schaeffera, Honeggerova *Pacifica 231* ili domaći primjer Bersine "glazbe strojeva" iz opere *Oganj*. Stoga, vlak nije inovativan medij već logičan izbor pri potrebi da se što jasnije evocira kretanje u cikličkom ritmu s mogućnostima ubrzavanja i usporavanja. Potrebno je odbaciti još jednu pretpostavku – da je predmet ovoga filma *opisivanje* krajolika koji se neprekidno promatra. No evidentno je da predmet promatranja u ovom filmu nije cjelovit niti prostorno niti vremenski

The Chemical Brothers: *Star Guitar*, 2002.

(smjenjuje se dan – noć – dan), te da se stalni centar razabiračkog interesa ne može utvrditi. Jedinstvenost prizora daje tek algoritmično kretanje vlaka. Neprezentativnost prizornog sadržaja ojačana je ponavljanim konkretnim prizornim objektima koje možemo nazvati vizualnim ritmičkim česticama, odnosno naglascima.

Možemo zaključiti da glazba u potpunosti kontrolira vizualno, a veza među rezovima, odnosno funkcija "prikrivenih'" rezova je da podrži sam ritam glazbe. Realni sadržaj prizora neutralizira se. Ne treba ga percipirati i tumačiti kao neki konkretan krajolik (predgrađe ili grad), pa čak niti kao određene objekte tog krajolika (kuća, stup ili drvo), već samo kao vizualne podražaje koji naglašavaju glazbenu ritmiku i interpunkciju. Specifičnom kontrolom nad izrađivačkim tehnikama i njihovom primjenom, vizualni sadržaj je oslobođen primarne semantike, no istovremeno je prenamijenjen, prekvalificiran i prevrednovan.

Kroz povijest eksperimentalnog filma i poetskog dokumentarizma, a u nedostatku iskoristivih metakategorija te zbog potrebe za što većim odmakom od klasičnog filma, kazališta, literature ili fotografije, čest je slučaj uzimanja poezije i glazbe kao uzora, kao idejno najbliskijih modusa izražavanja. Podsjetimo se samo Ruttmannovih opusa i vizualne glazbe, Fischingerovih animiranih apstraktnih obrazaca u ritmu, Richterova optičkog ritma ili vizualne simfonije Germaine Dulac u kojoj je "ritam kombiniranih pokreta oslobođen ličnosti gdje se linije oblika kreću u stalno promjenjivom taktu i stvaraju emociju kristalizirajući ili ne kristalizirajući ideje" (Dulac, 1978: 295). U toj tradiciji nastaje i Gondryjev *Star Guitar*.

The Chemical Brothers: *Let Forever Be*, 1999.

Glazbeni videospot *Let Forever Be* za umjetnički dvojac The Chemical Brothers jedan je od zamjećenijih radova Michela Gondryja. Tematika razlomljenih svjetova zbilje i mašte, koji se preklapaju u jedinstveni spektar života, Gondryju je vrlo bliska. Vođeni smo pitanjima o percipiranju stvarnosti i konstruiranju vlastite realnosti. Glavnu aktericu pratimo kroz svakodnevicu (buđenje, odlazak na posao, vraćanje kući itd.), ali i "s druge strane" svakodnevice. Za Gondryja su to rubne situacije koje omogućuju mnogosmjerne prelaske kroz različite načine postojanja i tumačenja stvarnosti, a koji ovise o bliskim, kontinuiranim pomacima u percepciji. Zanimljivo je kako Gondry navedenu ideju i viziju prenosi u medij glazbenog videospota.

Prizori iz "zbiljskoga" svijeta podliježu kvazisubjektivnoj snimci s neobičnim (ptičjim, žabljim ili izrazito nakošenim) vizurama na glavnu aktericu kako bi se dobio što intenzivniji odnos prema prikazanom. Suprotno tome, prizori "izmaštanog" svijeta snimljeni su izrazito čistim i statičnim vožnjama kamere te je artificijelnost prikazanog nedvojbena, odnosno doživljaj "studijskog" snimanja se niti ne pokušava izbjeći. Iako se u svakom prizoru možemo promatrački snaći, odnosno možemo prepoznati osnovnu potku narativnog izlaganja i centar opisne usredotočenosti, postupci koje Gondry koristi su izrazito slikovno stilizirani, naglašeni, ako ne i nametljivi, te time on nadilazi narativni ili opisni modalitet izražavanja. U prizorima "iz dvaju svjetova", iako su prikazani kontrastno drugačijom upotrebom kamere, Gondry nameće temeljnu i tematiziranu ideju multiper-

The Chemical Brothers: *Let forever be,* 1999.

spektivnosti, odnosno kaleidoskopskog poigravanja prizorima i njihovim sadržajima. Već na samome početku pri opisnom razabiranju ambijenta ulice, Gondry lomi kadar njegovim multipliciranjem na ekranu, a ta tehnička metoda se nastavlja upotrebljavati i dalje. No, multiperspektivnost i kolažnost su svakako najjače izražene lucidnom uporabom mizanscene, odnosno poigravanjem s rasporedom te odnosom likova i predmeta u vidnom polju. Upotrebom simetričnog zrcaljenja ili algoritamske i geometrijske progresije Gondry pozicionira objekte i aktere, odnosno multiplicirani lik akterice, i ne samo nje, unutar mizanscene, što je pojačano plesnom koreografijom sukcesivnih pokreta finih prijelaza u prostoru. Gondry spaja prizore različitih svjetova izrazito stiliziranim montažnim sponama koje ne možemo klasificirati niti jednim od "udžbeničkih" tipova (usp. Peterlić, 2000. i Turković, 2000). Montažne razrade prizora mogu se definirati upravo odnosom realnog i irealnog svijeta iste akterice, te iako to aludira na mogućnost asocijativne montaže kod koje se ne može uočiti niti jedan srodan element različitih prizora, već se pribjegava maštalačko – predodžbenim vezama, kod *Let Forever Be* nije takav slučaj. Gondry koristi određene predmete mizanscene kao preklapanja dvaju reala i dvaju prizora te montažnu sponu na taj način čini gotovo nevidljivom, a ipak doživljaj ulaska u novi prizor katapultirajućim. Stoga se montažnom vezom "... gledatelja može uputiti na smisao te veze, odnosno da se tom vezom izaziva takav doživljaj koji gledatelja navodi na interpretaciju tog doživljaja..." (Peterlić, 2000: 154). Lomljenjem i multipliciranjem istoga kadra, multiperspektivnošću parametara prizora, zaigranošću mizanscene te stiliziranjem montažnih spona koje ipak ostaju prikrivene, Gondry je *poetizirao samu točku promatranja*, time *i gledateljsko motrište*. On se poigrava propitujući gledateljeve kognitivne doživljaje, on potiče gledateljeve sposobnosti mišljenja o prikazanom pomoću specifično filmske retorike, ali i sadržajno u vidu tematizirane ideje.

The Rolling Stones: *Like a Rolling Stone*, 1995.

U glazbenom videospotu *Like a Rolling Stone* interpoliraju se dvije faze života akterice (Patricia Arquette) – faza "prije", odnosno mondeni život *hollywoodskog celebrityja* (u koju su uključeni i sami The Rolling Stones), a koja vodi u fazu "poslije" punu bijede i ovisnosti. Sam tekst pjesme je narativan, iznosi priču propadanja i samoće, koja je podržana i vizualnom dimenzijom videospota. Stoga, moguće je pratiti niz radnji i događaja, odrediti sadržajne, prostorno-vremenske i uzročno-posljedične sličnosti kadrova i prizora. Također, profilirana je glavna protagonistica te je možemo prepoznati u obje faze te upravo iz tih reprezentativnih razlika zaključiti o centralnoj temi videospota. Montaža se koristi rezovima koji vezuju po sličnosti – kada se radi o kadrovima prizora unutar jedne životne faze, ili eliptično, po kontrastu sadržaja – kada su povezani prizori dviju različitih životnih faza. Stoga, možemo zaključiti da se u ovome spotu ne koristi asocijativno, već ono "klasično" narativno-opisno izlaganje. No, po čemu je onda ovaj glazbeni videospot zanimljiv kao primjer poetskoga u filmu ili videu?

Gondry je usavršio tzv. *bullet time* tehniku kojom se postiže dojam izrazito intenzivne i usporene permutacije vremena i prostora jedinstvene slike. Željeni objekt se okruži nizom promišljeno postavljenih kamera koje fo-

tografski obrade objekt te se dobiveni snimci, naravno, dodatno kompjuterski generiraju. Navedenu vizualnu tehniku Gondry upotrebljava i u videospotu *Like a Rolling Stone*, no na dva različita načina te sukladno tome s dvije namjere. Kako bi što jasnije prikazao fazu "prije", Gondry *bullet time* tehniku koristi tako da dobiva cirkularni pogled na situaciju u jakom usporenju (hiper *slow motionu*). On konkretnu situaciju (npr. zabave, jurnjave skupocjenim automobilom i sl.) mozaično opisuje, sagledava sa svih mogućih pozicija, sakuplja sve potrebne elemente situacije kako bi se ta mogla što jasnije identificirati, a na temelju nje mogli donijeti zaključci o fazi "poslije", odnosno o naknadnom stanju protagonistice. Stoga, opisivanje, ovom specifičnom tehničkom manipulacijom slike, dovedeno je do svojih krajnjih granica, no istovremeno je uz svoju primarnu razabiračku funkciju poprimilo i onu *hiperestetiziranu*.

Za prizore iz druge faze života protagonistice Gondry ubrzava snimke dobivene *bullet time* tehnikom. Tako postiže efekt nestatičnosti, uzdrmanosti, izlijevanja slike postavljene pred gledatelja, a ovaj je interpretira kao subjektivni pogled akterice, ali i njezino duhovno/psihičko/mentalno stanje. Stoga su česti i prizori u kojima se akterica ne vidi, odnosno gdje kontekst kadra sugerira (npr. vidljive samo ruke, nagli pomaci kamere po vertikali i sl.) da se ona nalazi "iza" kamere. Da ne bi bilo greške, Gondry koristi i jedan kadar u kojemu zamagljuje i smanjuje vizuru, odnosno koristi okularni pogled te postiže dojam mučnine i nemoći. Gondry je time postigao *hipersubjektivnost*, *hiperpersonificiranost* korištenja kamere i *empatiju gledateljskog motrišta s opisanim stanjem* akterice. Odnosno možemo reći da je na djelu *poetizacija*, odnosno da je Gondry poetizirao druge (opisne, narativne) tipove izlaganja te njihove karakteristike i funkcije.

Zaključak

Kao što smo naveli na početku, osnovni je cilj ovoga rada bio da pomoću četiri prikazana glazbena videospota Michela Gondryja predoči modalitete poetskog izraza, odnosno poetizaciju ostalih modaliteta izražavanja, njihova isprepletanja, međuslučajeve i nebrojene kombinacije. Gondry koristi asocijativnu (poetsku, interpretacijsku) montažu, njeguje vizualni ritam, poetizira i poigrava se mizanscenom, referentnim okvirom ponuđenog kadra te time problematizira ono u što se gleda, a pomoću svega toga oblikuje gledateljski doživljaj i interpretaciju. U njegovu radu nalazimo tipične primjerke poetskog izraza i gotovo sve njegove karakteristike unutar filmske i videoretorike.

Literatura

Bordwell, David – Thompson, Kristin, 2001, *Film Art. An Introduction*, New York – London: McGraw-Hill

Ejzenštejn, Sergej M., 1978, "Montaža atrakcija", u: Stojanović, ur., 1978.

Dulac, Germaine, 1978, "Estetička mjerila, prepreke, integralna kinegrafija", u: Stojanović, ur., 1978.

Gilić, Nikica, 2005, "Asocijativno izlaganje ili o prorocima dokumentarnog i eksperimentalnog filma", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 41, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Leger, Fernand, 1978, "Novi realizam: predmet", u: Stojanović, ur., 1978.

Peterlić, Ante, 2000, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada

Richter, Hans, 1978, "Rđavo uvežbana duša", u: Stojanović, ur., 1978.

Stojanović, Dušan, ur., *Teorija filma*, Beograd: Nolit

Turković, Hrvoje, 2000, *Teorija filma. Prizor, montaža, tematizacija*, Zagreb: Meandar

Turković, Hrvoje, 2002, "Što je eksperimentalni (avangardni, alternativni) film", *Zapis*, posebni broj, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Turković, Hrvoje, 2004, "Razlika između opisa i naracije – nije problem u temporalnosti, nego u svrsi", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 37, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Turković, Hrvoje, 2006, "Kako protumačiti 'asocijativno izlaganje' (i da li je to uopće potrebno)", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 45, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Vorkapić, Slavko, 1978, "Ka pravom filmu", u: Stojanović, ur., 1978

Work of Director Michel Gondry, redatelji: Michel Gondry, Lance Bangs, Olivier Gondry, *Director's Series* (Vol. 3), DVD izdanje, Palm Pictures, 2003.

UDK:794(086.8):791

Ilija Barišić

Filmska poetizacija u videoigrama

Iako ludolozi tvrde da se, kad je riječ o videoigrama, filmske teorije, poput naratologije, semiologije i nekih drugih, trebaju ograničiti i funkcionalno podrediti ludičkome vidu, ovaj rad polazi od pretpostavke da se filmska teorija može primijeniti na neke vrste i aspekte ili segmente videoigara. Za razliku od filma, kada gledatelj mora razlučiti vrstu filmskog izlaganja te odrediti kakvu pozornost film zahtijeva kako bi shvatio što je bitno za značenje, u videoigrama korisnik/gledatelj se vodi prvenstveno pravilima igre. Djelomice je razlog tome činjenica da su vizualne mogućnosti u videoigrama ograničene i manje fluidne u usporedbi s filmom. S druge strane, predodređenost scena i njihovo nizanje dozvoljavaju raspravu o filmskom izlaganju u odnosu na videoigre iako se diskurs videoigara uvelike razlikuje od filmskog. Drugim riječima, scenski parametri u videoigrama uvjetovani su pravilima igre i karakteristikama filmskog izlaganja. Od četiri tipa izlaganja – opisni, narativni (scenski diskursi) i argumentacijski i poetski (interpretativni diskursi) – poetski se čini najdiskutabilnijim i najmanje zastupljenim, čak i u neinteraktivnim, filmskim segmentima videoigara. Igre nalažu aktivnost koja je u suprotnosti s poetskim, kontemplativnim raspoloženjima – stalna aktivnost, neprekidne reakcije na vizualno okruženje. Međutim, primjeri iz ovog eseja i njihova analiza pokazuju da je poetsko izlaganje prisutno u kinematici videoigara te da se poetizacija (poetiziranje – dodavanje poetskih vrijednosti drugim tipovima izlaganja, uglavnom opisnom i narativnom) prepoznaje čak i u interaktivnim segmentima videoigara. Primjer poetskog izlaganje uzet je iz Konamijeve simulacije *Pro Evolution Soccer 6* koja se uspoređuje s kratkim eksperimentalnim filmovima Normana McLarena, te iz videoigre *Blade Runner* (Virgin Interactive, 1997), utemeljene na filmu Ridleyja Scotta iz 1982.

1. Uvod – moguće sporne točke upotrebe filmske teorije u analizi videoigara

U teoriji videoigara[1] postoji snažna tendencija da se područje izdvoji kao zasebno, odvojeno od drugih humanističkih istraživanja, poglavito od raznih naratoloških, vizualističkih (filmoloških), semiotičkih i inih pristupa, sa stavom da bi ti ostali pristupi u multidisciplinarnoj primjeni svakako trebali biti funkcijski podređeni ludološkom aspektu. Kao glavni argument za takav pristup navodi se da je dominantno iskustvo koje videoigre pružaju, u kognitivnom i afektivnom smislu, ono igrajuće i tiče se igraćeg užitka, a priče i vizualni efekti služe prije svega kao potpora tome.[2] I dok takav stav ima epistemološki snažna uporišta u pojedinim vrstama igara, osobito onima koje se u neusustavljenim klasifikacijama igara obično nazivaju apstraktnima, u nekim drugim vrstama, poput avantura, ima evidentnih nedostataka. U nekim videoigrama priča i vizualna reprezentacija strukturno su izuzetno bitne, po svojim karakteristikama te se igre približavaju filmu, pa se čini prirodnim da se na njima i primijeni neki tip filmološke refleksije. Ipak, svaka primjena metodologije filmske teorije na videoigre u startu je sumnjiva.

S jedne strane umanjuje se važnost vizualnog. U nekom

1 U teoriji najčešće se govori o kompjutorskim igrama, tako se uglavnom nazivaju i studijski programi iz tog područja, dok se termin videoigre koristi nešto rjeđe. No videoigre se, s druge strane, obično navode kao krovni termin u odnosu na kompjutorske igre (usp. Peović Vuković 2005, 2005b), jer osim kompjutorskih, obuhvaćaju i one konzolne te igre na drugim tehničkim napravama, npr. mobitelima ili automatima na kovanice. No opet, ta "krovnost" donekle može biti problematična, jer riječ "video" sugerira vizualnost, vizualnu osjetilnost, a postoje kompjutorske igre koje nisu vizualne (osim posredno), poput tekstualnih avantura.
Nesporno krovni termin bio bi digitalne igre, no on se već znatno rjeđe koristi; kao primjer može se izdvojiti naziv jedne udruge – DiGRA (Digital Games Reaserch Association). Ipak, iz praktičkih razloga prepoznatljivosti i dosadašnje primjene, bolje je ostati na najčešće korištenim terminima, a u kontekstu vizualističkog, filmološkog razmatranja igara termin videoigre čini se primjerenijim od ostalih.

2 Zagovornici ovog pristupa u analizi videoigara obično se nazivaju "ludolozima" (po ludologiji, znanosti o igrama), a najpoznatiji od njih su E. Aarseth, J. Juul, Eskelinen, G. Frasca... Nasuprot njima obično se navode "naratolozi", teoretičari koji su videoigrama pristupili prvenstveno kao još jednom mediju za prenošenje priča (knjiga Janet Murray *Hamlet on the Holodeck*, 1997), premda na momente znanstveno nedosljedna i opterećena kompleksom budućeg potencijala medija, odigrala je pionirsku ulogu u ovom usmjerenju). Polemika ludologa i naratologa, premda jednim dijelom predimenzionirana, obilježila je početno razdoblje znanstvenog, autonomnog bavljenja videoigrama.

vaganju važnosti temeljnih svojstava videoigara – igre, priče i (audio)vizualnog – ono (audio)vizualno kao da najlošije stoji. Često se ističe, i među teoretičarima i u gejmerskoj zajednici, da najgora moguća grafika ne može pokvariti kvalitetnu igru, iza koje stoji privlačna igrivost i privlačna priča, dok, nasuprot tome, najbolja moguća grafika ne može učiniti da loša igra (s lošom pričom po potrebi) bude dobra[3]. Kako navodi Newman (2004): "užici igara nisu primarno vizualni, nego kinestetički, funkcionalni i kognitivni – vještine su nagrađene, greške kažnjene."

S druge strane, kao još jedan prigovor, neki u pozivanju na filmske teorije i filmske kvalitete videoigara vide nepotrebnu apologetsku notu, nastojanje da se medij igara povezivanjem s akademskim i estetski priznatim medijem poput filma posrednim putem brani u vrijednosnom smislu.

Ističući autonomne estetske vrijednosti videoigara, mnogi teoretičari, dakle, sumnjičavi su prema primjeni drugih koncepata, filmskih i narativnih ponajviše, kao prema kolonizatorskom prisvajanju područja, proizvoljnom izdvajanju karakteristika i potom definiranju videoigara ovisno o akademskoj pozadini istraživača.

Unatoč takvom, polemikama i prijeporima nabijenom stanju u teoriji, filmološki pristup u analizi videoigara ne smije se zanemariti i isključiti iz barem dva bitna razloga:

1. Većina igara u svoju strukturu uključuje i neinteraktivne sekvence, tijekom kojih korisnik nema mogućnost djelovanja i "prisiljen" je na promatranje, a koje su gotovo u pravilu filmične i za čiju je analizu filmska teorija najprimjerenija, pa makar ta analiza i podrazumijevala osvrtanje na funkciju i podređenost tih umetaka u odnosu na glavninu igre.
2. Ne može se zanemariti ono što ističu Bolter (1997), Manovich (2001) i ostali teoretičari novih medija – utjecaj filmskog načina gledanja na digitalne medije.

Igre su jedan od najkompleksnijih medija, najraznolikijih, a filmološki pristup ima svoju upotrebljivost za neke tipove igara i za neke segmente igara, a ne za igre u cjelini. Analiza koja barata nekim filmološkim konceptima tako će se nužno usredotočiti na one primjere, one segmente i one vrste igara koje su najbliže filmu.

Tako ću u ovom radu u potrazi za elementima filmskog poetskog izlaganja i filmske poetizacije posegnuti prvo za samim filmskim umecima u igrama (eng. *cutscenes*). Primjer za to bit će uvodna filmska sekvenca (*intro*) u nogometnu simulaciju *Pro Evolution Soccer 6* (Konami). Druge primjere potražit ću u vrsti igre odnosno (pod)žanru koji je najsličniji filmu; u avanturi, temeljenoj na filmu (*spin-off*), izvedenoj fotorealističnim (filmsko-mimetskim) stilom – *Blade Runner* (Virgin Interactive Entertainment).

2. Filmsko izlaganje i videoigre

Drugi skup metodoloških problema dolazi do izražaja kad se na videoigre pokuša primijeniti pojam filmskog izlaganja.

Za razliku od filma, u kojemu se gledatelj treba snaći u odnosu na tip izlaganja, razabrati o kojem se tipu izlaganja radi i kakav se tip pažnje od njega očekuje a da bi mogao razumjeti što je važno za smisao (usp. Turković 1990), u igri se korisnik prije svega treba snaći u odnosu na pravila igre. Ta pravila, odnosno igriva komponenta bitno određuje i parametre kadra u videoigrama te su dobrim dijelom zbog te pragmatične funkcionalnosti mogućnosti vizualne prezentacije u igrama u usporedbi s filmskim medijem znatno limitiranije i manje fluidne. Pogled u igrama često je fiksiran, rakurs najkorisniji, perspektiva ograničena...

S druge strane, predeterminiranost zbivanja i prizora, ograničenost opcija u najvećem dijelu igara toliko je velika da možemo govoriti i o izlaganju, makar ono bilo različito od onog filmskog (u usporedbi s filmom različit "odnos igrača i prostorno-vremenskih koordinata svijeta igre" (King i Krzywinska, 2005), interaktivna komponenta, usmjerenost igara na "činjenje ", simulacijski aspekt koji u spoznajnom i komunikacijskom smislu može biti različiti od dominanto interpretativnog čina gledanja…). Treba posebno istaknuti i pojasniti status interaktivnosti, kao najočitiji razlikovni moment između igara i filma, a koji opet može biti sporan. U doslovnom smislu riječi,

3 To stajalište ipak dobrim dijelom ne dijele sami izdavači videoigara koji se u proizvodnji, osobito u novije vrijeme, uglavnom usredotočuju na što bogatiju vizualnu opremljenost igre. S tim da to najčešće ne podrazumijeva kreativno vizualno oblikovanje već prije svega postizanje većeg stupnja fotorealističnosti.

interaktivnosti odnosno "međudjelovanja " nema ni u videoigrama. Korisnik ne utječe na oblikovanje, svojim odabirom ne može utjecati na razvoj djela – čak i kad ima više mogućih ishoda, opcije su snažno predeterminirane. Postoje određeni programi i projekti u kojima se postiže i ta doslovna interaktivnost, ali velika većina videoigara nema razrađen taj stupanj kombinatornosti povratne sveze, pa simulacijski sustavi na korisnikovo djelovanje (koje je umnogome ograničeno) reagiraju jednostavnim prikazom već gotovih elemenata (usp. Ryan, 2006).

S druge strane, interaktivnost u slobodnijem, nedoslovnom smislu prisutna je i neizostavna i u recepciji književnih djela i filmova. Čitatelj i gledatelj aktivno sudjeluju pri konstruiranju slike svijeta djela, pa interakcija označava "kolaboraciju čitatelja i teksta u proizvodnji značenja" (Ryan, 2001).[4]

Razlikovnost medija videoigara i filma u tom smislu može se pojasniti formulacijama "značajne izvanspoznajne djelatnosti" (Aarseth, 1997) i "korisničke inicijative" (Ryan, 2006).

Dok su pri čitanju knjiga i gledanju filma izvanspoznajne akcije korisnika trivijalne, automatizirane (poput listanja stranica i pokreta oka), u videoigrama, kako ističe Aarseth (1997), ta izvanspoznajna djelatnost ključna je za razvoj i dinamiku igre, o toj djelatnosti, koja je jednim dijelom vezana uz vještinu, ovisi prohodnost djela.[5] Vezano uz to, korisnik ima osobnu inicijativu i donosi odluke (usp. Ryan, 2006) koje utječu na daljnje odvijanje djela, za razliku od većine tradicionalnih "tekstualnih " medija, pa i filma, koji "računa na nadasve *receptivni* odnos gledatelja prema *gotovu* proizvodu" (Turković, 2006b), a primatelj funkcionira u sferi "čiste recepcivnosti" (ibid).

No da se vratimo razradi pojma izlaganja; videoigre su, kao što to tvrdi Juul u svojoj knjizi Half-Real (2005), između stvarnih pravila i fikcionalnog svijeta, a taj fikcionalni svijet podložan je nekim zakonitostima vizualne reprezentacije. Slično tome, Rötzer (2006) govori o igranju kao o kombinaciji istovremenog upravljanja vozilom velikom brzinom i gledanja filma.

Na tragu tih razmišljanja možemo izvući zaključak relevantan za daljnju analizu: u videoigrama parametri kadra upravljani su i pravilima igre, njihovom pragmatičnom vrijednošću za igrača, ali i filmskim zakonitostima izlaganja. Ova načela ne moraju se nužno isključivati, a ovisno o situaciji i primjeru, prevaga može ići na jednu ili drugu stranu.

3. Filmska poetizacija u igrama

Nakon postavljanja metodološke osnove, možemo se zapitati kakav je status poetskog izlaganja u videoigrama. Od četiri tipa filmskog izlaganja ono se čini najspornije, najmanje prisutno, čak i u neinteraktivnim segmentima videoigara, i u filmskim ulomcima.

Narativni, opisni i argumentacijski tip izlaganja nisu upitni. Narativno u široj definiciji zahvaća prikaz svega što se događa, opisno raznorazne statične prikaze prostornosti, dok bi pod argumentacijski tip izlaganja spadali svi mogući tipovi uvodnika, *tutoriala*...

Što bi onda spadalo pod poetsko izlaganje i kako ono stoji?

Stanje u videoigrama upravo je suprotno onome potrebnom za poetsku situaciju, u kojoj se može dokono promatrati, u situaciji kad nema prečeg posla, i kad je gledatelj prepušten čisto dojmovnom razgledavanju, osjetljivom na vizualne senzacije (usp. Turković, 1990, 2003b).

U tipičnim videoigrama morate uvijek bit napeti, spremni, uvijek praktično i pragmatično promatrati prizore. U igrama, za razliku od filmova, korisnik mora reagirati na vizualno okružje, a pritisak neposrednog snalaženja nikad ne popušta. Trenuci praznog hoda, kad odlutamo mislima dok gledamo film i možemo eventualno dojmovno sabirati viđeno, (tome u čitanju književnih djela donekle odgovara Barthesov pojam "tmesis "– preskočenih mjesta), a što je preduvjet za neki poetski trenutak u promatranju filma – to se u igrama kažnjava.

U većini igara ako i možemo prepoznati neke vizualne pojavnosti koje bi se mogle smatrati tipičnima za filmsku poetizaciju, teško ih je razgraničiti od opisne, obavijesne ili druge pragmatične funkcionalnosti. To pokazuje

4 Marie-Laure Ryan (2001) navodi daljnju distinkciju, odnosno stupnjevanje te prenesene ili figurativne interaktivnosti: "slaba " je u tradicionalnom tipu narativa, a "jaka" u (post)modernističkim tekstovima koji svojom eksperimentalnom i autoreferencijalnom prirodom produbljuju čitateljevu suradnju s tekstom (usp. Ryan 2005). Kada govori o doslovnoj, nemetaforičkoj interaktivnosti, Ryan je također dijeli na slabu i jaku: slaba interaktivnost predstavlja izbor između predefiniranih alternativa, što se odnosi na većinu igara, a snažna (zapravo jedina doslovna interaktivnost) ona u kojoj korisnik može (fizički) sudjelovati u proizvodnji "teksta".

primjer studije "Dynamic Lighting for Tension in Games" (2006), u kojoj su autori eksperimentirali s *engineom* igre *Unreal Tournament* i dodali mu dinamičnu rasvjetu. Rasvjeta bi se promijenila u slučaju približavanja opasnosti ili ugroženosti, nebo bi postalo crveno, krajolik bi poprimio neku drugu, nereferentnu boju, no dok bi se nešto takvo u filmskom okružju moglo smatrati elementom poetizacije, ovdje je to poprimilo potpuno drugu funkciju. Igračima je većim dijelom takva rasvjeta dodatno usmjeravala pažnju na elemente igre, pa je onim okorjelim gejmerima takvo igranje bilo nezanimljivo, jer je uz te dodatne informacije postalo prelako.

Primjer je to kako isti vizualni postupci mogu imati drugačiju funkciju u filmu i u igri.

Dakle, u analizi samih igara (igrivih dijelova igara da budem precizan), gotovo je nemoguće govoriti o poetizaciji, a još manje o poetskom izlaganju, jer igre zahtijevaju upravo suprotno "poetskim raspoloženjima", stalnu aktivnost i reagiranje na vizualni prostor u kojem se treba snaći.

No kao što smo rekli, igre su kompleksan medij. Sadržajno mogu biti raznolike i u sebi sadržavati više raznorodnih elemenata. Tako sadrže i neinteraktivne segmente u kojima navedena ograničenja i pravila dobrim dijelom ne vrijede.

4. Filmski umeci u igrama

Videoigre osim interaktivnih, igrivih dijelova gotovo u pravilu sadrže i neinteraktivne segmente. Mogu se razlučiti dva prepoznatljiva tipa neinteraktivnih sekvenci. Prvi tip odnosi se na one situacije tijekom igre u kojima se, unutar otprije zadanih vizualnih parametara, korisničke funkcije i interaktivne opcije "zamrznu " i igrač je prisiljen na promatranje prizora unutar kojega (više) ne može djelovati. Njegov lik-avatar[6] pomiče se programiranom putanjom, ili mirno stoji dok se odvija prizor; npr. svladani *boss* umire u stilu, ili se mijenja krajolik. Ti su trenuci najčešće na prijelomnim točkama u igri, na kraju ili graničnoj točki nivoa, nakon čega, ukoliko igra ne završava, korisnik vrlo brzo ponovno zadobiva kontrolu nad likom-avatarom. Radi se o manjim "predefiniranim" trenucima unutar same igre na koje korisnik ne može (vjerojatno ni nema razloga) utjecati.

U drugom tipu neinteraktivnih segmenata radi se o posebno snimljenim (programiranim) sekvencama koje odudaraju od ostatka igre. Vizualni parametri u tim programiranim sekvencama razlikuju se od igrivog dijela: rezolucija i kvaliteta grafike u njima gotovo je u pravilu na višoj razini, promatrački kutovi, točke gledišta i promatrački pokreti raznoliki su i promjenjivi, dinamični, nisu definirani nikakvom pragmatičnošću igranja – ukratko, imaju sve osobine filmskih uradaka, a često se tako i oslovljavaju (*cinematics*).

Po mjestu na kojem se javljaju mogu biti na početku (*intro*), unutar (uži smisao *cut-scenes*) i na kraju igre. Glavna i najčešća funkcija tih umetaka pružanje je narativne osnove i podrške, uvođenje ugođaja onim igrivim dijelovima, no ona može biti raznolika i višestruka, kao što navodi Newman (2001). Oni mogu imati i pragmatičniju funkciju, da se njima objašnjavaju nadsvodivi i trenutni ciljevi igre ili nivoa, mehanizam i pravila igre, sučelja i funkcija tipki i kontrola, mehanizam snimanja igre (usp. Newman, 2001). Osim toga, filmske se umetke često shvaća i kao nagradu korisniku za uspješno obavljene zadatke u igri.

Bez obzira na vezu tih filmičnih umetaka s glavninom igre i njihovu eventualnu funkcijsku podređenost, za njihovu analizu najprimjereniji je filmskoteorijski pristup.

4.1 *Pro Evolution Soccer 6 – intro*

Gotovo je pravilo da su u igrama koje su narativne i u kojima priča ima neku važnost, makar samo "pozadinsku", uvodne filmske sekvence također dominantno narativne.[7] To je logično, jer potreban je neki uvod koji bi omogućio početno snalaženje u igri, koji bi bar dao osnovni

5 Za djela u kojima je potreban napor da bi čitatelj mogao prolaziti kroz tekst, Aarseth (1997) uvodi koncept ergodičnosti (pojam iz fizike, od grčkih riječi ergon i hodos – rad i put), koji se ne odnosi samo na digitalna, nego i na djela slične mehanike u drugim medijima. Uz ergodičnost ("ergodičku književnost") veže se i pojam kiberteksta, koji označava "tekstualnu proizvodnju u različitim medijima koja ovisi o mehanizmu povratne informacije, kojom upravlja i koju djelomično kontrolira primatelj kako bi se proizvelo osobito stanje varijabilnog ili kombinatoričkog teksta" (Moulthrop, 2006).

6 Avatar je grafička oznaka koja predstavlja korisnika u videoigri (u širem smislu i u kiberprostoru općenito). Najčešće se radi o nekom "liku ", karakteru ili vozilu, ali ne uvijek, osobito ne u apstraktni(ji)m igrama.

7 Kao primjer izuzetka može se navesti uvodni film horor-avanture *Gabriel Knight 3*, u kojemu kratkom narativnom dijelu prethodi filmska podšpica, u kojoj, dok se prikazuju "creditsi", imena autora i sudionika projekta, prizori apstraktnog animacijskog sadržaja izmjenjuju se logikom poetskog izlaganja. Cilj je takvog uvodnog filma uvođenje promatrača u moroviti ugođaj, no radi se o izuzetku u odnosu na uvodne filmove ostalih narativnih igara, pa i prema samom žanru horor-avantura.

Ilustracije 1-3: PES 6

kontekst, i najkorisnije je da je on izveden nekim narativnim tipom izlaganja. Ponekad su prikladni i opisni i argumentacijski tip izlaganja, ali ne i poetski. S druge strane, filmski uvodi u igrama koje nisu narativne, poput nogometne simulacije, često imaju elemente poetskog izlaganja, u većoj ili manjoj mjeri, a gotovo uvijek imaju neka načela poetizacije, u retoričkoj tradiciji i vizualnoj estetici videospotova ili reklama.

Kao primjer može poslužiti uvodni film u Konamijevu nogometnu simulaciju *Pro Evolution Soccer 6 (PES 6)*. U kratkom filmu od minute i pol koji počinje nakon što se igra pokrene a prije nego što se učita sučelje preko kojega se pokreće sama nogometna simulacija, na svijetloj pozadini zatamnjeni lik nogometaša, koji prikazbeno varira od animirane crne siluete do videokamerom snimane persone, tehnicira loptom uz ritam brze i dinamične glazbe, a njegove pokrete prati animacijsko šarenilo.

Nakon što početno slobodno tehniciranje završi udarcem lopte škaricama u gol, u drugom dijelu filma atraktivno baratanje loptom kontekstualno biva nadopunjeno elementima nogometne utakmice. Naznačuju se i obrisi stadiona, vidi se izlazak igrača na teren, početni zvižduk, te se pojavljuju i siluete protivnika. U drugom dijelu čuje se huk i navijanje publike. Svi pokreti i dalje su popraćeni raznovrsnim animacijskim oblicima, sivim i crnim, uz tamnožute i tamnocrvene elemente.

Izvedba je ritmički usklađena s glazbenom podlogom. Kadrovi se dinamično izmjenjuju, a s promjenom kadrova i oblici animiranih objekata koji prate pokrete nogometaša, odnosno njegovo virtuozno baratanje loptom.

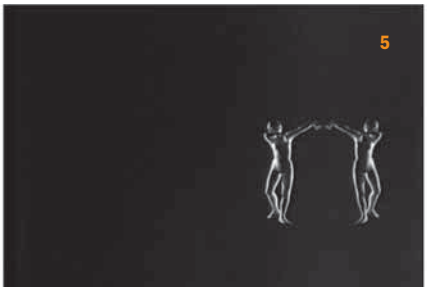
Raznim vizualnim sredstvima nastoji se dodatno estetizirati sam nogometni pokret. Animirani apstraktni oblici u skladu s muzikom naglašavaju, ritmiziraju i poetiziraju pokrete. Po tome (dodatnoj animacijskoj estetizaciji pokreta), po upotrijebljenim tehnikama, "plesu " animiranih oblika uz glazbu i nekim drugim elementima, film podsjeća na plesno-animacijske filmove Normana McLarena. Kao i u nekim njegovim filmovima, kombinira se živi glumac (zatamnjeni) i animacijske tehnike, "igra", tj. organizirano ritmičko pomicanje apstraktnih oblika uz odabrani komad muzike. Animirani slikovni oblici skupa s vizualno i izvedbeno atraktivnim kretnjama prate muziku, koja daje ritam i montaži, a tim postupcima dočarava se dinamičnost same igre. Izraziti kontrast pomičnih oblika od pozadine također je nešto što je koristio McLaren – u njegovu poznatom filmu *Pas de Deux* pozadina je tamna a obrisi plesača svijetli. U uvodnom filmu *PES-a 6* kontrastivnost je suprotna – izrazito svijetla, gotovo bliještaća pozadina, i tamni obrisi figura, na trenutke potpuno zacrnjenih (slike 4 i 5).

U naglašavanju i isticanju pokreta istovjetna je i tehnika udvostručavanja figure (prisutna u McLarenovim filmovima *Pas de Deux* i *Narcissus*) (slike 5 i 6).

U *PES-u 6* apstraktni animirani oblici mogu se simbolički, s obzirom na kontekst, tumačiti kao sugestija igračevih kontrola u samoj simulaciji, što dobiva potvrdu kad neke od linija poprime oblik strelica. Animacije sugeriraju i simboliziraju funkcioniranje kontrolora, odnosno tipki igre. Naravno, uvodni film ima svoju funkciju u odnosu na igru, slično kao što i reklama ima svoju funkciju u odnosu na proizvod, a videospot u odnosu na pjesmu. Nastoji joj, dakle, pružiti dodatnu vrijednost, dodatno vizualno estetizirati samu igru, istaknuti njenu atraktivnost, a kako se radi o simulaciji nogometa, estetizira se sam nogomet.[8] U odnosu na igru, mogli bi reći da je cilj prikazati i samog igrača kao potencijalnog virtuoza – za

8 U nogometu nije samo cilj postići više golova od protivnika, nego je važna i estetika pokreta, karakteristična za suvremeni ples i izvedbene umjetnosti. Svakako da za razliku od plesa (suvremenog), u igri poput nogometa, osobito s obzirom na pravila i ciljeve te igre, ima manje kreativnih mogućnosti, manje umjetnički ostvarivih kombinacija pokreta, no one ipak postoje. Zato se, kako kažu, "ide na stadione" – zbog ljepote igre, atraktivnih poteza, pri čemu natjecateljska komponenta ne mora biti najvažnija. Zbog toga masa ljudi gleda utakmice čak i kad im je svejedno tko će dobiti. Ta nepristrana publika voli ne one momčadi koje pobjeđuju, već one momčadi koje "igraju lijepo". Opet dobivamo potvrdu o estetskoj višeslojnosti koju mogu sadržavati videoigre, koju "integriraju u obliku Gesamtkunstwerka" (Rotzer, 2005).

PES 6



Pas de Deux

PES 6

upravljačem. Po svim navedenim karakteristikama, možemo ustvrditi da se u navedenom primjeru radi o poetskom tipu izlaganja.

5. Avanture – narativne igre

Drugi mogući okret analitičkog fokusa u potrazi za elementima filmske poetizacije u videoigrama, nakon pozornijeg promatranja filmskih umetaka, odnosi se na usredotočivanje na vrstu igara najbližu filmu – avanturama (engl. *advanture games*). Taj naziv ne odnosi se na žanrovsku odrednicu koja se upotrebljava u označavanju određenih filmskih ili književnih djela; dakle kad se govori o igrama avanturama to nije isto kao kad se govori o "pustolovnom filmu" ili "pustolovnom romanu". Naziv dolazi od prve takve igre iz 1976. godine, *Adventure* (Crowther/Woods), koja je postala eponim cijele jedne vrste igara, snažno orijentirane na narativnu, kasnije i vizualnu komponentu, a čija se igrivost temelji na nalaženju tragova, istraživanju prostora, rješavanju zagonetki i interakciji s drugim fikcionalnim likovima u priči. Avanture su zapravo bliže televizijskoj (mini) seriji; po vremenu koje je potrebno uložiti za prelazak igre, ali i po dramskoj strukturi. U avanturama se, u usporedbi s ostalim vrstama igara, daleko više koriste filmske tehnike kadriranja i montaže, a puno je veći i udio filmskih umetaka (*cut-scenes*), i ostalih neinteraktivnih segmenata. Radikalniji su primjer žanra tzv. "interaktivni romani", osobito popularni u Japanu, gdje su mogućnosti interakcije minimalne u odnosu na opsežne i dominantne filmske sekvence.

Jačanjem narativnih i filmskih obilježja, gubi se sama igrivost. Slično romanu i filmu, odnosno TV-seriji, a različito od većine igara, avanture se uglavnom igraju samo jednom.

Slično filmovima i književnim djelima, mogu imati izrazitu intertekstualnu potku, a za to je najbolji primjer *Grim Fandango*, igra koja se osim na meksičko-aztečki folklor, referira na cijeli niz filmova, od brojnih starih film *noira, Casablance* (Michael Curtiz, 1942), *Dokova New Yorka* (*On the Waterfront*, Elia Kazan, 1954), pa sve do *Predbožićne noćne more* (*The Nightmare Before Christmas*, Henry Selick, 1993), i izvan tog intertekstualnog okvira teško da se može shvatiti. To je vrijedno spomenuti jer nepostojanje intertekstualnosti u igrama jedan je od često ponavljanih argumenata ludologa kojim žele istaknuti zasebnu narav i distinktivnost medija, a kako vidimo, avanture im dobrim dijelom to nagrizaju. Tako ludolog Aarseth (2004) o avanturama govori kao o hibridnom žanru, dok Manovich (2001), ne imenujući ih izravno, govori o njima kao o igrama strukturiranim oko filmolikih sekvenci, o "interaktivnim filmovima" (*interactive cinema*).

Doduše, neki su pokušali i avanture ugurati u rigidni ludološki model, pa su tvrdili da je bit avantura u rješavanju zagonetaka. No ne postoji kvalitetna avantura koja počiva samo na tome a da nema privlačnu priču i atmosferu, a uostalom, neke avanture nisu ni temeljene na zagonetkama, poput *Blade Runnera*.

5.1 *Blade Runner*

Avantura *Blade Runner*, koju je 1997. godine izdao Virgin Interactive Entertainment, rađena je po istoimenom filmu Ridleya Scotta iz 1982. godine. Ikonografski igra nastoji dosljedno slijediti film, i ponoviti njegovu vizualnost. Tako je igra po stilu fotorealistična,[9] a osim istih dijelova ambi-

9 Pojam fotorealizma, koji dolazi iz slikarstva, ima određenu uporabnu tradiciju u teoriji igara (Manovich 2001, Masuch i Röber, 2005), pa možemo reći da se gotovo ustalio. Po osnovnoj vizualnoj impostiranosti, najopćenitije, igre se mogu podijeliti na fotorealistične i ne-fotorealistične (kod Masucha i Röbera (2005) skraćeno NPR – *non-photorealistic*), koje su najčešće crtano ili stripovski stilizirane (*cartoon/comic stylish*). Toj klasifikaciji trebalo bi pridodati i treći način, filmsko-fotorealistični, koji kombinira kamerom snimljene prizore, stvarne glumce i ambijente, koji su digitalizirani i kombinirani s 3D-animacijskim objektima, na što je sve dodano korisničko sučelje. Prva takva igra *The Seventh Guest* (Trilobyte) iz 1993, inače i prva videoigra na CD-u uopće, u kojoj su samo glumci snimani videokamerom, a sve ostalo bilo je kompjutorski animirano. Kasnije je gotovo sve bilo snimano videokamerom (tzv. *Full Motion Video* – FMV), no taj tip je najrjeđi i takve igre gotovo se više i ne proizvode, zbog skupoće, ali i slabijih rezultata koje su takve igre postizale. Masuch i Röber (2005) potiču korištenje NPR-a, koji vide kao umjetnički potencijalniji i kreativniji način vizualnosti, a kao njegovu prednost navode i igrivu uvjerljivost, koju je prilično teško održati u fotorealističnom stilu gdje i najmanje greške i pomaci, npr. pogrešno sjenčanje, narušavaju dojam iluzivnosti, dok su u NPR, za usporedbu, te pogreške manje uočljive i lakše probavljive. Korak dalje idu Haussman i Thomas (2005) koji o fotorealističnom stilu (o kojemu oni govore kao optičkoj perspektivi) govore kao o klišeju videoigara.

7 *Day of the Tenacle*

8 *Blade Runner*

jenta, lokacija futurističkog Los Angelesa, kopirane su i određene filmske sekvence (pristup zgradi Tyrell Corporations), te promatrački pokreti (u policijskoj postaji panorama dolje na narednikov ured).

S druge strane, priča u igri različita je od one filmske. Uz novog glavnog lika, Raya McCoya (koji je tek početnik, a ne kao Rick Deckard, u filmu i u Dickovoj knjizi, iskusni istrebljivač), imamo novi set likova, novi set replikanata i zločina koje treba istražiti. Premda i tu postoji određeni paralelizam, pa je vođa replikanata "produhovljen" na sličan način i u igri, a slične su ili iste i moralne dileme.

Radnja se odvija u isto vrijeme kad i ona filmska, a u igri se pojavljuju i neki likovi iz filma (glasove im posudili isti glumci, npr. Sean Young), samo što su oni sada sporedni. Na momente, detalji filmske priče javljaju se kao usputno i slučajno pridodane informacije, koje ne utječu na tijek ove nove priče.

Fabula je mnogo razvedenija, priča opsežnija od filmske, i osim motivima viđenima u filmu (istraživanja zločina replikanata, potrage za njima…) puni se i nekim tipičnim narativnim modelima film *noira*, poput lažne optužbe na račun detektiva, lova na čovjeka, policijske korupcije (usp. Nedeljković, 2006), ali i ponekim motivom prenesenim iz Dickova romana, a koji je izostao u filmu, poput postojanja paralelne policijske postrojbe.

Igriva je komponenta *Blade Runnera* relativno deficitarna, sučelje jednostavno, "usmjeri i klikni" (*point&click*), koje je orijentirano na skupljanje dokaza i tragova, na istragu koja podrazumijeva razgovore s drugim likovima, uz vrlo ograničen broj akcijskih "arkadnih " sekvenci, a bez mogućnosti korištenja artefakata u rješavanju zagonetki, što je prepoznatljiva osobina žanra avanture.

Avantura *Blade Runner* posebna je po tome što ovisno o načinu igranja, korisničkim odabirima, a manjim dijelom i ovisno o kompjutorskoj nasumičnosti (*random*), priča može skrenuti u više smjerova, i završiti na više načina. Generalno, postoje tri ili četiri bitno različita razrješenja priče, s različitim završnim filmskim sekvencama, a sve skupa, kad se u obzir uzmu različite konfiguracije likova tih završetaka (npr. napustite grad s majkom, njenom kćerkom, ili sami), govori se o 13 završetaka.[10]

U analizi opet bi se moglo krenuti od filmskih umetaka. Kao što sam ranije istaknuo, u narativnim odnosno bilo kojim igrama koje imaju neku narativnu potku, osim iznimno, u filmskim umecima ne možemo govoriti o primjerima poetskog izlaganja. Tako poetskog izlaganja nema ni u *Blade Runneru*, no zato se mogu uočiti primjeri poetizacije drugih tipova izlaganja. Kako dosad nismo naveli primjer poetizacije u videoigrama, bit će prikladno da počnem od toga.

10 Ipak treba naglasiti da je do većine tih raznolikih narativnih razrješenja relativno teško doći, a elementi igre posloženi su tako da navode na točno određeni završetak, sličan onome filmskome – likvidaciji replikanata, nakon koje detektivu ostaju moralne i identitetske dvojbe. S tim da ovdje na kraju ne dobije ni djevojku.

Kao primjer izrazitog navođenja prema određenom završetku dovoljno je navesti jedan od ključnih čvorova u igri, o kojemu ovise gotovo svi alternativni završeci, a u kojemu je korisnik poprilično naveden da odabere put u kojemu ne simpatizira replikante. Naime, u trenutku kad prema McCoyu ide antipatični debeli Kinez sa sjekirom u ruci, koji ga je prije toga zalio čorbom (koju treba izbjeći da se uopće dođe do mogućnosti izbora da ga se ne ubije), a vi (on) ga držite na nišanu, malo tko će odoljeti da ga ne upuca. A povlačenje pištolja u opasač u tom trenutku ključna je prekretnica prema svim kasnijim "simpatizerskim" opcijama, među kojima je i ona u kojima nedvosmisleno ispada da je i sam McCoy replikant (u filmu je identitet detektiva sporna točka podložna interpretaciji). No treba reći da je ovaj "najlakši", najdostupniji završetak, najsličniji filmu, ujedno dramaturški najkvalitetniji i najdojmljiviji. Ova "izravna", "direktna" rješenja djeluju estetski slabije.

9

Blade Runner

10

Blade Runner

11

Balkon McCoyeva stana

U jednom od mogućih završetaka, jednoj od završnih filmski sekvenci, na samom kraju, nakon što vidimo McCoya kako autom odlazi iz grada (s mlađom djevojkom, njenom majkom ili sam – svejedno), u sljedećem, posljednjem kadru, prikazana je smrt produhovljenog vođe replikanata Clovisa. Krv mu curi iz usta, i preko ruke kaplje po knjizi stihova Williama Blakea (promatrački pokret panorame), čije stranice vjetar prolista. Uz knjigu je papirnata figura životinje, indikator da ga je ubio istrebljivač Gaff (onaj koji u filmu radi papirnate jednoroge). (Slike 9-10) Nakon toga ekran se zacrnjuje, pojavljuju se slova (*credits*) i započinje poznata Vangelisova glazbena tema (*End Title*).

Nekoliko elemenata govori o tome da možemo govoriti o poetizaciji ovog prizora. Sumorna izvanprizorna muzika, odnosno jedan niski ton koji traje, pojačava mračni, morbidni ugođaj. Kadar traje dulje nego što je potrebno da se dâ osnovna informacija, a to se osobito odnosi na završnu sliku okrvavljene knjige, na kojoj se zadržava desetak sekundi; ništa se ne pomiče, a jedino što se mijenja je sporo trepereće pozadinsko zagasito crveno svjetlo, koje također pridonosi melankoličnoj sugestivnosti. U tom prizoru nema ništa što bi opravdalo tu duljinu, te je gledatelj prisiljen tražiti dodatne vizualne vrijednosti. Dakle, opisnom prizoru, kojemu je primarna funkcija dati igraču/gledatelju do znanja što je na kraju bilo s Clovisom, dodane su dodatne poetizacijske funkcije – izazivanje efekta morbidnosti, tragičnosti prikazanoga. Svi ovi elementi, naravno, mogu se promatrati i kao metadiskurzni signali korisniku/gledatelju da obrati pozornost na neke druge vrijednosti prizora, kao stilizacijska intervencija.

Puno je veći izazov pokušati naći elemente filmske poetizacije u samim interaktivnim dijelovima.

Kao primjer možemo izdvojiti balkon u stanu Roya McCoya (sl. 11). Kad se jednom korisnik s McCoyem nađe na prostoru balkona, u tom prizoru ne može ništa drugo nego promatrati – ulomak mračnog futurističkog velegrada noirovske vizualnosti, neonske rasvjete, na trenutke magličaste od isparavanja, prigušenih boja, uz odraz treperava zagasito crvenog svjetla na zidu.

Mogućnosti pomicanja samog lika McCoya minimalne su i zanemarive, strelica se može pomicati, ali ni na što se ne može kliknuti, s balkona se ne može maknuti osim natrag u stan – nikakve opcije nisu predviđene ni dostupne igraču na tom mjestu i taj prostor nema funkcionalnu vrijednost, ni s obzirom na interaktivne opcije igrivosti, ni za razvoj priče.

Međutim, uz prizorne zvuke romona kiše, grmljavine, reklamnih poruka i buke povremenih vozila, javlja se i izvanprizorna muzika. Vangelisova glazba koja počinje svirati, sjetni *Blade Runner Blues*, svojom sugestivnošću služi korisniku kao indikator da ne treba ni očekivati uobičajene elemente igre. Prostor balkona uklapa se u koncepte poetiziranosti i po otklonu od očekivanja korisnika/gledatelja. Kada dođe u neki novi prostor, igrač očekuje da će naći nove tragove, da će se otvoriti neke nove opcije, bar ona za prolaz dalje, ili da će se u tom prostoru odigrati nešto bitno za razvoj priče. Na balkonu ništa se od toga ne ostvaruje; iznevjerena je i igriva i narativna funkcionalnost.

Lagana pjesma dočarava melankolični, sjetni ugođaj, pojačavajući vizualni dojam i ima metadiskurznu regulativnu funkciju kojom se korisniku omogućuje snalaženje u tipu izlaganja, informira ga se da je prizor "poetiziran" i da ne treba gubiti previše vremena odgonetavajući što

12 i 13/ *Blade Runner*

bi se tu trebalo napraviti. Nakon balkona, pjesma nastavlja svirati i u ostalim prostorijama McCoyeva stana (sl. 12-13), vizualno tipično noirovskog, jednim dijelom istovjetnog Deckardovu stanu u Scottovu filmu (plavičasta svjetlost, sjenke…). Time se donekle naglašava vizualna vrijednost i tih ostalih prostorija, u kojima inače ima malo relevantnih interaktivnih opcija.

U ostalim interaktivnim situacijama u igri u kojima se javlja izvanprizorna muzika, ona ima prije svega upozoravajuću funkciju za igrača. Dinamični početak Vangelisove teme *End Title* metadiskurzno upozorava da slijedi akcijska sekvenca. U tim situacijama pištolj je izvučen i umjesto strelice imamo nišan, ako ne, treba ga izvući i biti spreman za reakciju, a glazba funkcionalno, metadiskurzno naglašava taj trenutak. U stanu, na balkonu, Vangelisova pjesma je sporog ritma, lagani blues, i nema nikakvu praktičnu funkciju, nego skupa s ostalim vizualnim elementima dočarava atmosferu, pridonosi doživljaju simuliranog svijeta.

Ako uzmemo u obzir da je primarna izlagačka funkcija tog balkonskog prizora, tog prostora, opisni prikaz velegrada (još jedan), zbog nemogućnosti interakcije, "okljaštrenosti" igrivosti, funkcionalne nebitnosti za razvoj priče, uz vizualnu noarovsku impostiranost i uz dodatni moment sjetne izvanprizorne muzike – imamo dovoljno indikacija da ovo smatramo poetizacijom.

6. Zaključak

Navedeni primjeri ne samo da govore u prilog mogućnostima uporabe instrumentarija filmske teorije u analizi videoigara, nego također i ukazuju na potrebu takvog pristupa i preuzimanja određenih filmoloških terminoloških rješenja, osobito u određenim uzorcima gdje se te metode čine najprimjerenijima samoj materiji.

U onim situacijama u kojima možemo govoriti o filmskom izlaganju u igrama obično se radi o narativnom ili opisnom tipu izlaganja, nešto rjeđe o argumentacijskom, a gotovo nikad o poetskom. Međutim, primjer uvodnog videa u *Pro Evolution Soccer 6* pokazuje da u filmskim sekvencama videoigara ni metode poetskog izlaganja nisu neuobičajene, dok sam na par izdvojenih primjera iz avanture *Blade Runner* pokazao kako se u videoigrama mogu uočiti filmsko-poetizacijski elementi, čak i u interaktivnim, igrivim segmentima, analogno tome i vrlo bliski filmskim tehnikama.

Literatura

Aarseth, Espen J., 1997, *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Johns Hopkins University Press

Aarseth, Espen J. , 1998, "Allegories of Space: The Question of Spatiality in Computer games", http://www.hf.uib.no/hi/espen (posjećeno 12. 12. 2008)

Aarseth, Espen J., 2004, "Genre Trouble", *Electronic Book Review*, http://www.electronicbookreview (posjećeno 15. 1. 2009.)

Bolter, Jay David, 1997, "Digital Media and Cinematic Point of View", http://www.heise.de/tp/r4/artikel/6/6105/1.html (posjećeno 12.12.2008)

El-Nasr, Niedenthal, Knez, Almeida i Zupko, 2006, "Dynamic Lighting for Tension in Games", http://gamestudies.org/0701/articles/elnasr_niedenthal_knez_almeida_zupko (posjećeno 15. 1. 2009)

Haussmann i Thomas, 2005, "Cinematic Camera as Videogame Cliché", Proceedings of DiGRA 2005 Conference: Changing Views – Worlds in Play, www.digra.org (posjećeno 15.1.2009)

Jenkins, Henry, 2005, "Dizajn videoigara kao narativna arhitektura", *Libra Libera*, br. 17, Autonomna tvornica kulture: Zagreb, iz zbornika *First Person: New Media as Story, Performance, and Game*, ur. Noah Wardrip-Fruin i Pat Harrigan, MIT Press

Juul, Jesper, 2005, *Half-Real: Video Games between Real Rules and Fictional Worlds*, MIT Press

King Geoff i Krzywinska Tanya, 2002, "Computer Games / Cinema / Interfaces", u: Frans Mäyrä, ur., *Computer Games and Digital Cultures Conference*, Tampere University Press

Manovich, Lev, 2001, *The Language of New Media*, MIT Press

Masuch Maic i Röber Niklas, 2005, "Game Graphics Beyond Realism: Then, Now, and Tomorrow", Proceedings of DiGRA 2005 Conference: Changing Views – Worlds in Play, www.digra.org (posjećeno 15.1.2009)

Moulthrop, Stuart, 2006. (1997), "Uzvraćanje udarca: život i pisanje u isprekidanom prostoru", *Književna smotra*, br. 140(2), Hrvatsko filološko društvo: Zagreb

Murray, Janet, 1997, *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narative in Cyberspace*, MIT Press

Nedeljković, Miša, 2006, *Američki noar film*, Beograd: Hinaki

Newman, James, 2004, *Videogames*, London – New York: Routledge

Nitsche, Michael, 2005, "Games, Montage, and the First Person Point of View", Proceedings of DiGRA 2005 Conference: Changing Views – Worlds in Play, www.digra.org (posjećeno 15.1.2009).

Peović Vuković, Katarina, 2005, "Kompjutorske igre kao oblik narativnosti", *Zarez*, br. 137, Zagreb

Peović Vuković, Katarina, 2005b, "Zašto studirati kompjutorske igre", *Libra Libera*, br. 17, Autonomna tvornica kulture: Zagreb

Rötzer, Florian, , 2006, "Susret računalnih igara i stvarnosti", *Libra Libera*, br. 18, Zagreb

Ryan, Marie-Laure, 2001, *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Johns Hopkins University Press

Ryan, Marie-Laure, 2006. (1994), "Imerzivnost vs. interaktivnost: virtualna realnost i teorija književnosti", *Književna smotra*, br. 140(2), Hrvatsko filološko društvo: Zagreb

Turković, Hrvoje, 1990, "Montaža ", natuknica u: A. Peterlić, gl. ur., 1990, *Filmska enciklopedija 2*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža

Turković, Hrvoje, 2003, "Izlaganje", natuknica u: B. Kragić, N. Gilić, ur., 2003, *Filmski leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža

Turković, Hrvoje, 2003b, "Poetsko izlaganje", natuknica u: B. Kragić, N. Gilić, ur., 2003, *Filmski leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža

Turković, Hrvoje, 2006, "Kako protumačiti 'asocijativno izlaganje' (i da li je to uopće potrebno)", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 45, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Turković, Hrvoje,"Tipovi filmskih vrsta", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 47, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Igre

Crowther, William i Woods, Don, 1976, Adventure, Mainframe

Epic Games, Digital Extremes, 1999, Unreal Tournament, GT Interactive

Grossman, Dave i Schafer, Tim (LucasArts), 1993, Maniac Mansion: Day of the Tentacle, LucasArts

Jensen, Jane (Sierra On-Line), 1999, Gabriel Knight 3: Blood of the Sacred, Blood of the Damned, Sierra On-Line

Konami, 2006, Pro Evolution Soccer 6, Konami

Schafer, Tim (LucasArts), 1998, Grim Fandango, LucasArts

Trilobyte, 1993. The 7th Guest, Virgin Games

Westwood Studios, 1997, Blade Runner, Virgin Interactive Entertainment

UDK: 791.025.4

Lucija Zore

Specifični problemi pri restauraciji filmskog djela

Ovaj rad razmatra specifične probleme koji nastaju prilikom restauracije filmskog djela, a koji se pojavljuju kao posljedica osobitog fizičkog ustroja filmskog medija. Podloga na kojoj se nalazi prikaz nije trajna, potrebno ju je kontinuirano mijenjati, što sam postupak restauracije čini iznimno kompleksnim, a zapravo postavlja pitanje: govori li se još uvijek o restauraciji ili pak o rekonstrukciji, te kako ova razlika utječe na shvaćanje prirode filmskog djela. Osnovni teorijski okvir kojim se autorica koristi je djelo Cesarea Brandija *Teorija restauracije* koje se bavi drugim umjetnostima (slikarstvo, kiparstvo, arhitektura), pa rad razmatra primjenu Brandijevih teza na restauraciju filma. Između ostalog, pritom se osvrće na zaključke filmskih teoretičara i teoretičara restauracije Paola Cherchija Usaia, Mata Kukuljice, Michelea Canose i Michelea Cordara.

Uvod

U ovom ćemo radu razmotriti suvremena načela restauracije prema modelu jednoga od vodećih restauratora i teoretičara restauracije, Cesarea Brandija (1963/2000). Nadalje ćemo pokušati primijeniti njegove zaključke s obzirom na restauraciju filma[1] kako bismo uočili probleme nastale zbog specifične fizičke strukture filmskog medija u odnosu na medije slikarstva, kiparstva ili arhitekture, u kojima ne dolazi do odvajanja onoga što možemo nazvati paradigmatskim logosom umjetničkog djela od njegovog fizičkog objekta.

Pojam restauracije podrazumijeva zahvat nad određenim proizvodom ljudske djelatnosti sa svrhom koja se, s obzirom na kvalifikaciju proizvoda, bitno razlikuje. S jedne strane govorimo o industrijskim proizvodima, a s druge strane o umjetničkim djelima (usp. Brandi, 2000: 4). Umjetničko djelo možemo pak promatrati kroz dvije instance: (1) paradigmatski logos[2] umjetničkog djela tj. zbiljska paradigma određenog djela i (2) fizički objekt, tj. izvedba paradigme.[3]

Poimanje restauracije u različitim povijesnim epohama

U trenutku kada se primjećuje da neko umjetničko djelo propada, stvara se potreba za popravljanjem poradi održavanja kontinuiteta, zbog potrebe da se djelo sačuva, a tek se nedavno, gledajući iz pozicije povijesti umjetnosti, pojavljuje i potreba za restauriranjem. Naime, način na koji se "restauriraju" umjetnička djela do prve polovice 18. stoljeća iz pozicije suvremene prakse teško bi se mogao nazvati restauracijom. Kontinuitet postojanja umjetničkog djela ostvaruje se na više načina, ali uglavnom se popravljaju oštećeni dijelovi, ili se nadopunjava ono što nedostaje. U ovom procesu još uvijek se svjesno ne razdvajaju različite temporalnosti koje postoje kod istog umjetničkog djela: vrijeme stvaranja djela, zatim vrijeme proteklo između tog povijesnog momenta i sadašnjeg trenutka, i na kraju trenutak u kojemu umjetničko djelo postaje objekt promatranja (Brandi, 2000: 21).

Otprilike u drugoj polovici 18. stoljeća, restauratorski se postupak počinje razumijevati na današnji način (Cordaro, 1994: 11). Restauracija se izdvaja kao zasebna aktivnost, te se stvara uloga restauratora kao onoga koji procesu pristupa prvenstveno sa prepoznavanjem i razumijevanjem određenog umjetničkog djela, te time odvaja proces stvaranja umjetničkog djela od restauratorskog postupka. Prepoznaje se vremenska udaljenost između trenutka u kojem je djelo nastalo i sadašnjeg trenutka u kojem se odvija restauracija, za razliku od prijašnjih praksi koje su stalnim "popravcima" zapravo produljivale

1 O postupku restauracije filma govorit ćemo isključivo na temelju fotokemijske metode restauracije filmskog gradiva.

2 *Rječnik filozofskih pojmova* (Mišić, 2000) definira logos kao: "pojam koji označuje područje uma, sposobnost shvaćanja prvih principa znanosti". Nadalje navodi: "za Platona uglavnom znači izrečeni govor, za stoike logos je osnovni pojam u logici i fizici". U ovom radu se pojam logosa koristi u platoničkom smislu, dakle označava paradigmu filma, ono što je identično za određeni film u svakoj njegovoj fizičkoj manifestaciji, dakle kopiji.

3 Definiranje umjetničkog djela kroz dvije instance je primjenjivo na sva umjetnička djela. Kod restauracije filma je, međutim, nužno naglasiti ovakvo razdvajanje baš zbog toga što se fizički objekt zamjenjuje u potpunosti.

vrijeme "stvaranja" djela. Uviđanje vremenskog odmaka, te posljedično odvajanje procesa stvaranja od procesa restauriranja, omogućava restauratorski proces kakav danas poznajemo.

Brandi višekratno naglašava kako je prvenstvena zadaća restauracije ponovno uspostavljanje potencijalnog jedinstva umjetničkog djela, te kako ovaj zahtjev određuje sve postupke prilikom restauracije (2000: 5), prepoznaje i povijesno postojanje djela, te osim estetskog zahtjeva uzima u obzir i vrijednost umjetničkog djela kao povijesnog svjedočanstva. Govoreći o konfliktu koji može nastati između estetskog i povijesnog zahtjeva, kaže: "Ne postoji autoritarno rješenje; zahtjev koji nosi veću težinu treba sugerirati rješenje. S obzirom na to da je esencija umjetničkog djela u činjenici da je umjetničko djelo, a povijesni događaji koje djelo očituje samo su sekundarni dio, kad god je umjetničko djelo promijenjeno, neprirodno nagrđeno, zatamnjeno ili djelomično sakriveno dodacima, njih treba ukloniti" (Brandi, 2001: 400). Ovdje uviđamo ključnu razliku između načina na koji se osiguravalo čuvanje umjetničkog djela u prošlosti i suvremenog poimanja restauracije: osvještavanje i estetskog i povijesnog zahtjeva u suvremenoj praksi.

Brandijeva teorija restauracije i restauracija filma

Kada govori o restauraciji umjetničkog djela, Brandi uglavnom ima u vidu slikarska, kiparska, i arhitektonska djela, dakle govori o umjetnostima u kojima ne dolazi do odvajanja logosa i fizičkog objekta, tj. umjetnostima u kojima, ako dođe do odvajanja logosa i fizičkog objekta govorimo o ruševini.[4]

Brandi na samom početku naglašava kako je nužan preduvjet restauracije prepoznavanje umjetničkog djela kao takvog, to jest određivanje granice između onoga što smatramo umjetničkim djelom i onoga što je industrijski proizvod (2000: 4). Nadalje, navodi kako umjetničko djelo uvjetuje restauriranje, a ne obrnuto. Filmsko djelo se ostvaruje u fizičkom objektu koji se svrstava u kategoriju industrijskih proizvoda, proizvodi se serijski. Ali budući da je paradigmatski logos ono što čini umjetničko djelo i određuje njegovo fizičko postojanje, jasno je da se film u ovom aspektu ne razlikuje od umjetničkih slika, kipova i slično. Ipak postoje i specifični filmski problemi. Naime vrlo često je teško prepoznati i ponovno uspostaviti potencijalno jedinstvo određenog djela iz dostupnih materijala i informacija. S druge strane, industrija, vođena profitom, postavlja vlastite zahtjeve (restauracija zahtjeva značajna novčana sredstva) pa su vrlo često restauracije određenih djela zapravo isplative i privlačne interpretacije, odnosno falsifikati. Dakako, svaka je restauracija nužno u određenoj mjeri i interpretacija, ali trebala bi to biti interpretacija koja svoje opravdanje nalazi u samom djelu.[5]

Nadalje, Brandi definira restauraciju kao "metodološki trenutak u kojem je umjetničko djelo ocjenjeno u svojoj materijalnoj formi i u svom povijesnom i estetskom dualitetu, sa svrhom da ih se prenese u budućnost" (2001: 391). Govori o tri aspekta umjetničkog djela, ali naglašavajući kako je očuvanje estetskog postojanja djela primarni interes, iako se restaurira samo materijalna forma djela (ibid., 392). Brandi dalje navodi, "fizički medij zadužen za nošenje prikaza nije pridružen prikazu, dapače, on je s njim sjedinjen u trajnosti. Nije to pitanje materijalne forme s jedne strane, a prikaza s druge" (ibid.). Kako smo već napomenuli, autor je imao na umu umjetničke forma različite od filma. Kod filma se ove zakonitosti mijenjaju: preduvjet i nužna posljedica restauracije filma jest razdvajanje materijalne forme od onoga što bi uvjetno rečeno mogli nazvati prikazom. Original, ako ćemo tako nazvati najbolju kopiju koju posjedujemo i iz koje će biti izrađen novi *master*, izvorno zamjensko gradivo, ostaje nepromijenjen, ali original nije kopija koju ćemo gledati u projekciji. Film, dakle, da bi mogao biti restauriran i ponovno dostupan, mora promijeniti svoj fizički objekt, a to posljedično dovodi do promjena na razini prikaza tj. na razini koja omogućava iskušavanje paradigmatskog logosa.

4 Brandi definira ruševinu kao "...bilo što što svjedoči ljudsku povijest. Njezin je izgled, ipak, toliko različit od onoga koji je originalno imala da postaje gotovo neprepoznatljiva... Zaštita umjetničkog djela koje je reducirano u stanje ruševine uveliko ovisi o povijesnoj važnosti koja mu se pripisuje... Što se tiče ruševina, restauriranje može biti samo konsolidiranje i očuvanje *statusa quo*.", "Teorija restauriranja", 2001, str. 393-394.

5 U tom smislu je zanimljivo izlaganje Grovera Crispa, iz tvrtke Sony Pictures Entertainment, održano u sklopu festivala nijemog filma Il Cinema Ritrovato 2008. u Bologni. Crisp je restaurator sa dugogodišnjim iskustvom, a nekoliko posljednjih godina intenzivno koristi digitalnu tehnologiju prilikom restauracije. Rekao je između ostalog kako su prilikom restauracije filma *Ride Lonesome* digitalno ispravljali greške koje su nastale na negativu prilikom prvog razvijanja. Budući da je u restauraciji sudjelovao i direktor fotografije rađene su ispravke, koje se u tom smislu mogu smatrati u određenoj mjeri opravdanim, no ta tehnologija nije bila dostupna u doba nastajanja filma, pa ostaje otvoreno pitanje njezine opravdanosti.

Michele Canosa u članku *Per una teoria del restauro cinematografico* izričito se bavi ovim problemom kad kao osnovne discipline iz kojih se razvija restauracija filma navodi restauraciju umjetničkih djela i filologiju u širem smislu (2001: 1081-1082). Restauracija prepoznaje jedinstvenost (unikatnost) umjetničkog djela dok se filologija bavi pojmom teksta. Glavna odrednica teksta jest da je sastavljen od znakova, što znači da ga reprodukcija (znakova) ne može promijeniti (npr. reproduciranje književnog teksta), on postoji kroz mnogobrojne kopije. Budući da se i film serijski reproducira, u oba slučaja možemo govoriti o pojmu kopije. Ipak film nije znak, u smislu apstraktnog simbola-znaka, film je prikaz, pa se prema tome događaju promjene koja na njega utječu, mijenjaju umjetničko djelo. Film je, dakle, ističe Canosa, unikatna kopija; svaka kopija posjeduje autentičnosti. Autentičnost pak definira kao dodanu vrijednost koja nastaje kao posljedica vremenskog odmaka između trenutka nastajanja djela i sadašnjeg trenutka, te posljedica čina prepoznavanja određenog umjetničkog djela. Canosa primjećuje kako su ova dva uvjeta nužna kako bi se moglo govoriti o restauraciji umjetničkog djela (str. 1086).

Brandi, s druge strane, naglašava kako je važno osigurati da promjena strukture ne utječe na izgled djela (2000: 10). Koristi primjer iz arhitekture kod koje je moguće promijeniti unutrašnju strukturu tako da ona nimalo ne utječe na izgled materijala. U slučaju filma to je, međutim, nemoguće. Uvijek se nužno mijenja podloga; kemijski sastav emulzije filmske vrpce. Primjerice, u nijemom razdoblju filma postojalo je mnogo različitih proizvođača filmske vrpce koji su kontinuirano uvodili promjene u kemijski sastav emulzije i u strukturu podloge, kako bi im poboljšali osnovne karakteristike (Kukuljica, 2004: 57). Nadalje, postojale su različite tehnike ručnog bojanja, od bojanja uz pomoć matrice, do postupka toniranja i viraža, a ponekad su se ove metode koristile kombinirano (Tanhofer, 2000: 16) te ih je danas zaista teško rekonstruirati. Boja se postizala i različitim aditivnim postupcima koji su zahtijevali dodavanje filtera i modifikaciju kamera i projektora, dok je sam film bio u crno-bijeloj tehnici, odnosno snimljen na crno-bijeloj podlozi. Danas se boje, prilikom restauriranja ovakvog filmskog djela, jednostavno snime na vrpcu u boji. Rezultat je, zapravo, simulacija originala.[6] Dakle, iako kod restauracije bilo kojeg umjetničkog djela dolazi do određenih promjena, kod filma je to mijenjanje potpuno. Ono što pokušavamo zadržati ili rekonstruirati kod filma, jedino je paradigmatski logos djela, a – budući da su sve tri instance koje čine djelo neraskidivo povezane – i paradigmatski logos je rekonstruiran kao određena varijacija originala.

To nas dovodi do drugog načela restauriranja: "restauriranje mora imati za cilj ponovnu uspostavu potencijalnog jedinstva umjetničkog djela; koliko je to moguće, bez umjetničkih ili povijesnih krivotvorina i bez brisanja tragova protoka vremena na umjetničkom djelu" (Brandi, 2001: 392). Ovdje je potrebno razmotriti koncept patine. S jedne strane postoji ono što Brandi naziva princip konzerviranja po kojemu je potrebno zadržati ono što svjedoči o životu određenog umjetničkog djela kroz različita povijesna razdoblja. Ali ovaj princip ostaje sekundaran naspram estetskog principa. S druge strane prijenos "prikaza" tj. slike se odvija preko materijalne forme/podloge, te se podloga vrednuje isključivo kao prijenosnik prikaza. Ako se podloga obnovi do razine da izgleda toliko "novo" da se nameće prikazu počinje narušavati ravnotežu tj. jedinstveno ustrojstvo slike. Brandi smatra da je potrebno pojedinačno pronaći pravu ravnotežu između dvije mogućnosti za svako pojedino djelo.

Postavlja se pitanje kako je moguće prepoznati potencijalno jedinstvo koje je potrebno očuvati ili točnije, kako očuvati vizualnu manifestaciju tog jedinstva. Naime, umjetničko djelo je u trenutku svog nastajanja bilo novo, nije zamišljeno da bude staro. Ali u našoj percepciji je staro, posjeduje sloj patine. U tom smislu potpuno očišćeno djelo (pod uvjetom da smo potpuno sigurni da je izgledalo baš tako) mnogo je bliže originalu nego ono na kojemu smo ostavili patinu (moglo bi se reći da patinom zadovoljavamo jednu vlastitu predodžbu). Iako se teorijski situacija doima jasnom, u praksi nailazimo na probleme. Naime, kako možemo precizno znati kako je originalni prikaz izgledao u trenutku nastajanja? U većini slučajeva ne možemo, nego počinjemo postupak

6 Kukuljica (2004: 142) navodi kako je rezultat restauracije zapravo simulacija tj. imitacija originalnog negativa, budući da se tehnološki i tehnički kontekst kontinuirano mijenja.

restauracije s obzirom na ono što nam se nudi u sadašnjem trenutku. Time "brisanje" vremena (tj. čišćenje) može postati neprecizno oduzimanje od umjetničkog djela poradi zamišljenog originala, te u tom smislu također falsifikat.

Kako definirati patinu u slučaju filma, ako prilikom restauracije nužno odbacujemo fizički objekt? Ono što ipak možemo smatrati tragovima protoka vremena su ogrebotine, oštećenja, trzaji, slabiji kontrasti, problemi s bojom itd. Zadržavanje svih ovih tragova može dovesti u pitanje samo postojanje i funkcionalnost djela, tj. kopije, stoga je potrebno otkloniti što je više moguće takvih problema. Različitim postupcima kopiranja postižu se manja ili veća poboljšanja za pojedine tipove problema,[7] ali nemoguće je, naravno, postići da film izgleda potpuno nov.[8]

Na kraju je potrebno spomenuti i problem *lacunae*,[9] čiju je naglašenu figurativnu vrijednost potrebno reducirati, naglašava Brandi, kako bi se na taj način respektirala stvarna figura, dakle, umjetničko djelo (2000: 18). *Lacunae* je prekid figurativnog uzorka, ali ona postaje problem jer je zapravo višak, problem nije u onome što nedostaje nego u onome što se stvorilo. Naime ona postaje figura čija je pozadina umjetničko djelo, što znači da joj je potrebno reducirati važnost. Autor dalje navodi kako se pri restauraciji slike prvotno nastojalo *lacunae* prekriti neutralnim tonom, ali neutralni ton zapravo ne postoji, te bi se svakim dodatkom narušava kromatska distribucija slike. Predlaže korak unatrag, eksponirati drvo ili platno na mjestu *lacuanae*, te je premjestiti u pozadinu i time reducirati njeno značenje kao figure (ibid., 19).

Kako definirati *prekid figurativnog uzorka* kad govorimo o filmu. Canosa navodi kako su *lacunae* u filmu vizualne i narativne prirode (2001: 1089). S jedne strane sva su fizička oštećenja, ogrebotine i mrlje zapravo *lacunae*, ali jednako tako i kvadrati koji nedostaju, u nekim slučajevima i čitave sekvence. U prvom se slučaju jednom od metoda kopiranja problemi mogu umanjiti, *lacunae* se ublažava kako bi što manje došla do izražaja. Rezultat ovisi o tipu i dubini oštećenja, a pokušava se dobiti najbolji mogući rezultat s obzirom na stanje u kojem se film nalazi. U drugom slučaju *lacunu* je potrebno istaknuti. Ako nedostaje jedan dio filma, potrebno je naglasiti nedostatak umetanjem crnih kvadrata ili zaustavljenog kadra ili dodavanjem međunaslova koji objašnjava nedostatak. U svakom slučaju važno je jasno pokazati na koji način su povezani određeni kvadrati i sekvence. U protivnom stvaramo falsifikat, budući da ponovno montiramo film, te se tako stvaraju nova značenja koja u prvotnoj verziji ne postoje.

Zaključak

U ovom smo izlaganju nastojali razmotriti Brandijeva načela restauracije s obzirom na restauraciju filma. Kako smo uspjeli primijetiti, najveće specifičnosti i problemi nastaju kao posljedica specifične fizičke strukture filma. Činjenica da je film s obzirom na tradicionalne umjetnosti napravljen od nepostojanijeg, fragilnijeg materijala zahtjeva različito tretiranje filma objekta.

Boje na filmskoj vrpci brzo blijede. Svaki put kada film prođe kroz projektor, lampa tj. svjetlost konzumira boju, odnosno svaki put kad pogledamo film (određenu kopiju filma), jedan mu se dio boje oduzima.

Svjetlost konzumira boju, jednako kao što i vrijeme konzumira sliku. Proces starenja i propadanja je neizbježan za sve što je sastavljeno od žive tvari, pa tako za sve tradicionalne likovne tehnike. Jednako tako i za film, kako nas podsjeća uvodni citat. Kod filma, štoviše, taj proces je vidljiv u svakom trenutku, odvija se nevjerojatno brzo, toliko brzo da ga ne možemo zanemariti. Vjerujemo da je za razumijevanje prirode samog filma nužno stalno

7 Dva temeljna tipa kopirnih strojeva su optičke kopirke i kontaktne kopirke. Prednost kontaktnih kopirki je vizualno kvalitetniji rezultat (dvije su vrpce u direktnom kontaktu). S druge strane, optičke kopirke dopuštaju različite prilagodbe potrebne prilikom restauracije. U oba slučaja možemo koristiti suho i mokro kopiranje; mokro kopiranje omogućava odstranjivanje većine površinskih ogrebotina i štećenja. Postoji i tzv. koračna kopirka koja se koristi u slučajevima u kojima je original toliko osjetljiv da je potrebno odvojeno kopirat kvadrat po kvadrat. Usp. Farinelli i Mazzanti, 1994: 100.

8 Digitalnim postupkom možemo postići "savršenu" sliku, ali ga je potrebno posebno razmotriti jer je način proizvođenja slike u analognom i digitalnom postupku potpuno različit. Digitalno može biti shvaćeno kao oblik prevođenja. Kada se zapis koji je u originalu digitalan restaurira digitalno to je u potpunosti opravdano, ali kad se analogni zapis restaurira digitalno, postavlja se pitanje možemo li te dvije potpuno različite "prirode" tako jednostavno kombinirati.

9 *Rječnik stranih riječi* (Anić i Goldstein, 1999) ovako definira pojam: "lakúna ž. 1. praznina, rupa (u nekim starim rukopisima, na oštećenim starim spomenicima itd.) 2. anat. Udubine i šupljine unutar čvršćeg tkiva 3. pren. razg. rupa (u znanju, u zakonu) lat. lacuna: jama, udubina." Brandi definira pojam *lacunae* kao prekid figurativnog uzorka, tj. manjak s obzirom na cjelovitost umjetničkog djela, koji se pri promatranju doima kao "višak", dodatak koji zapravo narušava prvotno jedinstvo umjetničkog djela.

biti svjestan ove situacije, jer osim što uviđamo samu prirodu filma, postajemo svjesni pitanja koje si možemo postaviti svaki put kad odemo u kino: što je to što ja zapravo gledam? Zaključiti ćemo jednim konkretnijim citatom Paola Cherchia Usaia, ali ne da bismo ostavili dojam fatalnosti, nego radije, da bismo zadržali svijest o ovom problemu: "Filmska umjetnost je umjetnost uništavanja pokretnih slika." (2001: 7)

Literatura

Anić, Vladimir i Goldstein, Ivo, 1999, *Rječnik stranih riječi*, Zagreb: Novi Liber

Brandi, Cesare, 2000, *Teoria del restauro*, Torino: Einaudi (prvo izdanje 1963)

Brandi, Cesare, 2001, "Teorija restauriranja", *Kolo*, br. 1, str. 391-401.

Canosa, Michele, 2001, "Per una teoria del restauro cinematografico", u *Storia del cinema mondiale. Teorie, strumenti, memorie,* a cura di Gian Pier Brunetta, vol. V, Torino: Einaudi, str. 1070-1118.

Cherchi Usai, Paolo, 2001, *The Death of Cinema: History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*, London: BFI Publishing

Cordaro, Michele, 1994, "Il concetto di originale e la ricostruzione del testo", u *Il cinema ritrovato: teoria e metodologia del restauro cinematografico*, Bologna: Grafis Edizioni, str. 11-16.

Farinelli, Gian Luca i Mazzanti, Nicola, 1994, "Metodologie e tecniche del restauro cinematografico", u *Il cinema ritrovato: teoria e metodologia del restauro cinematografico*, Bologna: Grafis Edizioni, str. 47-113.

Kukuljica, Mato, 2004, *Zaštita i restauracija filmskog gradiva*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka

Mišić, Anto, 2000, *Rječnik filozofskih pojmova*, Split: Verbum

Tanhofer, Nikola, 2000, *O boji*, Zagreb: Novi Liber

UDK: 791.041.7

Božica Bartolac

Problem(i) podrazumijevanoga pripovjedača

60/2009

U ovom radu pozabavit ćemo se pitanjem podrazumijevanoga filmskog pripovjedača, pri čemu se polazi od pretpostavke da se taj problem proteže i na pitanje pripovjedača općenito. Dotaknut ću se nekih temeljnih naratoloških spoznaja i osvrnuti na neke aktualne teorije koje se bave ovom problematikom. Cilj je ovoga rada obrana tvrdnje da u svakom narativnom filmu postoji funkcija pripovjedača, odnosno podrazumijevanoga pripovjedača koji je naratorski posrednik između podrazumijevanog autora i izričitog pripovjedača (a ako takvog u određenom filmskom djelu nema, onda samoga gledatelja). Taj naratorski posrednik nikako nije ograničen samo na pripovijedanje glasom – njega se ne smije izjednačavati sa, na primjer, *voice-over* pripovjedačem. *Voice-over* pripovjedač jest jedna od izlagačkih komponenti, jedno od sredstava podrazumijevanoga – kako ga Chatman naziva – filmskog pripovjedača. Nadalje, postavlja se i problem koliko je uopće potrebno postulirati podrazumijevanog pripovjedača, odnosno, da li je moguće i važno razlikovati podrazumijevanog pripovjedača od podrazumijevanog autora.

Pripovjedna struktura kao temeljna zamisao

Na početku, treba se dotaknuti nekih temeljnih naratoloških spoznaja, koje je vrlo dobro sažeo Milivoj Solar u svojoj *Teoriji književnosti* (1994). On kreće od napomene da je među naratolozima, kao što i u mnogim drugim slučajevima biva, oduvijek bilo podosta međusobnih neslaganja polazeći već od same pripovjedne strukture i načina njezine analize. Različiti autori naglašavaju važnost različitih aspekata analize, pa pritom dolazi do mnogih neslaganja, a nije zanemarivo i neslaganje prilikom određenja nekih temeljnih pojmova, kao i neslaganje u samoj terminologiji (Solar, 1994: 285).

Ipak, bez obzira na načine pripovijedanja i na sredstva kojima se pri pripovijedanju služimo, svi naratolozi ipak polaze od temeljne zamisli da postoji neka pripovjedna struktura. Struktura je ta koja ima vlastite zakonitosti, a to je upravo ono po čemu je možemo prepoznati i, ono nama ništa manje bitno, analizirati. Od tradicionalnih učenja u kojima se pripovijedanje razmatralo pretežno kao epska tehnika, pa do novije teorije proze koju je prvenstveno zanimala tehnika romana, naratologiju je uvijek i prije svega zanimalo pripovijedanje, ma u kojem obliku i na koje god načine se pojavljivalo. Upravo zbog toga se naratološke analize ne odnose samo na književnost – one se odnose i na običan govor, film, strip... "Odnosno, naratološke analize mogu se primijeniti na svaki niz znakova u kojima se može razaznati neki slijed, promjena i elementarna struktura priče." (ibid., 283)

Pripovjedač i njegova uloga

Govoreći o naratološkim analizama treba naglasiti veliku važnost pripovjedača, pri čemu nije važan samo pripovjedačev gramatički aspekt, odnosno, pripovijeda li se u prvom ili u trećem licu, već je važna i uloga pripovjedača sa stajališta "onoga tko vidi" stvari i događaje. Pripovijedati mogu i likovi unutar djela, čime dolaze do izražaja njihove uloge u pripovijedanju, a ne osobine pojedinog lika.

Označivši pripovijedanje "kao postupak nizanja motiva koji je bitno povezan s vremenom i događanjem, a prema čemu svako djelo ima neki početak, sredinu i završetak, odnosno strukturu koja se naziva pričom" (ibid., 53), Solar uočava da nam se onda "nužno nameće i pretpostavka, štoviše, činjenica, da tu priču netko mora ispričati" (ibid.). A to nas dovodi do nezaobilazne uloge pripovjedača.

Premda je ponekad vrlo lako autora djela poistovjetiti s pripovjedačem (jer je autor, u nekom širem smislu, onaj tko je ispripovjedio priču u svome djelu), pripovjedača ipak nikako ne bismo trebali izjednačavati s autorom jer je pripovjedač samo "uloga koju je za sasvim određenu priču autor dodijelio bilo samom sebi, bilo jednoj osobi u djelu, bilo posebno za tu svrhu izmišljenoj osobi" (ibid., 54). Znači, pripovjedač nikako nije isto što i zbiljska osoba autora. Jer, čak i kada autor nastupa kao da izravno pripovijeda priču o vlastitom životu, i tada on stvara umjetničko djelo, a ne pripovijeda o sebi s namjerom da ga upoznamo kao stvarnu osobu; mi o njemu saznajemo isključivo iz njegove umjetničke priče, priče u kojoj autor pripovijedanje povjerava za tu priliku izgrađenoj ulozi pripovjedača (ibid., 54).

Pripovjedača bismo mogli shvatiti kao autorove upute o tome kako shvatiti neku temeljnu perspektivu iz koje proizlazi pripovijedanje. Iz toga proizlazi zaključak da je način na koji se pripovjedač odnosi prema priči od izuzetne važnosti za analizu pripovijedanja (ibid., 54).

Načini pripovijedanja

Pripovijedanje se kroz djelo može ostvarivati na različite načine, između ostalog, može se predočiti kao i da nema pripovjedača, pri čemu dolazimo do jedne temeljne razlike u pripovijedanju – razlike između neposrednog prikazivanja (*mimeza*) i prikazivanja prepričavanjem (*dijegeza*). U engleskoj terminologiji to će biti razlikovanje izraza *telling* i *showing* (prvo označuje pričanje tj. prepričavanje, a drugo prikazivanje, predočavanje). Ta razlika, dakako, nema vrijednosno značenje, a za analizu je od velike važnosti jer upućuje na načine kako se želi ispričati priča (ibid., 55-56).

Nadalje, važno je i da li se pripovijeda u prvom ili trećem licu, a važno je stoga što pripovijedanje u prvom licu sugerira neku subjektivnost, pa kao da se želi ukloniti uloga pripovjedača (djeluje kao da pripovjedača nema), dok pripovijedanje u trećem licu stvara dojam objektivnosti i, čini se, nužno uključuje pripovjedača (ibid., 55-56). Radi se, naravno, samo o sugestiji – tehničkom postupku "uvlačenja" gledatelja/čitatelja/... u svijet djela, jer , kako tvrdi Chatman, pripovjedač samo "izvana" izvještava o zbivanjima u priči (1990: 119).

Potrebno je i razlikovati onog "tko govori" i onog "tko vidi", jer se pripovijedanje može odigravati u fokusu jednog lika, koji ne mora istovremeno biti i pripovjedačem. Zbog toga teoretičari uvode i pojam fokalizacije, koja može biti važan element analize, jer postoje djela u kojima nemamo uvid u junakove misli i osjećaje, pa se tada govori o "vanjskoj fokalizaciji", kao što postoje i brojna djela u kojima se mogu naći više unutarnjih žarišta, čije prepletanje i križanje može dati izuzetne dojmove (Solar, 1994: 55-56).

Često se pravi razlika i između pouzdanog i nepouzdanog pripovjedača. Pouzdani pripovjedač bio bi onaj kojemu uvelike vjerujemo jer nam daje naslutiti, nerijetko nam čak i izravno daje do znanja, da zna krajnji ishod priče, a često zauzima nepristrano stajalište prema likovima i zbivanjima koje opisuje. Kako takav pripovjedač nastupa kao da mu je sve poznato do najsitnijih pojedinosti, on se naziva i sveznajućim. Za razliku od njega, pripovijedanje nepouzdanog pripovjedača određeno je njegovim gledištem, njegovim vjerovanjima i osjećajima pa mu se ne može vjerovati ništa više nego bilo kojem liku (ibid., 55-56).

Pripovjedne strukture – (ne)razlikovanje filmske i literarne naracije

Seymour Chatman, kao i brojni drugi naratolozi, u svojim radovima razrađuje složena učenja o pripovjednim strukturama. Chatmanove analize pretpostavljaju pripovijedanje kao komunikaciju između autora i čitatelja/slušatelja/gledatelja. Pri tome je pripovjedni tekst shvaćen kao složena poruka, kojoj je temeljna osobina neka promjena od početnog do završnog stanja o kojem se govori.

Kao što je već Solar ustvrdio, naracija se ne vezuje nužno uz književnost – ona se može pojavljivati u svim umjetničkim djelima u kojima se razaznaje elementarna struktura priče. No, razlika između mimeze i dijegeze često je navodila na razlikovanje filmske i literarne naracije. U tome kontekstu Chatman u *Coming to Terms* (1990), pokušava uvesti termin koji bi se odnosio i na kazivanje (dijegeza) i na predočavanje (mimeza). S obzirom da "pripovijedati" previše navodi na prisutnost glasa, Chatman predlaže termin *present*, koji Turković prevodi kao "pokazivati" (Turković, 2006-2007). Moglo bi se reći, nastavlja Chatman, da podrazumijevani autor prezentira priču bilo putem kazivača ili onoga koji vrši predočavanje, ili njihove kombinacije. Između podrazumijevanog autora i pripovjedača postoji naratorski posrednik, filmski pripovjedač koji se može nazvati i "pokazivačem" (*presentor*). Taj termin od osobite je koristi u primjerima *voice-over* pripovjedača, gdje treba naglasiti da je taj pripovjedač u službi spomenutog "pokazivača", a upravo uspostavom ovog termina upućuje se na to da taj naratorski posrednik nije ograničen na pripovijedanje glasom (Chatman, 1990: 113).

Još važniji razlog zašto uvesti ovaj termin jest što i predočene priče također treba smatrati narativnima, jer one su pripovijedane, što u slučaju radikalnog poimanja naracije u kojoj se pripovijedanje izjednačava s kazivanjem ne dolazi do izražaja. Chatman smatra da zaista nema razloga zašto bi se pripovijedanje odnosilo samo na kazivanje. Predočavati priču ili je kazivati znači pokazivati je naracijom, odnosno pripovijedati je. "Pokazivanje" je najneutralniji termin koji Chatman pronalazi za naratorsku aktivnost (ibid.).

Dakle, svaki tekst kojim se pokazuje priča prije svega je naracija. To što su neke priče kazivane (dijegeza), a druge predočavane (mimeza) jest sekundarno. Primarno jest to što se u oba slučaja radi o pokazivanju priče. Time se razrješava eventualna dilema oko razlikovanja filmske i literarne naracije. U oba slučaja, znači, radi se o pokazivanju (ibid., 117).

Naratološke kategorije

Vrlo često se pri naratološkoj analizi spominju tri kategorije: autor, priča i pripovjedač (naravno, i gledatelj/čitatelj, tj. adresat pripovijedanja, kao zadnji, ali ne i manje važan element u komunikacijskoj shemi; tu kategoriju uvest ću nešto kasnije u izlaganju). Chatman je priču odredio kao strukturu koja je invencija podrazumijevanog autora, a pripovjedač je izlagački posrednik zadužen za iznošenje riječi, slika i ostalih znakova kojima se priča prenosi. Kao takav, pripovjedač raspolaže samo onom količinom informacija s koliko ga je podrazumijevani autor zadužio da prenese. Određujući priču (*story*) kao ono što je pripovijedano, a izlaganje priče (*discourse)* kao način kojim se pripovijeda (Chatman, 1978: 19), Chatman ne poriče da pripovjedač ima svoj stav, ali odbija mogućnost da pripovjedač može nastaniti i izlaganje i priču tijekom pripovijedanja (osim u slučaju lika-pripovjedača). Upozorava na to da se čin kazivanja ili predočavanja ne smije miješati sa činom doživljavanja i gledanjem onako kako to vidi lik unutar priče. Pripovjedač ne gleda iz neke perspektive unutar priče, on samo izvana izvještava o onome što se zbiva u priči (Chatman, 1990: 119).

Ovako izloženo, stvar se može činiti prilično jednostavna. No, prilikom određivanja uloge pripovjedača otvaraju se mogućnosti za velike rasprave – dolazi do problema razlikovanja stvarnog autora, implicitnog autora i implicitnog pripovjedača. Ne slažu se svi u priznavanju svake instance niti u njihovim zadaćama. Pa tako, da se ne bi stvari uzimale zdravo za gotovo, uvijek ima razloga za polemiku. Chatman i Bordwell ne vide isto spomenute naratološke kategorije. Bordwell smatra da naracija nema naratora, tj. narativnog posrednika koji bi odgovarao naratoru i da je naraciju najbolje shvatiti kao nešto što izvodi gledatelj. Bordwell, dakle priznaje naraciju u filmu, ali ne i naratora. On zasniva svoju teoriju na gledateljevoj aktivnosti – gledatelj "stvara" naraciju kroz niz pretpostavki, pokrećući čitav spektar mentalnih aktivnosti (ibid., 124-125). Bordwellov gledatelj nije pasivni objekt kojemu se događaji na ekranu samo serviraju, već je aktivni sudionik – štoviše, agent, koji stvara filmsku naraciju. Naime, Bordwell pobija prisutnost filmskog naratora tako što na njegovo mjesto (na njegovu funkciju) postavlja naraciju samu, definirajući naraciju kao proces u kojem siže i stil filma sudjeluju u procesu gledateljeva strukturiranja fabule (ibid., 126).

Pitanje postojanja naratorskog posrednika

Protiveći se uvođenju naratorskog posrednika (jer narator konotira neko ljudsko biće), Bordwell se pita da li možemo govoriti o prisutnosti naratora u filmu ako se ne pojavljuje niti glas niti neko tijelo kao izvor te naracije. Odnosno, da li iza procesa naracije mora postojati neki entitet kao njezin izvor? Tvrdi da ne – naraciju treba shvatiti kao postupak nizanja motiva koji tvore priču što pretpostavlja primatelja, ali ne i odašiljatelja poruke; komunikacija nije temeljni proces svake naracije, iako se u većini filmova temelji na tom procesu (Bordwell, 1985: 62).

No, možda bi bilo ipak malo previše prihvatiti da naracija sama pripovijeda, pa je stoga nekako prihvatljivije Chatmanovo rješenje da nije gledatelj taj koji konstruira već rekonstruira filmsku priču na temelju nizanja motiva (Chatman, 1990: 127). Jer, odbijajući koncept implicitnog autorstva ili naratora u svakom filmu, smatrajući da je to nepotrebno prepuštanje antropomorfnoj fikciji, Bordwell zapravo izrazito antropomorfizira naraciju (Turković, 2006-2007). Jer, ako filmsko izlaganje shvatimo kao "rukovođenje promatranjem, u smislu modeliranja gledateljeva promatranja" (Turković, 2007-2008), onda bi ipak, iza svega, trebala i postojati "ruka koja vodi".

Sugerirajući da filmska naracija daje dovoljne naznake za konstrukciju priče (Bordwell, 1985: 62), Bordwell tumači djelovanje naracije svojim znanjem, samosviješću i komunikacijom. Pridodavanjem tih osobina naraciji, Bordwell zapravo samoj naraciji (s pripisuje ulogu onoga koji određuje koliko će si dopustiti da zna (element znanja), nadalje, naracija je ta koja projicira spoznaju da se obraća publici (samosvijest) i naracija je ta koja daje informacije – komunikativnost. (Bordwell, u Chatman, 1990: 128-129).

Unatoč ovim razilaženjima mogu se povući i neke paralele u stavovima oba spomenuta teoretičara. Obojica smatraju da pitanje filmske naracije svakako pripada naratologiji općenito i da je film pripovijedan, ali ne nužno ljudskim glasom. Ono oko čega se razilaze jest pitanje

postojanja naratorskog posrednika (bilo da je to implicitni autor ili implicitni pripovjedač).

Time se vraćamo na "znanje" koje Bordwell pripisuje samoj naraciji. Prema Chatmanu, narator raspolaže samo s onim čime ga opskrbljuje implicitni autor. Kako narator dolazi do "znanja" za Chatmana je neupitno – bez implicitnog autora besmisleno je govoriti o "znanju". Samo "znanje" nije upitno, već za koliko i za koje informacije je filmski narator programiran implicitnim autorom da prezentira. Samo se za implicitnog autora može reći da "zna", jer je implicitni autor tvorac. Implicitni autor je taj koji tvori priču, a filmski narator je onaj koji pokazuje ono što implicitni autor zahtjeva. (Chatman, 1990: 130)

Koncept filmskog implicitnog autorstva

Bordwell odbija koncept filmskog implicitnog autorstva, koncept koji Chatman smatra vitalnim ne samo za filmsku teoriju, već teoriju narativnosti općenito (ibid.). Jer ako kroz priču dobivamo dojam da stvari nisu onakve kakvim ih narator prezentira, onda možemo pretpostaviti da postoji neki drugi izvor priče, izvor koji možemo nazvati implicitnim autorom. Ova mogućnost postoji jednako u filmu kao i književnosti, jedino što se u filmu toliko često ne primjenjuje – vjerojatno stoga što filmska publika nije spremna za narativnu ironiju kao što je to slučaj s čitateljima književnih djela (ibid., 131).

Kod filma, kao i kod književnosti, implicitni autor odgovoran je za cjelokupnu strukturu i pokazivanje priče, on odlučuje da li će komunicirati putem jednog ili više naratora. Filmski naratori su naratorski posrednici, nikako kreatori naracije (ibid., 132).

Kod filmova, kao i kod romana, dobro je razlikovati *pokazivača* priče, pripovjedača (koji je komponenta izlaganja) i *tvorca* priče i izlaganja (uključujući i naratora), odnosno implicitnog autora – ne kao biografsku osobu, već kao princip unutar teksta kojemu pripisujemo stvaranje djela (ibid., 133).

Implicitni filmski pripovjedač

U ovome trenutku djeluje kao da smo pričali o svemu osim o temi ovoga rada. No, stvar je u tome da se upravo tri obrađivane kategorije (naracija, autor i pripovjedač) prožimaju do te mjere da se različitim poimanjem svake od njih stvara različita kombinacija odnosa i uloga prema kojima bismo mogli shvatiti pripovjednu strukturu, a prema tome i analizirati djelo.

Ako se složimo da je stvarni autor osoba koja stvara djelo i s kojom bi se mogli rukovati prilikom upoznavanja, a da je implicitni autor način na koji se stvarni autor manifestira u određenom djelu, odnosno, predodžba koju o njemu gledatelj/čitatelj stvara gledajući/čitajući njegovo djelo, ostaje nam još uvijek pitanje što je pripovjedač? Pripovjedač je dio fikcionalnog svijeta koji je predstavljen izlaganjem. Štoviše, on je fikcionalni izlagač. Pripovjedač može biti izričiti – kada je lik unutar priče ujedno i pripovjedačem – ali može biti i implicitni – fikcionalna tvorevina koja je odgovorna za to da je priča ispripovijedana na određeni način.

Lako ćemo uočiti pripovjedača (bolje rečeno, kome je namijenjena ta uloga u djelu) kada nam se javlja glasom – u filmu *Klub boraca* (*Fight Club*, David Fincher, 1999) glavi lik, čiji nam glas pripovijeda u *voice-overu*, čak je i na špici filma imenovan kao Pripovjedač; isto tako je lako odrediti pripovjedača u *Pustari* (*Badlands*, Terrence Malick, 1973) – tijekom cijelog filma izlaganje prati glas djevojčice Holly, glavne protagonistice.

Ali, tko nam pripovijeda u npr. *Petom elementu* (*The Fifth Element*, Luc Besson, 1997)? Nema glasa koji bi popratio izlaganje, niti bismo gledište mogli pripisati kojem od likova. Ovakvo pripovijedanje mogli bismo odrediti kao "neutralno" ili čak kao pripovijedanje bez pripovjedača. Stoga se postavlja pitanje: da li neki narativni filmovi mogu, a neki ne moraju imati pripovjedača? Kome pripisujemo pripovijedanje ako pripovjedač nije jasno naznačen, ako su nam samo predočene slike u određenom slijedu, a prema kojima pred našim očima teče priča?

Ako bismo u takvim slučajevima pripovijedanje pripisali nekom "neodređenom" pripovjedaču, tj. ako bismo samo podrazumijevali pripovjedača – u smislu: netko izvodi pripovijedanje, ali ga se ne može odrediti – postavlja se problem da li se taj naš podrazumijevani (implicitni) pripovjedač pojavljuje samo u nekim djelima, u svima, ili se uopće ne pojavljuje. Ako nema izričitog pripovjedača, zar ne postoji ipak netko tko pripovijeda? A kada i postoji izričiti pripovjedač, postoji li opet netko/nešto iza njega? Bordwell odbacuje takvu mogućnost – kada nikakav glas ili tijelo nije identificirano kao izvor pripovijedanja funkciju pripovjedača dodjeljuje naraciji samoj. On ne samo da odbacuje implicitnog pripovjedača, već i implicitnog autora. Ako zaniječemo postojanje implicitnog autora i filmskog naratora, pretpostavljamo da se filmska naracija znatno razlikuje od naracije u drugim medijima – a to se

protivi Bordwellovu polazištu da je naracija proces čiji glavni ciljevi nisu vezani samo za neki određeni medij. Iz perspektive opće teorije naracije jednostavno se ne može reći da neki tekstovi uključuju komponentu naratora, a neki ne.

Kozloff, govoreći o filmski djelima u kojima je pripovjedač jasno označen glasovnom prisutnošću, spominje još jednu prisutnost koja obogaćuje pripovjedačevu viziju, znanje i moć pripovijedanja. Ta prisutnost je naratorskim posrednikom. Za njega Kozloff preuzima Metzov termin *slikotvorac* (*image-maker*): "Iza *voice-over* naratora uvijek se nalazi pravi narator – *slikotvorac*. *Voice-over* narator nikada ne može biti odgovoran za primarnu dijegezu. On je uvijek ugniježđen unutar *slikotvorčeva* izlaganja" (Kozloff, 1988: 45). Znači, Kozloff ne postulira implicitnog pripovjedača, već ono što bi bila njegova zadaća pripisuje implicitnom autoru.

Chatman tog implicitnog pripovjedača naziva filmskim pripovjedačem – on je sveukupni akter koji obavlja prikazivanje: "Iako filmska teorija ima tendenciju ograničavanja pripovjedača na snimku ljudskoga glasa (*voice-over*), postoje dobri temelji za stvaranje jedne općenitije koncepcije filmskog pripovjedača" (Chatman, 1990: 133). Za Chatmana, filmovi su uvijek pokazivani (*presented*) – često isključivo predočeni (*shown*), ali ponekad djelomično i kazivani (*told*) – upravo posredstvom jednog ili više pripovjedača. Iznad njih je filmski pripovjedač kao sveopći posrednik. Taj pripovjedač nije ljudsko biće, on pokazuje, a pritom ponekad može biti zamijenjen sa jednim ili više kazujućih glasova čiji izvor može ili ne mora biti prikazan na ekranu (ibid., 133-134).

Currie smatra da je suvišno uvoditi implicitnog pripovjedača jer je upravo implicitni autor odgovoran za priču i kao takav on upravlja naracijom. Uočava da kod pripovijedanja postoje unutarnja i vanjska perspektiva. Ta vanjska perspektiva pripada implicitnom autoru, koji dominira nad cijelom narativnom strukturom (Currie, 2006). I Wilson u pogledu potrebe za uvođenjem implicitnog naratora ima mišljenje blisko Currieu – drži da je autor taj koji nam pokazuje snimljene slike svijeta priče, iz čega se nazire njegov stav o suvišnosti postuliranja implicitnog pripovjedača (Wilson, 2006).

Implicitni pripovjedač (ni)je implicitni autor

Implicitni pripovjedač je svojevrsna gledateljeva/čitateljeva tvorevina nastala konkretizacijom predočene nam narativne strukture koja je, naravno, invencija samoga autora. Mi tog autora doživljavamo kroz njegovo djelo, znači ne upoznajemo ga osobno, što stvara potrebu za razlikovanjem autora kao stvarne osobe (koju mi ne poznajemo) i implicitnog autora (kao način na koji mi doživljavamo stvarnog autora samo na temelju njegova određena djela). Autora djela, ne samo stvarnog, već i implicitnog, trebamo razlikovati od pripovjedača jer je to samo funkcija (ili uloga) kojoj je povjereno prezentiranje priče. Kroz funkciju pripovjedača prezentacija priče može se vršiti na različite načine, ovisno o tome kako je to zamislio autor, pa tako nam priča može biti izložena kroz pripovijedanje nekog lika unutar djela, ili kroz pripovijedanje baš za tu prigodu osmišljenog pripovjedača (koji nema svoje mjesto u svijetu same priče) ili nam priča može biti prezentirana a da nam se izričito ne predstavlja pripovjedač, pa možemo steći dojam da pripovjedača nema ili da pripovijedanje obavlja autor. Ako autor nije nikome namijenio tu ulogu, odnosno, kada pripovjedač nije izričito naznačen, tada postoji "pukotina", svojevrsno mjesto neodređenosti koje gledatelj popunjava podrazumijevajući funkciju koja vrši naraciju, ta funkcija jest implicitni narator. Naime, konkretizacijom djela, gledatelj (a isto tako i čitatelj) sam kreira ulogu pripovjedača, za razliku od izričitih pripovjedača koji su kreacija autora djela.

Dakle, tko bi bio u pravu u pitanju određivanja pripovjedača? Bordwell koji tvrdi da filmska naracija nema naratora i da ju je najbolje shvatiti kao nešto što izvodi gledatelj? Da, jer je ona temelj za gledateljevu/čitateljevu konkretizaciju, pa prema tome i temelj postuliranja podrazumijevanog pripovjedača. Jedino što ga Bordwell ne želi postulirati, ali gledatelj to upravo čini.

Ili Chatman, koji je termin filmskog pripovjedača rezervirao za sveukupnog aktera koji obavlja pokazivanje priče. To je podrazumijevani pripovjedač koji je komponenta izlaganja i treba ga razlikovati od podrazumijevanog autora koji je kreator i priče i izlaganja. Da, samo što je kod njega taj podrazumijevani pripovjedač tvorevina podrazumijevanog autora, što ne može biti jer takvog pripovjedača upravo gledatelj/čitatelj podrazumijeva, jednako kao što podrazumijeva i autora. Autor je tvorac izričitih pripovjedača, jer je on taj koji ih uvodi i postavlja u djelo, no to nikako ne čini sa podrazumijevanim pripovjedačem jer on nastaje tek konkretizacijom djela.

Ili možda Kozloff, Wilson i Currie koji tu zadaću pripisuju podrazumijevanom tvorcu djela? Da, jer smo skloni, u

našoj potrazi za pripovjedačem, podrazumijevati da je to sam autor. No tada mi toga autora podrazumijevamo u ulozi pripovjedača, što s jedne strane može značiti da je implicitni pripovjedač ništa drugo već implicitni autor, ali dok je implicitni autor način na koji mi kroz djelo doživljavamo onoga koji djelo stvara, implicitni pripovjedač je funkcija koju mi možemo pripisati implicitnom autoru na temelju toga što je on odgovoran za priču i kao takav upravlja naracijom.

Tko nas upućuje na značenje Kaneove posljednje riječi?

Složena pripovjedna struktura Wellesova *Građanina Kanea* (*Citizen Kane*, 1941) zaintrigirala je već u vrijeme same pojave filma. Radnja filma započinje izricanjem riječi "pupoljak", a odgonetanje značenja te riječi povod je daljnjih događanja, bolje rečeno – povod je za prijašnja događanja: novinar, dobivši zadatak da dozna nešto više o Kaneovu životu, intervjuira Kaneu nekoć bliske osobe i suradnike, pri čemu nam se pripovijeda/pokazuje Kaneov život u nizu retrospekcija, od kojih neke prikazuju iste događaje iz drugog kuta.

Završavajući svoj zadatak, novinar zaključuje da će značenje koje se skriva iza riječi "pupoljak" zauvijek ostati enigma, ali tada se kamera zaustavlja na saonicama koje radnici bacaju u peć rješavajući se suvišnih stvari s Kaneova posjeda. Riječ "pupoljak" izgara zajedno sa saonicama na kojima je oslikana. Odgonetanjem njezina značenja (gledatelju) film će i završiti.

I upravo razrješenjem jedne zagonetke nameće se druga. Naime, u filmu imamo nekoliko perspektiva: kvazidokumentarnu (*News on the March*) te osobnu perspektivu čak pet likova (koja je k tome još razlučena na prošlost i sadašnjost svjedočenja tih likova) – no niti jedan od tih naznačenih pripovjedača ne zna tajnu "pupoljka". Nameće se pitanje tko je čuo Kaneove posljednje riječi, odnosno riječ "pupoljak" i tko je na kraju razotkrio što stoji iza te riječi. Tko je gledatelja uputio na Kaneove usne koje izgovaraju enigmatičnu riječ na početku filma i tko ga je uputio na natpis iste na saonicama koje nestaju u plamenu? Tko ga upućuje da "pupoljak" poveže s Kaneovim naglo prekinutim djetinjstvom?

Sam autor je taj koji kreira čitavo izlaganje, on odlučuje izložiti čitavu priču kroz potragu za značenjem posljednje izgovorene Kaneove riječi. Na kraju tu tajnu ne razotkriva nitko od onih kojima je autor namijenio ulogu pripovjedača, već se enigma razrješava onako kako je i počela – impliciranjem pripovjedača koji je smješten na samom rubu izlaganja, znači onim koji ne ulazi u okvir priče. Tog pripovjedača implicira gledatelj i to kao polazišnu točku koju zauzima autor prije nego "progovori" kroz likove, i na koju se autor vraća na kraju izlaganja.

Poanta priče jest da nitko nije poznavao Kanea tako dobro da bi znao što mu je to bilo najvažnije u životu. Kako autor nije nikome namijenio to "znanje", a ipak ukazavši gledatelju na ono što nitko u priči ne zna, gledatelj podrazumijeva prisutnost nekog "nadpripovjedača". To je svakako autor, jer kao tvorac djela on je taj koji gradi izlaganje, ali u samom izlaganju on se pojavljuje kao "neodređeno nešto" što nam pripovijeda, i što postoji tek gledateljevom konkretizacijom. Tu "nejasnu" autorovu poziciju trebali bismo zasebno označiti (označiti ga kao npr. *implicitnog* pripovjedača) da bismo je razlikovali od autorove pozicije izričitih pripovjedača čije pripovijedanje mora biti motivirano (svjedočenja onih koji su poznavali Kanea motivirani su novinarskom istragom).

Pozicija implicitnog pripovjedača ne mora biti motivirana; to je "zaštićena" pozicija kojom se autor ograđuje od pitanja (u ovom slučaju): tko je bio prisutan kada je Kane na samrti izgovorio riječ "pupoljak" ili tko je bio prisutan kada su radnici u spalionici u peć ubacivali saonice te nas uputio na riječ "pupoljak" na njima? Tko nam otkriva što je Kaneu značila riječ "pupoljak"?

Da li je potrebno postulirati implicitnog pripovjedača u svakom djelu?

Koliko je za analizu nekog djela zaista potrebno povlačiti razliku između implicitnog autora i implicitnog pripovjedača? Potreba za povlačenjem razlike jest u tome što je autor kreator djela, a pripovjedač njegova komponenta (komponenta koja nastaje tek konkretizacijom djela). Autor može djelovati na izlaganje, ali ne može djelovati unutar izlaganja. Unutar izlaganja on djeluje samo preuzimajući određene uloge. Implicitni pripovjedač njegova je temeljna uloga, ona koja prethodi ostalim ulogama pripovjedača, a namjenjuje mu je gledatelj. Implicitni pripovjedač samo je jedan od načina na koji doživljavamo stvaralačku djelatnost implicitnog autora i kao takvog ga ne trebamo pokušavati razlučiti od njega. On je samo svojevrsna tampon-zona kojom gledatelj sebi, rekonstruirajući filmsku priču na temelju motiva koje mu je podastro autor, omogućava odmak od

stvaraoca djela, a da bi se približio samom svijetu djela. Autor može onemogućavati konkretizaciju implicitnog pripovjedača razotkrivajući i naglašavajući da on ipak stoji iza svega (postmodernističko poigravanje), a to će činiti upravo stoga jer je implicitni pripovjedač najbolja polazišna točka za analizu, a priroda postmodernističkog djela i jest takva da želi onemogućiti svaku analizu i interpretaciju.

Da li se implicitni pripovjedač pojavljuje u svakom djelu? Što je s djelima u kojima se javlja isključivo lik-pripovjedač, kao npr. u Scorseseovim *Dobrim momcima* (*Good Fellas*, 1990)? Da li i ovdje treba inzistirati na implicitnom pripovjedaču? Ovdje je tijekom cijelog filma prisutan *voice-over* glavnog lika. Taj glas vodi nas tokom čitavog izlaganja, i niti u jednom trenutku ne javlja se mogućnost (odnosno nema "pukotine" u izlaganju) da gledatelj implicira pripovjedača čije pripovijedanje je nadređeno pripovijedanju glavnoga lika. S obzirom da autor nije dio izlaganja, već to može biti samo u funkciji pripovjedača, opet je potrebno postulirati implicitnog pripovjedača. On je zapravo onaj nemotivirani dio izlaganja kada lik jednostavno počinje pripovijedati bez nekih logičkih postavki – kome pripovijeda lik? Gledatelju? Ali lik ne može izaći iz okvira priče, treba mu posrednik. Zato gledatelj implicira pripovjedača koji je onkraj priče, koji je na samom rubu izlaganja, točno na onoj poziciji koja mu omogućuje da bude posrednikom između autora, svijeta djela i gledatelja. "[I] kada je glas komentara samo jedan i kada se lako može vezati uz neki lik, svejedno je riječ tek o malom segmentu onog što izvire iz filmskog pripovjedača. (...) pripovjedača, kao prvo, recepcijski određujemo (aktualiziramo) čitanjem i drugim tipovima konzumacije priče – primjerice gledanjem filma" (Gilić, 2007: 93). Stoga bi trebalo postulirati podrazumijevanog pripovjedača kao dio svakog filmskog izlaganja, ali samo kao polazišnu točku u pripovijedanju na koju autora postavlja gledatelj prilikom konkretizacije (gledanja) njegova djela (filma).

Literatura

Bordwell, David, 1985, *Naration in the Fiction Film*, London: Routledge

Chatman, Seymour, 1990, "The Cinematic Narrator", u *Coming to Terms*, Cornell University Press

Chatman, Seymour, 1978, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press

Currie, Gregory, 2006, "Unreliability Refigured: Narrative in Literature and Film", u Carroll, Choi (ur.), *Philosophy of Film and Motion Pictures*

Gilić, Nikica, 2007, *Uvod u teoriju filmske priče*, Zagreb: Školska knjiga

Kozloff, Sarah, 1988, *Invisible Storytellers. Voice-over Narration in American Fiction Film*, University of California Press

Solar, Milivoj, 1994, *Teorija književnosti*, Zagreb: Školska knjiga

Turković, Hrvoje, 2006-2007, *Analitička filozofija filma*, predavanja na Poslijediplomskom doktorskom studiju književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Turković, Hrvoje, 2007-2008, *Kognitivni temelji filma*, predavanja na Poslijediplomskom doktorskom studiju književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Willson, G. M., 2006, "*Le Grand Imagier* Steps Out: The Primitive Basis of Film Narration", u Carroll, Choi (ur.), *Philosophy of Film and Motion Pictures*

Wilson, G. M., 1986, Narration in Light: Studies in Cinematic Point of View, Johns Hopkins University Press

UDK: 778.53-051Hall, C.L.

Krešimir Mikić

Portret snimatelja (IV) – Conrad L. Hall

Conrad Hall, Lee Marvin, John Boorman, Toshiro Mifune

U četvrtom iz serije Portreti snimatelja autor piše o Conradu Lee Hallu. Ovaj značajni snimatelj je 1960-ih prekinuo s konvencijama hollywoodskog studijskog sustava, posebice glede tretmana svjetla. Razvio je svoju osobnu estetiku, što je posebice bilo važno krajem 60-ih u Hollywoodu, kad se tražio drugačiji fotografski pristup žanrovskom filmu. Naglasak njegova inovativnog pristupa snimanju odlikuje se u osmišljenom dramaturškom građenju svjetla. Autor takav pristup tumači na primjerima filmova *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (1969) i *Road to Perdition* (2001). Ta su dva filma ovjenčana Oscarima za fotografiju, a osim toga svaki se na svoj način bavi tipičnom američkom tematikom i poviješću (vestern, prohibicija), te je zanimljivo uočiti postoje li sličnosti ili razlike u fotografskom pristupu, obzirom na žanr i tematiku tih filmova.

Conrad (Lee) Hall (1926-2003) rođen je na Tahitiju (Papeete) u egzotičnom kraju, gdje je i kino spadalo u jednu vrstu egzotičnog uživanja. Njegov otac, koautor *Pobune na brodu Bounty*, dao mu je ime prema književniku Josephu Conradu. William Faulkner bio je pak najdraži pisac Conrada L. Halla. Uvijek ga je zanimao odnos simbola i realnosti, pronalaženje simbola u realnom. Kao mlad čovjek Hall je puno toga naučio o filmu od Slavka Vorkapića, a asistirao je poznatim snimateljima E. Halleru, F. Crosbyju i R. Surteesu. Njegova filmska literatura bili su filmovi koje su, osim njih, snimili T. Mcord, E. Haller, L. Garmes i drugi. Do pozicije snimatelja došao je sasvim slučajno. Godine 1949. s dvojicom prijatelja pokreće filmsku tvrtku i oni povlačeći slamke dijele funkcije producenta, redatelja i snimatelja. Kad je počeo studirati, zanimalo ga je pisanje i novinarstvo, a film više kao hobi – jedna vrsta tečaja na fakultetu. Međutim, tek 1965. godine struka je čula za Halla kao snimatelja. Tada je snimio filmove *Morituri* (Bernhard Wicki), u crno-bijeloj tehnici, i *Profesionalce* (*The Professionals*, Richard Brooks, 1966), koji su bili nominirani za Oscara, te film *Hladnokrvni Luke* (*Cool Hand Luke,* Stuart Rosenberg, 1967), filmove koji su obilježeni nekonvencionalnom izgradnjom svjetla i tretmanom boje. Hall u njima kao da želi narušiti princip po kojem su za filmsko oblikovanje bitna vizualna perfekcija, ljepota kadra i romantični ugođaj. Snimajući *Morituri*, zbog krivo odabranog filtra za snimanje efekta "američke noći" i kasnijeg popravka filmskog materijala u laboratoriju uspio je dobiti samo minimalne naznake slike. Riječ je o nečem što se može nazvati srećom u nesreći jer su svi hvalili baš takav pristup snimkama noći u crno-bijelom filmu. U filmu *Hladnokrvno ubojstvo* (*In Cold Blood*, Richard Brooks, 1967) zapažen je njegov krajnje dokumentaristički stil, a posebice je hvaljen prizor snimljen pri džepnim svjetiljkama u kući. Zanimljive su bile i vizure u Boormanovu filmu *Pakao na Pacifiku* (*Hell in the Pacific*, 1968), kad kameru "sakriva" u žbunje te odvijanje događaje snima fragmentarno.

Prvim je Oscarom ovjenčan za film *Butch Cassidy i Sundance Kid* (*Butch Cassidy and the Sundance Kid, George Roy Hill*, 1969). Ono što karakterizira taj film, kojem smo posvetili veći dio ovog članka, jest izbjegavanje fotografskog perfekcionizma. O Hallu su primjerice govorili kao o protivniku oštrine, što je svakako pretjerano, no činjenica je da u filmu postoje donekle neoštri prizori kojima se cijelom radu pridaje stanoviti stupanj spontanosti. Majstor je improvizacije i često dio snimljenog materijala improvizira na licu mjesta, kao što je u ovom filmu primjer komične, glazbom popraćene vožnje na biciklu. Mogli bi reći

Morituri (Bernhard Wicki, 1965)

da je krajnja suprotnost Storaru, koji uvijek sve planira unaprijed. Poznato je da postoje snimatelji koji žele pri snimanju odstraniti pojedine boje te tako postižu dramsku i estetsku kombinaciju koja je mješavina crno-bijelog filma i filma u boji. Hall, međutim, za film *Butch Cassidy i Sundance Kid* pri snimanju nadeksponira negativ, kopira taj materijal s visokim kopirnim svjetlom, čime postiže ublažavanje ("demfanje") primarnih boja. Zanimljivo je i kako snima scene potjere. Tada rabi uskokutnike, kako bi progonitelje učinio što apstraktnijima, a istaknuo glavne protagoniste radnje (Butch, Sundance). Upravo zbog takvog pristupa angažirao ga je redatelj Abraham Polonsky za svoj antivestern *Recite im da je Willy Boy ovdje* (*Tell Them Willie Boy Is Here*, 1969), a 1973. James William Guercio za film *Electa Glide in Blue*. Za Johna Hustona i film *Grad izobilja* (*Fat City*, 1972) prije snimanja upustio se u stanoviti luksuz. Kao što slikar prije stvaranja neke slike izrađuje skice, tako je i Hall za potrebe ovog filma prije snimanja tjednima snimao na dokumentaristički način prostor u kojem se odvija radnja, kako bi se snimateljski maksimalno pripremio za pravo snimanje. U Schlesingerovu filmu *Dan skakavaca* (*The Day of the Locust*, 1975) okušao se u nizu intervencija, posebice glede izgradnje svjetla, rabljenja boje i primjene objektiva. Kao da se potvrđuje njegova tvrdnja po kojoj je "vizualni jezik nešto poput glazbe. Mora imati uspone i padove, buru i smiraj", što je rekao u razgovoru koji je vođen siječnja 1999. godine u časopisu *American Cinematographer*. U tom filmu rabi ekstremne uskokutnike, odnosno rabi tehniku usporavanja pokreta, ne posebno naglašenu. Tu su koloristički bogati kadrovi koje umekšava uporabom gaze, a što se uvijek prilagođava objektivima raznih žarišnih duljina. Osim toga znalački gradi svjetlo, pa je to film u kojem se javlja zanimljivi kontrapunkt stvarnim likovima.

Nakon snimanja filma *Maratonac* (*Marathon Man*, John Schlesinger, 1976) Hall jedanaest godina nije bio aktivan kao snimatelj. Za to vrijeme piše scenarije planirajući te predloške i režirati, te sa Haskellom Wexlerom pokreće tvrtku za snimanje reklamnih filmova. Dosta je istraživao mogućnosti filmskih materijala i eksperimentirao, te se u produkciju ponovo vraća 1987. godine, snimajući noirovski film Boba Rafelsona *Crna udovica* (*Black Widow*). Od tada, koji god film snima, pa makar i minorne vrijednosti, svaki je zapažen upravo po njegovoj fotografiji. Hall ide do krajnjih granica s obzirom na eksponiranje materijala, istražuje tamu, naročito dubinu prostora u tamnim prizorima u crno-bijelim filmovima, ali i u filmovima u boji (kao u *Putu do uništenja, Road to Perdition*, Sama Mendesa iz 2001, o kojem opširnije pišemo u ovom članku). Pritom ga posebice zanima stupnjevanje sivog, više od kontrastiranja boje.

Tequila Sunrise (Robert Towne, 1988) izvrstan je primjer za

ugođaj sutona. Prizor na parkiralištu, koji je Hall snimio u samo nekoliko minuta (inače se snima nekoliko puta ta situacija, pa montažom kombinira u cjeloviti ugođaj) zahvaljujući u prvom redu onoj svojoj istraživalačkoj fazi i stanci između snimanja filmova. Inače i taj je film bio nominiran za Oscara za fotografiju, a dobio je i nagradu ASC-a. 1992. godine snima *JenniferEighth* (Bruce Robinson), film koji je zanimljiv po prikazivanju prostora kojim se kreće slijepa junakinja. Snimatelj je snimao u realnom prostoru, a ne u građenom za potrebe filma, kako bi bio što realističniji. U *Searching for Bobby Fischer* (William Horberg, 1994) suočio se već u startu s temom koja baš i nije filmična. Riječ je o igri šaha. Koncentrirao se na svjetlo, na šahovsku ploču i figure, te na oči igrača. To je za njega jedna vrsta "magičnog naturalizma". Fascinantno je Hallovo umijeće nošenja s rubnim svjetlosnim mogućnostima i oštrinom slike koja je često balansirala na granici oštrog i neoštrog. Takav drugačiji pristup donio mu je i drugog Oscara. Kada je 1998. snimio film Stevena Zailliana *A Civil Action*, ponovno je eksperimentirao s bojom koju je dobrim dijelom uklonio, te se fotografija tog filma zasniva na grafičkom, crno-bijelom kontrastu. *Vrtlog života* (Sam Mendes, 1999) također je nagrađen Oscarom za fotografiju. Taj je film umijeće crno-bijelog i boje, svjetla koje omogućava da se tama osjeti kao mrak. Fotografska ljepota filma temelji se na kontrastu, koji je očito najjače snimateljsko oruđe Conrada L. Halla.

Rezimirajući možemo reći da je Hall kao snimatelj pripovjedač u slikama, stvaratelj ugođaja i emocionalnosti u kadru.

Butch Cassidy i Sundance Kid

Krajem 1960-ih u žanru vesterna dosta se toga mijenja, od načina pričanja priče do produbljivanja priče u psihološkom smislu. Te novine posebice uvodi Sergio Leone. U tom se razdoblju javlja i *Butch Cassidy i Sundance Kid* redatelja Georgea Roya Hilla (1969), kombinacija žanra vesterna i komedije. S obzirom na dramsku strukturu, film je uveo i novi žanr u kinematografiju, o muškom prijateljstvu – *buddy movie*. Unutar toga posebice je vrijedan rasprave Hallov kreativni doprinos. Fotografija u tom filmu znatno je drugačija je od načina kako su se dotad snimali vesterni.

Ono što prvo treba spomenuti kao drugačije jest tretman *boje*. U filmu se na tri mjesta pojavljuje prijelaz iz sepije u boju i obratno. Takav je prijelaz povezan s nostalgičnim ugođajem i sjećanjem na minula vremena (početak s projekcijom nijemog filma, putovanje u Boliviju, završni prizor revolveraškog obračuna).

Kad se govori o izgradnji svjetla, često se snima pri manjim količinama rasvjete, ali se uvijek osvjetljava ono bitno. Mogli bi govoriti o šest temeljnih principa. Prvi je osvjetljavanje *krupnog plana* s desne ili lijeve strane. Riječ je o direktnom svjetlu. Time Hall želi ostaviti nešto kao nepoznanicu, donekle tajnu ili stvoriti napetost (primjerice prvi susret Sundancea Kida s Ettom kad se ona presvlači). Isti se princip javlja u interijeru, ali i eksterijeru, kad lik promatra nešto je vrlo bitno za daljnji tijek radnje (primjer, kd Butch Cassidy na početku filma ulazi u banku i registrira da su se promijenili sigurnosni uvjeti). Kad obojica glavnih junaka u planinama uočavaju grupu jahača koja ih slijedi, osvijetljeni su na sličan način.

Sljedeća je situacija kad je u kadru vidljiv *jedan svjetlosni izvor* koji sugerira kao svjetlosni simbol, da samo on osvjetljava prostor i likove (večera s Ettom, svjetlo svijeće ili zidna svjetiljka u prizoru kad Etta s Kidom ulazi u podrum banke u Boliviji ili stolna svjetiljka kad je Etta u krevetu s Kidom ili kad je Butch sam u krevetu). I uloga prozora bitna je u filmu, bilo da je riječ o dnevnim ili noćnim situacijama. To je posebice vidljivo u završnici filma kad se nakon ranjavanja Kid i Butch skrivaju u oronuloj zgradi i kad na njih pada svjetlo kroz prozorski okvir. Osim što takav tretman svjetla omogućava da uočimo likove, ima i dodatnu simboličku ulogu. Otvor na zidu usprkos bezizlaznoj situaciji kao da ipak daje tračak neke nade o ishodu svega. U suprotnoj situaciji, kad je u drugom planu osvjetljenja neka soba i kad je prozor u tami, a ispred njega sjede Butch i Kid na balkonu (šerif traži dobrovoljce za potjeru), mi (gledatelji) ih donekle vidimo, dok su za šerifa u potpunoj tmini. Izuzetno *malo svjetla* jedan je od stilskih principa Hallova rada sa svjetlom, posebice u noćnim prizorima (primjerice kada Etta, Butch i Kid raspravljaju o tome trebaju li se možda vratiti u Ameriku. Tada su jedva vidljivi, "prepoznajemo" ih poglavito po glasovima). Kako i odgovor na postavljenu dilemu nije riješen, svjetlosna situacija u toj sceni usko je povezana s radnjom filma.

Sukob tame i dnevnog svjetla sljedeći je postupak. U prizoru kad Butch I Kasidi dolaze k šerifu želeći se priključiti američkoj vojci, iako je dan šerif spušta rolete, prvo iz razloga da ih odvoji od vanjskog svijeta, da ga nitko ne vidi u njihovu društvu, a s druge strane sve što se nakon

Butch Cassidy i Sundance Kid (George Roy Hill, 1969)

toga događa završava u verbalnim prijetnjama. *Projekcija i odrazi* također su dio koncepta izgradnje svjetla. Kad Butch i Kid dolaze u banku, na zidu vidimo refleks prozora s rešetkama, što je stanoviti nagovještaj budućnosti. Kad vidimo anonimnu grupu, masu, koja slijedi junake, ponekad ih uočavamo kao male točke, a ono što nam potvrđuje njihovu nazočnost jesu male svjetleće točke, odraz njihova oružja. Odrazi u vodi kao da povećavaju njihovo herojstvo. Takvo razmišljanje o svjetlu pojedinim prizorima filma kao da daje dodatno značenje, dakle svjetlom se nadilazi građa filma.

Upravo svjetlom Hall odvaja i dva mjesta radnje, Ameriku i Boliviju. Prvi dio, koji se odvija u Americi,osvijetljen je tamnije, junaci su ovdje banditi, prekršitelji zakona, bjegunci od zakona. Situacije u Boliviji snimljeni su u relativno svjetlijem ključu (tonalitetu). Zanimljivo je to promatrati na primjeru razgovora sa šerifom, koji se odvija i u Americi i u Boliviji, a koji je svjetlosno riješen na dva različita načina.

Bili su ovo samo neki primjeri, samo neki prizori, ali i oni dostatno ukazuju da je riječ o drugačijem pristupu filmskoj fotografiji u žanru vesterna.

Put do uništenja

Kada se posthumno Hallu dodijelio Oscar za kameru u ovom filmu govorilo se o "slikama koje opčinjavaju", te o "ozbiljnom fotografskom radu". Halla su neki uspoređivali sa slikarom Edwardom Hopperom.

Film započinje s dječakom Michaelom koji gleda na pučinu. Nije se, kao u vesternu, u ovom eksterijernom prizoru rabilo samo postojeće svjetlo, već se malo dosvjetljavalo, budući da ambijentalno svjetlo ipak nije bilo dostatno. Rabe se prigušene boje, nešto tamniji ugođaj, jer se time želi nagovijestiti opasnost. Hall svjesno želi izbjeći klišej romantičnih scena, poznat iz brojnih filmova. U završnici filma, identičnoj uvodnoj, naprotiv, javlja se suprotnost. Svjetlo je bogato, osjeća se optimizam jer sada sudbina dječaka ima potencijalnu nadu.

Put do uništenja (Sam Mendes, 2001)

U filmu prevladavaju tamni prolazi, hodnici, stubišta. Svjetlo tada dolazi iz soba, kroz otvorena vrata ili od stubišnog osvjetljenja. Sve je nekako potisnutu u mrak, osjeća se nelagoda. Ponekad neko usmjereno svjetlo pada na bitnu osobu ili predmet, akcentirajući pri tom njihovu važnost (primjerice revolver u spavaćoj sobi ili prijeteće pismo o smaknuću Sullivana). Spot-svjetlo se rabi i u tvorničkoj hali kod osvjetljavanja Finn McGoverna. Mafijaši su pritom u mraku.

Kada Michael mora za kaznu nekoliko puta napisati rečenicu "I will not fight.", rabi se svjetlo kod kojeg *spot* osvjetljava i časnu sestru-učiteljicu i dječaka, čime se želi naglasiti da to nije ista situacija kao s njegovim ocem. Svjetlo prema tome ime određenu simboličku funkciju. Silueta je vidljiva onda kada nije bitno naglasiti o kome je riječ, kad gledatelj to zna iz konteksta. Primjerice pri odlasku Michaela seniora u garažu. Često se rabi bočno svjetlo, svjetlo sa strane, poglavito u dijaloškim scenama. Kada Sullivan i njegov otac John Rooney zajedno muziciraju svirajući glasovir, javlja se svjetlo sa strane, nemotivirano – izvor je nepoznat. To se rabi stoga (a i na drugim mjestima u filmu) jer nešto se važno događa vani ili nešto nije u redu. Zanimljivo je kako se pritom prikazuje pozadina. Anna Sulivan promatra iz ugla prostorije muziciranje, samo je blago osvijetljena svjetlom sa strane. Dominira tama, a i sama se nalazi pred tamnom pozadinom. Međutim, mafijaš Connor Rooney sjedi u osvijetljenom dijelu sobe, te se izmjenjivanjem kadrova uspješno sugerira sukob dobrog i zla, ambivalentnost situacije.

Iako u filmu nema puno žarkih boja, pojavljuje se plava u plesnoj dvorani, odnosno crvena u prizorima bordela. Crvena se još javlja kad ubojica Harlan Maguire fotografira leš, te se ta boja ponavlja u njegovu fotolaboratoriju, što može ukazivati na vraga i povratak u pakao.

Svjetlo baterijske svjetiljke rabi se u situaciji kad Michael noću u krevetu gleda jednu sliku u knjizi. To specifično svjetlo donekle osvjetljava i prostor, dok on s bratom Peterom raspravlja o tome što zaista radi njihov otac, čime se to bavi. To je perfektna ilustracija mračnih misli. I prizor koji pokazuje kako je Michaelov otac uspio ostati živ prigodom obračuna Sullivana i Maguirea u hotelskoj sobi (spasio ga je poklopac kufera) riješen je pomoću rupa u zidu kroz koje prolazi svjetlo.

Ekstremno svijetle prizore koji se kupaju u svjetlu pronalazimo u završnici filma kad se prikazuje šetnja oca i sina. Sve djeluje nekako harmonično, optimistično, iako se bliži smrt. Ubojstva u kupaonici snimljena su pri tom istom svjetlu po karakteru. Kao da se želi reći: dolaze

bolji dani, s manje krvi.

Odsjaji u prozorima (Rooney i Anino lice), ili slike nebodera Chicaga na automobilu (koje sugeriraju strah od budućnosti, eventualno sretniju budućnost) i drugo, pojavljuju se nekoliko puta u filmu. Projekcija na zidu; primjerice kad Michael leži u krevetu nakon ubojstva, na stropu se vide odrazi prozora. To je moguća sugestija što će se dogoditi u budućnosti (sličnost s rešetkama je očita), te je tako svjetlo naznaka razmišljanja lika.

Prizori u Chicagu su svjetliji od ranijih (to je pristup sličan Boliviji u filmu *Butch Cassidy i Sundance Kid*). Događa se više zla, zločina, sve je "vidljivije", a junak nije svjestan stalne kontrole mafije. Kada Maguire u restoranu sa samoposlugom razgovara sa Sullivanom, ubojica je osvijetljen intenzivnije od Sullivana. To jasno pokazuje situaciju. Sullivan još uvijek puno toga ne zna, u dilemama je, dok Maguire govori da nema ničeg ljepšeg od življenja i realizacije svojih snova, što se može shvatiti i kao definitivni prekid s američkim snom.

Ovakav koncept izgradnje svjetla napušta se na dva mjesta. Prvi put kada Michael i njegov otac bježe automobilom od Maguirea i kad se uz put na jednom polju nađu u potpunoj tami. Nakon rasprave tko je kriv i zašto, te Michaelova pristanka da prihvati mafijaške metode, scena postupno postaje svjetlija. Drugo mjesto gdje ponovno prevladava mrak jest pucnjava u hotelskoj sobi koja je zatamnjena zastorima – sve je tajna, policija ništa ne zna! Četiri prizora koja se odvijaju za obiteljskim stolom pri jelu dobar su primjer kako se osmišljeno, darovito i funkcionalno može baratati svjetlom. Na početku filma obitelj se okuplja oko stola, Michael moli, a svjetlo dolazi iznad stola. Osim toga u sobu prodire i svjetlo izvana, od uličnih svjetiljki. Preostali dio je u tami jer je sada manje bitan. Važna je harmonična obiteljska situacija za stolom. U drugoj situaciji prikazan je objed u kuhinji. Sve je jasno vidljivo i osvijetljeno (vodi se rasprava o tome kako otac neće moći nazočiti Peterovu koncertu), pa i okolni prostor. Sljedeća je scena opet kuhinja, samo što je sada sve nekako tamnije. Stol je ponovno osvijetljen svjetlom iznad, a u prizor dolazi i nešto svjetla kroz prozor. Michael i brat napuštaju kuhinju, ostaju roditelji sami. I posljednji primjer: Michael sjedi sam, nakon ubojstva majke i Petera, vidljiv kao silueta. U jednom se samo trenutku vidi lijevi dio njegova lica te se tako može očitati i njegovo stanje, bespomoćnosti i praznine.

Promatrajući ostale sastavnice snimateljskog rada u ovom filmu, osim izgradnje svjetla, vrsne kompozicije kadra u svakom dijelu filma, posebice je zanimljivo spomenuti da se pojavljuje i slobodna kamera (kamera iz ruke) u prizoru razgovora na polju, kao i usporeni snimak (kod prikaza ubojstva i pada prve žrtve). Kako autor ovog teksta predaje snimanje na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, upravo ovaj film često rabi kao ilustraciju za kompoziciju kadra, za kompozicijski savršen skoro svaki kadar u filmu. To je savršenstvo i jedinstvo u položaju likova i predmeta unutar filmskog okvira, u svjetlu i u boji. S druge strane velika se pozornost studentima usmjerava na izgradnju svjetla, na Hallovo nastojanje da uspješno imitira postojeće svjetlo. Cijeli je film koncipiran tako da ne obiluje prizorima karakterističnima za filmove tog žanra, prizorima nasilja i ubojstva koji se prikazuju izravno, već da gledatelj o skoro svemu saznaje neizravno, pri čemu rad kamere ima izuzetno značajnu ulogu, a naročito svjetlo koje funkcionira kao naracijski i dramski čimbenik. U ovom se filmu upravo uz pomoć rasvjete revidiraju neki ranije pogrešno doneseni zaključci.

Hall i Amerika

Kako se u ovom filmu na neki način govori o američkom snu, o tome kako svi u Americi mogu ostvariti svoje naume, svoje snove, svima su otvorena sva vrata, svi imaju iste šanse i sl., možemo i za Conrada L. Halla reći da i on pripada toj priči. Došavši u Ameriku, i on je radio brojne poslove, da bi na kraju postao značajan snimatelj. Zanimljivo je međutim da u njegovu snimateljskom opusu vrlo važnu ulogu upravo ima Amerika.

Prikazujući primjerice u *Butch Cassidy i Sundance Kid* preriju, taj pojam američke slobode, on je nastoji naglasiti, posebice svjetlom, pojačati već postojeće; kad se prikazuju dva glavna lika, oni su snimateljski naglašeni u svakom smislu, dok je masa (progonitelji) amorfna, anonimna, emocionalno i individualno nedefinirana. Kamera je takvom i prikazuje – zar tako nije i u Americi, posebice tog vremena, kad se odvija radnja filma. Stoga, kad se radnja filma seli u Boliviju, fotografija mijenja fakturu jer je riječ o drugačijoj zemlji, zemlji drugačijih ljudi, socijalnih odnosa, bogatstva, zakona...

Film *Put do uništenja* karakterizira mračni ugođaj, jer film poglavito i govori o mračnoj strani Amerike, o načinu rada i životu mafije, o brutalnostima s malo pozitivnog. Sin Michael jedina je svijetla točka u cijeloj priči. Stoga je često upravo on osvijetljen, ali i njegov okoliš, jer mafija

operira ili noću na ulicama ili u mračnim interijerima. Kad je skriven u automobilu, i onda ga na trenutke osvijetli mlaz svjetla uličnih svjetiljki kraj kojih prolazi automobil. Michael naime takvom izgradnjom svjetla odjednom poprima stanoviti značaj, mitologijsku dimenziju, a ujedno funkcionira kao lik koji će očito razriješiti priču. On će naime okončati mafijsku tradiciju svoje obitelji, svojim znanjem, umijećem i radnjama. Zato je i fotografski drugačije tretiran tijekom cijelog filma, dakle s razlogom. A Amerika je zemlja kao i svaka druga, s negativnim i pozitivnim stranama.

Baveći se Amerikom, Hall je uspješno fotografski prikazuje i u filmovima *Dan skakavaca*, gdje također svjetlom, rasporedom svjetla i sjene, naglašavajući ponekad jedan od ta dva elementa, otkriva nutrinu likova ili njihovu lažnu vanjštinu. Hallov doprinos u svim navedenim filmovima upravo je u tome da slikom prikazuje, ali i kritizira stanovite pojavnosti u američkom društvu. To se naravno može reći i za *Vrtlog života* (*American Beauty*, Sam Mendes, 1999) film o moralnim i seksualnim predrasudama u Americi u jednoj disfunkcionalnoj obitelji.

Možemo se upitati, postoji li onda možda neka posebna "američka" fotografija? Poznati snimatelj John Bailey rekao je upravo na primjeru filmova koje je snimio Conrad Hall da "američku" filmsku fotografiju obilježava "neposrednost, pregnantnost, štedljivost i prilična rječitost". Zaista, to je u poetičnom smislu najbolji mogući opis načina na koji je snimao Conrad L. Hall. Kad su ga jednom pitali što bi osobno mogao reći o svom radu, izjavio je: "I can't ever retire. I want to work until the day that I die." I održao je riječ.

Literatura

American Cinematographer, August, 2002; March, 2003; May, 2003; June, 2003

Gronemeyer, Andrea, 1999, *Film*, Köln: Du Mont

Lo Brutto, Vincent, 1999, *Principal Photography: Interviews with Feature Film Cinematograhers*, Westport: Praeger Publishers

Maltin, Leonard, 1978, *The Art of the Cinematographer*, New York: Dover Publications

Meadows, Anne, 2003, *Digging Up Butch and Sundance*, University of Nebraska Press

Zajonc, Arthur, 1995, *Catching the Light. The Entwined History of Light and Mind*, Oxford University Press

UDK: 791.65.079(497.5 Vukovar):791-21/-22(4.191.2)"2009"(049.3)

Janko Heidl

Užitak gledanja filmova na riječnome šlepu

3. Vukovar Film Festival, 26-30. kolovoza 2009.

Policijski, pridjev

Nakon manje-više revijalnog, pokusnog 1. Vukovar Film Festivala održanog u srpnju 2007. godine, te znatno ambicioznijeg 2. VFF-a (srpanj 2008), koji je po prvi put postao natjecateljski i u kojem mu mu je određen profil "festivala regije Podunavlja" – u koju, po definiciji organizatora: Discovery film, Grad Vukovar i Hrvatski dom Vukovar, pripadaju zemlje kroz koje potječe Dunav i one do 50 km udaljenosti od njegova toka, vukovarski je festival u svom trećem izdanju trebao zablistati punim sjajem, no u tome su ga omele recesijske okolnosti. No, unatoč tome što su bili svjesni da će završiti u financijskom minusu, organizatori su odlučili zadržati kontinuitet. Na 3. VFF-u prikazano je ukupno 39 filmova, a iako među gostima festivala nije bilo ni jednog zvučnog stranog imena, filmove su osobno došli predstaviti neki od zanimljivijih autora i glumaca kao što su Hanno Hofer, redatelj jedne epizode rumunjskog omnibusa *Priče iz zlatnog doba* (*Amintiri din epoce datum em aur*, 2009), kao i Irina Saulescu i Ion Stoica, dvoje važnijih glumaca iz pobjedničkog rumunjskog filma *Policijski, pridjev* (*Politist, adj*, 2009) Corneliua Porumbioua. Udarne (natjecateljske) projekcije od osam sati navečer na riječnom šlepu koji prima 300 gledatelja svakoga su dana bile rasprodane, a nije nevažno ni da tu publiku čine "obični" građani Vukovara, a ne "festivalska" publika. Stoga se za sljedeće izdanje planira udvostručiti "glavno gledalište" tako što će se na standardni šlep privezati još jedan. Prema procjeni organizatora, filmove na 3. VFF-u pogledalo je oko 6 500 gledatelja.

Među sedam ostvarenja u konkurenciji dugometražnih igranih filmova, kvalitetom su lako odskočila dva rumunjska i dva hrvatska: *Metastaze* (2009) Branka Schmidta i

Kenjac (2009) Antonija Nuića, u čemu su se članovi žirija, koji su sačinjavali savjetnik nekoliko međunarodnih filmskih festivala, Nijemac Bernd Buder, glumica Nina Violić i filmski kritičar, potpisnik ovoga teksta Janko Heidl, lako složili, baš kao i u pogledu najboljih u kategorijama dokumentarnog i kratkometražnog igranog filma.

Jaki Rumunji

U odlučivanju o pobjedniku u prvi plan su ipak izbila dva filma iz Rumunjske. Omnibus *Priče iz zlatnog doba* sastoji se od šest priča petero redatelja: Hannoa Hoffera, Razvana Marculescua, Constantina Popescua, Cristiaan Mungiua i Ioana Uricarua – sve po scenariju Mungiuja, autora filma *4 mjeseca, 3 tjedna, 2 dana* (2007) – od kojih se na festivalima prikazuje pet, ne uvijek istih, i to u različitom redoslijedu. Dakle, konačna inačica ne postoji, a ideja je da će se za kinodistribuciju prirediti dva filma, jedan koji će činiti humorističnije epizode i jedan koji će činiti manje humoristične. Epizode su temeljene na tzv. urbanim legendama tragikomičnoga okusa iz razdoblja komunizma, ali ne specifično rumunjskih, jer neke od zgoda i ovdašnjem će se gledatelju činiti poznatima. *Priče iz zlatnog doba* ne izgledaju poput niskoproračunskog filma kao većina ostalih važnijih novih rumunjskih ostvarenja. Jedno od ključnih majstorstava izvedbe dosljedno je i upečatljivo sljubljivanje, odnosno, nerazmrsivo prožimanje komičnoga s tragičnim i crnohumornoga s realističnim, što u istom času izaziva i smijeh i prikazuje tešku, tmurno-ravnodušnu neveselost svakodnevice pod Ceausescovom strahovladom u kojoj je mali, običan čovjek neprestano svjestan da ga bilo koji postupak, milimetarski iskorak izvan tijesnih željeznih okvira pravila diktatorskog režima, može odvesti u zatvor i potpuno ga upropastiti do kraja života. Različito od većine omnibusa, ovaj se doima savršeno cjelovitim djelom kroz čije se epizode, bez obzira na to jesu li više ili manje poduprte humorom, provlači jedinstven ton, duh, dojam i izvedbena vrsnost, kao da ih je režirao jedan redatelj. K tome, gledajući inačicu pripremljenu za VFF, činilo se da su epizode izvrsno raspoređene, mada su, kako smo saznali, poredane gotovo nasumce.

No nagrada je ipak dodijeljena policijsko-egzistencijalističkoj drami *Policijski, pridjev* Corneliua Porumbioua, poznatoga po filmu *12:08, istočno od Bukurešta* (2006). U Cannesu nagrađen nagradom svjetske udruge filmskih kritičara FIPRESCI i priznanjem *Izvjestan pogled*, svojevrsni antitriler o mladom policajcu koji se po naredbi nadređenih disproporcionalno ozbiljno bavi razmjerno beznačajnim slučajem konzumiranja lakih droga među mladima, daleko je od hollywoodskog glamura i napetosti u žanru policijskog trilera koliko samo može biti. Junakovo istraživanje lišeno je događaja i ne vodi gotovo nikuda, sve se odvija beskrajno sporo, "akcija" se pretežno sastoji od hodanja razrovanom ulicom, prljavim hodnikom ili virkanja iza davno nedovršenog zida, a film obiluje onime što je odavna ispravno identificirano kao čisto gubljenje filmskog vremena, primjerice, brojnim otvaranjima i zatvaranjima vrata. Uz očito skroman proračun iz kojega ne pokušava napraviti "atraktivnu pitu", prepoznatljiv, "tipično rumunjski", film sadržava nekoliko briljantnih, tvrdoglavo statičnih dijaloških prizora u kojima likovi raspravljaju o svojim postupcima, idejama i namjerama, kao i neprestano nazočan, ali usputan i nenametljiv prikaz općeg siromaštva. Strpljivom gledatelju s vjerom da su "diletantsko-amaterski antipostupci" posljedica autorove namjere, a ne nespretnosti ili potrebe za popunjavanjem minutaže s malo materijala, kao i onima koji su usporeni ritam skloni doživjeti hipnotičkim, *Policijski, pridjev* nudi neočekivano dojmljivo iskustvo čiji tvorci, s jedne strane, osebujno "udaraju kontru" filmskim konvencijama, a s druge strane, upečatljivo promišljaju o raskoraku između definicija i onoga kako se one doživljavaju u praksi, o moralno-etičkim pitanjima te o nemogućnosti otklanjanja obrasca ponašanja nametnutog višedesetljetnim represivnim režimom. I dvadeset godina nakon pada diktatora Ceausescua Rumunjska je bijedna zemlja bezvoljno besperspektivnih ljudi besmislenih života, policijska država čiji predstavnici institucija vješto i sa žarom prakticiraju metode zastrašivanja i pritiska kakve su vladale u starim vremenima. U osnovi, Porumbiouva vizija stanja u zemlji poklapa se s onom kakvu je na crnohumorniji način predstavio u svom prethodnom filmu *12:08, istočno od Bukurešta*.

Uvjerljiva i dojmljiva kritika kapitalizma

Preostala tri filma iz dugometražne igrane konkurencije – njemački *Berlin Calling (2008)* H. Stohra, češki *Seoski učitelj* (*Venkovský ucitel*, 2008) B. Slame i mađarski *Made in Hungaria* (2009) G. Fonya nisu ostavila naročit dojam. Kad bi se na VFF-u dodjeljivao Grand Prix, gotovo bi ga sigurno dobio pobjednik konkurencije dokumentarnog filma *Uzmimo lovu* (*Let's Make Money*, 2008) Erwina Wa-

Uzmimo lovu

genhofera, film koji u sjećanje priziva podjednako fascinantno djelo *Smrt radnika* (2005) Michaela Glawoggera (u nas prikazan na 3. Human Rights Film Festivalu u Zagrebu) te potvrđuje iznimnu kvalitetu novijeg austrijskog dokumentarizma. U *Uzmimo lovu* briljantno su se ujedinili sklad netipičnog spoja forme i sadržaja, čistoća vizije, fascinantan istraživački pothvat i snažna, relevantna zapažanja o stanju svijeta u kojem je nastao. Film se bavi neoliberalnim kapitalizmom, njegovim posljedicama na svakodnevni život i na budućnost opstanka ljudske rase u globaliziranom društvu i to tako da kroz desetak konkretnih uzoraka zabilježenih širom svijeta, uz razgovore s vrhunskim stručnjacima u svom području, aktivnim sudionicima "kapitalizma bez ljudskog lica" (bankari, poslovni ljudi, plaćene "ekonomske ubojice", investitori...), kao i s njegovim (uglavnom nemoćnim) protivnicima i žrtvama, jednostavno, naizgled promatrački neutralno, pokazuje i objašnjava što se događa u današnjoj ekonomiji potpune tržišne slobode koja cinički bešćutno izrabljuje i uništava sve one koji njome ne upravljaju. Nije teško zamisliti televizijsku emisiju koja se bavi istom temom, no za razliku od prevladavajućeg TV-pristupa, tvorci filma *Uzmimo lovu* primjere nižu mirno, staloženo i ozbiljno, kao činjenice, bez (izvanprizornog) komentara, bez primjetne težnje za trenutačnim uzburkavanjem javnog mnijenja, što uvelike doprinosi dostojanstvenosti izlaganja, a time i dojmu uvjerljivosti cjeline. Osim što pred kameru dovode važne sive eminencije raznih grana vladajućeg surovog kapitalizma (odnosno ljude koji se gledatelju takvima čine) koji otvoreno govore o tome što zapravo rade, autori "zatečene" komadiće stvarnosti, čak i u "organizacijsko-estetski nemogućim uvjetima", uspijevaju snimati slikovno elegantno i (nekičerski) privlačno. "Ljepota kadra", pomislili bismo, nije nešto što bi poduprlo težnju filma za realističnim oslikavanjem okrutnosti društva u kojem se bogati bogate na račun siromašnih, no rezultat pokazuje da tomu nije tako, a razlog je vjerojatno u tome što se vizualnom ugodom ostvaruje kontrast crnilu sadržaja i implicitno pokazuje kakav bi svijet u kojem živimo "mogao i trebao biti" te da, s obzirom na sklad temelja (prirode), možda još i ima neke nade za boljitak. Usprkos naizglednoj autorskoj distanciranosti, angažirana pozicija zauzeta je samim izborom onoga što će u film ući, a što neće. Vezano uz to, naravno da je riječ "samo o filmu" čiji su tvorci izabrali takve i takve primjere – bez sumnje bi se mogao napraviti jednako uvjerljiv

dokumentarac koji bi se zalagao "za" ono "protiv" čega govori ovaj. Sjetimo se primjera Oscarom nagrađene *Neugodne istine* (2006) Davisa Guggenheima (s Alom Goreom) i gotovo nezapaženog *Velika prijevara s globalnim zatopljenjem* (2007) Martina Durkina (u nas prikazana na ZagrebDoxu 2008), od kojih je prvi alarmantno upozoravao na neposrednu opasnost od globalnog zatopljenja, dok je drugi, kao što je iz naslova jasno, uvjerljivo zastupao tezu da je priča o "globalnom zatopljenju" umjetno generirana. No, *Uzmimo lovu* uistinu ostavlja snažan dojam da su ključni problemi vremena u kojem živimo dijagnosticirani bolnom preciznošću.

Ostalih deset filmova dokumentarne konkurencije ostalo je u debeloj sjeni briljantnog austrijskog ostvarenja, no nekoliko ih je zavrijedilo pažnju. Nagradu publike na sarajevskom festivalu dobio je hrvatsko-bosanskohercegovački srednjometražni film *Sevdah* (2009) Marine Andree koji, uz šarmantno nenametljiv osoban pristup, usporedno s istraživanjem teme iz naslova, svoj sadržaj "lutalački" pronalazi upravo u formi koja ga odražava. Njemački *Ostavljeni* (*Was Ubrig Bleibt*, 2008) Fabiana Dauba i Andreasa Grafensteina susojećajno je realističan isječak iz svakodnevice nekolicine siromašnih žitelja Waldenburga koji već godinama sastavljaju kraj s krajem riskirajući život nezakonitim iskopavanjem ugljena u napuštenim i zatvorenim rudnicima; mađarski srednjometražni *Špijun iza željezne zavjese* (*Kemek a porfeszekben*, 2008) Pappa Gabora Zsigmonda dinamična je, arhivskim materijalom i lažnodokumentarnim rekreacijama potkrijepljena i s dosta duha izvedena, napeta i ozbiljna priča o intrigantnim moralnopolitičkim pitanjima, ispričana iz osobnog gledišta protagonista, Mađara Gabora Rimnera koji je u Budimpešti godinama djelovao kao špijun CIA-e.

Nepredvidljivost i okrutnost života

U kategoriji kratkometražnog igranog filma situacija je također bila čista kao suza. Među sedam prikazanih filmova, najtipičnije boljke kratkoga metra – tip vic-filma i tip demo-vježbe – nadmoćno je izbjegao jedino petnaestominutni *Tulum* (2009) Dalibora Matanića koji je u Vukovar stigao nedugo nakon prikazivanja u natjecateljskom programu Tjedna kritike u Cannesu, osvajanja Nagrade za režiju i za glazbu na Danima hrvatskog filma te Srca Sarajeva za najbolji kratki film. Riječ je o potpuno samostojnom djelu koje nije napravljeno pod pritiskom "ograničenja formata" u kojemu se tvorac treba snaći, nego kao djelo najbolje funkcionira upravo u tom obliku. Moglo bi se reći da je on karakteristično "matanićevski" hrabar i beskompromisan, bez objašnjavalačkog i drugog podilaženja publici te je poetski realističan na rubu apstrakcije dozvoljavajući i prizivajući više mogućih tumačenja. Prepoznatljivo smješten u Vukovar, zasigurno ne slučajno, *Tulum* funkcionira kao nekovrsni izravni komentar tragedije tog grada u Domovinskom ratu i ta je razina sada i ovdje zasigurno najprepoznatljivija. No, nimalo slučajno nije ni da u filmu nema ni jednog vojnika niti ratnog prizora. Majstorstvo zamisli i izvedbe očituje se i u činjenici da će film jednako dobro funkcionirati i u očima gledatelja koji o Vukovaru i Domovinskom ratu ne zna (gotovo) ništa. Ponajprije zato jer, bez obzira na stvarne povijesne događaje, vrhunski dočarava (gotovo) svakome poznat osjećaj nostalgičnog snatrenja o nekadašnjici, o trenucima u kojima se – barem se iz sadašnjeg gledišta tako čini – nostalgičar osjećao bezbrižnim i sretnim. U ovom se filmu prikazuje vruće, lijeno, neobavezno ljetno poslijepodne koje nekolicina mladih provodi na pikniku. Sasvim običnom, na kojem se ne događa ništa naročito, no koji će u kasnijim razmišljanjima postati svojevrsnim simbolom, "jednim od onih trenutaka za koje, dok su trajali, nismo ni znali da su bili ljepši od većine toga što ćemo doživjeti u budućnosti". Poigravajući se prostorom i vremenom, odnosno njihovim nelinearnim i nadrealnim kombinacijama, *Tulum* upečatljivo razmišlja o prolaznosti, nepredvidljivosti i okrutnosti života, iznevjerenim (podsvjesnim) očekivanjima i nadanjima, nepripremljenosti malog ljudskog bića da se nosi s nedokučivim okolnostima koje mu donosi životni put. Časovi najveće sreće možda su baš neki mali i naizgled beznačajni trenuci među ljudima uz koje se osjećamo opuštenima. Sutra ih možda neće biti.

U svjetlu takve interpretacije lokacija Vukovara funkcionira kao vizualno i kontekstualno upečatljivo mjesto zbivanja ovog filmskog iskaza, a gledateljevo (pre)poznavanje stvarnosti prestaje igrati važnu ulogu u doživljaju filma. Zamislimo koliko bismo vodili računa o tome gdje je točno film snimljen da je riječ o djelu, primjerice, iz Ruande, snimljenom u ruandskom gradu koji za tamošnje stanovnike možda ima jednako značenje kakvo Vukovar ima za ovdašnje. Ili da je riječ o filmu iz 1920-ih, snimljenom u gradu uništenom u Prvom svjetskom ratu. U konačnoj procjeni o tome kakav je film, stvarni bi povijesni događaji igrali beznačajnu ulogu.

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791.21.038.6(100)"2009"(049.3)

Diana Nenadić

Oslobađanje filma

25 FPS – 5. Internacionalni festival filma i videa, Zagreb, 22-27. rujna 2009.

60/2009

U predgovoru kataloga 5. internacionalnog festivala filma i videa – 25 FPS, kojim se objavljuje "povratak u predverbalni jezik filma", nepotpisane autorice koncepta i producentice festivala najavljuju da će peti 25 FPS biti isti kao prethodni, jer, kako ih uči američki matematičar Norbert Weiner, "jedina dobra kopija ovce je druga ovca, po mogućnosti ista ovca". Odvrtimo li unatrag pet festivalskih godina do vremena kada su, uz mnogo javne skepse i nerazumijevanja, upravo onog "predverbalnog" ili neverbalnog u filmu, tri žene (Mirna Belina, Marina Kožul i Sanja Grbin), uz tadašnju mušku pratnju iz udruge 25 FPS (Vladislav Knežević i Simon Bogojević Narath), krenule u ovu avanturu, doista se može zaključiti da se festival nije mnogo mijenjao. Njegova početna koncepcija bila je istodobno i čvrsta i fleksibilna: za filmska istraživanja osvojiti veliki ekran, ali i prostor oko njega, rekreirati vlastitu eksperimentalnu tradiciju i staviti je u svjetski kontekst, premostiti avangardnu prošlost i medijsku sadašnjost, poštovati iznad svega medij u kojem je svako djelo mišljeno i stvoreno, odbaciti tehnološke surogate u prezentaciji filma. Kada su tu misiju prepoznali publika i partneri, koncept doista nije trebalo mijenjati. Preostalo ga je svake godine ispunjavati novim i starim temama u eksperimentalnoj domeni. A da se to nije radilo površno, uz festivalske kataloge svjedoči i biblioteka Kvadrati sekunde, koja posljednje tri godine tematski prati program festivala izvan konkurencije, a ovdašnjoj kulturi prinosi rijetke primjerke literature iz područja alternativnog filma i proširenih medija. Tako je i treća knjižica u nizu objavljena uz peto izdanje festivala – zbornik *Prošireni film* s tekstovima svjetskih multimedijskih praktičara – zamišljena kao povijesno-teorijska podrška onome što se pet dana događalo na ekranu velike dvorane Studentskoga centra, a ponajviše u prostorima oko njega.

Oslobađanje filma

Zbornik ogleda sedmero istaknutih multimedijskih umjetnika (P. Weibel, W. Export, M. Makela, R. Jones, J. Walley, C. Welsby i G. Sherwin), grafički prikaz "obiteljskog stabla proširenog filma", otisnut na poleđeni vanjskog omota knjige/plakata, koji su izradili Duncan White i Jonathan Hares, te četiri izvedbe proširenog filma u prostorima Studentskog centra, pokazuju da prošireni film kao medijski fenomen nije ograničen na određeno povijesno razdoblje, kako se to obično misli i tumači (1960-e i 1970-e). Pogled na njegovo razgranato stablo govori da se fenomen razvija u svim smjerovima, počevši od ranih virtualnih prostora iz 18. stoljeća (panorame i diorame), Wellsova romana *Vremenski stroj* (*The Time Machine*, 1895) te ranih kinematografskih spektakala, preko raznih medijskih tehnologija 20. stoljeća, avangardnih praksi i videoumjetnosti, do višeekranskih projekcija, videoinstalacija, tehnologija kabelske komunikacije, medijske i internetske umjetnosti 21. stoljeća. U svakom slučaju, kako primjećuje Peter Weibel u uvodnom eseju, riječ je o neprestanom "širenju kinematografskog koda", probijanju granica ekrana, "društvenom i seksualnom eksperimentu". Prošireni film, dodaje u svojem prilogu Weibelova suradnica Valie Export, jest "oslobođeni film" koji više ne zahtijeva filmsku vrpcu i ekran. "Mjesto događanja filma nije sloj emulzije na celuloidu, ekranu ili u kinu, nego sustav znakova. 'Svijet' se više ne simulira. Naprotiv, prikazuje se mogućnost proizvodnje 'svijeta'."
Ideju oslobađanja filma, njegova širenja u novim prostornim odnosima uz neponovljive izvedbe "uživo", pri čemu se razotkriva i (de)mistificira sam filmski aparat, a aktiviraju gledatelji, na 25 FPS ilustrirala su četiri performansa fokusirana na različite aspekte (ne)materijalnosti filma. Tako je predmet zanimanja u izvedbi Jürgena Weblera i Thomasa *Materia Obscura*, podatnost celuloida kemijskim preobrazbama i (montažnim, projekcijskim) ma-

nipulacijama; u audiovizualnom performansu *La Cellule d'intervention* kolektiva MEMTAMKINE to su projekcijski i zvučni aparati, dok je Edwin van der Heide, zaobilazeći "tradicionalne" kinematografske naprave, priredio fascinantan lasersko-zvučni spektakl u kojemu su gledatelji u pokretu poslužili kao projekcijska površina za laserske snopove, a gledalište kao prostor presijecanja pomičnih dimnih zidova. Na samom otvaranju festivala priređen je i filmski koncert, kao nastavak projekcije filma *Film ist. A girl & a Gun* austrijskog umjetnika Gustava Deutscha. Gitare i laptop bili su glavni instrumenti trojca (Ch. Fennesz, M. Siewert, B. Stangl), koji ujedno potpisuje glazbu za Deutschov film, a na pozornici je uživo pratio projekciju isječaka arhivske "sirovine" od koje je redatelj, glasovit po kreativnom "recikliranju" tuđeg, već snimljenog materijala, i po zaokupljenosti prirodom i ontologijom filma, "skladao" svoj ep o postanku i nestanku svijeta. U trećem dijelu *found footage* serijala *Film ist*, prema vlastitom iskazu, bio je nadahnut Godardovom izrekom da su za dobar film potrebni žena i pištolj.

Shvaćen kao bipolarna i dijalektična cjelina, reducirana na dva načela koja njome vladaju – to su muško (nebesko) i žensko (zemaljsko) načelo, te dva nagona (eros i thanatos), svijet kroz Deutscheve arhivske snimke iz raznih arhiva i razdoblja izranja iz kaosa (vulkanske magme) i vraća se (nestaje u) kaosu (atomskoj eksploziji). Rezultat je to općenja/sraza spolova, kojima se prispodobljuju različiti materijalni predmeti i pojave. Žena je simbol plodnosti i povezuje se sa zemljom. Muškarac (sin Neba), oličenje je moći i nasilja; simbolizira ga sve (falusoidno) što asocira na penetraciju (u roditeljicu Zemlju). Iz kozmogeneze kakvom je prikazuje Deutsch "probuđenom" arhivom, moguće je zaključiti kako nered počinje onda kada se žena počne buniti protiv pasivnosti i iskazivati vlastitu volju (želju za moć), simbolički prisvajajući "muški pištolj" (kao "sredstvo komunikacije"), što je drugom (s)polu nepodnošljivo i neprihvatljivo. No, veličanstvena kompilacija i orkestracija arhivskih slika u filmu otvara mogućnosti tumačenja u više smjerova, poput onog što ga sugerira filmolog Tom Gunning, koji genezu svemira povezuje s kozmologijom filma: "Filmski arhiv daje obrazac novoj mitologiji, a proces montiranja postaje procesom mitopoeze, prikazujući borbu između protivnika i spajanje suprotstavljenih strana."

Evolucija i pokret

Odjeci Deutschova razmišljanja o mogućnosti proizvodnje (novog) svijeta/sustava znakova procesom filmske fisije (montaže), mogli su se vidjeti u prvoj od ukupno osam projekcija iz festivalskog natjecateljskog programa, ponajviše u radu *Evoluiram, jer želim*. Asocirajući već samim svojim naslovima: *Erupcije*, *Evolucije*, *Tajanstveni stroj*, *Podrijetlo vrsta*, *Li: obrasci u prirodi* i *Zemlja ugodnog vrtlarenja* na teme i/ili procese o kojima govori Deutsch, filmovi iz ovog ciklusa uglavnom su pokušali pronaći put do poetizacije i subjektivizacije onoga što je predmet proučavanja egzaktnih znanosti. U fokusu su priroda, čovjekova percepcija prirode i odnos prema (stvarnom i virtualnom) okolišu, a vizualna i auditivna rješenja se razlikuju: od raznih oblika manipulacije/preobrazbe snimljene slike do stvaranja artificijelnih ambijenata, kao u primjeru nizozemske *Erupcije* Arjena De Leeuwa i finske *Evolucije* Janija Ruscice.

Istraživanje ili tematiziranje predmeta, bića, likova i slika u pokretu povezalo je u programu Ipak se krećem nekoliko konceptualno i izvedbeno posve različitih eksperimenata. Varijacije na temu počinju fragmentacijom i preslaganjem slika krajolika u apstraktnu geometrijsku kompoziciju (*Bova*, Seoungho Cho). Nastavljaju se performansom s pokretnom skulpturom koja se dovodi u suodnos s pozadinskom arhitekturom (*Continuum*, Devis Venturelli), istraživanjem perceptivnih fenomena induciranih pomicanjem točke gledišta (*Paralaksa*, Christopher Becks), nadrealističkom alegorijom (*Opet u pogonu / Up and About Again*, Maarit Suomi Väänänen), opservacijskim dokumentarcem-metaforom (*Čovjek i gravitacija*, J. Nilthambrong), te kolažnom animacijom na temelju bravura iz 19. stoljeća (*Vrištala sam protiv života. Ili za njega*, Vergine Keatorn). U ovom programu zagrebačka je publika pronašla svojega favorita, "zeleni film" *Putovanje u šumu* (Jörn Staeger), mješavinu dokumentarca, animacije i eksperimenta u kojem pogled naizmjence putuje prirodnim, divljim šumama i "umjetnim" gradskim drvoredima simulirajući vizuru letećeg kukca. Ne skrivajući ekološki angažman film na trenutke, kada fotografski zapis nije podvrgnut animacijskoj manipulaciji, izgleda kao čisti dokumentarac, ali nije i jedini film hibridne ili paraeksperimentalne naravi koji se mogao vidjeti na 25 FPS-u.

U tom je smislu bio najprovokativniji metodološki najradikalniji film *Nedjelja 6. travnja, 11. 42* milanske skupine Flatform. Brežuljkasti seoski krajolik, čije prostorne odnose definira nekoliko raštrkanih kuća, putovi među njima i kretanja jedva uočljivih likova "označenih" svjetlosnim mrljama, preobražava se u komunikacijski, "društveni krajolik". Fiksacija na prizor, simulirajući nadzor nad prostorom u kojem se s nekim ciljem ili logikom kreću jedva vidljivi likovi, postaje istodobno film detekcije s efektom *suspensea*. Izdvojio ga je i jedan od troje članova žirija, Nizozemac Erwin van 't Hart i dodijelio mu posebno priznanje.

Napadi na osjetila

Eksperimentalni film po definiciji podrazumijeva provokaciju osjetila i percepcije gledatelja. No, postoje eksperimenti kojima je to primarna motivacija. Sukladno staroj praksi efpeesovki da grupiraju filmove po tematskoj, strukturalnoj ili metodološko-izvedbenoj sličnosti, provokacije te vrste našle su se pod naslovima susjednih programa: Asimiliraj me i Kada bih te samo mogao vidjeti. Premda je upozorenje da će neki vizualni efekti biti bolni za osjetljivije gledatelje stiglo tek uoči projekcije filma Freda Wordena *1859* (nagrada članice žirija Ane-Marije Koljanin), koji se najavljivao sloganom "LSD je ilegalan, *1859* nije" – napadi na oko (i uho) počeli su i prije suočenja s *flicker*-efektima što ih proizvodi Wordenova simulacija solarne oluje i sunčevih baklji, "napravljena iz isječka dugog 30 sličica koji prikazuje odbljeske unutar objektiva". Snažnu tjelesnu reakciju mogla je izazvati već osamnaestminutna ilustracija "kaosa" u nagrađenom filmu *Još uvijek u kozmosu* Takashija Makina, ne toliko zbog apstraktnih tekstura, koje se vrtložno miješaju i preklapaju, koliko zbog sablasno "škripave" partiture koja se postupno pojačava prateći taj beskonačni ples/vrenje čestica "kozmosa" na ekranu.

Ništa "nježnije" ne odnose se prema opažajnom, u ovom slučaju vidnom aparatu, Christoph Girardet i Matthias Müller, takoreći kućni autori 25 FPS-a. U posljednjem zajedničkom filmu *Kontrasvjetlo* autorski par radi blagi iskorak od radikalnog *found footagea* po kojemu su zagrebačkoj publici najpoznatiji. Isječci iz klasičnih hollywoodskih filmova ovdje služe tek kao ilustracija destruktivnih učinaka što ih različite vrste svjetlosne agresije (zamagljenost, bljeskovi i stroboskopski efekti), naznačene u izvorno insceniranim fragmentima filma, postavljaju vidu, gledanju i razgovijetnom doživljaju svijeta. *Kontrasvjetlo* je nagradio tročlani žiri kritike, koji je prošle godine bio prepoznao izniman potencijal mladog austrijskog autora Johanna Lurfa i njegova filma *Napad vrtoglavice*. Lurf se vratio u Zagreb s novim, jednako promišljenim filmom *12 eksplozija*, koji na tragu prethodnika dovodi u pitanje percepciju i vizualnu memoriju gledatelja slijedom dvanaest eksplozija petardi. Izazvane na različitim bečkim lokacijama, eksplozije svojim vatrometnim praskom usred mirnog noćnog prizora "prikrivaju" montažni rez i promjenu (perspektive) slike, pa gledatelj više nije siguran što je zapravo vidio trenutak prije.

No, programi u koji su smještena četiri spomenuta rada, osim agresije, pružali su oku i svojevrsnu ugodu, bilo apstraktnom animacijom geometrijskih ploha (*Šarenicu van*, Simon Payne; *Bez tebe*, Tal Rosner), poetskim *enformel*-teksturama (*Drveće sintakse*, *lišće osi*, Daichi Saito), animacijom akrila na celu (*Retuširanja*, Georges Schwizgebel) ili pak iznimno dinamičnom i duhovitom kolažnom doku-animacijskom pretragom fotografskog arhiva (*Fotografija Isusa*, Laurie Hill) iz kojeg izranjaju razni povijesni i imaginarni likovi, od Hitlera do snježnog čovjeka, Jetija.

Gdje je tu granica?

Naslov jednog od festivalskih programa – Gdje je tu granica? – pitanje je koje općenito postavljaju filmovi kakve favoriziraju festivali poput 25 FPS-a. Odgovora zapravo nema, jer nema ni granice u vremenu medijskih, žanrovskih, metodoloških i inih hibrida, što je dokumentirano i drugom polovicom festivalskog programa. Granice su pomaknute (ili izbrisane) između eksperimenta i dokumentarca, što oprimjeruje, osim etnografske minijature Bena Russella *Tripovi 6 (Malobi)*, ili svjedočanstva o posljedicama rata u Kabulu (*U tranzitu* Lide Abdul), i jedini hrvatski naslov u ovogodišnjoj konkurenciji, *Splitski akvarel* Borisa Poljaka. Nastao promatranjem prizora (ljudi, automobila, brodova) na neuglednom splitskom kupalištu, Poljakov film začudnim planovima i akvarelnim teksturama slike prelazi u područje paradokumentarca ili dokumentarnog eksperimenta koji izaziva miješanje osjetilnih senzacija s refleksijom o samom fizičkom (i socijalnom) ambijentu. Drukčiji spojevi s dokumentarnim nastaju u intimističkim djelima poput nagrađenih radova: *Gregor Alexis* Jane Debus i *Carlos Catanij* Marcosa Meconija; oni donose sasvim osobne poglede i portrete, a bitno se oslanjaju, upravo

suprotno deklarativnom vraćanju "u predverbalni" jezik filma, na verbalni iskaz.

To je bitna sastavnica neusporedivog *Pisma ujaku Boonmeeu* poznatog tajlandskog osobenjaka Apichatponga Weerasethakula koji je u okviru većeg umjetničkog projekta snimio sedamnaestominutnu meditaciju o reinkarnaciji. Praćena sukcesivnim muškim *voice-overima* koji čitaju (isto) "pismo ujaku", kamera vožnjama i švenkovima opisuje interijere kuća u napuštenom selu u potrazi za ambijentom koji bi, u nekom drugom filmu, mogao "udomiti" duh redateljeva (fiktivnog) ujaka. Iako je uvršten u festivalsku kategoriju filmova o "komunikacijskim problemima", Apichatpongov pseudoispovjedni film atmosfere jednako bi se dobro smjestio i među takozvane "spiritualizirane" eksperimente.

Riječ katkada donosi i humorne efekte, osobito ako se istodobno zvučno i vizualno (otisnuta na papiru) kontrastira prizorima suprotnog raspoloženja, što postiže Mike J. Ripatti u filmu *Nisi ti loš,* o muškarcu koji se ležeći u sobi suočava s razlozima zbog kojih ga je napustila žena. Riječ, u sljedećem slučaju filozofska, pristiže u pomoć kao podrška situacijama koje se temelje na izričito tjelesnoj komunikaciji, kao što demonstrira Corinna Schnitt dodavanjem Habermasovih komentara susretima odjevenog muškarca s jedanaest golih ženskih tijela u pastoralnom ambijentu njezine refleksije *O svijetu* i etici komunikacije. Tematizirajući druge ("tipične" i netipične) komunikacijske probleme, kod kojih riječ nije presudna, selektorice 25 FPS-a ipak su se držale proklamiranog povratka "u predverbalni jezik", odnosno, jezik osobnim pogledom i tehnologijom filtriranih slika i zvukova U tom znaku protekli su retrospektiva nizozemskog eksperimentalnog filma i program Hrvatski likovni umjetnici i film po izboru članice žirija Ane-Marije Koljanin (s radovima Faktora, Galete, Gotovca, Kipkea, Petercola, Rakocija, Srneca, Stilinovića i Trbuljaka). Novoj generaciji domaćih autora i producenata alternativnog filma, u aktualnom trenutku kreativne krize domaćeg eksperimenta, ostalo je da se potraže u utješnom pratećem programu Focus on Croatia ili poslušaju savjete i iskustva selektora uglednih europskih festivala kratkoga metra (Hamburg, Lisabon, Clermont Ferrant, Rotterdam), koje je na okruglom stolu o kratkometražnom filmu okupio hrvatski Media Desk. Odaziva je bilo, iskustva su razmijenjena. Hoće li biti i svijesti da eksperimentalni film nije nikakva amaterska zafrkancija nego ozbiljan, produkcijski zahtjevan posao, što je 25 FPS još jednom potvrdio, saznat ćemo možda sljedeće godine.

UDK: 791.65.079(497.5 Koprivnica):791.077-053.2"2009"(049.3)

Petar Krelja

Pregršt odličnih filmova

47. revija hrvatskog filmskog i video stvaralaštva djece, Koprivnica, 24-27. rujna 2009.

47. revija je, u organizaciji Hrvatskog filmskog saveza i Osnovne škole Antun Nemčić Gostovinski, održana u lijepom i života punom gradiću Koprivnici, od 24. do 27. rujna 2009. Od 149 prijavljenih radova, žiri je odabrao 82 djelca dostojna da se bore za ukupno 20 revijskih nagrada: deset u izboru stručnjaka (Maja Flego, Neven Hitrec, Krešimir Mikić, Slaven Zečević), deset prema sudu dječjeg žirija.

Dva su momenta jasno obilježila 47. reviju: ponajprije, domaćin se uistinu iskazao u besprijekornoj organizaciji ove zlata vrijedne manifestacije. Imajući na umu da su tih dana grad bili okupirali brojni malodobni filmaši stigli iz svih dijelova Hrvatske (među kojima se uvijek zna naći i onih što su skloni svoj boravak u novom gradu dodatno upotpuniti kakvim paralelnim programom), zaista je velika stvar što je brojnost (zanimljivih) filmskih i inih događanja posve isključila mogućnost kakva maštovita iskoraka. Zapravo, nećemo nipošto pretjerati ustvrdivši da je šarolika dječja populacija intenzivno živjela tu svoju Reviju, da je u kvalitetno preuređenoj i moderniziranoj kinodvorani Velebit dominirala opuštena atmosfera spontana uživanja u brojnim projekcijama zanimljivih pa i uzbudljivih ostvarenja. Dobrom ugođaju kumovala je i ono ponajvažnije, a tako neophodno svakoj filmskoj festivalskoj svetkovini, i onoj u Cannesu, Veneciji ili Berlinu, i onima u Zagrebu, Puli ili Splitu, ali i Karlovcu, Bjelovaru, Puli ili Koprivnici, a to je – kvalitetna razina prikazanih filmova. Recimo bez okolišanja: u Koprivnici, na 47. reviji, vidjesmo pregršt pravih filmskih draguljčića!

Tri su tradicionalno jaka filmska središta dječjeg stvaralaštva dominirala i ove godine: Zaprešić, Čakovec i Zagreb.

Zaprešić: kontinuitet

Za trajanja 14. filmske revije mladeži u Karlovcu (10-13. 9. 2009) bilo nam se učinilo da je nekoć moćni Zaprešić, kada je javnosti znao kontinuirano nuditi brojna majstorska ostvarenja u svim rodovima, ali ponajviše u animiranom, iscrpio svoje potencijale: pravdali smo tu činjenicu prirodom stvari – daroviti su klinci odrasli i jednostavno otišli svojim putem... Trebala se dogoditi Koprivnica sa svojom Revijom pa da shvatimo kako se u tom urbanistički dobro uređenom gradiću kontinuitet filmskog stvaralaštva održao na životu: stigoše neki novi daroviti filmaši! Iz ponuđenog obilja posebno odskaču dva animirana ostvarenja – jedan nagrađeni (crtani *Foto-safari*, FKVK Zaprešić i CTK Zaprešić) i jedan nenagrađeni (lutka-film *Zamak*, FKVK, Zaprešić). Oba posjeduju izazovne likove, umješnu animaciju, duhovite gegove i efektnu poantu. U prvome turisti bljeskalicama fotoaparata ometaju gladna lava da smaže izazovna jarića; kada će se lavu učiniti da je turistička najezda napokon minula i da mu je put do slasna zalogaja otvoren, obijesni će ga jarić, iz neposredne blizine, zaslijepiti svojim – flešom. Zadnje kadar: stop fotografija glave izbezumljena lava. U *Zamku* mladom romantičnom vitezu vlasnik zamka priječi da se dokopa bajne djeve, njegove zatočenice: zaljubljeni mladić, svejedno, na sve moguće načine uporno pokušava upassti u dvorac i dokopati se one koja na vrhu zidina također uzdiše za njim. No, u tom je vitezu tolika silina ljubavna žara, da ne mari što ga vlastelin uporno časti batinama (onakvima kakve je legendarni Charlie uredno dobivao u ranim američkim burleskama). Kada mladiću ipak nekako uspije da se dokopa krova dvorca i kada oduševljena draga uzdrhtalo pohita u njegov zagrljaj, slijedi hladan tuš: vitez je spretnim zahvatom katapultira s krova i pohita k stvarnom cilju svoga ljubavna truda – vlastelinu. Šokiranoj i izigranoj djevojci ne preostaje ništa drugo do da očajno svjedoči početku strastvene ljubavi – između dvojice dičnih muževa. Stekao se dojam da se žiriju svidio ovaj film, ali da ga zbog "zazorna" sadržaja nije imao odvažnosti apostrofirati i nagradom.

FKVK Zaprešić potpisuje i animirano-igranu *Ljučibastu priču*, ljupku tvorevinu koja miješanjem dvaju svjetova – "ljučibastog" i zelenog – zapravo zagovara ideju o snošljivosti među različitostima – daljnjom duhovitom multiplikacijom boja. U tek nešto više od jedne minute igranog filma *Utrka za znanjem* (OŠ Ljudevita Gaja, Zaprešić) mladi nas autori efektno upozoravaju što misle o povećanju količine knjiga koje ih u školi čekaju: vidimo ih kako, u natjecateljskom duhu, entuzijastički jure prema hramu znanja, školi, kako ulaze u predvorje škole i kako ih u tom zanosnom pohodu zaustavlja hrpetina teških knjiga koja će ih, uz gromoglasan tresak – poklopiti. Oko tog tužnog prizora ostaje tek čistačica, koja će pokrenuti svoju metlu da bi počistila načinjeno "smeće"!

U vrlo decentne i ganutljive dokumentarce ide *Osmašica* u produkciji FS Gajevci OŠ Ljudevita Gaja, Zaprešić. Mala trpeljiva junakinja tog filma, Doris, stigla je na svijet pogođena motoričkim i govornim poteškoćama; no, unatoč spoznaji da ju je život u koječemu teško zakinuo (profesori je dolaze doma podučavati), Doris, s čijeg lica nikad ne silazi smiješak, svejedno ulaže znatan napor kako bi u stvarima obrazovanja mogla ići ukorak sa svojim vršnjacima. Dapače, djevojka je, zahvaljujući svojem likovnom daru, jednome časopisu podarila efektna slikovna rješenja. Tvorci *Osmašice* odoljeli su napasti stilizacijskog, inače tako prisutnog u ostvarenjima autora 47. revije. Ispravno su procijenili da onoj koja preferira "glazbu i svjetlost" i koja plijeni svojom pomirenošću i trpeljivošću nisu potrebni artistički dodaci. Ukratko, film je napravljen s mjerom, uvažavanjem i s – nježnošću.

Zagreb: Emfatična Rija

Da je u propozicijama bio predviđen Grand Prix Revije zacijelo bi pripao izuzetnu dokumentarcu *Još jednom za Riju* (OŠ Rudeš, Zagreb), kojemu su i oba žirija bila sklona. Ria je kujica (labrador)? porijeklom iz Norveške – priča nam terapeut iz filma – koja je dovedena u Zagreb da bi, svojim sposobnostima što se očituju u lakom svladavanju motoričkih naredbi, pomogla slabovidnoj djeci (k tome s višestrukim oštećenjima) u aktiviranju vlastitog tijela, u socijalizaciji kroz igru s kooperativnim četveronošcem, u poticanju natjecateljskog duha. Terapeut koji nije ni sanjao da će jednog dana postati baš to – požrtvovna osoba vična da u suradnji sa trpeljivom Rijom vraća životu one koji su se već činili otpisanima – upozorava da nordijsku došljakinju resi i osobito rijetka vrlina: zatreba li, ona će *sućutno* zaleći pokraj kakvog nevoljnog i potištenog mališana kako bi ga svojom (gotovo ljudski toplom) blizinom ohrabrila. Rečena Ria jedini je pas u Hrvatskoj s takvom misijom kojega nisu sterilizirali: no, svejedno, do svojih petero štenaca morala je doći – umjetnom oplodnjom. Posebnu toplinu filmu daje sam terapeut, čovjek koji je u sebi otkrio dvostruki dar – onaj komuniciranja s Rijom, i onaj s djecom koja se, pokraj ostalog, bore i sa svojom mentalnom invalidnošću.

Klince iz Osnovne Škole Rudeš očito privlače osjećajne, tankoćutne priče: u te svakako ide i ljupka *Hana i Tin*. To dvoje u školi figuriraju kao dečko i cura: i sami "javno", pred kamerom, priznaju da su nerazdruživi par i da se vole. Tu svoju tvrdnju potkrepljuju i međusobnim milovanjima i spontanim djetinjastim kušlecima. No, dok se on – šarmantni blento – neprestance "producira" niti ne pokušavajući da svoju permanentnu motoriku kako tako drži pod kontrolom, dotle ona više nego suvislo pa i spontano govori o njihovoj nerazdruživosti, o njihovoj ljubavi. I ovaj video ima onu vrlinu tako ohrabrujuće svojstvenu za znatan dio ostvarenja sa 47. revije, a to je komika, okrepljujuća duhovitost.

FD ZAG OŠ Marija Jurić Zagorka bila se svojedobno proslavila dojmljivim dokumentarcem *Hafiz*, koji i dalje po festivalima ubire priznanja (posljednje na DOKUartu u Bjelovaru). Njihov najnoviji rad *Klonovi* bio se svidio dječjem žiriju. U toj je školi iznenađujuće mnogo blizanka i blizanaca. Ti blizanci, u maniri filma istine, otvoreno pa i duhovito objašnjavaju u čemu su međusobno slični, a po čemu se razlikuju. No, kao da i ovaj video ima svoga blizanca u riječkom *Dva u jedan* (Dom mladih Rijeka – Majstori s Kozale); ovdje nas par jednojajčanih blizanaca zatječe frapantnom pa i teško razlučivom sličnošću koja, kadšto, i same roditelje stavlja na kušnju!

Još se jedan film iz Zagreba nametnuo svojim vrlinama, posebice ekspresivnošću likovna prikaza plaže za nekog sparnog ljetnog dana. Slijed karakterističnih scena – predočenih na način grafičkih listova – sjajno sublimira maritimni ugođaj i tipične prizore ljetne opuštenosti s plaža. Dakako, zove se *Plaža*, a proizvela ga je NS Dubrava – Škola crtanog filma Dubrava, Zagreb.

Čakovec: male čarolije

Ako se ne varam, ljupki animirani film *Budilica* (ŠAF Čakovec, Čakovec) svojih minutu i 28 sekundi donosi u četiri kadra. U rane jutarnje sate djevojčicu zove budilica,

ali njoj nije do ustajanja; u bunovnom stanju uzalud je pokušava ušutkati (pokriva je kapom, jastukom, tuče batom, baca kroz prozor). Kada se dosjeti da je može zakočiti, povjerovavši da sada može nastaviti blaženo spavati, krevet se ispod nje provali! Takav dan! Jednostavni sadržaj krase jednostavan dopadljiv crtež, animacijska vještina, fino oblikovani nepretenciozni gegovi i kolористички dobro pogođen ranojutarnji ugođaj. Maštovitost i izvedbena disciplina krasi i *Plavu čaroliju* (ŠAF Čakovec), koju nagradiše oba žirija. Ovdje djevojčica u svojoj mašti vizualizira prizore iz knjige koju čita: preobraženi sobni realitet u čarobno nevino podmorje predočava nam malu, zaigranu sirenu koja, u društvu s razigranim organizmima različitih oblika iz plavih dubina, izvodi svoj nesputani ples. Film je to koji nadahnuto i s mnogo šarma svetkuje dar imaginacije. Pažnju zavređuje i *Slučajna pustolovina* (ŠAF Čakovec), koju je realizirala grupa složnih desetogodišnjaka i desetogodišnjakinja. Dvije mace slučajno, u otrgnutu čamčiću, dospiju na egzotični otok; tamo se zamjere domorocima i sigurno bi stradale da im u pomoć ne priskoče dva dobroćudna mlada kita. Ovdje su, očito, voditelji posebno poticali djetinje "naivni" crtež koji uistinu odiše neposrednošću, svježinom. Uzgred, iz te radionice uvijek stižu radovi koji teže izvedbenom perfekcionizmu. Dakako, i – dosežu ga.

Sa svih strana

Pokraj ovogodišnjih kvalitativno dominantnih središta dječjeg filmskog stvaralaštva u Hrvatskoj (Zaprešić, Zagreb, Čakovec), koji preuzeše primat uvijek izuzetno agilne Gunje, tu su i brojni drugi gradovi (i sela!) u kojima se kontinuirano stvara i gdje su na djelu također daroviti mladi autori. Spomenimo ih: Slavonski Brod, Split, Koprivnica, Šibenik, Slatina, Zadar, Varaždin, Pitomača, Beletinec, Ivanovec, Sesvete, Pleternica, Vrsar, Gornji Mihaljevac, Dugo Selo, Virje, Osijek, Velika Gorica, Brezovica, Bjelovar, Sisak, Sikirevci, Pregrada, Jasenovac, Veliko Trojstvo, Gornja Stubica, Lovran i – Široki Brijeg s četiri prijavljena filma. Iz ponuđena mnoštva, posebno su se izdvojili sljedeći filmovi.

Animirani *U novi dan* (OŠ Juraj Šižgorić, Šibenik) također je pomirio oba žirija. S pravom! Riječ je o rafiniranom trostavčanom glazbenom spotu, koji dojmljivu raspjevanost prve i druge dionice odmjenjuje klavirskim solom lirski suzdržane treće. Dakako, rečena trijada počiva na pomno oblikovanim prizorima – grafizmima u kojima dominiraju konture atraktivne pjevačice plesno razigrane rukom darovita animatora.U onih tek nešto manje od tri minute uspostavljen je opipljivi estradni ugođaj – drag i oku i uhu. Desetominutni dokumentarac *Ante* (VD Bezvizije ZTK i OŠ V. Nazor, Slavonski Brod) nešto je posve drugo. U tom se filmu iza dojmljiva izgleda "oronula starca", kojega svi poznaju pod imenom Ante, zapravo krije žena – Anica Božić! Anica/Ante skrbi o tuđim kravama, boravi u krajnje ruševnom objektu i općenito živi na rubu egzistencijalne izdržljivosti. Kako je moguće da je, pokraj ostalog, to posve suvislo a duboko nesretno stvorenje, "usput" izgubilo i svoju rodnu pripadnost, svoj identitet?! Tko bi to znao, a kao da na to pitanje ne umije niti Ante/Anica odgovoriti. No, za razliku od tolikih drugih dokumentaraca socijalnokritičke orijentacije, koji dijagnosticiraju anomaliju, ali ne potaknu kakvu izravniju promjenu na bolje, u *Anti će* – da li na nagovor ekipe koja je snimala film – Anica useliti u kudikamo kvalitetniji, novosagrađeni objekt. No, i dalje ostaju mnogi upitnici... Učestali društveni pledoajei, ponajprije medijski, o potrebi snošljivosti spram pojedinaca koji se, iz ovih ili onih razloga, ne uklapaju u kolektivitet, nađoše odjeka u animiranom videu *Mozaik* (I. OŠ Vrbovec). Jedna odlutala ili odbačena kockica iz monolitna mozaika – kazuje nam narator – očekuje pomoć drugih kockica da bi mogla naći svoje mjesto u mozaičnoj zajednici. Ovdje su potezi tušem na bijelu papiru reski i tvrdi, a poučno tempirani tekst naglašeno eksplicitan. Igrano-parodični *Misteriozni nestanci* (FD OŠ Lučac, Split) u trajanju od punih dvanaest minuta nije cjelovit video: ponajprije nedostaje mu suvislija poanta; svejedno ga izdvajam zbog zanimljive zamisli (dvojica nastavnika naprasno, pred očima učenika, nestanu), i zbog uzaludna truda uspaničenih učenika da, improvizacijski bučeći u jedan glas, pokušaju uvjeriti ravnateljicu kako su se nestanci i zaista dogodili.

Bez nagrada

Kada su u pitanju revije namijenjene mladeži i djeci, uvijek se iznova postavlja pitanje do koje su mjere njihovi uradci i zaista njihovi, a kolikoj i plod naglašenijeg realizacijskog posredovanja zaigranijih voditelja. Valjda zbog toga što se na tu vrst pitanja baš i ne mogu naći decidirani odgovori, žiriji su u pravilu skloniji onim filmovima koji zrače jednostavnošću, određenom naivnošću, pa čak i dopadljivom trapavošću, a poprilično zazorni prema djelcima koja nude zrelost i izvedbeni perfekcionizam.

Tko zna nisu li mnogi mladi autori pali kao žrtve takvih predrasuda... Evo prvog primjera. Na Reviji mladeži u Karlovcu žiri je ignorirao dokumentarac *Kao otac i sin* iz Gunje. Ovaj odličan rad marnih i nadahnutih autora (snimali su ga puna četiri mjeseca) objedinjuje koliko intimističku temu znatnih potencijala koja ne dokida dobar ishod, toliko i reskost izravne društvene kritike. Na koprivničkoj pak reviji dva su filma također mogla biti apostrofirana, a nisu. Riječ je o ostvarenjima-blizancima *Lan* (Foto-video-oklub Mirko Lauš, Pitomača) i *Od lana do lanenog platna* (Filmska grupa glumišne družine Virje). Iz količinski bogate ponude mališana iz nekoć filmski slavne Pitomače, izdvojio se *Lan* svojim disciplineranim pristupom etnotemi: tvorci filma, uz pomoć naratora, pomno rekonstruiraju i predano prate proces tvorbe lanena platna (proces koji traje punih godinu dana!). Dok gledamo pojedine faze (sijanje, nicanje biljke lana, prerada, tkanje...), fascinirani smo finom, preglednom prezentacijom brojnih alatka i postupka u slikovno atraktivnu procesu dosezanja konačna cilja – lanena platna. U srodnom parnjaku *Od lana do lanenog platna* ponavlja se proces, ali sada bez naratora i s nešto većim izvedbenim ambicijama: okretanje drevnom, a tako fotogeničnom zanatu predočeno je upravo tadićevski pregnantno, asketično i u crno-bijeloj inačici. Klasični dokumentarac za svaku pohvalu!

Premda se posljednja dva filma koja izdvajamo svojim dosezima nisu mogla natjecati za nagrade, svejedno zavređuju riječ-dvije. Poduži video *izgradnja krečane* (OŠ fra Adžića, Pleternica; KK Zlatna dolina), u kojemu se minuciozno predočavaju faze zidanja krečane, bio bi bolji da su ga tvorci dobrano – zgusnuli. Dok u dobrom dijelu prikazanih filmova dominiraju različiti oblici ležerna pa i duhovita poigravanja, dotle u reportaži *Vridna dica iz Posavskih podgajevaca* (OŠ Antuna i Stjepana Radića, Gunja; Studio kreativnih ideja – SKIG), djeca predano pomažu roditeljima u kućanskim i teškim poljoprivrednim poslovima.

Svladavajući abecedu pojedinih filmskih rodova i vrsta, radoznala se dječica, ne rijetko, pitaju i o postupcima na filmu kao takvima. U tome svakako prednjače oni iz uvijek agilnog Zaprešića; već sam naslov njihova filma *Dokumentarni film o animiranom filmu* dovoljno govori sam za sebe. U filmu *U školi klizanja* zabavno razlaganje načela animacije, utemeljeno na pokretanju ljudskih figura, također propitkuje prirodu metode. U *Parku* pak dječak s pomoću (magičnih?) očala otkriva jedan drugi svijet, svijet izmijenjenih oblika i pokreta. Takve su tendencije uočljive i u drugim kinoklubovima; primjerice, *FaceBook* (Filmska družina OŠ Dugo Selo) – poigravajući se montažnim mogućnostima videa – uspijeva lica svih 1600 učenika iz te škole – metodom svakoj "faci" po jedan *frame* – rafalno ispucati za jedne minutu i šesnaest sekundi.

Koprivnica je, začudo, u ranijim razdobljima rijetko posezala za ezoteričnijim filmskim sadržajima; sve se, manje-više, vrtjelo oko repertoarnog filma prikazivanog u jedinom kinu u gradu ili tek ponekom gostovanju kakvog filmskog uglednika iz metropole. Pa ipak, stvari su se bile ponešto počele mijenjati kada je, prije kojih petnaestak godina (na inicijativu učiteljice razredne nastave Karmen Bardek) tiho zaživio kinoklub pod više nego samozatajnim nazivom Mravec. Osim primarne zadaće – snimanja filmova – klub je prakticirao i prikazivanje video i filmskih djela, uz gostovanje autora i suradnika, ostavši u tome dosljedan. Marljivi Mravec svoj je prvi film pod naslovom *Pale sam na svijetu* realizirao 1995, da bi do 2009. godine filmografija dosegla čak 64 naslova! Među brojnim uspjelijim ostvarenjima posebno se ističe klasik *Šmrc* (2006), koji je zadobio status paradigme u domeni kratkog igranog videa zasnovanog na dojmljivoj i duhovitoj geg-poanti. Među dvadesetak nagrada, mahom prvih, što ih je Mravec osvojio u zemlji i svijetu, nalazi se i ovogodišnja službenog žirija za šarmantni dokumentarac o koprivničkom *rock*-bandu *Odjel za suho grlo nos*.

Kako u Hrvatskoj postoji ne malen broj podjednako dobro organiziranih filmskih i videodružina, kakva je Mravec, ne treba se bojati da će ponestati novi gostoljubivi "udomitelji" ove manifestacije, koja se – dinamičnosti, svježine i vitaliteta radi – voli seljakati iz grada u grad. 2010 skrasit će se u Zagrebu.

UDK: 791-21(520)"200"(049.3)

Jelena Ostojić

Obiteljske traume i teškoće odrastanja

Ciklus suvremenog japanskog filma III, Filmski programi, od 28. rujna do 7. listopada 2009.

Može li Zapadnjak shvatiti japanski film?

Suvremeni je japanski film širok pojam uzme li se u obzir veličina japanske produkcije koja izbacuje po nekoliko stotina filmova godišnje, te njezina stilska i žanrovska raznovrsnost. Unatoč tome, kod nas se japanski film još uvijek drži egzotikom, ali da se to na neki način mijenja dokazuje već treći po redu Ciklus suvremenog japanskog filma koji je sastavilo japansko veleposlanstvo. Imajući u vidu pitanje koliko je uopće moguće iz naše perspektive razumjeti japanski film, korisno je spomenuti da povijesno gledano japanska kinematografija nije imala bitno drukčiji razvojni put nego što je to imao film drugdje u svijetu. Težište u tom slučaju ostaje na kulturnim pretpostavkama koje ne moraju predstavljati nepremostivu barijeru, pri čemu treba imati u vidu da je film prije svega internacionalna umjetnost, a tek potom nacionalna. Stoga mu je možda korisno nekad pristupiti neovisno o determiniranosti nacionalnim zadatostima, ali, naravno, to je samo jedan od mogućih aspekata.

U japanskoj kinematografiji sprega tradicije i filma ima svoje povijesne korijene s obzirom da se od svojih početaka japanski film vezivao za tradiciju kazališta. To mu je osiguralo najširi raspon publike, od najnižih slojeva, što se može objasniti dostupnošću medija, do klasno privilegirane kazališne publike. Možda je to razlog zašto se film u Japanu oduvijek smatrao važnim dijelom kulturne baštine. Međutim, osjetan udarac prvi put mu zadaje masovno širenje televizije 1960-ih, a danas na transformaciju percepcije filmske umjetnosti utječe popularizacija drugih medija koje umjetnici otkrivaju kao nove prostore izražavanja. U ovom kontekstu kao novija pojava spominju se i videoigre koje mlađim generacijama zauzimaju mjesto koje je tradicionalno imao film. Ova paralela postaje jasnija ako se ima u vidu značaj animiranih filmova u japanskoj filmskoj produkciji koji se, opet, snažno oslanjaju na tradiciju karikature i stripa.

Danas tradicionalni elementi u japanskom filmu itekako žive. Paralelno s njima, česta preokupacija posve su aktualne teme, u čemu je razvidan suvremeni utjecaj. Sličan paralelizam prisutan je još od prve ključne žanrovske podjele s početka 20. stoljeća na povijesne drame (*jidai-geki*) te filmove suvremene tematike smještene u moderni svijet (*gendai-geki*). Iz ova dva prvotna razvijaju se brojni drugi podžanrovi, a i danas se kao obilježje japanskog filma smatra rigorozan pristup njihovoj kodifikaciji.

Recepciju japanskog filma na Zapadu danas nije posve jednostavno odrediti. Ima tu više faktora: Zapad je japanski film otkrio tek sredinom 20. stoljeća, iako je produkcija i puno prije bila ravna onoj hollywoodskoj; često spominjana nepremostivost kulturne barijere ima više dimenzija, ali to pitanje zaslužuje neku obuhvatniju raspravu. Prigovor na koji se katkada može naići je taj da se suvremeni japanski filmovi često ukalupljuju u već stvorenu sliku o sebi, čime se podilazi očekivanjima strane publike. Naravno, režiseri poput Yasujiroa Ozua, Kenjija Mizoguchija, Akire Kurosawe i drugih nisu u ovom kontekstu reprezentativni, iako se na osnovu njihovih filmova nerijetko stvara sud o japanskom filmu, čime se gubi iz vida sva stilska i žanrovska raznolikost ove kinematografije.

Obiteljski problemi

Ovogodišnji je Ciklus bio sastavljen od filmova koji kao temu imaju obitelj i probleme s kojima se ona suočava u komunikaciji s izvanjskim svijetom. Obitelj i odnosi unutar nje čest su motiv japanskih filmova, a obiteljska drama s komičnim elementima najraširenija je japanski filmski žanr. Unatoč toj poveznici, ovaj je izbor bio dosta raznolik i dotaknuo se tema koje se mogu okarakterizirati kao univerzalno društveno relevantne, ali i posve aktualne. Temom odrastanja na različite načine bave se filmovi *Moja Kuća* (*Bokunchi*, 2003) Junjija Sakamotoa, *Kikin servis*

Kikin servis za dostavljanje

za dostavljanje (*Majo no takkyûbin*, 1989) Hayaoa Miyazakija, ali i film *Kanarinac* (*Kanaria*, 2005) Akhikoa Shiotae, koji iz zanimljive perspektive gleda na probleme religijskog fanatizma. Homoseksualnost je tema filma *Hush!* (2001) Ryosukea Hashiguchija, dok o rasnim netrpeljivostima i problemima integracije manjinskih skupina u društvo progovara *Jednom ćemo to nadvladati* (*Pacchigi!*, 2004) Kazuyukija Izutsua. Uz *Kikin servis za dostavljanje*, *Stakleni zec* (*Garasu no usagi*, 2005) Setsukoa Shibuichija drugi je animirani film u ovom ciklusu, a njegova priča događa se za vrijeme Drugog svjetskog rata. O eutanaziji i moralnim dilemama koje ona izaziva govori film *Polovično priznanje* (*Han-ochi*, 2004) Kiyoshija Sasabe, a kroz prikaz sasvim neobične obitelji *Viseći vrtovi* (*Kűchű teien*, 2005) Toshiakija Toyoda promatra u društvu ulogu istine, odnosno laži.

Od djetinjstva ka zrelosti

Kikin servis za dostavljanje animirani je film Hayaoa Miyazakija, inače poznatog po nekoliko animiranih filmova od kojih je s *Princezom Mononoke* (*Mononoke-hime*, 1997) ostvario velik uspjeh daleko izvan granica Japana, a potom s *Avanturama male Chihiro* (*Sen to Chihiro no kamikakushi*, 2001) 2003. godine osvojio Oscara. Ovaj film najlakše bi se mogao opisati kao film o odrastanju, a slične motive, kao što ćemo vidjeti, imaju još neki filmovi u ovom ciklusu. Vještica Kiki završava svoje formalno obrazovanje i mora se otisnuti u nepredvidivi svijet odraslih, daleko od topline svoga doma i izboriti se kako za svoj kruh, tako i za mjesto pod suncem. Kao pravi radnik-udarnik Kiki se veseli svakom ponuđenom poslu koji joj omogućuje zaradu, a svoje vještičje sposobnosti koristi u posve pragmatične svrhe; budući da zna letjeti, odlučuje napraviti svoj servis za dostavljanje. No, zanimljivo je kako je ostatak njenih aktivnosti, unatoč tom detalju da može letjeti na metli, postavljen prilično realno. Preteški paketi i njoj su preteški i ometaju joj let, prolazeći kroz nevrijeme posve je nezaštićena i njen je život u opasnosti. Izuzimajući nekolicinu *fantasy* elemenata, ovo je naprosto film o osamostaljivanju, pun sretnih spletova okolnosti koji pripomažu Kiki na tom putu, ali uz malo ljubavne čežnje i krize identiteta karakteristične za to prijelazno životno razdoblje.

U naturalističkom okolišu siromašnog ribarskog sela sličnom temom bavi se i film *Moja kuća*. Serijom neobičnih likova koji su upleteni u zamršene emotivne odnose ispričana je priča o posve atipičnom i preuranjenom

odrastanju sedmogodišnjeg Nittaa u okrutnim kako egzistencijalnim tako i emotivnim uvjetima. Nakon jednog od svojih brojnih misterioznih izbivanja, majka Nittau dovodi polusestru koja umjesto nje skrbi o njemu i njegovu bratu. Uskoro otkrivamo nešto zamršeniju obiteljsku priču, koja je atmosferom već od samog početka bila na neki način prizivana. Glavni lik, sedmogodišnji Nitta sklapa mozaik svog života kroz priču o starijem bratu Ittau, koji prolazi inicijacijski obred kod lokalnog sitnog kriminalca, majku prezaokupljenu sobom i neuzvraćenim joj ljubavima i polusestru koja je ustvari Nittaova prava majka koja se bavi prostitucijom i uviđa što je sve spremna učiniti ne bi li zadržala obitelj. Sakamotoova braća Nitta i Itta podsjećaju na Ozuove Keijija i Ryoichija iz filma *Rođen sam, ali...* (*Umarete wa mita keredo*, 1932). No, i posljednja scena u filmu gdje Nitta u kameru s osmijehom izgovara da kad je u životu najteže, treba se smijati, podsjeća na specifično japanski koncept umjetnosti nazvan *mono no aware*, a blizak upravo Ozuovu senzibilitetu i estetici. Izmještena iz stvarnog socijalnog i povijesnog konteksta, ova je neobična priča (inače adaptacija mange Reikoa Saibara) u ključnim momentima lišena očekivane sentimentalnosti, što nadomješta humorom i stilizacijom likova i njihova okruženja. Bez stvarnih referenci na prostorno-vremenski kontekst i uz pomoć srednjih planova, koji dominiraju filmom, stvara se određena distanca od potresnosti ovih životnih priča. Osim toga, kombinacijom slika, koje su u postprodukciji snažno koloristički obrađene, ili pak tonirane sepijom, ostvaruje se dojam stripovskoga ugođaja što dodatno podcrtava moment emotivne distance i upućuje gledatelja na sam filmski postupak. Na taj način stil filma dolazi u prvi, a psihologizacija likova tek u drugi plan.

Film *Kanarinac* također se na neki način bavi sličnom temom, tranzicijom iz djetinjstva u svijet odraslih. Priča je ovo o djeci pripadnika religijskog kulta, u filmu nazvanog Nirvana, a inspirirana je stvarnom tragedijom koju su izazvali odmetnuti članovi religijskog pokreta Aum Shinrikyo. Oni su u tokijskoj podzemnoj željeznici 1995. godine izveli napad otrovnim plinom sarinom i tako usmrtili dvanaest ljudi, a nekoliko tisuća teže ili lakše ozlijedili. Ova katastrofa nacionalnih razmjera u japanskom društvu otvorila je mnoge rasprave i pobudila interes za tu sektu i njene članove. Tako je Tatsuya Mori snimio dokumentarac *A* (1998) u kojem je pratio život pripadnika kulta, sljedbenika doktrine Aum koja se opisuje kao ekstremna verzija budizma. Film je izazvao mnoge kontroverze u Japanu, bio je dugo zabranjivan, no postigao je inozemni uspjeh. Nakon njega, nekoliko godina poslije redatelj se vratio istoj temi u filmu *A2* (2001). Iste motive preuzima i Aoyama Shinji u trileru *Tsumetai tsi* (1997) koji je inače nazivan *remakeom* Kurosawina *Bijesnoga psa* (*Nora Inu*, 1949). To sve govori koliki je interes pobudila ova tema i koliko se urezala u kolektivno pamćenje cijele nacije. Prepoznatljivost teme na koju se film *Kanarinac* referira samo mu pomaže u izbjegavanju nepotrebnih uvoda jer se sam film ne kani baviti isključivo opisanim događajem. Naime, Akihiko Shiota, redatelj *Kanarinca*, poslužio se ovom tragedijom, ali ju je promatrao partikularno, fokusirajući se isključivo na posljedice s kojima se mora nositi dijete koje je ne svojom voljom involvirano u cijelu tragediju. Riječ je o dvanaestogodišnjem Koichiju čija je majka članica kulta i koji je prepušten odrastanju u prihvatilištu. Majčini roditelji ga ne primaju k sebi jer kod njega prepoznaju osobine njegove majke, ali zato kod njih živi njegova mlađa sestra. Koichi je pun gnjeva te u svojim ranim godinama vodi nekoliko životnih borbi. Odupire se autoritetu u prihvatilištu zbog čega trpi strahovite kazne, pokušava se oduprijeti religijskim dogmama Nirvane, koje su mu tako duboko usađene, te unatoč tomu što ni sam nije sposoban preživjeti na ulici nakon bijega iz prihvatilišta, pokušava vratiti svoju sestru natrag. Težnja spajanja obitelji u posve naivnom pokušaju Koichija ustvari naglašava naivnost njegove dječje perspektive, izmaknute iz realnosti i pragmatičnosti svijeta odraslih. Upravo ta naivnost kulminira u završnoj sceni uprizorenoj kao svojevrsni *happy end* gdje brat uspijeva doći do svoje sestre s namjerom da je povede sa sobom. Film ima ugođaj karakterističan za realističku prikazivačku tradiciju čemu, osim uvjerljivosti dječjih glumaca, doprinosi i preuzimanje nekih dokumentarističkih kodova izlaganja. Generacijski sukob, kao i integracijski problemi u društvu koje je prilagođeno nekim drukčijim konvencijama od onih koje su zatekle Koichija i njegovu sestru, šira su pozadina ove priče. Problem "sljedeće generacije", koja nosi društvenu stigmu svojih roditelja i snalazi se u svijetu rastrgana između odsustva ljubavi i težine društvene osude koju su naslijedili, uspješno nam je kroz film predočen.

Manjinski problemi i moralne dvojbe

Jednom ćemo to nadvladati bavi se pitanjima diskriminacije na primjeru najbrojnije etničke manjine u Japanu – one

korejske, a smješten je u 1970-e. Nizanjem klišeja ovo djelo ocrtava uzajamnu netrpeljivost zaraćenih srednjoškolskih bandi podijeljenih po etničkoj pripadnosti, japanskoj i korejskoj, ali i prostorno odijeljenih rijekom. Nezahtjevne fabule, a niti vizualno osobito dojmljiv, ovaj film je u Japanu postigao začuđujuće velik uspjeh. Zanimljivo je i to da je bio dosta hvaljen od kritike jer na momente nalikuje akcijskoj komediji s elementima estetike *trasha*. Zavađene bande, ali ponajprije ljubav, koja se rađa između mladog Japanca i Korejke, motivi su koji ovaj film čine svojevrsnom azijatskom inačicom suvremenih Romea i Julije s *happy endom*. Istu temu, korejsko-japanski sukob, obrađuje i film *Go* (2001) Isaoa Yukusada.

Kroz istragu jednog ubojstva, film *Polovično priznanje* bavi se temom eutanazije i moralnih reperkusija vezanih za nju. Kroz lik Kajija, koji je priznao krivnju za ubojstvo svoje supruge, prelamaju se životi niza likova koji nose vlastite profesionalne i etičke dileme. Film ima karakteristike trilera jer se policijskom istragom pokušava odgonetnuti cijeli slučaj koji, neovisno o Kajijevu priznanju, ima još mnogo nedorečenosti. U policijskom žargonu to se naziva *hanochi*, što je ujedno i naziv filma u originalu. Kroz dosta razrađen fabularni tijek, ova priča je iznenađujuće introspektivna i na dobar način prikazuje osobnu stranu priče vezanu za pitanje eutanazije. Lik Kajija potpuno rezignirano pristaje na svaku društvenu i pravnu osudu za svoj čin, no ne ostavlja dojam nekog tko se zbog toga kaje. Spreman je preuzeti društveno propisanu odgovornost, a kako se naslućuje, i sam sebi u jednom trenutku presuditi. I ovaj film, kao uostalom i velik broj japanskih filmova, napravljen je po već postojećem predlošku, u ovom slučaju po priči Hideoa Yokoyama.

Unatoč danas snažnoj prisutnosti japanskog filma u svjetskim filmskim tokovima, u trenutku zauzimanja gledateljske pozicije lako se suočiti s problemom nemogućnosti ulaženja u te kulturne kodove svaki put kada se naši vlastiti pokažu nedostatnim. Tako se npr. zapadnjačkom gledatelju mogu neobičnim činiti nagli skokovi iz tragičnog konteksta u komični. Sličnu reakciju može izazvati naglašeni simbolizam koji smo imali priliku vidjeti u završnim scenama *Kanarinca*, na primjer, ili *Polovičnog priznanja*. Jednako tako i doslovnost u izrazu koja se našem senzibilitetu može činiti iskarikirana, ili čak neprirodna, može upućivati na kulturom uvjetovane obrasce. Zanemarivši ove elemente, koje bi se mogli uglavnom okarakterizirati kulturnim naslijeđem, suvremena japanska umjetnost, pa tako i film, amalgam je različitih utjecaja svjetske i domaće tradicije.

UDK: 791.65.079(497.5 Zagreb):791-21/-22(100)"2009"(049.3)

Krešimir Košutić

Od thanatosa do erosa i natrag

7. Zagreb Film Festival, 18-24. listopada 2009.

Johnny Mad Dog

Velik broj programa

Ove je godine program na Zagreb Film Festivalu bio bogatiji nego ikada prije. Osim Glavnoga programa, koji je obuhvatio četiri već znane kategorije: kratkometražni i dugometražni igrani film, dokumentarni i na koncu hrvatski film u programu Kockice, na raspolaganju nam je bio i niz vrlo zanimljivih popratnih programa, od kojih su neki opet već poznati, poput Moga prvoga filma u kojem se prikazuju debitantski naslovi više ili manje dokazanih filmskih klasika, ovaj put okupljenih pod državnom zastavom Španjolske. Njegov je ovogodišnji selektor bio filmski kritičar Nenad Polimac; raspon filmova koje je on odabrao kretao se od kultne satire *Dobrodošli g. Marshall* (*Bienvenido Mister Marshall*, 1953) Luisa Garcíe Berlanga do *Teze* (*Tesis*, 1996) danas nadasve poznata Alejandra Amenábara, a inače nekoć zapažene na HTV-u. U programu Velikih 5 prikazuju se važni tekući filmovi pet najvećih europskih kinematografija: francuske, njemačke, britanske, talijanske i španjolske; taj je program uveden prošle godine kao zamjena za prijašnji Velikih 100; u njem su se bili prikazivali filmovi manjih europskih kinematografija koje je u kinu pogledalo više od 100 000 ljudi. U Velikih 5 mogli smo vidjeti španjolski film *Camino* (2008) Javiera Fessera, višestruko ovjenčan državnom

nagradom Goya, francuski *Pričajte mi o kiši* (*Parlez-moi de la pluie*, 2008) poznate redateljice Agnès Jaoui, britanski *Somers Town* (2008) Shanea Meadowsa, koji je tim filmom osvojio nagradu londonskih filmskih kritičara za 2009. godinu, te talijanski *Tihi kaos* (*Caos calmo*, 2008) Antonella Grimaldija i njemački *Trešnjin cvijet* (*Kirschblüten – Hanami*, 2008) Doris Dörrie, oba okićena što domaćim što stranim filmskim nagradama. Od starih su programa na Festivalu još zadržani program za djecu Vip Bibijada i Matineje, pretpremijerne projekcije najnovijih filmova hrvatskih filmskih distributera. No kao što sam na početku bio spomenuo, festivalski je program bio do sad najobimniji, jer smo dobili čak tri nova programa: prvi je Film kao propaganda (sastavio ga je filmski arhivist Daniel Rafaelić), drugi je Omnibusi o gradovima, a treći je Odvažni producenti. Film kao propaganda donio nam je jedno naširoko poznato djelo, makar po naslovu – to je ozloglašeni *Trijumf volje* (*Triumph des Willens*, 1935) Leni Riefenstahl, estetski klasik, ali i jedan od najoglednijih primjera čistog propagandnog političkog djela, te pregršt manje poznatih naslova: od kratkometražnoga endehazijskoga filma *Borci za Hrvatsku* (1944) nepoznatoga autora, američkoga igranoga filma *Četnici! Borbena gerila* (*The Chetniks! Fighting Guerrillas*, 1943) velikoga filmskoga studija 20th Century Fox, koji je vrlo brzo bio povučen iz distribucije sukladno savezničkomu zaokretu od podržavanja četnika do političkoga prihvaćanja i vojnoga potpomaganja partizana, pa sve do propagandnih Disneyjevih crtića iz Drugoga svjetskoga rata. Omnibusi o gradovima obuhvatili su pet cjelina: dvije posvećene New Yorku, te po jednu Parizu, Montrealu, Tokiju i Zagrebu. U *New York, volim te* (*New York, I Love You*, 2009) svoje su pripovijesti imali uglavnom strani redatelji poput Fatiha Akina, Yvana Attala, Shunji Iwaia, Shekara Kapura, Jianga Wena, uz tek pokoje američko ime poput Joshue Marstona, redatelja filma *Marija milosti puna* (*Maria Full of Grace*, 2004) koji smo mogli vidjeti i na ovome festivalu i u redovitoj distribuciji 2004. godine. No ono čime *New York, volim te* ponajviše mami svoju publiku velik je broj poznatih glumaca i glumica, od Kevina Bacona, Orlanda Blooma, Natalie Portman (koja se u istom okušala i kao redateljica), Jamesa Caana, Haydena Christensena, Julie Christie, Johna Hurta i mnogih drugih. Drugi su omnibus o New Yorku *Newyorške priče* (*New York Stories*, 1989) koje su načinila tri klasika američkoga filma: Woody Allen, Francis Ford Coppola i Martin Scorsese. Tvorci *Pariških priča* (*Paris vu par*, 1965) ništa su manje slavni Claude Chabrol, Jean-Luc Godard i Éric Rohmer, da spomenem one najzvučnije. U *Pričama o Montrealu* (*Montreal vu par*, 1991)[1] svoj su obol dali, među ostalima, kanadski klasici Atom Egoyan i Denys Arcand, a u *Tokiju* (*Tokyo!*, 2008) Južnokorean Joon-ho Bong, redatelj i u nas hvaljena filma *Sjećanje na ubojstvo* (*Salinui chueok*, 2003), Amerikanac Michel Gondry, redatelj *Vječnoga sjaja nepobjedivoga uma* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, 2004) te Francuz Leos Carax. I na koncu, Zagreb su predstavile *Zagrebačke priče* (2009), producenta Borisa T. Matića, osnivača i direktora Zagreb Film Festivala; potonje su svoju premijeru imale na pulskome festivalu, a nedavno smo ih mogli vidjeti i u kinu Europa. U programu Odvažni producenti upoznali smo se s producentskom tvrtkom Film and Music Entertainment, odnosno s pet izabranih filmova koje je ona proizvela.

Ratni zločini na hrvatski i srpski način

Glavni se igrani program po običaju sastojao od dugometražnih i kratkometražnih igranih filmova. Od deset dugometražnih igranih filmova, čak su četiri bila ratne tematike, dva ljubavne, a tri socijalne, pa bismo ovu festivalsku godinu crnohumorno mogli nazvati godinom erosa i thanatosa u doba recesije. Nakon festivala u Sarajevu, Zagreb Film Festival druga je smotra gdje su zajedno u natjecateljskome programu prikazani *Crnci* (2009) Zvonimira Jurića i Gorana Devića te *Ordinary People* (2009) Vladimira Perišića. *Crnci* su ostavili zapažen trag još na premijeri u Puli, gdje su dobili Zlatnu Arenu za režiju, a *Ordinary People* s druge je strane osvojio glavnu nagradu u Sarajevu. Uspoređivanjem tih dvaju filmova, osim obostrane visoke izvedbene umješnosti, možda još više upada u oči gotovo savršeno prikazana razlika u počinjenju ratnih zločina na hrvatskoj, odnosno na srpskoj strani. Iako je u svom obrazloženju za dodjelu glavne

1 Film *Paris vu par* prevodio se točnije i kao *Pariz kako ga vide...* ili *Pariz viđen od* (u *Filmskoj enciklopediji* npr.); u slijedu toga bi i *Montreal vu par* trebao biti preveden kao *Montreal kako ga vide...* ili barem *Montrealske priče.* Mi donosimo festivalske naslove. (Nap. ur.)

nagrade žiri u Sarajevu naveo da je to "blistavi trenutak kinematografije" koji "istražuje univerzalnu zloupotrebu mladih muškaraca u vojsci" – ovo drugo jednostavno nije istina. Doduše i sam je Perišić za mrežnu stranicu SEE-biz.eu rekao: "Htjeli smo izbjeći sve oznake koje bi film izravno vezale za rat u Jugoslaviji. Zato se više radilo o jednoj apstraktnoj refleksiji na određenu temu. Htio sam postaviti lik u situaciju u kojoj ne zna što se događa, ne zna što je ispravno, a što pogrešno, što je istinito, a što lažno, i onda promatrati njegovo ponašanje." A u izjavi za B92.net je dopunio: "Nije me zanimala prošlost, ni suočavanje s nekim tabuima. To je kao da rat samo po sebi nije zločin, kao da postoje neka pravila po kojima je u redu ubijati, i ako ih se pridržavaš, onda je to dozvoljeno." Jedna od osnovnih zakonitosti pri raščlanjivanju svakoga pripovjednoga djela jest ona da na kraju uopće nije važno što je stvaratelj htio reći, nego ono što se semantičkom analizom iz date tvorbe može iščitati, ili drugačije rečeno, što tumač istumači. Nije na meni da spekuliram zbog čega Perišić izjavljuje to što izjavljuje, no znamenoslovna nam raščlamba kazuje sljedeće: likovi u filmu govore srpski; ako je Perišić htio apstrahirati temu, mogao je snimiti film u kojem likovi uopće ne govore, ili govore engleski, kao suvremenu inačicu *lingue france*. Ako se već htio toliko odmaknuti od ovdašnje zbilje. Istina je da likovi na svojim vojnim odorama ne nose nikakvo znamenje po kojem bi mogli odrediti kojoj vojsci pripadaju, no s druge strane nema sumnje da je riječ o redovnim vojnicima, regrutima ustrojenima u čvrst hijerarhijski vojni lanac. Likovi također ne poznaju ni prostor kojim se kreću, što nas dovodi do sljedećega zaključka: na taj su prostor odnekuda dovedeni i on im nije domaći. U jednome trenutku glavni lik Džoni kao svoje rodno mjesto navodi Borovac; to je zanimljivo, jer na prostoru bivše Jugoslavije postoji čak šest takvih mjesta: jedno u Hrvatskoj, jedno u južnoj Srbiji i četiri u Bosni i Hercegovini, tako da je Perišić doista lukavo izbjegao jasno mjesno omeđiti svoga glavnoga protagonista. No to da film "istražuje univerzalnu zloupotrebu mladih muškaraca u vojsci", ustvari je svjesna ili nesvjesna (samo)obmana. Jer film opisuje situaciju koja je karakteristična za neke vojske i neka vremena, konkretno, ne bi trebalo da bude sumnje da se radi o srpskoj vojsci i njezinu postupanju prema jednome dijelu zarobljenih vojnika i civila, odnosno, o masovnim strijeljanjima koja su se, onako kako su prikazana, zbivala na prostoru Hrvatske (Vukovar) te pogotovo Bosne i Hercegovine (Srebrenica). Ono što taj čin smješta u konkretnu povijesnu datost pomnjivo je planiranje i do u tančine razrađen sustav ubijanja. Ubijanja pokazana u filmu nisu posljedica vojne stihije ili ratne strasti nego konkretnoga plana. Strijeljanja ne čine "odredi smrti" koji djeluju nasumično i dijelom samostalno, nego ih vrši očito regularna vojska koja je dobila takvu naredbu. Postoji još nešto što se iz filma dade iščitati: u njem je iskazana jasna moralna osuda, jer u jednoj od ključnih scena filma, zapovjednik glavnome liku veli: "Nitko te nije prisilio." I doista ga nitko izravno nije na ništa prisilio. Tu dolazimo do raskoraka između Perišićeva iskaza kako je snimio film o čudovišnom općem vojnom sustavu koji pojedincu onemogućava moralnu rasudbu i onoga što iz filma poprilično "vrišti", jer glavni lik dobro zna što je moralno, a što nije, no on se jednostavno podlaže hijerarhiji bez pravoga otpora; što bi se dogodilo da se on pobunio, Perišić nije uzeo razmatrati. Postavlja se pitanje je li na taj način on tomu sustavu dao nekovrsni implicitni alibi? Daleko od toga da ga je on opravdao, ali usredotočivanjem na pojedinca, na njegovu neodlučnost i "kukavičluk", može se steći dojam kao da je htio poručiti da je odgovornost u svakoj situaciji uvijek osobna. Bilo bi zanimljivo vidjeti je li bi opći ton filma i gledateljski dojam bio drugačiji da su u filmu prikazani i vojnici koji odbijaju naredbu, kao i posljedice njihova čina po njih same? Kako god, da *Ordinary People* ne prikazuje univerzalni ratni zločin, vidljivo je i iz *Crnaca*. Na hrvatskoj je strani vojni sustav bio nešto drugačiji; umjesto jedne, često su postojale dvije linije zapovijedanja: jedna službena i jedna neslužbena. Službena je dakako znala što čini neslužbena, ali se pretvarala da to ne zna, a katkada ju jednostavno nije bilo briga, kao da je sama sebi u mislima govorila: "Da, nije to lijepo, ali moraju dečki odraditi i taj posao." Bila je to situacija u kojoj se jedno mislilo, a drugo govorilo s neizrečenim imperativom: "Pokrijmo oči!" Zato *Crnci* prikazuju malenu i više čuvstveno nego vojno organiziranu grupu, tek labavo povezanu uz glavni hijerarhijski zapovjedni ustroj. Oni ubijaju većinom iz strasti i mržnje, i na neki su način tek pijuni iskorišteni za određene političke ciljeve. Dašto da je mnoštva takovih grupa bilo i na srpskoj strani, možda i više nego na hrvatskoj, ali uspoređujući pokolje oko Srebrenice te ubijanja i palež nakon Oluje, ta dva filma savršeno pogađaju tu sustavnu razliku. Cinik bi doduše rekao da tu razlike u biti nema, jer je mrtvomu svejedno

Ništa osobno

na koji je način ubijen, a da ostaje tek ono mačistički: Čiji je veći? Broj ubijenih naravno. Eros koji je ustvari thanatos. Ili: Tko je više? Paradoksalno u poslijeratnom slučaju, "onaj koji je manje", taj se vidi kao pobjednik.

Ratni zločini na bliskoistočni i afrički način

Osim ratova na ovim našim prostorima, ratuje se i drugdje. Primjerice na Bliskom Istoku. Izraelski film *Libanon* (*Lebanon*, 2008) Samuela Maoza tematizira izraelsko-libanonski rat iz 1982. godine. Pratimo posadu izraelskoga tenka prvoga dana rata. Cijeli je film snimljen kao gledište posade, i to doslovce, jer vanjski je prostor vidljiv samo kroz ciljnik iz tenka. Spočetka vrlo dojmljiv, posebice u dočaravanju zatvorena i skučena prostora, koji se gotovo tjelesno ćuti, film nažalost ubrzo prelazi u tešku patetiku. Likovi dobivaju živčane slomove, plaču i nariču, gotovo poetski kontempliraju nad unakaženim truplima, iako je najveća strahota rata upravo ta da za ćućenje vremena nema. Upravo to i jest podloga za nastanak posttraumatskoga stresnoga poremećaja u skladu s onom: Što ne uđe mirno kroz vrata, nasilno će ući kroz prozor. A tada je šteta često nepopravljiva. I francuski film *Johnny Mad Dog* (2008) Jeana-Stephanea Sauvairea ne libi se prikaza ratnih strahota: ubijanja, silovanja i unakazivanja – a za zapadnjake je dakako najšokantnije što to čine djeca. Rat u Liberiji nekako je prošao pomalo nezapaženo u zapadnjačkim medijima, no ni ovaj film tu nepravdu ne ispravlja. Jer iako je vizualno raskošan, psihološki je siromašan, a ideološki nasilan. Iz prikazanoga je teško ne izvući zaključak da bi tim Afrikancima bolje bilo da im gospodari neka uljuđena vlast, jer inače će potonuti u sveopće divljaštvo i međusobno se poklati. A dašto da je jedina uljuđena vlast bjelačka. Film to ne kazuje izravno, ali teško se oteti tom dojmu. Činjenica jest da su se u raznim ratovima po Africi činile grozomorne stvari: od novačenja djece, silovanja djevojčica i amputiranja udova – i to sve tri u prilično velikim razmjerima. No činjenice same po sebi ne kazuju nam ništa. Važan je kontekst. A taj je kontekst u filmu tek kontekst mahom karikaturalna ili poučna prikaza.

A sada, ljubav ili ipak... opet smrt

No nisu ratne strahote jedino što smo mogli vidjeti. Bilo je na festivalu i ljubavi. Eros je dakle bio predstavljen sljedećim filmovima: *500 dana ljubavi* (*500 Days of Summer*, 2009) Marca Webba i *Ništa osobno* (*Nothing Personal*, 2009) Urszule Antoniak. U prvom je riječ o ljubavnoj melodrami donekle odmaknutoj od sadržajnoga prosjeka romantičnoga ljubića i dijelom usmjerenoj gledateljstvu alternativnoga glazbenoga ukusa. Dakle upravo onoj publici koja u dobroj mjeri pohodi zagrebački festival. Ne može se reći da film nema dobro pogođenih dijelova i veoma lucidnih ljubavnih uvida, ali kraj je nažalost posve u skladu s romantično-iluzionističkom hollywoodskom ideologijom. S druge strane film nizozemske redateljice Urszule Antoniak tipično je festivalsko djelo

sporoga tempa radnje koje dojam ponajprije nastoji potaknuti svojim odušjem, u čem većim dijelom uspijeva, no, nažalost, što se tiče klišeja, ako se hollywoodski ljubići moraju svršiti sretno (ili makar s naznakama buduće sreće), onda festivalski filmovi često svršavaju nesretno. U njem pratimo dvoje ljudi, nešto starijega muškarca i mladu ženu, koje spaja osobna tragedija. S vremenom se oni, usprkos duševnoj boli, zbližavaju i uspostavljaju sve skladniji odnos. No njihova sreća ne potraje dugo. On je smrtno bolestan i ona će opet ostati sama.

Stare i nove društvene klase

Nije na ovogodišnjem festivalu zaboravljena ni klasna tematika i društvena kritika. Nju nam donose tri filma. Prvi je *Machan* (2008) talijanskoga redatelja i producenta Umberta Pasolinija koji je kao polazište uzeo nesvakidašnji slučaj neobične rukometne momčadi iz Šri Lanke. Momčad se prijavila na međunarodni sportski turnir u Njemačkoj, odigrala tri utakmice, koje je izgubila s golemom razlikom, a zatim su svi igrači jednostavno nestali. Poslije se otkrilo da na Šri Lanki uopće ne postoji rukometna momčad. *Machan* je, kao i većina filmova koje zapadnjaci snimaju o tzv. zemljama u razvoju, opet lišen pravoga konteksta, ali dobro oslikava nesvjesni ambivalentni stav pri kojem se s jedne strane suosjeća s patnjama teškoga života u gospodarski siromašnim zemljama, a s druge se strane izražava zadovoljstvo kada iseljenici uspiju u pokušaju useljenja na Zapad. Duševna je potka za takav stav jasna: Zapad ne može bez inozemne radne snage, dijelom zbog toga jer samo ljudi navikli na teške životne uvjete (još uvijek) pristaju na nisku cijenu najamnine, a dijelom zato što je u većini zemalja zapadnoga kruga naravni prirast stanovništva veoma nizak, pa se prosječna dob ljudi povisuje i tako smanjuje dostupnost radne snage. Drugi je meksički film *Parque via* (2008) Enriquea Rivera vidljivo nadahnut naturalističkim stilom Carlosa Reygadasa. Dugih, statičnih kadrova bez puno događanja pratimo monotoni život staroga sluge Beta, koji održava bogatašku kuću u kojoj je nekada služio. U njoj više nitko osim njega ne boravi, a vlasnica kuću kani prodati, što osim osamljenosti potaknute gubitkom žene u njem potiče i nespokojnost, jer mu pomućuje jednolični ritualizirani ritam života, koji mu pruža stanovitu sigurnost i mir. Film lijepo pokazuje kako klasni odnosi isprepleću tanahnu mrežu složenoga suodnosa podređenosti i nadređenosti, čak i nesvjesnu psihološku ovisnost o vlastitome nepovoljnome položaju. Treći nam pak film u ovome nizu prikazuje novonastalu situaciju u takozvanim zemljama prijelaza (tranzicije) na jugoistoku Europe i to vrlo upečatljivo. *Najsretnija djevojka na svijetu* (*Cea mai fericita fata din lume*, 2009) Radua Judea najbolji je film Festivala. Delija je maturantica koja je u nagradnoj igri osvojila automobil. No kao što to često biva u kapitalizmu i društvu gdje je teško više razlučiti reklamu od zbiljskoga života, iza onoga: "Osvojili ste!" stoji zarez i dodatak: "...samo još morate..."; u ovome je slučaju Delija morala odraditi mukotrpno reklamno snimanje iz kojega je jasno da je ona najobičniji objekt reklamne industrije koja za nju ne haje ni koliko je crno pod noktom, jer cijela je nagradna igra bila tek dio zamisli za novu reklamnu kampanju. Na koncu, Delija svoj novi automobil uopće neće voziti, jer ga je *pater familias* odlučio prodati i novce uložiti u posao. Koji? Turistički, naravno; kani proširiti kuću kako bi mogao izgraditi dodatne sobe za goste. Radu Jude očito ne dijeli taj poduzetnički optimizam koji je i u nas dobro poznat, pa je autorski sugerirao da je ishod očeve ideje veoma upitan. Rumunjski je film duhovit, sarkastičan i savršeno je pogodio duh vremena koji vlada i u nas. Film je dobio pohvalu žirija koji sačinjavahu dva redatelja i jedna producentica: Huseyin Karabey, Dominic Murphy i Jelena Mitrović. Posebno je priznanje dobio *Libanon*, a Zlatna kolica za najbolji dugometražni igrani film osvojilo je djelo *Ubio sam majku* (*J'ai tué ma mère*, 2009) mladoga Kanađanina Xaviera Dolana-Tadrosa. To je poluautobiografski film koji pripovijeda o složenom odnosu majke i sina homoseksualca. Iako je dojmljive vizualnosti i mjestimice montažno predivno ugođena slijeda kadrova i glazbe, ipak se donekle stječe dojam da se žiri ponajprije ravnao mladošću i energijom mladoga filmaša koji je u vrijeme snimanja imao samo devetnaest godina, a film ne samo što je režirao, nego je napisao i scenarij te odglumio glavnu ulogu. Žiri to doslovce u svom obrazloženju ističe: "*Ubio sam majku* nevjerojatan je, svjež i dirljiv primjer stvaranja filmova i nevjerojatno postignuće za nekoga tko je tako mlad, stoga u potpunosti zaslužuje nagradu."

Dakle, ovogodišnji je Zagreb Film Festival donio uglavnom uobičajene festivalske naslove, njihovom se kakvoćom zadržavajući u okviru svoga prosjeka, dajući nam i nekoliko vrlo dobrih filmova.

UDK: 791-21(437.1)"200"(049.3)

Josip Grozdanić

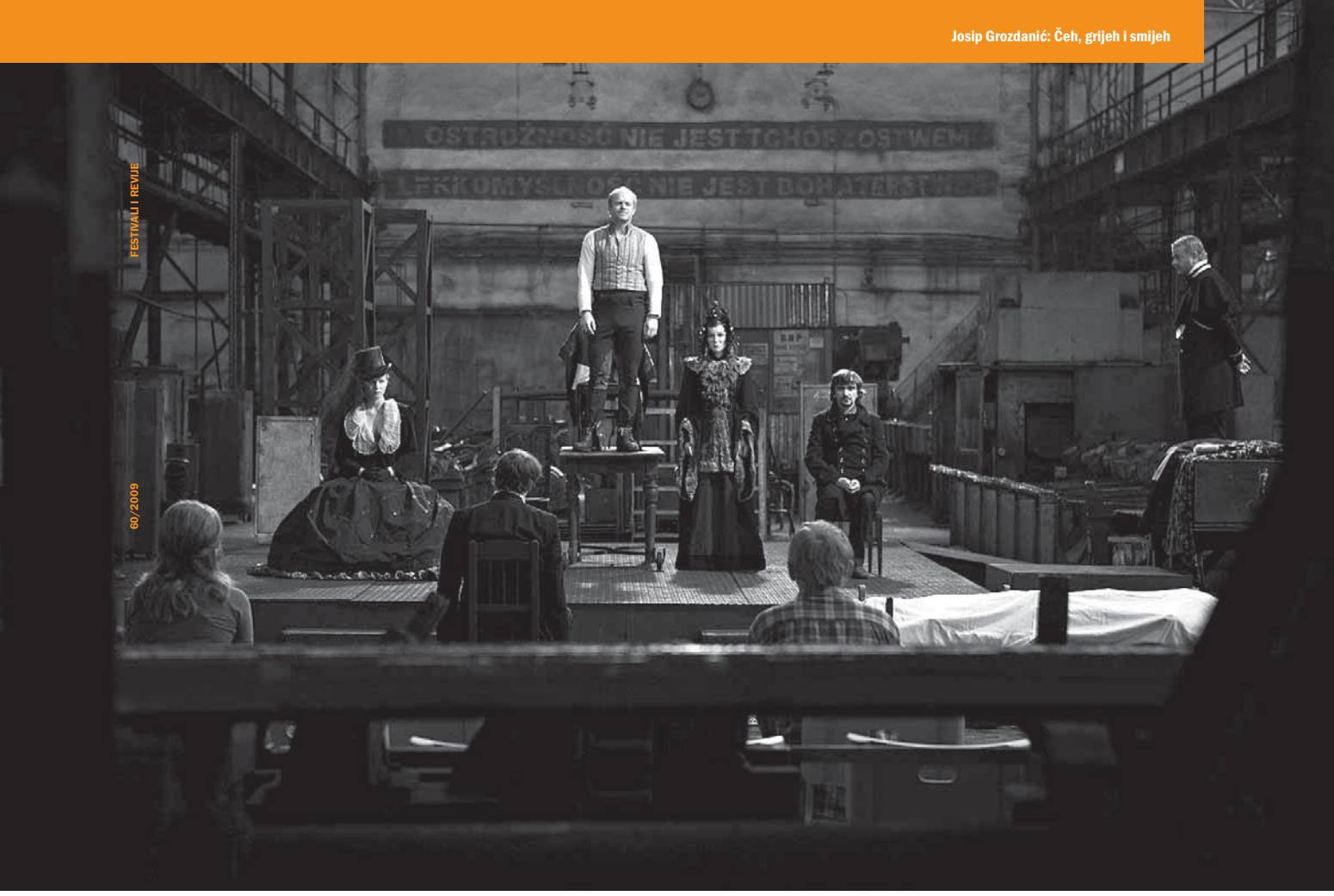
Čeh, grijeh i smijeh

Uz 16. tjedan češkog filma u kinu Europa, 3-8. studenog 2009.

Osim nepobitne i davno znane činjenice da se hrvatska kinopublika i češki film "vole javno", o čemu govori i činjenica da je dvorana kina Europa na svim projekcijama bila sasvim pristojno popunjena, 16. tjedan češkog filma još je jednom uvjerljivo argumentirao i tvrdnju o kvalitativnoj ujednačenosti i kontinuitetu češke kinematografije. Premda sedmu umjetnost zemlje Miloša Formana, Jiřija Menzela, Karela Kachine, Elmara Klosa i drugih celuloidnih prvaka europskog i svjetskog filma posljednjih godina energičnošću, vitalizmom i provokativnošću znatno nadvisuju njemačka i rumunjska celuloidna ostvarenja, iz Češke nam je i ove godine stiglo nekoliko vrlo zanimljivih djela vrijednih preporuke.

Inovativno čitanje Dostojevskog

Titula najuspjelijeg naslova pripada izvrsnoj i nagrađivanoj drami *Karamazovi* (2008) scenarista i redatelja Petra Zelenke, potpisnika hvaljenog crnohumornog dramskog omnibusa *Dugmetari* (*Knoflíkári*, 1997). Riječ je o djelu čiji je autor – uz suradnju Lukáša Hlavice, redatelja i vođe glumačke družine Dejvické Theater, koja od 2000. *Braću Karamazove* izvodi na pozornici – efektno spojio i transcendirao filmsku i kazališnu izvedbenu umjetnost te ponudio svježe, inovativno i na određen način osuvremenjeno čitanje glasovitog romana Fjodora Mihajloviča Dostojevskog. Pribjegavši konceptu snimanja improvizirane kazališne izvedbe drame *Braća Karamazovi*, koju u jednoj napuštenoj čeličani u Krakovu, u sklopu kulturne suradnje novih zemalja članica Europske unije, priređuje češka glumačka družina Dejvické Theater, Petr Zelenka je tematskom i značenjskom bogatstvu predloška dopisao neka vlastita razmišljanja i transmedijske interpretacije. Osim što odnose i drame među likovima sjajno u interijerima čeličane uprizorenog romana prepisuje i širi na relacije među samim glumcima, čime se briše granica između stvarnosti i fikcije, odnosno umjetnosti i života, redatelj time dodatno naglašava spomenutu omiljenu piščevu temu o podvojenosti ljudske prirode i osobnosti. Karakteri protagonista tako postaju vrlo fluidni i gotovo neuhvatljivi jer je vrlo teško razlikovati osobnosti samih glumaca od dramskih likova koje utjelovljuju. Dok se slabić Smerdjakov i trojica njegove braće sukobljavaju s grubim ocem Fjodorom Karamazovim, jedini gledatelj, odnosno neprofesionalni sudionik čitava projekta plahi je nadzornik, posljednji radnik u čeličani. Promatrajući zbivanja koja se s improvizirane pozornice preslikavaju i na odnose redatelja i glumaca, nadzornik iščekuje vijesti iz bolnice u koju je nakon pada s platforme u čeličani dospio njegov malodobni sin. Traumatiziran tim događajem i sluteći tragičan epilog liječničke borbe za sinov život, nadzornik postupno gubi sposobnost razlikovanja realnosti od histrionske fikcije te počinje vjerovati da su glumci tu samo zbog njega i da čitava predstava ima neki viši, sudbinski smisao. Taj će viši smisao redatelj Petr Zelenka naposljetku i potvrditi kad nakon Smerdjakovljeva suicida stigne vijest da je nadzornikov sin podlegao ozljedama. Dramu na pozornici tada posve zamjenjuje ona u stvarnom filmskom životu, simbolika filma širi se na pitanja o moralu, ljudskosti, pojedinačnoj i društvenoj savjesti, krivnji, kazni i oprostu, a *Karamazovi* postaju refleksija o pojedinčevoj odgovornosti za svoja djela, odnosno, cjelina u kojoj će nadzornikovo samoubojstvo staviti zloslutnu točku na simulaciju života koja se pretvorila u život sam. Kazališna adaptacija romana daje se u napuštenoj poljskoj čeličani, a glumci se kreću u zapuštenim prostorima u kojima je Lech Wałęsa prije skoro 30 godina držao vatrene govore o nužnosti socijalne solidarnosti i boljem životu obespravljenih i pauperiziranih radnika. Tim priličnom važnim detaljem, baš kao i tragičnim završetkom zbog kojeg predstava nikad neće u potpunosti zaživjeti pred većom publikom, Zelenka daje jasan i nedvosmislen komentar turobne stvarnosti



Karamazovi

tranzicijskih zemalja tzv. Nove Europe. Također, njegov film pokazuje da se promišljenim pristupom u naizgled odavno podrobno pročitanim ključnim djelima svjetske književnosti još uvijek mogu pronaći nove, poticajne i zanimljive interpretativne mogućnosti i razine.

Kontrast "tradicionalne" i "realistične" hrabrosti

Na slobodnu prilagodbu još jednog glasovitog proznog djela, ratnog romana *Crvena značka za hrabrost* (1895) američkog književnika Stephena Cranea, odlučio se i redatelj Václav Marhoul u ratnoj drami *Tobruk* (2008). Vrijeme radnje Craneova romana iz razdoblja američkoga Građanskog rata autor prebacuje u Drugi svjetski rat i 1941. godinu, američki jug, kao mjesto zbivanja, zamjenjuje libijskim gradom Tobrukom i okolnom pustinjom, a umjesto skupine američkih mladića predvođenih vojnikom i kasnijim dezerterom Henryjem Flemingom, te njegovim suborcem Wilsonom, u fokus stavlja čehoslovačku vojnu postrojbu u kojoj se izdvajaju nesigurni novaci Jiří Pospíchal i Lieberman. Spretno transponirajući priču romana, redatelj Václav Marhoul ispravno naglašava njezin realizam, pesimizam i mizantropiju, inzistirajući i na naturalizmu kao jednoj od ključnih sastavnica koje su Craneovo djelo pretvorile u jedno od najutjecajnijih proznih ostvarenja u povijesti. Premda je i storija o bitci kod Tobruka ekranizirana već nekoliko puta, redatelj je predočava iz ponešto drugačije perspektive, usredotočujući se na izgubljenost, očaj i pomaknuta psihička stanja isprva naivnih i idealističnih mladih ljudi koji se na vrlo bolan, traumatičan i tragičan način suočavaju s ratnim užasom. Dok novak Pospíchal postupno razvija slojevit prijateljski odnos s kolegom Liebermanom, Židovom koji je čvrsto odlučio svoje kosti ne ostaviti u libijskoj pustinji, te koji se osim s neprijateljem mora boriti i s antisemitizmom vlastitih suboraca, scenarist i redatelj Marhoul dostatno sigurnom režijom efektno gradira dramsku tenziju i razvija relacije među protagonistima, nizom bizarnih detalja i prizorima morbidnih smrti neprekidno ističući apsurd i besmislenost rata kao krajnje degradacije ljudskosti. A kad Pospíchal odluči dezertirati iz pakla bitke, njegov će kukavički bijeg, poslije dugog lutanja pustinjom, spletom okolnosti biti objašnjen kao

Seoski učitelj

herojski čin. Sve to, baš kao i sekvencu završnog osvajanja žestoko branjene talijanske kote, u kojoj će Pospíchal prethodni kukavičluk iskupiti hrabrošću i žrtvovanjem života, a Lieberman zaključiti da je svaka žrtva uzaludna, redatelj oslikava gotovo bez imalo patetike i uz umetanje crnohumornih detalja. Time dodatno naglašava neke teme Craneova romana, poput kontrasta tradicionalnog i realističnog poimanja hrabrosti, časti i, grubo rečeno, muškosti, potom isticanja ljudskog nagona za preživljavanjem kontrapunktiranog s indiferentnošću i bezdušnošću šire zajednice, zatim psiholoških posljedica razvoja svijesti o vlastitoj smrtnosti te, naposljetku, svojevrsnog sazrijevanja pojedinca od početne nevinosti i gotovo djetinje nezrelosti do obilježenosti nerijetko tragičnim iskustvom. Dakako, tu su i motivi kontrastiranja buke i tišine, mladenačkog egoizma i zrelog altruizma, odnosno, života s nečistom savješću i svrhovitosti žrtvovanja za više ciljeve. Svakako, film Václava Marhoula ima i određenih nedostataka, no oni se pored nekih konvencionalnih dramaturških i redateljskih rješenja ponajprije tiču površne i klišeizirane karakterizacije praktički svih sporednih likova, koji ostaju posve zapostavljeni, zbog čega ni njihove drame i stradanja ne postižu očekivane emotivne i katarzične učinke. Unatoč tome, *Tobruk* je u cjelini dosta kompetentno napravljen film koji imponira i visokim produkcijskim uvjetima.

Plakatno zagovaranje različitosti

Intrigantna tema propitivanja seksualnih identiteta i *queer* problematike, suptilno profiliranje protagonista, sigurna redateljska izvedba praćena sugestivnim glumačkim nastupima te nenametljiv humor najveće su vrline nagrađivane drame *Seoski učitelj* (*Venkovský ucitel*, 2008) Bohdana Slamé. Provokativna priča filma prati mladog profesora koji, isprva iz nejasnih razloga odlučivši napustiti posao u cijenjenoj praškoj gimnaziji, preuzima posao učitelja na selu. To slikovito mjestašce donekle odgovara idiličnoj predodžbi o arkadijskoj provinciji nalik onoj u kultnoj TV-seriji *Život na sjeveru* (1990-1995), a uz prividno miran život, unatoč skromnim stambenim uvjetima, senzibilni će učitelj uskoro doći u priliku započeti vezu sa sredovječnom i neuglednom, no emotivnom i energičnom mještankom Marie. Nakon što grubo odbije njezino otvoreno udvaranje, pokazat će se da je mladić homoseksualac koji je iz Praga pobjegao zbog propale veze i želje za konačnim definiranjem svoje seksualnosti. Uhvaćen u limbu konzervativizma malogradske sredine, u kojoj se zatekao s osobnim nesigurnostima i demonima prouzrokovanim njegovim odbijanjem potpunog suočavanja s vlastitom spolnošću, s jedne strane, a s druge strane s buđenjem osjećaja prema Marieinu sedamnaestogodišnjem sinu, kojem odluči pomoći u svladavanju školskoga gradiva, mladi će profesor ubrzo shvatiti da

bijeg nije moguć i da on nema smisla. Njegov strah od samoga sebe i svoje (seksualne) prirode raste usporedno sa strašću prema Marieinu sinu, a kad uzalud potiskivani unutarnji konflikt eksplodira i još jednom ugrozi profesorovu egzistenciju u novoj sredini, on će se naći na prekretnici prisiljen razgolititi se pred sobom i drugima. Tu, međutim, počinju problemi filma Bohdana Slamé, koji u posljednjoj trećini svog djela pribjegava eskapističkim i nerealnim rješenjima te odveć tezičnom i plakatnom zagovaranju stavova o toleriranju drugih i drugačijih. Naime, nakon što profesor siluje sedamnaestogodišnjeg mladića, koji je prethodno prekinuo vezu s privlačnom vršnjakinjom, zbog čega momak traumatiziran i očajan pobjegne od kuće, a njegova majka Marie shvati da joj se raspao čitav život, posve se neuvjerljivom čini završnica koja navješćuje skladnu budućnost života utroje: učitelja te Marie i njezina sina. Kao zalog svojevrsnog iskupljenja zbog učinjenog, učitelj će u odavno zapuštenom bunaru ponovno pronaći vodu te Marie i mladiću pomoći oteliti jednu kravu, a u skladu s odgojnim nakanama i propovjednim diskursom redatelja Bohdana Slamé to je navodno dovoljno za prevladavanje netom doživljenih trauma. No u to je vrlo teško i zapravo nemoguće povjerovati, čak i ako nasjednemo na dominantan pastoralni ugođaj kojim autor zavodi gledatelje da bi lakše manipulirao njihovim stavovima i recepcijom djela. Ipak, valja priznati da su glumci izuzetno uspjelo odradili zahtjevne uloge, a osobito valja izdvojiti sjajnu i na festivalu u Stockholmu nagrađenu Zuzanu Bydzovskú, koja je interpretaciju kompleksnog lika osamljene i životnim nedaćama razdirane Marie pretvorila u najzanimljiviji segment filma.

Intrigantne sudbine malih ljudi

Od preostalih triju filmova ambicijama se izdvaja opora i književnim realizmom nadahnuta, ali i odveć akademska, psihološka romantična drama *Čuvar br. 47* (*Hlídač č.47*, 2008) Filipa Renča, unatoč nedostacima ipak pristojna adaptacija romana Josefa Kopte, djela koje je davne 1937. godine, prema scenariju glasovitog Otakara Vávre, ekranizirao Josef Rovenský. Sve do početka Prvog svjetskog rata Kopta je bio anonimni bankovni službenik, da bi 1914. dospio na istočnu frontu gdje će proživjeti sudbinu ratnog zarobljenika. Tada doživljene traume itekako će utjecati na njegov kasniji rad kao književnika i novinara, jer će tematiziranjem tjeskobnih poslijeratnih tema i neveselih sudbina povratnika s bojišta u svojim kratkim pričama i novelama, a zajedno s Františekom Langerom i Rudolfom Medekom, postati predstavnikom svojevrsne češke inačice "izgubljene" generacije. U svom radu, a to je vidljivo i iz filma Filipa Renča, Kopta se usredotočuje na intrigantne sudbine "malih ljudi" zauvijek izmijenjenih tragičnim ratnim zbivanjima, na psihološke karakterizacije traumatiziranih pojedinaca koji za vrijeme i nakon rata gube samopouzdanje, životni oslonac i duševni mir. Njegovi antijunaci isprva zdušno podržavaju nacionalne i ine "više" ciljeve, da bi s vremenom postali razočarani i gdjekad suicidalnim nagonima gonjeni ljudi koji postupno shvaćaju da su izdani, odnosno, da ih je revolucija iskoristila, sažvakala i ispljunula. Takav protagonist je i željeznički službenik František Douša, nekovrsni čuvar zabitne provincijske postaje u zimskom periodu, koji tu stiže na službu u pratnji nešto mlađe, privlačne i putene supruge Aničke. Ona je pak njegovom ženom postala nakon smrti svoje sestre za koju je František bio zaručen, a koja je Anički na određen način oporučno prepustila skrb o njemu. Odmah po dolasku, Anička će zapeti za oko siromašnom i mentalno nestabilnom mjesnom zgubidanu Ferdi, a stvoreni ljubavni trokut postupno će usložiti dramu i naposljetku dovesti do neizbježne tragedije. Nakon što u trenucima eskalirajućih pomaknutih psihičkih stanja počne doživljavati napade privremene gluhoće, František tu situaciju odluči iskoristiti te, pretvaranjem da je nepovratno izgubio sluh, otkriti kakvi su uistinu ljudi koji ga okružuju i što misle o njemu. Dakako, ono što će otkriti jest spoznaja da ga okružuju licemjerje, prijetvornost i lažni moral, te da ni Anička o njemu nema osobito dobro mišljenje. Profiliranje njezine složene osobnosti najzanimljiviji je segment filma, jer će se u završnici pokazati da ona, unatoč životnim nedaćama, preljubu i nestanku strasti u braku, ipak snažno i iskreno voli Františeka. Oslikavajući njihov odnos naglašeno oporim i mračnim tonovima, Filip Renč stvara dijelom odveć konvencionalno oblikovano, no svakako efektno ostvarenje koje imponira sugestivnim ozračjem i uvjerljivim nastupima glumačke postave predvođene pouzdanim Karelom Rodenom, znanim negativcem iz mnoštva hollywoodskih produkcija.

Maštovita djevojčica i romantični četverokut

Šarma i duha ne nedostaje ni u zgodnoj obiteljskoj humornoj drami *Tko se boji vuka još* (*Kdopak by se vlka bál*, 2008) redateljice Marije Procházkove, još jednom naslovu u kojem autorica znatiželjne oči šestogodišnje Tere-

zke, kao i njene naivne i iskrene komentare i zapažanja dosta umješno koristi za iznošenje većih životnih istina. Ne razumijevajući iznenadne promjene ponašanja svojih roditelja, koji se nalaze pred razvodom, djevojčica ih prostodušno i duhovito objašnjava detaljima iz *Crvenkapice*, svoje omiljene priče, i teorijama o izvanzemaljcima, koji su zarobili njenu majku. Dok brak njezine majke, nerealizirane operne pjevačice, i požrtvovnog očuha, nadzornika prometa u zračnoj luci, biva ugrožen povratkom Terezkina biološkog oca Patrika, čelista svjetskoga glasa koji se s vremenom profilira kao vrlo nezreo i neodgovoran te nepodnošljivo egoističan i narcisoidan čovjek, promjene u vladanju i postupcima odraslih senzibilna si djevojčica objašnjava pomaknutom logikom i pojednostavljenim porukama iz svijeta basni. Premda infantilni, no i nerijetko iznenađujuće točni Terezkini komentari, kako to s djecom već ponekad biva, smanjuju dramsku tenziju i spuštaju tonus filma, dok redateljica dječju vizuru uspješno i sustavno provodi kroz čitavo djelo, dosta spretno mjestimice kreirajući naglašeno bajkovito ozračje te na određena mjesta umećući animirane segmente koji odgovaraju nezgrapnim dječjim crtežima. Zabavne i često vrlo oštroumne Terezkine opaske u konačnici govore samo jedno, da se odrasli u potrazi za izgubljenim snovima i nerealiziranim ambicijama nerijetko ponašaju nezrelije i infantilnije od same djece.

Napokon, tu je i romantična komedija *Ljubiš kao Bog* (*Líbáš jako Bůh*, 2008) Marije Poledňákove, film koji je na matičnom tržištu vidjelo više od 850 000 gledatelja. Riječ je o neosporno zabavnom, no dobrano trivijalnom i naglašeno komercijalno usmjerenom ostvarenju čija autorica ne osobito uspješno pokušava oponašati prošlogodišnji hit *Povratne boce* (*Vratné lahve*, 2007) Jana Svěráka. U središtu zbivanja je sredovječna Helena Altmanová, dobrodržeća bivša supruga izuzetno tolerantnog književnika i voditelja televizijskog *talk-showa* Františeka, žena koja u svojevrsnom strahu od starenja želi intenzivno iskoristiti svaki dan i uzeti sve što joj život pruža. Kad pomažući pri porodu sinove supruge Bele u jurećim kolima hitne pomoći upozna markantnog medicinskog brata Karela, Helena zaključi da joj se u trenucima dok postaje baka pruža prilika za novi početak. Međutim, postupno će se pokazati da je Karel slabić i lažac koji nema ni snage ni volje suprotstaviti se svojoj dominantnoj supruzi Bohunki, te koji se, također u očajničkom traganju za prohujalom mladošću, zadovoljava neobvezujućom, površnom vezom s Helenom. Istodobno, bračne nevolje slične Heleninima zadesit će i njezina nestalnog sina, da bi se u samoj završnici svi protagonisti našli u planinskoj brvnari gdje će provesti zajednički vikend. Nažalost, redateljica vrlo skromno iskorištava potencijalno dosta zanimljiv romantični četverokut i galeriju razmjerno slikovitih likova, zadovoljavajući se prvoloptaškim humornim poentiranjem i nemaštovitim variranjem klišeja komedija situacije i karaktera na tragu Georgesa Feydeaua. Premda cjelini solidnog ritma ne nedostaje šarma i duha, ipak je riječ o predugom i proračunato skrojenom *crowd pleaseru* ne sasvim uredne dramaturgije i s prevelikim brojem likova, koji maksimalno igra na kartu eskapističkog humora, frivolnog ugođaja i nenametljive erotike. Osvojenom statusu češkog *blockbustera* nema se što prigovoriti, no Maria Moledňákova ne posjeduje redateljsko umijeće, autorski senzibilitet i izvedbenu lakoću Jana Svěráka.

Unatoč razlikama u kakvoći prikazanih naslova, te iako – s izuzetkom ostvarenja spomenutog Jana Svěráka – češki film danas sve više gubi nekadašnji autoironijski odmak. Ovaj, šesnaesti po redu Tjedan, u kojem su nam se predstavila recentna djela te kinematografije, opravdao je razlog svog postojanja i zadovoljio potrebe publike željne dokazanog češkog humora.

KINOREPERTOAR

Akvarij

(Fish Tank, Andrea Arnold, 2009)

Akvarij su manje-više svi promatrali u kontekstu britanskoga socijalnoga filma čiji su najpoznatiji predstavnici redatelji Ken Loach i Mike Leigh. Istina je da glavni likovi u filmu pripadaju nižim slojevima društva i da se radnja odvija u takvu miljeu. No pitanje je da li je to film koji raspravlja klasnu problematiku ili ponajprije govori o ljubavi i sazrijevanju. Jer iako je utjecaj okoline na sudbine likova važan, možda i presudan, istakao bih da ono što ih u dramskom smislu pokreće nije pripadnost klasi. Glavni lik i nositelj radnje je petnaestogodišnja djevojka Mia (glumi je Katie Jarvis kojoj je to prva filmska uloga). Ona sa samohranom majkom i mlađom sestrom živi u socijalnom stanu (engl. *council flat*) koje u Britaniji dobivaju ekonomski najugroženiji pripadnici društva. Majka joj nigdje ne radi i oni žive od socijalne pomoći. Mia je krajnje neprilagođena djevojka. Nastavu u školi izbjegava i prijeti joj izbacivanje iz nje. No Mijina osamljenost nije posljedica njezina društvenoga položaja, nego njena duševnoga stanja, budući da u cijeloj četvrti žive ljudi koji se također nalaze u sličnoj ekonomskoj situaciji kao i njezina obitelj. Ono što nju razlikuje od vršnjaka način je provođenja slobodnoga vremena; njezin se život sastoji od lutanja, slušanja hip-hop glazbe i plesanja na nju, ali sve to ona čini sama, jer sebe ne vidi kao dio zajedničke društvene grupe, niti dijeli njene većinske sklonosti; glazba koju ona sluša drugačija je od glazbe koju slušaju njezine (bivše) drugarice, ples koji nju privlači ne zanima i većinu ostalih djevojaka iz četvrti. Mia je ljubiteljica hip-hopa koji je danas već dobrano izvan glavnih glazbenih strujanja, dok njezine školske kolegice uglavnom slušaju eskapističku, suvremenu popularnu plesnu glazbu. No slične "suprotnosti" danas postoje unutar bilo koje klase. Dovoljno se samo spomenuti pojma različiti životni stilovi koji je danas postao vrlo omiljen i koji je za razliku

od pojma supkultura mladih ideološki neutralan, to jest različiti se životni stilovi u prvome redu određuju kao ukus i odabir, a ne kao dubok i sveprožimajući identitet. Kako god, gledati na Mijinu različitost i osamljenost u kontekstu klase i klasnoga buntovništva čini mi se promašenim. Njezina je osamljenost posljedica nekih drugih uzroka, nije ekonomskoga stanja. Makar nije u onoj mjeri u kojoj je to važno za dramsku napetost. Koji su to uzroci, to je već drugo pitanje. Razloge zbog kojih je njezina majka postala samohrana ne znamo. Zapravo ne znamo ni je li joj mlađa sestra Tyler (Rebecca Griffiths) sestra ili polusestra. No vidimo da se majka spram obje svoje kćeri ponaša poput bešćutne maćehe, a ne poput brižne matere. U jednoj sceni ona histerično govori Miji da ju je kanila pobaciti i da joj je žao što nije. Koje je traume njezina mati doživjela nisu nam otkrivene. Ipak, ono što Miju u neku ruku temeljno socijalno obilježava i čini prepoznatljivim subjektom svoga miljea način je na koji ona pristupa plesu. Njezino je plesanje puno više od puke dokoličarske razbibrige; za razliku od svojih školskih kolegica koje plešu vani na dječjem igralištu, grupno i napola razodjevene, Mia vježba sama u praznom, još neuseljenom stanu, obučena u pamučnu trenirku i majicu. Razlika je jasna: dok njezinim vršnjakinjama ples služi kao potvrda grupne istovjetnosti – pomoću njega one učvršćuju svoju pripadnost grupi – Mia se plesu posvećuje poput asketskoga zanesenjaka. Razlog nije teško dokučiti: jedino kroz ples ona vidi način na koji bi se iskobeljala iz životne situacije u kojoj se nalazi. Dašto da je on njezina ljubav, ali on je njoj i puno više od hobija u kojem uživa. Na koncu ona se i prijavljuje na audiciju za plesačice, što je jasan pokazatelj njezine želje.

Poenta je sljedeća: iako Andrea Arnold uvjerljivo i dojmljivo prikazuje društveno okružje u kojem obitavaju njezini likovi, ono što pokreće dramsku radnju nije klasno uvjetovano, niti je u žarištu njezina interesa klasni sukob i društvena napetost. Sličnu pripovijest sa svim njezinim ključnim tačkama mogli bismo lako zamisli i u nekom sasvim drugom socijalnom miljeu, srednjoklasnom ili bogataškom, naprimjer. Osamljena mlada djevojka, nezadovoljna samohrana majka koja žudi za muškarcem pored sebe, te mladi muškarac koji je u sredini svojih tridesetih uz zakonitu ženu našao i ljubavnicu, nisu stvari koje se događaju samo kod nižih društvenih slojeva. Jedina je klasna osobitost u ovoj konstelaciji likova ta da je Mijina majka očito vrlo rano ostala trudna; u Britaniji se naime među mladim djevojkama bilježi golem broj maloljetničkih trudnoća, od kojih većina završi pobačajem, ali neke djevojke odluče zadržati dijete, ili upravo namjerno ostanu trudne, kako bi od države dobile već spomenuti socijalni stan. S druge je strane poznato da se kod pripadnica srednje i visoke klase odluka o rađanju djeteta sve više pomiče ka njihovim tridesetim godinama života, a često i prelazi tu granicu. Dakle, iako se rana trudnoća može dogoditi i djevojkama iz srednje i visoke klase, kao i što one isto tako mogu odlučiti zadržati dijete nakon neplanirane trudnoće, obje su činjenice ipak osobite za niže društvene staleže. Dramski je motiv koji iz te situacije može proizići – majčina ljubomora na vlastitu kćer – ustvari nuzgredan; on, istina, unosi određenu dozu dramske napetosti budući da stvara svojevrsni ljubavni trokut: mlada samohrana majka, njezin ljubavnik istih godina i njezina kći u pubertetu, no sam taj odnos zajedno sa navedenim motivom opet nije glavna tema filma jer je ono što ovaj film u svojoj osnovi prikazuje ljubavna žudnja mlade djevojke prema starijem muškarcu. Andrea je Arnold imala "opravdanje" svoju pripovijest smjestiti među suvremeno radništvo i novovjeke proletere utoliko što je time dobila dramski vrlo plodan temelj, no nipošto nije nemoguće spomenutu ljubavnu žudnju zamisliti i u nekim drugim okolnostima i unutar neke druge društvene klase.

Fokalizator je radnje upravo Mia. Ona je lik koji je nositelj filmskoga gledišta i kroz čiji doživljajni i opažajni filter i mi motrimo zbivanja. Ostali likovi na nju i na njezine postupke svojim ponašanjem utječu, ali njihov je dramski tretman drugotan. Andrea je Arnold izvanredno uspjela postići to da gledatelji u potpunosti budu uvučeni u Mijin svijet. Promatrajući filmske postupke nema niti jedne jedine scene u kojoj Mia nije nazočna, a kadrovi pak u kojima nije, često su njezini subjektivni. Ta usredotočenost na Miju baca ostale likove u drugi plan pa se može činiti da je njihova karakterizacija pomalo plošna ili nedorečena, ali to je, pretpostavljam, hotimična redateljičina odluka. Film je pripovjedno vrlo klasično načinjen. Njegova je dramska struktura piramidalna, bez obzira hoćemo li je motriti aristotelovski trodijelno: od zapleta koji ide ka nekom svom vrhuncu, kulminacijskoj točki, nakon koje onda mora doći do raspleta radnje i razrješenja dramske napetosti; ili freytagovski u pet činova: od uvoda, zapleta, vrhunca, obrata i raspleta. Za suvremenu filmsku dramu takav oblik čiste klasične dramaturgije ni-

je čest, a kada i jest, često zna djelovati pomalo knjiški. U *Akvariju* on funkcionira besprijekorno. U uvodu pripovijesti saznajemo sve važne podatke o protagonistici: gdje živi i s kim, u kakovu je odnosu sa ostalim likovima, i rodno i duševno, te kako provodi svoje dane i koje interese ima u životu, to jest, koje su njezine glavne djelatnosti. Zaplet počinje onoga trenutka kada u stan počne dolaziti majčin ljubavnik Connor (Michael Fassbender). Iako je u početku Mia spram njega često naprasita, vrlo brzo ona mijenja svoje ponašanje i postaje nam jasno da se u njoj bude određeni osjećaji. On sa svoje strane pak uživa u toj poziciji dominantnoga mužjaka, jer iako Miju ne zavodi izravno svjestan je svoga učinka na nju; njegovo je ponašanje mješavina očinske brige i pažnje te nenapadne, ali i jasne zavodničke igre. Taj dio filma traje do prve kulminacijske točke, do trenutka kada njih dvoje stjecajem okolnosti ostaju navečer sami; ona mu na njegov zahtjev pokazuje dio koji je uvježbala za audiciju, a on ju promatra. Situacija je indikativna: mlada djevojka i odrastao muškarac, plesačica i promatrač; ona mu se podaje pogledu, on ju pogledom guta; motiv koji je duboko usađen u kolektivnu svijest muško-ženske spolne igre. Pošto je otplesala, on ju pozove da sjedne do njega. Ona sjeda. On svoju glavu primiče njezinoj. Ona ne uzmiče. On ju te večeri obljubljuje. No nakon čina, on se ustaje i promrmlja da se opio, da to nije smio učiniti te se sa postelje diže i ostavlja ju samu. Ujutro odlazi rano i bez pozdrava. Mati joj je ucviljena i plače. No mi kao gledatelji ne znamo da do najviše kulminacijske točke još nismo ni stigli. Mia zna gdje on stanuje. Odlazi do njegove kuće. Zvoni. On izlazi van. Nemiran je i uzbuđen. Govori joj je li poludjela. Da mu nikad više ne dolazi doma. Zatim se malo smiruje. Obećava joj da će još govoriti o tome, ali da će je prvo autom odvesti do željezničke postaje. Tamo ju ostavlja, ali ona ne ulazi u vlak, nego se vraća do njegove kuće. Sada u njoj nema nikoga. Ulazi kroz prozor. Unutra nalazi digitalnu kameru koju joj je on bio posudio da bi mogla snimiti svoju plesnu točku jer je snimka bila uvjet za prijavu na audiciju za plesačice. No umjesto sebe ona na ekranu videokamere ugleda njegovu malenu kćerku kako recitira pjesmicu. Ubrzo opaža i njegove skupne obiteljske fotografije sa ženom i djetetom. U šoku je. Izvana se začuje zvuk automobila. Connor se vratio s obitelji. Mia u panici napušta kuću, ali ne i četvrt. Promatra ih s mjesta gdje oni ne mogu vidjeti nju. U jednome trenutku odluči sa sobom odvesti njegovu malenu kćer koja se na romobilu vozi ulicom. Otmica je krajnja kulminacijska točka radnje. Nakon toga dakako ona mora poći k svome kraju i nekako se razriješiti. No Andrea se Arnold i dalje vrlo vješto poigrava dramskom napetošću, gledatelje stalno držeći u neizvjesnosti. Pa tako u jednome trenutku Mia impulzivno baca djevojčicu u zapjenjeni ocean potaknuta njezinim bacakanjem. Istoga trena shvaćajući što je učinila, nastoji je izvući van. Uspijeva. Vraća je kući. Hoda ulicom. Nakon nekoga vremena velikom brzinom primiče se jedan automobil i uz škripu kočnica naglo zaustavlja. Iz njega izlazi Connor. Mia počinje trčati obližnjom livadom. Connor trči za njom. Sustiže ju. Hvata je za ruke i udara. Viče na nju i upozorava je da joj to više nikada, nikada ne padne na pamet. Odlazi. Rasplet je sljedeći: Mia odluči napustiti roditeljski dom i otići u potragu za sretnijim životom zajedno s dvije godine starijim momkom iz iste četvrti kojega je upoznala na početku filma i spram kojega očito osjeća neku vrst simpatije.

Posebnost i važnost ovoga filma nije samo u njegovoj izvedbi koja je vješta i upečatljiva, nego i u njegovu sadržaju te posebice načinu na koji ga je redateljica obradila. U filmu nema ni trunke moraliziranja i zgražanja, tek razumijevanja za sve likove. Jasno je da su simpatije u potpunosti na Mijinoj strani. Ali i njezina su majka i Connor također likovi čije postupke možemo razumjeti, ako već ne i opravdati. U doba kada je na jednoj strani prisutna sveopća seksualizacija društva, a na drugoj se sve više širi pedofilska i pseudopedofilska paranoja, Andrea je Arnold snimila film koji govori o žudnji petnaestogodišnje djevojke za tridesetogodišnjim muškarcem. Niti u jednome trenutku u filmu mi nemamo dojam da je on nju "iskoristio" i njome s jasnom i čvrstom nakanom manipulirao. Uostalom, on je na koncu učinio upravo ono što je ona priželjkivala te kako ćemo gledati na sve to u prvome redu ovisi o moralu i kulturi, o našem "stavu" o tome. Samu činjeničnost događaja nemoguće je negirati. Drugim riječima, svijet nije crno-bijel, spolnost je temelj i pokretač ljudskoga društva, i duhovno i tjelesno, i teško ju je, zapravo, nemoguće ukalupiti u neke željene okvire, koliko god svako doba i društvo to pokušavalo.

Krešimir Košutić

Doušnik!

(The Informant!, Steven Soderbergh, 2009)

Već dvadeset godina Steven Soderbergh zna s vrpcama. Malo s onima za videorekordere, malo s onima za *nagre*. I onda kada su vrpce povezane sa seksom i lažima, i onda kada vrpce prokazuju laži u svijetu krupnog biznisa. Čini se da se američki redatelj najbolje osjeća kada treba ispričati priče o lažima i vrpcama. Bez obzira na kontekst. Kada je u svibnju 1989. godine trijumfirao na Međunarodnom filmskom festivalu u Cannesu osvojivši Zlatnu palmu za svoj dugometražni igrani prvenac *Seks, laži i videovrpce* (*Sex, Lies, and Videotape*, 1989), postao je senzacija. Imao je samo 26 godina i film koji je vizionarski pokazao na kojem će se mediju ubuduće intenzivno dokumentirati i publicirati privatne tajne. Kućno kino ubrzo će zamijeniti mreža svih mreža, analogno će postati digitalno, ali je koncept do danas ostao isti: onaj tko zna kako i što snimiti te komu to pokazati gospodari situacijom. Tako je i Soderberghov junak u interpretaciji Jamesa Spadera svojim videozapisima zagospodario jednom mikrosredinom i pomoću vrpci sučelio istine i laži. Lucidno napisan i režiran film otkrio je autora kojemu je Azurna obala bila tek početna postaja svjetskog uspjeha. Dvadeset godina poslije Steven Soderbergh ponovno ima film o vrpcama. I opet je lucidan.

Humorna drama *Doušnik!* aktualni je rad američkog sineasta koji otpočetka snima filmove koji su sve samo ne konfekcijski: zapletima, likovima, atmosferom, fotografijom i glazbenom kulisom. Ni *Doušnik!* u tome nije iznimka. Naprotiv. To je pravi soderberghovski film. Film u kojem se ne osjećaju kompromisi već, posve suprotno, želja da se netipična priča o gospodarskom kriminalu učini još netipičnijom. Možda bi netko drugi od ovih istinitih događaja, u čijem je središtu istodobno i genijalni i suludi lopov-pokajnik, napravio triler ili psihološku dramu. No ne i Soderbergh. On kao malo tko zna izabrati pravi (pod) žanr za svoj predložak. I na taj način sve učiniti drukčijim. Čvršćim. Zabavnijim. Ili pak sjetnijim. Film bi se pritom slobodno mogao nasloviti *Lova, laži i videovrpce*, a njegov glavni antijunak jednim od najzanimljivijih protagonista u američkoj kinematografiji s početka 21. stoljeća. Stoga ne čudi da je redatelj ovaj film planirao više godina – još od svog kinohita *Oceanovih jedanaest* (*Ocean's Eleven*, 2001). Da ga je snimio tada, možda bi ga se danas ocjenjivalo još jednim vizionarskim djelom. Pričom koja je prethodila malverzacijama poput onih u poduzeću Enron ili recentnim financijskim kolapsima i skandalima. Nema veze. Film je i danas dovoljno svjež u svojoj filigranskoj obradi naličja naoko slobodnoga tržišta, pri čemu svoju temu ne prikazuje uz puno gorčine, nego uz puno ironije. To mu je i ključna odlika jer polazeći od zadanih činjenica i ishoda gradi svoju podjednako uvjerljivu interpretaciju. Odbacujući crno-bijelu karakterizaciju kao običnu i u stvarnom životu nepostojeću, film u tom smislu profilira središnji lik kao zagonetku čije je postupno odgonetavanje u isto vrijeme i zabavno i tužno. Zbog toga se u svakom kadru primjećuje da je redatelj nekoliko puta promislio uklapa li se taj kadar u završnu cjelinu. I *a priori* i *a posteriori*. Zato film treba pogledati barem dvaput.

Prvo gledanje filma stvara dojam o samoj priči, drugo, pak, dojam o načinu na koji je ona ispričana. Predložak joj je knjiga *The Informant* (2000) koju je objavio novinar Kurt Eichenwald čiji su članici u *The New York Timesu* i *Portfoliju* godinama razotkrivali zakulisne igre s Wall Streeta, od pronevjera preko izigravanja zakona do neprijateljskih preuzimanja. Jedan od najvećih korporcijskih skandala u SAD-u tijekom 1990-ih vezan je uz poljoprivrednog diva Archer Daniels Midland (AMD), svojedobno jednu od pedeset najvećih američkih tvrtki, čije je vodstvo, s drugim najvećim svjetskim poduzećima u branši, nezakonito dogovorilo visinu cijene esencijalne aminokiseline lizina. Na taj su način Amerikanci i njihovi partneri u Japanu i Koreji kartelski podigli cijenu važne sirovine te time oštetili potrošače diljem svijeta prigrabivši stotine milijuna dolara. Do afere je došlo slučajno, a pokretač joj je bio čovjek koji je tijekom njezina izbijanja i sâm postao metom interesa pravosuđa i medija. To je ujedno i glavni lik filma o kojemu je nemoguće dobiti cjelovitu sliku sve do odjavne špice, a i nakon nje štošta ostaje nedorečeno. *Doušnik!* tako nema klasičan epilog, što je očito i bila Soderberghova namjera. Reći puno, ali ne sve.

Ovo je primjer filma koji je u završnici znatno pregledniji i dinamičniji negoli na početku jer autor namjerno odvlači pozornost gledatelja u drugom smjeru. Poput mađioničara čiji trik ovisi o stvaranju iluzije. Sve počinje kao dobro znana priča o šaptačima, ljudima koji potajice surađuju s pravosudnim vlastima prikupljajući dokaze o privrednom kriminalu unutar vlastitih tvrtki. Ukratko, mali čovjek protiv krupnog kapitala. To je u ovom slučaju Mark Whitacre, daroviti doktor biokemije i direktor jednog od odjela spomenutog AMD-a. Film ga od uvoda prikazuje kao iznadprosječnog pojedinca koji i na poslu i kod kuće zna što radi, a do svega je došao uz puno truda i otegotnih životnih okolnosti. Usvojeno dijete, izvrsni student, predani zaposlenik u svom poduzeću. Kada je u jesen 1992. godine Whitacre naveo svoje šefove da posumnjaju u to da tvrtku sabotira istočnoazijska konkurencija, u sve se upleo FBI, ali je istraga pošla u sasvim drugom pravcu. Dojučerašnji se lojalni radnik premetnuo u gorljivog doušnika otkrivši saveznim agentima AMD-ovu urotu oko cijene lizina. Film u prvoj polovici pregledno izlaže zaplet i podzaplete, ali često mijenja ritam te se točno na pola priče čini da radnja predvidljivo klizi prema sukobu čelništva tvrtke i entuzijastičnog insajdera. Njega Soderbergh smješta negdje u međuprostor kojim se kreću likovi koje su tumačili Russell Crowe u *Probuđenoj savjesti* (*The Insider*, 1999), Dustin Hoffman u *Kišnom čovjeku* (*Rain Man*, 1988) te Julia Roberts u *Erin Brockovich* (2000), redateljevoj prijašnjoj drami o bespriznornom biznisu. Naracija u prvom licu, crnohumorni prizvuk i gotovo svaki lik s nekom karikaturalnom crtom čine dopadljivu sinergiju kojoj u prvom dijelu ipak nedostaje efekt iznenađenja da bi se i nadalje održavala pozornost. Da povremeno nema pozadinskih verbalnih eskapada samog Whitacrea, film bi tek estetikom djelovao drukčije od prosjeka. U tim se eskapadama dodatno ocrtava središnji lik za koji je teško pretpostaviti je li naivni borac protiv umreženih interesa bez budućnosti ili budući pobjednik nad nadmoćnijim suparnicima.

Ni jedno ni drugo. Kada se o tome u filmu jave prve naznake tek se tada počinje nazirati ušće dodatašnjih fabularnih tokova. Je li film i do tog trenutka mogao hvatati bolje startne pozicije? Zasigurno jest. Kod Stevena Soderbergha često jedino o njegovu trenutačnu raspoloženju ovisi hoće li intrigantni zaplet dobiti jednako takvu realizaciju ili će intrige iz scenarija ustupiti mjesto vizualnoj i narativnoj dekonstrukciji predloška, tj. hoće li redatelj biti usmjereniji na publiku ili na sebe. U *Doušniku!* se osjećaju oba pristupa, ali su u drugom dijelu

filma u suglasju. Razlog je tomu što je glavni lik odveć slojevit i nepredvidljiv da ga se ukalupi u očekivanja. On je istodobno i na pravoj i na pogrešnoj strani, pouzdani suradnik i samoživi solo-igrač posvećen otkrivanju istine i ustrajni lažljivac i manipulator. Naizgled fascinantno, ali lako objašnjivo tek kada se doznaju presudne činjenice. Film, naime, u drugoj polovici skida sloj po sloj, ne samo afere o kojoj je riječ, nego i njezina središnjeg protagonista. Mark Whitacre je čovjek koji je istodobno zaslužan i za prikupljanje ključnih dokaza protiv svojih šefova, ali i onih protiv samog sebe, jer je istraga dovela do otkrivanja njegove vlastite višegodišnje pronevjere tvrtkina novca. Prebacujući sredstva na račune fiktivnih poduzeća Whitacre je došao do najmanje devet milijuna dolara misleći pritom da će prokazivanjem vodstva AMD-a, kao vrhunski stručnjak, zasjesti na čelo tvrtke. Prevario se. I to je početak raspleta.

Njezin je pravi kontekst Whitacreov bipolarni poremećaj koji je veoma vjerojatno utjecao na rasuđivanje, iako je sud u konačnici odbacio mogućnost da je bolest djelovala na njegove protuzakonite postupke. Ova gradacija lika – vrsni biokemičar – odvažni doušnik – vješti prevarant – nezadrživi egoman – psihički bolesnik – u Soderberghovoj viziji ne pati od pretjerivanja, iako se sve nanizano lako može činiti pretjeranom fikcijom. Sasvim suprotno. U pitanju je ekranizirana stvarnost koju unatoč filmičnosti nije bilo jednostavno prenijeti na filmsko platno. Trebalo je izabrati i mjeru i pristup. Mjera je pogođena, baš kao i humorni prizvuk koji se izbalansirano kreće od sarkazma do apsurda. Zato je lik Marka Whitacrea uloga koja bi u karijeri svakog glumca imala važno mjesto. Za njegova je interpreta redatelj izabrao Matta Damona čije interpretativne mogućnosti uvelike ovise o liku koji tumači: *Dobri Will Hunting* (*Good Will Hunting*, 1997), *Talentirani gospodin Ripley* (*The Talented Mr. Ripley*, 1999). Ovdje se to poklopilo te Damon s lakoćom prolazi kroz opisane transformacije, a da pritom ne pada u zamku preglumljivanja. Glumcu je tako uspjelo postići ono krucijalno: utjeloviti lik dokazanog prevaranta čija složenost neprestance daje alibi za mogući oprost i pružanje nove šanse. Damonov je Whitacre lik koji je u isti trenutak moguće osuđivati, žaliti, ali i navijati za njega. Od kadrova u kojima se suprotstavlja svojim beskrupuloznim šefovima do kadrova u kojima laže o svom obiteljskom podrijetlu i manipulira vlastitom suprugom. Je li svemu tome uzrok bipolarni poremećaj, ili kriminalni um nema veze s onim podijeljenim, Soderbergh ostavlja otvorenim. I time zahvalnim za ponovno iščitavanje. S obzirom na mnoštvo domišljatih replika, poput one u kojoj se Whitacre proglašava agentom 0014 jer je dvaput pametniji od Jamesa Bonda, vraćanje filmu ne djeluje poput već viđenog. Osobito, jer osim Matta Damona nudi još nekoliko iznadprosječnih glumačkih nastupa. U prvom redu Scotta Bacule, koji u filmu tumači FBI-eva agenta Briana Sheparda čiji će odnos s Whitacreom također proći *bipolarnom* dužinom od uzajamnog povjerenja do lažnog optuživanja. Njihova je interakcija u većem dijelu filma katalizator karakternih promjena i obrata u razvoju situacije te je nasuprot Damonu, kao interpretu u svemu dvojbenog lika, trebalo izabrati glumca čija će izvedba postojanog čuvara zakona stvoriti ravnotežu između lažnog i stvarnog, naslućenog i razotkrivenog. I dok Baculin lik tu ravnotežu s Whitacreovim stvara u sferi policijske istrage, u sferi privatnog života omogućuje ju lik Whitacreove supruge Ginger koja, sve do posljednjeg trenutka, ni ne sumnja u njegova objašnjenja. Nju tumači izvrsna Melanie Lynskey, podjednako uvjerljiva i u dramama: *Nebeska stvorenja* (*Heavenly Creatures*, 1994), i u komedijama: TV-serija: *Dva i pol muškarca* (*Two and a Half Men*, 1993). U tim se relacijama osjeća nedostatak čvršće strukturiranog lika i pripadajućeg interpreta na strani AMD-ovih šefova, što je jedan od prigovora inače pažljivo složenu scenariju Scotta Z. Burnsa. Zato se nema što prigovoriti razigranoj glazbi skladatelja Marvina Hamlischa koja ima nenametljivu komentatorsku ulogu prateći u filmu sve apsurdnije događaje.

Naposljetku, Steven Soderbergh je osim redateljskog obavio i snimateljski dio posla pod svojim uobičajenim pseudonimom Peter Andrews, stvorivši paradokumentaristički ugođaj svevremenosti američkih predgrađa, poslovnih zgrada i istražnih soba. Umjesto predodžbi o američkom kapitalizmu i financijskoj moći, koje skrivaju staklene fasade newyorških nebodera, ovaj film na plastičan i jednostavan način taj kapitalizam i tu moć opisuje u njihovu najperfidnijem obliku na mjestima i među ljudima koji su podalje od bilo kakvih klišeja. I zato je upečatljiv, čak i onda kada testira vlastitu uvjerljivost ponekim izobličavanjem likova i njihovih postupaka. U tom spoju estetizirane fotografije, žovijalnih melodija i reskog, ali dobrohotnog humora *Doušnik!* protječe pitko, koherentno i šarmantno. Iako ne dostiže Soderberghove najbolje, ili najbolje prihvaćene, radove poput *Traffica* (2000),

Erin Brockovich ili debija *Seks, laži i videovrpce*, djeluje dovoljno relevantno u kontekstu dvadesetogodišnjice jedne, u svakom pogledu iznimne, redateljske karijere. U tom su se razdoblju mijenjale vrpce, ono što je na njima snimljeno, kao i oni koji su ih snimali, ali ne i Soderberghov osjećaj za tematski i vizualno relevantno. *Doušnik!* je pritom dobar primjer da je život često apsurdniji od bilo kakve fikcije. I da je pravo umijeće takav život učiniti uvjerljivom fikcijom. Na vrpci.

Boško Picula

Kenjac

(Antonio Nuić, 2009)

Film *Kenjac* Antonija Nuića ovogodišnji je dobitnik triju Zlatnih Arena – za najbolji scenarij, kameru i glazbu – dok mu je Hrvatsko društvo filmskih kritičara dodijelilo nagradu Oktavijan. Zgodno je za napomenuti, ali u hrvatskom kontekstu ova činjenica nema neku težinu, baš kao ni ona da je upravo *Kenjac* ovogodišnji hrvatski predstavnik za nagradu Oscar u kategoriji najboljeg stranog filma. Razlog je banalan, naime riječ je o izboru između šestsedam filmova koliko hrvatska kinematografija godišnje proizvede i tu niti kompetencija struke pri dodjeli, a niti sam broj nacionalnih nagrada ne govori puno. No zašto je uopće bitno ovo napominjati i kakve veze ima s konkretnim filmom o kojem je riječ? Naime, radi se o tome da je *Kenjac* možda dobar primjer filma koji može nešto reći o standardu ovdašnje kinematografije, a možda bi i njegov najtočniji opis bio taj da bi hrvatski film ipak imao neku dostatnu razinu da od ovog nema lošijih filmova svake godine na repertoaru. S jedne strane pohvalno je to, dok s druge opet ostaje onaj dojam ziheraški odrađenog posla koji je rezultirao solidnim filmom bez puno eksperimentiranja, skokova u nepoznato, iznenađenja.
Na stranu sad ovaj potpuno nepotrebni pokušaj egzaktnijeg određenja kvalitete umjetničkog djela, nego treba promotriti što ovdje ustvari imamo. Ono što prvo upada u oči jest to da je film vizualno iznimno dojmljiv. Kolorirani topli tonovi u kombinaciji s ispranom slikom uspješno funkcioniraju i u interpretacijskom smislu jer dočaravaju napetu atmosferu jedva suspregnutih emocija i prijeteći nagovještaj nekog sloma, katastrofe. Na taj način ukupni vizualni dojam funkcionalno uspješno

korespondira kako s filmskom pričom, tako i s okolišem u koji je smještena radnja.

Činjenica da se radi o oživljenim obiteljskim odnosima uslijed ratnih zbivanja jako je podatna za jednu ukalupljenu, tipičnu dramu s ovih prostora (na primjer *Kod amidže Idriza* Pjera Žalice). Ratni motiv, iako je u ovom kontekstu mogao dodati na patetici, to ovdje nije slučaj. Cijela ratna tematika ostaje u pozadini i gotovo da je za samu radnju filma posve irelevantna. Redatelj, u svakom slučaju, uspješno uzmiče patetici, što je s obzirom na temu, žanr i emotivni okoliš u koji je film smješten velik iskorak u odnosu na njegov raniji film *Sve džaba*. Na tom putu malo mu je otežala poslovično loša gluma djeteta u hrvatskom filmu (radi se o Roku Rogliću u ulozi Luke) i ovaj put već na momente karikaturalan Emir Hadžihafizbegović u ulozi proročki mudrog brata. U potonjem slučaju pokušaj dublje karakterizacije kojoj je autor težio proizvela je prenaglašen lik, dok je s ostalima izvedba bila uglavnom uspješna. Naprotiv, riječ je o dobroj razradi inače tipskih karaktera uronjenih u patrijarhalni okoliš ruralne hercegovačke sredine. Ne znamo pretjerano o njihovoj prošlosti i nemamo nikakva očekivanja vezana za njihove emotivne reakcije, tako da smo posve upućeni na njihove odnose, prije svega one obiteljske. Radnja je smještena u selo Drinovci, a s obzirom da redatelj i sam otuda vuče korijene, može se primijetiti slična fascinacija krajem svojih predaka, kao u slučaju Matanićeva *Kina Lika*.

Budući da se radnja odvija u hercegovačkom selu kojem se (najčešće olako, što je uvijek slučaj s dinamikom svake stereotipije) pripisuje poznat sustav vrijednosti, lako se ispušta niz nepotrebnih uvoda i objašnjavanja ponašanja likova. Rodna gruda, krvne veze, obitelj u središtu, nasilje nad ženama kao dio folklora ili svake pomjerene agresije… Sve su to tradicionalne "vrijednosti" koje ovakav okoliš priziva iz kolektivnog pamćenja, ako već ne iz vlastite svakodnevice, i bez njih bi bilo nemoguće shvatiti do kraja odnose u filmu. Preciznije rečeno, izmještena iz ove sredine priča naprosto ne bi funkcionirala.

Radnja filma svodi se na okupljanje razasute obitelji u zavičaju nakon sedam godina, te rješavanje emotivnih peripetija koje su tu ostavili ili ih iz svijeta sa sobom donose. Minimalizam fabule u svakom slučaju je prednost, unatoč nepotrebnoj paralelnoj priči o utapanju dječaka u jezeru koja je k tome i zbunjujuća po pitanju doprinosa filmu. Pomalo naivna scena u kojoj Nataša Janjić u ulozi Jasne u mrklom mraku uspijeva izroniti svog supruga iz jezera, nisu neki ozbiljni prigovori, kao ni dojam da se tek u montaži dolazilo do rješenja za neke fabularne nedosljednosti, npr. noćna scena Bore, njegova sina i magarca, kao i ona samo Bore i magarca, izgledaju identično, a u filmu stoje na dva različita mjesta. Ozbiljniji bi prigovor eventualno bio navlačenje filma na dugi metar čime je možda izgubio na efektnosti. No, uzme li se u obzir festivalska sudbina srednjometražnih filmova, ovi produkcijski razlozi nekako se i mogu razumjeti. Naravno, ako je uopće to bio slučaj, no trajanje filma, točno sat i pol, ne dopušta olako se oteti tom dojmu.

Okosnicu svih sukoba među likovima čini onaj Bore i njegova oca, a u pozadini tog sukoba je majka. Boro krivi oca za majčino samoubojstvo i to što ju je za života mučio, ali po principu "učenja po modelu" slične greške ponavlja u svom braku, doduše, u nešto "urbanijoj" varijanti. Pasivna agresija uglavnom zamjenjuje onu fizičku, a beznađe Bore i supruge mu kao da se može osjetiti s ove strane platna. Ovdje ipak nije slučaj da sama atmosfera opisuje međusobne osjećaje među likovima i ako je na nekim mjestima odlično pogođena. Najuspješnije opise njihovih odnosa izgovaraju oni sami. Jedna od takvih situacija je ona kad Boro, rezigniran, kaže bratu da on "svoju ženu ni čut ne može, da kad ona progovori njemu kao da neko šamar opali". Ta rečenica sjajno sažima opis ljubavnog odnosa u krizi: ne može mu se pripisati nikakav konkretan problem, nego ono nešto neuhvatljivo jednostavno ne štima. U pozadini ovako životna opisa čini se da najprije stoji emotivno devastirana osoba, a to dodatno podcrtava njegove nikad premošćene probleme u odnosu s roditeljima. Zanimljivo je da je priča postavljena tako da podrazumijeva da grijesi roditelja nikad ne zastarijevaju (jer se radi o odraslim ljudima) i da, ako su neriješeni, kao bumerang se vraćaju u sljedećoj generaciji. Ima tu i nekog fatalizma koji opstoji u ovakvom emotivnom ozračju jer mnogo toga ostaje neizrečeno, nerijetko i tijekom cijelih života. Otvoreni razgovori između zavađenih srodnika događaju se jednom i zato nose sudbinsku težinu. U filmu prisutan motiv sina koji osuđuje oca, ali ponavlja njegove grijehe, ima funkciju nekog bremena muških potomaka koji se valjda pokušavaju tako osvetiti za nepravde nanesene njihovim trpećim majkama. Iako ima poetičan prizvuk, čini se da su ipak stvari postavljene malo drukčije. Scena koja razrješava ovaj dugogodišnji sukob je ona u kojoj otac, gestom neviđene okrutnosti,

priznaje sinu da njega i njegovu majku "nikad nije volio, da je on njemu kao mali smrdio" (!). Početna sigurnost i bijes s kojim je Boro došao u odluci da prekine šutnju, nakon ovih riječi se izgubila. Koliko god on ocu zamjera za sve što je napravio njegovoj majci, čini se da bi on već nekako i prešao preko toga (kao što je to uostalom napravio njegov brat i to uz ogroman moralni kredit). Stoga ovdje jasno postaje da on njemu ne može oprostiti to što ga nije volio. S tom se pomišlju ni sam ne može suočiti jer si to za početak treba priznati. Izostanak bilo kakve isprike, samo okrutna i začuđujuća iskrenost ostarjelog oca u službi je neobične katarze koja je najdojmljivije rješenje filma, a iskače iz zadatih obrazaca ponašanja i dovoljno je neočekivana da se nikakva suvisla reakcija niti ne može zamisliti. Nije to nešto što Boro možda i sam nije mogao naslutiti, ali ovaj neočekivani sudar s istinom u trenutku kada je očekivao dobiti neku moralnu zadovoljštinu kao da ga je potpuno osujetio.

Upečatljivi dijalozi svakako su vrhunci filma. Ali to, izgleda, nije nikakva slučajnost jer i u filmu *Sve džaba* razgovor Nataše Janjić i Rakana Rushaidata za stolom o njezinu odnosu s bratom svog pokojnog zaručnika ostaje najpamtljivija scena filma. U slučaju *Kenjca* ove sjajne dijaloške minijature ne treba promatrati kao kvalitativni nesrazmjer u odnosu na ostalo, ali ipak utječu na tempo filma jer nisu dovoljno dobro ukomponirane u samu radnju i funkcioniraju pomalo kao otoci koncentriranog smisla koji imaju aforističke pretenzije. Ali bez sumnje, bez njih bi film bio kudikamo manje zanimljiv.

U završnici redatelj daje liku oca priliku za iskup i to putem naslovnog kenjca tj. magarca. Ta naznaka optimizma čini se izmještenom i daje pomalo banalan prizvuk ima li se u vidu razina simboličkog kapitala koju ovaj famozni kenjac nosi, a osim toga, relativizira se dotad izrečeno koje stoji u koliziji s ranijim atmosferama u filmu. Razlog je valjda odluka režisera da se dosljedno drži žanrovskih odrednica, u čemu nemalo i pretjeruje. Naime zadnja scena filma je ustvari sretna verzija prve scene čime se zaokružuje cijela radnja i podcrtava već dovoljno sugestivan *happy end*.

Unatoč svakoj kritici, ovdje je riječ o jednom posve dobrom i gledljivom filmu koji održava, ponavljam, solidne kriterije ove omanje kinematografije koje je izdanak.

Jelena Ostojić

Narednik James

(The Hurt Locker, Kathryn Bigelow, 2009)

Ostvarenje američke redateljice Kathryn Bigelow hvaljeni je primjer filmskog svjedočanstva o iračkom ratu, tome danas već dugotrajnom bliskoistočnom sukobu. Taj je film ostvaren u nezavisnoj produkciji, razmjerno je niskoga budžeta, pa u njemu ne svjedočimo mogućem sjaju i ulaštenosti produkcija znamenitih hollywoodskih studija, kao ni izraženom ideologijskom utegu o opravdanosti ili potpunoj nesvrhovitosti navedenih ratnih zbivanja.

Razabiranje filmske teme prema tek ovlašnom ratnom segmentu, užoj skupini predstavnika američkih vojnih postrojba, usmjerenih prije svega razminiravanju pogibeljnih naprava, zasigurno je redateljici Kathryn Bigelow i scenaristu Marku Boalu pomoglo da pripovjednoj građi ovoga ostvarenja pristupe *iznutra*, kroz percepciju središnjih likova, a ne *izvana*, kroz prizmu stremljenja američkog društva.

Zajednica je središnjih likova tročlana i u početnom je dijelu filmske narativnosti okrnjena zbog stradanja njezina ključnog člana. Ravnoteža narušena uslijed pogibeljnog ratnog žrvnja pokušava se uspostaviti zamjenom, središnjim junakom narednikom Williamom Jamesom (u iznimnoj glumačkoj izvedbi Jeremyja Rennera). Prijašnja kompaktnost, međutim, nije moguća, upravo zbog toga što se središnji junak ravna prema vlastitim načelima opstojnosti, a ne načelima uže, sada svoje vojne skupine. Mogućnost razdora, čak i rasapa te tročlane zajednice mjestimice je naglašena i izvanjskom opasnošću i unutarnjim sukobima. Razmatrajući odnose središnjih likova bez poteškoća ih možemo oslikati geometrijskim likom raznostraničnog trokuta, jer njihove su međusobne interakcije neprestane, uglavnom u dinamičnim promjenama nesuglasja i tek ovlašnom skladu. Ključna uloga središnjega lika, narednika Jamesa, ipak je nemoguća bez dje-

lotvornosti narednika J. T. Sanforda (Anthony Mackie) i vojnika Owena Eldridgea (Brian Geraghty). Jer, vojna zajednica nužno mora djelovati poput cjelovitog entiteta da bi opstala u ratnom rasulu. Kolektiv je nadređen individualizmu, međutim, ovdje upravo junakov individualizam nagriza skupinu središnjih likova. Karakterizacija je tih likova uglavnom izvanjska, pa se oni mogu gledati i kao arhetipovi. Primjerice, jasna je suprotstavljenost "junaka" i "vojnika", suprotnost između neustrašivosti i straha od pogibelji. U sekvenci sukoba u pustinjskom okružju i u opasnosti po skupinu središnjih likova, upravo "junak" svojim djelovanjem pomaže svrhovitom pročišćenju djelotvornosti "vojnika". Međutim, u situaciji kada "junak" postupcima izmiče prioritetnom zadatku i stremi navlastitom razrješenju pogibeljne situacije, njegovo djelovanje izaziva "vojnikovo" djelomično stradanje.

Dinamika je odnosa, ipak, ponajvećeg intenziteta između središnjega junaka i njegova pobočnika, narednika afroameričkoga podrijetla. Ta su dva lika u neprestanoj suprotnosti, što mjestimice završava i fizičkim sukobom. Predznak suprotnosti nije rasnih opreka, iako postoje ovlašne naznake koje su tek simptom nesuglasja, ali nisu njihov uzrok. I iznova, naglašena mogućnost pogibelji omogućuje im makar djelomičan sklad u djelotvornosti i očuvanju egzistencije.

Postavimo li te središnje likove u odnose sa emotivnim ili društvenim zaleđem, posvema nepobitno ih uvrštavamo na svojevrsnu hijerarhijsku ljestvicu. Dakako, ponajbolje možemo razabrati oslikavanje središnjega filmskog lika. Premda njegova obitelj nije u potpunosti učinkovita upravo zbog vojne požrtvovnosti, čak zamalo i ovisnosti o ratnom žrvnju, jasna je barem ovlašna utemeljenost u takovu obliku društvene tradicije. Tako nam se ne mora učiniti začudnim da s takvim zaleđem junak uspijeva ostvariti i svojevrsno prijateljstvo sa sporednim likom iračkoga dječaka, odnosno, likom čije moguće stradanje naznačuje i unutarnji junakov rasap. Nadalje, zanimljivo je da tek uslijed pogibeljnih opasnosti narednik Sanford doseže pročišćenje u težnji ostvarivanja obitelji i muškog nasljednika, dok vojnik Eldridge, zbog posvemašnjeg osjećaja životne ugroženosti, najcjelovitiju izgradnju osobnosti doseže uz nadzor vojnog liječnika psihijatra. Tako nas ne čudi ni njegov psihički slom prigodom stradanja toga svojevrsnog mentora.

Sužavanje percepcije autora filma spram užeg broja li-

kova uvjetovalo je i činjenicu da pripadnike širih vojnih postrojbi razabiremo tek ovlašno. Pritom su ponajveća krajnost sporedan lik višeg časnika, koji je sklon pohvalama junaku, ali je i bešćutnog ponašanja prema iračkom pučanstvu, te skupina sporednih likova britanskog nacionalnog predznaka u pustinjskim bespućima čiji moralni nazori sežu i do lova na ucijenjene protivnike. Pripovjedna građa ovoga ostvarenja gotovo zazire od važnih ženskih likova, pa tek u pokojoj sceni možemo uočiti njihovo sudjelovanje. Kako je obitelj središnjega lika istodobno i prikaz profesionalnog djelovanja i podcrtavanje društvenih temelja, filmsko predočavanje supružnice i djeteta motiv je kojim se upotpunjuje cjelovitost junakove osobnosti, njegovo nesuglasje u mirnodopskim uvjetima i sklad unutar ratnog rasula.

Sugestivnost iskaza iračkoga okružja i mjesnog pučanstva društveni je i kulturni kontekst u kojem očitujemo građu *Narednika Jamesa*. Nije teško zamijetiti da tek mjestimice uočavamo snažnije očitovanje karaktera predstavnika iračkog društva jer uglavnom svjedočimo ovlašnom ocrtavanju. Takav pristup, dakako, nije ideologizirano podcjenjivanje, već skupinu središnjih likova obilježava potpunim strancima u njima otuđenom civilizacijskom okruženju. Kako su zapravo uljezi, ne mogu postići gotovo ni natruhe izvanjskog razumijevanja date situacije, niti ostvariti opsežnije civilizacijske odnose. Nadalje, zaleđe opstojnosti ne može im biti ništa drugo do američka vojarna, jer ni bagdadske ulice i četvrti, kao ni iračke pustinje, nisu ništa do izvor mogućih pogibelji. Prostore u ovome filmu, podjednako i vanjske i nutarnje, percipiramo kao pustoš nastalu uslijed civilizacijskih razlika i poglavito ratnih sukoba.

Sirovost, odnosno, gotovo rudimentarnost filmskog uprizorenja *Narednika Jamesa* u snimateljskoj izvedbi Barryja Ackroyda i pod redateljskim nadzorom Kathryn Bigelow potiče gledateljsku recepciju filmskoga gradiva. Uporaba filmske vrpce *super 16*, kao i naglašena primjena snimanja kamerom iz ruke, odnosno, višestruka očišta, omogućili su izravnu slikovnost ovoga djela, jer promišljeni pristup kao da ukida vremensko-prostornu udaljenost od prikazanih zbivanja. Gotovo da bismo takav pristup mogli označiti pseudodokumentarnim, upravo zbog činjenice da nema svojevrsnog autorskog ili pak produkcijskog katalizatora kojim se gledatelju ostavlja odmak razabirljivosti i usvajanja predočenog. Kathryn Bigelow snimljenom materijalu i montažnim postupcima Chrisa Innisa i Boba Murawskog pristupa samosvjesno, usmjeravajući i vodeći gledateljsku percepciju. Retoričnost pristupa gledatelja navodi da prikazano pozorno prati, osjeća, dapače, i promišlja. Često izraženim promjenama očišta, naglašenim suprotstavljanjem planova, redateljica sugestivno naznačuje neprestanu opasnost po središnje likove, opasnost koja se ne očituje tek u moguće pogibeljnom izvršavanju zadatka razminiravanja, već i u napetosti njima stranog i otuđenog okruženja i njegovih stanovnika.

Pritom valja napomenuti da je ovaj film većim dijelom snimljen danju. Fotografija tako odražava jarku sunčevu svjetlost podneblja, ali označava i ogoljelost prostora. Tek u posljednjoj četvrtini noćno osvjetljenje dobiva naglašeno važnu ulogu, upravo nakon terorističkoga napada s mnogo stradalih i materijalne štete, napada koji postaje manifestacija posvemašne ratne pogibelji, ali i napada nakon kojega središnji filmski lik posrće u simbolično podzemlje sukobljavajući se uistinu ne tek s antagonistima, već i s navlastitim unutarnjim nepravilnostima.

U skladu s navedenim tvrdnjama ne čudi nas minimalistička uporaba zvuka i glazbe budući da je ona naglašen odraz naznačene sirovosti filmske slikovnosti. Takova primjena zvuka i glazbe, poigravanje njihovim značajkama i smještanje u okvire građe cjeline, svrhovit su postupak privlačenja gledateljske pozornosti. Nema u *Narednik Jamesu* nikakvih sentimentalnosti, objektivan je to prikaz djelovanja skupine središnjih likova, koji većinom zazire od izazivanja osjećajnosti u gledatelju, pa tako ni zvučni segment toga djela ne pokušava nadograditi šturost predteksta.

Ovaj je film iznimno djelo koje doseže sam vrhunac stvaralaštva Kathryn Bigelow. Posve sustavan i zamalo u potpunosti cjelovit u očitovanju zadate teme, umjetnička je i kulturna odslika ratnih tegoba suvremenog razdoblja. Objektivan, koliko je to god moguće, a subjektivan tek u naznakama, *Narednik James* je poput svojevrsnog putokaza suvremenog američkog filma.

Tomislav Čegir

500 dana ljubavi

(/ 500/ Days of Summer, Marc Webb, 2009)

Na ovogodišnjem Zagreb Film Festivalu prikazana je romantična komedija *500 dana ljubavi*, prvenac redatelja Marca Webba, poznatijeg po snimanju glazbenih spotova za *indie*-bendove kao što su *Snow Patrol* i *My Chemical Romance*. Kao i u slučaju Michela Gondryja, koji je u svijet filma ušao kroz jednaka vrata, pokazalo se da je to iskustvo za Webba bilo itekako plodonosno. *500 dana ljubavi,* bez puno pretjerivanja, moglo bi se prozvati najboljom romantičnom komedijom 2009. godine. Uz malo pretjerivanja – ne znači i daleko od istine – moglo bi se reći da smo dobili *Kad je Harry sreo Sally* (*When Harry Met Sally*, 1989) za jednu novu generaciju.

Sadržaj filma najbolje sažima narator: "Ovo je priča o mladiću koji upoznaje djevojku. Mladić, Tom Hansen iz New Jerseya, odrastao je vjerujući da nikada neće biti istinski sretan sve dok nije upoznao nju. To je uvjerenje nastalo pod ranim utjecajem britanske pop-muzike i potpuno pogrešnog čitanja filma *Diplomac*. Djevojka, Summer Finn iz Michigana, nije dijelila to uvjerenje. Nakon što su joj se rastali roditelji ona je voljela samo dvije stvari; kao prvo, svoju crnu kosu, a kao drugo, to da je lako može odrezati i ne osjetiti ništa. Tom je upoznao Summer 8. siječnja. On je gotovo istog trena znao da je ona ta koju je tražio cijelo vrijeme. Ovo je priča o mladiću koji upoznaje djevojku, ali morate znati odmah, to nije ljubavna priča."

Narator nas, doduše, navodi na krivi trag. *500 dana ljubavi* je ipak ljubavna priča. Hansen radi u uredu za osmišljavanje razglednica, a uskoro se tamo zaposli i Summer. Ona mu se odmah svidi, a tren kada će se i on njoj svidjeti, znakovit je. Njih se dvoje slučajno sretnu u liftu. On sluša mp3-*player.* Ona ga upita je li to sluša grupu The Smiths? On potvrdi da da, te ona zapjeva sljedeće stihove: "And if a double-decker bus crashes into us, to die by

your side is such a heavenly way to die." I to je to! Njih dvoje se zaljube. Drugi susret u liftu još je znakovitiji: na njegovo pitanje kakav joj je bio vikend, ona mu odgovori: "Dobaaar..." Hansen se poslije susreće s prijateljima i sav je izbezumljen. Zašto? Jer je u ovome "dobaaar" čuo: "Mmmmm...", preveliki užitak. Prijatelji ga uvjeravaju da to njeno "dobaaar" ne mora odmah značiti da se ona cijeli vikend ševila s drugim, nego da joj je vikend možda naprosto bio dobar. No Hansenu to nije dovoljno – i tu vidimo da se mnogi znakovi, kad je osoba zaljubljena, tumače u skladu s tim osjećajem.

Ili, kako je to najbolje sažeo sam redatelj: "Po meni se ovdje radi o odrastanju. Summer nije samo djevojka, ona je faza u vašem životu. To je nešto kroz što smo svi prošli i što smo svi doživjeli i svakako u tome postoji romantični element." Ako je Summer zapravo faza u životu, kakva je to faza? Za protagonista filma Hansena to je faza lude zaljubljenosti: ono, kada ste zaljubljeni i doslovno ne vidite prst pred nosom. Za razliku od njega, Summer je već iskusna i premda ne zna baš točno što želi, dobro zna što ne želi. Ne želi vezu i vezivanje, a najviše od svega – ne želi definirati njihov odnos. Hansen time, kao što možemo očekivati, nije naročito zadovoljan. Zašto? Ako te pitam za definiciju, onda uvijek postoji bojazan da ću izgubiti i ovo što sad "imam". A ako te ipak ne pitam, opet sam nezadovoljan – jer JA vidim da smo mi cura i dečko, premda se tako ne nazivamo. Međutim, Hansen ne shvaća da je svaka definicija *a priori* negacija. Ili kao što će to reći još jedan fatalni zaljubljenik, Kierkegaard: "Jednom kada me označiš, ti me negiraš."

I to će se otprilike i dogoditi. Upravo svojim inzistiranjem na jasnom određenju: "Jesmo li mi cura i dečko ili nismo?" Hansen će postupno ugasiti želju kod Summer. I kao što to već biva, time će njihovoj romansi doći kraj. Naravno, i nakon kraja još uvijek nije kraj, pa će Hansen i Summer biti pred teškim izazovom da (p)ostanu samo "prijatelji". Ostati ili postati prijatelj s osobom koju ste nekad voljeli nije lako. Hansen tako u jednom dijelu filma ide na vlak da bi došao na vjenčanje kolegice s posla. U vlaku slučajno susreće Summer. Prvo se pravi da ju ne vidi, ali ona mu ubrzo prilazi i poziva ga na kavu. Nakon početnoga nećkanja prihvaća poziv i oni provode sate i sate ugodno se razgovarajući. Potom se i na vjenčanju druže, prepričavaju stare stvari iz veze. Sve izgleda kao da će ponovno postati par. Summer ga poziva da za vikend svrati na njenu zabavu. I Hansen sada, napokon, misli da je to, to. Očekivanja su velika. Donosi joj knjigu *Arhitektura sreće* i na balkonu nalazi već okupljeno društvo. No ništa nije onako kako je očekivao. Dapače, u jednom trenu vidi kako se Summer hvali prijateljici novim prstenom na ruci. Stvar je jasna: Summer je zaručena. A Hansen je doživio još jedan fijasko. I opet je sve stvar interpretacije. Jer dok je Summer vjerovala da je Hansen konačno spreman da budu (samo) prijatelji, on je vjerovao da ponovno zbližavanje može imati samo jedno jedino značenje: "Ona želi biti sa mnom." Hansen bi vjerojatno odmah mogao potpisati ono što kaže Werther, glavni junak Goetheova romana *Patnje mladoga Werthera*: "Ona ne vidi, ona ne osjeća da pripravlja otrov koji će uništiti i mene i nju, a ja s punom slašću srčem do dna pehara, što mi ga ona na propast moju pruža."

Koji je zaključak filma? Kao što ga je na početku izrekao narator, tako to čini i na kraju: "Ne postoje čuda, ne postoji nešto poput sudbine, ništa nije zapisano unaprijed." Hansenu se morala dogodit Summer da bi na kraju filma upoznao potencijalnu novu ljubav, da bi došao do Autumn. Ako ćemo engleska imena prevesti na hrvatski i poigrati se malo značenjima, moralo mu se desiti ljeto, da bi došao do jeseni – i to ne samo u smislu nekakva napretka, koraka naprijed, nego i u metaforičkom smislu – moralo mu se desiti "ljeto", opsesivna ljubav koja je prošla prije nego što je ustvari i došla, da bi stigao do "jeseni" – perioda koji će možda biti smireniji, ali će ljubav zato biti ozbiljnija i možda veća. No film iskazuje i jednu dilemu: kako protumačiti ljubav? Kao determinizam ili kao slučajnost? Je li slučajno što je upravo Summer nagovorila Hansena da se ponovno okuša u arhitekturi umjesto da radi posao u kojem ne uživa, te da upravo na jednom od razgovora za posao, nakon što se vrati arhitekturi, upozna svoju potencijalnu novu ljubav, Autumn? Ili je to sve determinizam, sudbina, fatum, neka vrsta "leptirova efekta", u kojem je jedan korak doveo do drugog, u kojem je jedan korak predodredio drugi, uvjetovao ga i prije nego što je subjekt uopće bio svjestan da je tako? Implicitni je zaključak filma da je svatko koga upoznamo u životu, svatko s kime podijelimo neke sretne i nesretne trenutke karika čiji ćemo utjecaj spoznati tek poslije. I upravo bismo ovdje možda trebali uputiti prigovor. Jer nije li takva misao zapravo neutemeljeni optimizam? Samo još jedna utjeha koja budi lažnu nadu da "ništa nije zapisano unaprijed", a svejedno nas uvjerava da u svim našim vezama postoji neki inherentni determinizam koji

ima smisao premda ga mi ne vidimo? U takvu objašnjenju kao da čujemo svojevrsnu *new age* filozofiju utjehe: ako si sada nesretan, ne brini se, tvoja nesreća je samo ulog za buduću sreću. U tom smislu, pravi optimistični svršetak filma ne bi bio taj da Hansen susretne novu ljubav kojom "izbija" onu staru, nego da ostane sam. On se, doduše, teško miri s vlastitom sudbinom, prebolio je Summer, ali još uvijek ne nalazi zadovoljavajući nadomjestak, no sada barem, napokon, zna što želi i što ne želi – i što je najvažnije od svega – uspijeva biti sam.

Lijepu pouku o tom ćorsokaku izgubljenih ljubavi daje nam Sv. Augustin u svojim *Ispovijestima*: "Kad su mi od moga boka otrgli ženu s kojom sam običavao spavati, kao zapreku ženidbi, bilo mi je slomljeno i izranjeno srce uz koje je ona bila prirasla, i počelo je krvariti. Ona se vratila u Afriku, zavjetujući se tebi [Bogu] da neće poznati drugoga muškarca. Kod mene je ostavila moga naravnoga sina što mi ga je rodila. Ali ja, nesretnik, nisam imao snage da učinim kao ona. Nestrpljiv zbog odlaganja, budući da bi tek poslije dvije godine imao dobiti onu koju sam isprosio, i jer nisam bio ljubitelj braka, nego rob strasti, našao sam drugu, ali ne kao zakonitu ženu; tako se u neku ruku imala podržavati i produživati bolest moje duše, bilo netaknuta bilo još veća, uz pratnju navike koja će potrajati dok ne nastupi zakonita žena. Tako ona moja rana koja mi je bila zadana time što su mi otrgli prvu ženu nije htjela zacijeliti, nego se nakon ljute upale i boli stala gnojiti te je boljela naoko blaže, ali beznadnije."

Kao što vidimo u ovoj je dirljivoj priči mnogo simpatičniji lik žena koja se vratila u Afriku i zavjetovala da neće naći drugog, dok vragolasti Augustin nije mogao suspregnuti vlastite strasti te je odmah našao zamjenu za izgubljenu ljubav, a da se još uvijek nije iskreno i duboko suočio s tim velikim gubitkom. Naravno, rana zbog toga nije zacijelila, samo je "naoko boljela blaže, ali beznadnije". I to je ono što nedostaje u *500 dana ljubavi*: nakon izgubljene ljubavi rane ne mogu zacijeliti, mogu samo boljeti blaže, ali beznadnije, dok nam film sugerira da je za ponovni početak naprosto dovoljno pronaći nadomjestak, novu ljubav kojom će stara izblijedjeti i potpuno zacijeliti. Ponekad, u stvarnosti to doista i jest tako, a ako ćemo biti pošteni, čak je i sam Augustin za svoju izgubljenu mladost pronašao nadomjestak (prvo u drugoj ženi, a zatim u Bogu kao konačnom pribježištu). Međutim, što ako nijedan nadomjestak nije dovoljan? Što kad bi glavni protagonist filma – umjesto da nam priušti *happy end* – postao svjestan fatalnog manjka (po onoj slavnoj Lacanovoj formuli da je ljubav situacija u kojoj netko daje nešto što nema nekome tko to ne želi) i na taj se način pomirio s vlastitom sudbinom, spoznavajući da ono što je nudio Summer nikada nije ni imao, a da ona to zapravo nikada nije ni htjela? Ne bi li tek to bilo pravo suočavanje, umjesto bijega u nove strasti i radosti koje će, ako stare još uvijek nisu potpuno zacijelile, poput bumeranga kad tad vratiti potisnuto prokletstvo?

Srećko Horvat

Revanš

(Revanche, Götz Spielmann, 2008)

Naslovu unatoč, osveta je tek sporedna tema ovoga djela. U prvome redu u njemu je riječ o grižnji savjesti, o osjećaju krivnje, o kajanju. Ključne etičke teme predstavljene su na način sličan antičkoj tragediji. Spielmannov film sadrži odlike koje Aristotel traži u svakoj dobroj tragediji: *Revanš* gledatelja "podražuje", nesreća njegovih likova u gledatelju, paradoksalno, budi estetski užitak, a kraj filma izaziva osjećaj razboritog straha i sažaljenja. Krivnja tragičnog junaka Alexa posljedica je spleta nesretnih okolnosti, riječima antike, ona je posljedica sudbine. Osjećaj krivnje ovdje nije predstavljen kao svakodnevna pojava koju rješavamo s nekoliko posjeta psihijatru ili svećeniku, već kao grozno stanje koje traje neovisno o volji junaka. Nesreća junaka ovog filma ne proizlazi iz njegovih društvenih okolnosti, ne javlja se zbog nekog vanjskog uzroka, niti zbog činjenice što je on pripadnik kriminalnoga miljea. Kao i u antičkoj tragediji, njegova se sudbina mijenja od sreće k nesreći samo zbog njegove nehotične vlastite pogreške, zbog nepovratnog i glupog prijedloga junaka vlastitoj djevojci Tamari da ga pričeka u autu dok on ne opljačka banku. Tamara slučajno biva ubijena, a Alex postaje tragičnim junakom.

Radnja, odnosno, fabula "duša" je tragedije: prema Aristotelu ona treba biti zgusnuta i cjelovita. One fabularne elemente koje bi izvan sfere tragedije doživjeli naivnima ili neuvjerljivima u tragediji doživljavamo tragičnima. I u *Revanšu* su vidljive specifičnosti tragične fabule: ona je satkana upravo od niza slučajnosti i nesretnih kombinacija koje bi u drugom kontekstu iritirale gledatelja: tako su, naprimjer, Alexov djed Hausner i policajac Robert koji je kriv za Tamarinu smrt susjedi. Također, Alex saznaje da Robert živi u susjedstvu pukom slučajnošću, tako što Robertova supruga Susanne u supermarketu Hausneru spontano počne pričati o nesretnom Tamarinu ubojstvu. Možda je najupečatljiviji element tragične slučajnosti onaj s kraja filma, kada Susanne napokon poveže Alexa i ubijenu djevojku slučajno vidjevši njezinu fotografiju na njegovu stolu.

Zadržimo li se na tragu Aristotelove teorije, tragedija je onaj oblik umjetnosti koji sadržava najvišu razinu estetskoga reda. Utoliko je zanimljiva Spielmannova odluka da se i u mediju filma drži pravila klasične antičke tragedije time što uvodni dio ostavlja neobično dugim: Tamarina smrt, prva bitna fabularna točka filma, zbiva se tek u 46. minuti (film traje ukupno 116 minuta). S druge strane, točke filma važne za rasplet radnje Spielmann komprimira u posljednjih trinaest minuta filma zaredom nižući tri ključna, sjajno napisana dijaloga. Dijalogom Alexa i Roberta on raspleće odnos određen osvetom i krivnjom, dijalogom Roberta i Susanne raspleće njihov bračni odnos, a dijalogom Alexa i Susanne on raspleće njihov ljubavnički odnos. Pa ipak, Spielmann se u filmu uglavnom drži klasičnoga Aristotelova pravila o trodijelnoj kompoziciji drame (zaplet, obrat i rasplet) i stoga je asimetrična duljina trajanja prvog i trećeg čina zapravo zanimljiv odmak od klasične tragedije. On ne djeluje kao greška, već ga možemo razumjeti kao originalnu žanrovsku varijaciju na kodificirana pravila pričanja tragične priče.

Pitanje poštivanja žanrovskih pravila izrazito je zanimljivo u raspravi o ovome filmu. Naime, s obzirom da je rečeno da se radi o filmu srodnom antičkoj tragediji, očekivali bismo da film žanrovski spada u dramu. Scene posvećene psihološkim stanjima likova i njihovim osobnim problemima doista podsjećaju na žanr psihološke drame. Međutim, posebna je vrijednost *Revanša* ta što se teme karakteristične za žanr drame tijekom cijeloga filma prikazuju i pomoću stilskih postupaka karakterističnih za kriminalistički film i triler. Prije svega, film se bavi temom zločina i lociran je u bečki kriminalni milje. Osim toga, redatelj od samoga početka gledatelje drži

u stanju znatiželje i napetosti, tek dijelom razotkrivajući događaje koji će biti razjašnjeni u nastavku filma. Tako, na primjer, film započinje kadrom bacanja nečega u jezero; poslije saznajemo da se radi o Alexovu bacanju pištolja, čime on simbolički odustaje od osvete. Potom, u prvoj trećini filma, javlja se dugi kadar nemotivirane vožnje kamere cestom; vožnja se zaustavlja na bezličnom dijelu šume – poslije saznajemo da se radi o mjestu na kojem će Alex ostaviti Tamarino beživotno tijelo u autu. Tijekom cijelog filma ponavlja se kadar klupe pokraj jezera – poslije saznajemo da se radi o mjestu na kojem će Alex konačno odustati od osvete. Osim tih primjera valja navesti i scenu anticipacije tragedije igrom u kojoj Alex Tamaru zastrašuje praznim pištoljem, kao i scenu u kojoj Alex odlučuje ne ubiti Roberta dok džogira, što anticipira njihovo pomirenje. Dakle, Spielmann filmski manipulira gledateljevim znanjem o radnji, što je tipično za žanrovsko-fabularni film, a ne za *art*-film (psihološku dramu).

Znanje koje gledatelj ima o zbivanjima u filmu jednako je znanju koje o njima ima glavni lik Alex, što nam olakšava da suosjećamo s njime i doživljavamo ga kao tragičnog junaka. Nakon Tamarine smrti samo Alex i gledatelj znaju da je Alex pljačkaš banke, dok je ta informacija nepoznata i Susanne i Robertu i Hauseru (pritom ni Robert ni Hauser niti na kraju filma ne doznaju istinu o pljački banke). Prema Aristotelovu određenju tragičnog junaka on bi trebao biti sličan nama, ali i na neki način bolji od nas. Lik Alexa poseban je upravo po tome što on po nekim objektivnim mjerilima nije bolji od prosječnoga gledatelja. Međutim, njegova odluka o pljački banke prikazana je kao čin ljubavi prema Tamari, tako da gledatelj suosjeća s njime iako je on pljačkaš (postupak karakterističan za kriminalističke filmove o pljačkama). K tome, Tamarin svodnik kritizira Alexa, govori mu da je "previše blag, a želio bi biti žestok". On, dakle, nije tipičan "hladni" Austrijanac toliko karakterističan za suvremeni austrijski film, već prije istetovirana dobrica, tip kojemu je u životu nekad, nešto, nažalost, pošlo ukrivo. Po klasičnom scenarističkom receptu, Alex je lik koji nečemu teži (oslobađanju Tamare od svodnika), ali mu nešto u tome odmaže (njegovo financijsko stanje). Spielmannov osnovni adut pri profiliranju glavnih likova jest taj što sve njih muče etički problemi (i Alexa i Roberta i Susanne). Unatoč činjenici što barata donekle stereotipnim likovima (protagonist Alex, antagonist svodnik, heroina Tamara), redatelj svakom liku (osim svodniku) pridaje i kompleksni psihološki karakter. Ovdje valja spomenuti i činjenicu da je odabir glumaca za sve likove u filmu vrhunski odrađen.

Neke scene u filmu iznenađuju i Alexa i gledatelja i služe kao fabularne točke preokreta. Te točke su već spomenuta smrt Tamare, neočekivana depresija *macho* Roberta te posve iznenadni ljubavnički poziv Susanne Alexu. Upravo su odnosi između urbano-kriminalnog para (Alex i Tamara) i provincijsko-dosadnog para (Susanne i Robert) kontrast koji stvara zanimljiv kontekst radnji filma. Film je otvoren kontrastnim scenama seoske idile (Robert kosi travu, Susanne ga gleda) i gradske margine opterećene prostitucijom i ilegalnom imigracijom. Pri izgradnji tog kontrasta Spielmann ne zapada u moraliziranje ili donošenje vrijednosnih sudova, već, po antičkom načelu, jednostavno pokušava umjetnošću oponašati prirodu. Štoviše, on ističe da ljudska priroda ne ovisi o okruženju iz kojeg pojedinci dolaze: oba para na sličan način goli provode vrijeme razgovarajući na krevetu, a i Alex i Robert (i kriminalac i policajac) nakon tragičnog se događaja na sličan način ne znaju nositi s traumom.

Tragedija je prema Aristotelu pisana uzvišenim, odnosno, svečanim i dostojanstvenim stilom. Možemo reći da je i *Revanš* režiran, ako već ne uzvišenim, onda barem originalnim i prepoznatljivim stilom. U filmu prevladavaju statični široki planovi, a Spielmann redovito koristi dubinsku mizanscenu i preoštravanja, a pritom nerijetko prikazuje samo dio tijela glumca ili glumice u prvom planu dubinskoga kadra. S obzirom na pretežno korištenje dugih kadrova, posebna je pažnja pridana kompoziciji kadra, odrazima u staklima i ogledalima kao i odnosu svjetla i sjene. Pokreti kamere rijetko se koriste; švenkovi se koriste samo pri prelaženju lika iz jedne prostorije u drugu, a vrlo spore vožnje koriste se isključivo u dijaloškim scenama. Nekoliko puta u filmu su scene razdvojene putem *blankova*, a kraće scene su nerijetko snimljene u samo jednom kadru. Spielmann također u nekoliko navrata scene prekida prije završetka radnje u sceni (npr. scena seksa pod tušem, scena odnosa Tamare i klijenta u bordelu, nekoliko scena razgovora prekinuto je prije kraja samog razgovora). Kao posebno zanimljiva režijska odluka ističe se to što su gotovo sve scene prikazane u svega nekoliko kadrova; u dijaloškim scenama Spielmann tijekom filma uopće nije koristio uže planove, a u nekima je čak snimao glumce za stolom okrenute leđima kameri. Dakle, klasično pravilo o prikazu emocija

u krupnome planu ovdje je uglavnom ignorirano, jer je gledatelju dovoljno pratiti priču kako bi doživio emocije filmskih likova. Dvije iznimke u kojima se Spielmann odlučio na raskadriravanje scene putem bližih i polublizih planova su razgovori Alexa i Roberta te Alexa i Susanne na samom kraju filma, što te scene čini posebno jakima u kontekstu cijeloga filma. Općenito govoreći, možemo reći da Spielmann vjerojatno koristi duge i široke kadrove kako bi u drugoj polovici filma dao gledatelju vremena da samostalno i osobno doživi misli i osjećaje koji se roje u glavama Alexa i Roberta.

Tu tezu potvrđuje i to što se tijekom cijele druge polovice filma ponavljaju meditativne scene u kojima Alex pili drva u djedovoj drvarnici. Time se postiže specifičan ritam u izmjenama scena, s gledatelju se sugerira mirenje tragičnoga junaka s nesklonom mu sudbinom. Teme smrti i ljubavne prevare možda su i dva najkorištenija motiva u povijesti filmske umjetnosti. Spielmann u *Revanšu* vješto i nimalo klišeizirano koristi oba ta motiva, motive *thanatosa* i *erosa*, kako bi omogućio svom tragičnom junaku da se u budućnosti donekle nosi sa sudbinom. Seksualni odnos Alexa i Susanne njemu omogućava da se, barem u svojoj glavi, revanšira Robertu za Tamarinu smrt. Osim toga, dijete koje Susanne nosi vjerojatno je Alexovo, ali je jasno da baš svi likovi u ovoj tragediji imaju jednostavan cilj da u seoskoj rutini pronađu izlaz iz mučnoga stanja kajanja. Tek na kraju filma postaje jasno koja je uloga lika djeda Hausera u radnji. Kao i Alex i Hauser je ostao bez žene koju je volio. Hauserova priča ostavljena je otvorenom, ali posljednjim kadrom filma, u kojem Alex radi ispred kuće, sugerira se da je njegova sudbina jednaka Hauserovoj: jedino rješenje predstavlja mu život iz dana u dan, i što je najvažnije, život bez razmišljanja i bez postavljanja mnoštvo pitanja.

Igor Bezinović

Slomljeni zagrljaji

(Los abrazos rotos, Pedro Almodóvar, 2009)

Nedugo nakon premijere *Slomljenih zagrljaja* u Cannesu žute stranice svjetskih tiskovina objavile su senzacionalnu izjavu redatelja filma Pedra Almodóvara kako je glumica Penélope Cruz jedina žena s kojom bi želio imati dijete (?!). Senzaciju je, dakako, podgrijalo to što se Pedro deklarira i percipira kao homoseksualno ili transrodno biće, a glumice kojima se okruživao tumače kao dokaz da su gej-muškarci ženama najbolji/e prijatelj/ice. Premda se Almodóvarova izjava u tom trenutku vjerojatno više tumačila kao ispad platonske naklonosti španjolskoj divi i/ili šaljivi autosubverzivni čin, nego kao ozbiljna ispovijed, isto je tako vjerojatno da je kod nekih poklonika (pre)usmjerila interpretativni fokus (s) njegova posljednjeg filma na samu osobu redatelja koji se, za manje od trideset godina, od *enfant terriblea* pretvorio u najčvršću instituciju iberskoga filma. Konkretnije pitanje koje je "žuta" vijest mogla izazvati moglo bi glasiti: čuči li u *Slomljenim zagrljajima* nešto što bi bilo simptom dubljeg zaokreta, zasićenja od provokacije, autorove kreativne krize, ili – ne daj Bože! – seksualnog "izlječenja"?

Pritom treba imati na umu i to da je riječ o redatelju koji se sa sedamnaestim igranim filmom približio pragu sedmog desetljeća života, pregrmio trideset uzbudljivih umjetničkih godina, filmom postigao sve što se može postići (nagrade, ugled, poklonike), a odigrao je važnu ulogu i na društveno-kulturnom planu svoje zemlje, koja se i uz njegov stvaralački poticaj transformirala iz konzervativne u ultraliberalnu državu. Za to se vrijeme i mijenjao, a to je razvidno iz filmografije koja svakih desetak godina bilježi blaži ili oštriji žanrovski i stilistički pomak. Ako je prvenac *Pepi, Luci, Bom i ostale djevojke iz grupe* (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, 1980) bio nesputani manifest libertinske postfrankovske kulture i madridskoga *undergrounda*, *Žene na rubu živčanog sloma (Mujeres al borde de un ataque de nervios, 1988)* zreli primjerak postmodernističke farse, a *Sve o mojoj majci* (*Todo sobre mi madre*, 1999) vrhunac melodrame ili *almodrame*, nakon fikcionalnog "vraćanja" u doba odrastanja s *Lošim odgojem* (*La mala educación*, 2004) i s *Vraćam se* (*Volver*, 2006), od *Slomljenih zagrljaja* prirodno je očekivati još poneki pomak ili "povratak".

A on se i dogodio. Osim što je "oslobodio" makabrič-

nost netipično "mračnih" prijašnjih filmova – *Matador* (1986), *Živo meso* (*Carne trémula*, 1997) *i Loš odgoj* mogu se shvatiti i kao svojevrsni međaši njegovih autorskih faza – Almodóvar se, samosvjesno poput prave institucije, okrenuo vlastitoj prošlosti, odnosno, samome sebi. Učinio je to u formi "filma u filmu" ili "filma o filmu", preko *alter ega* u dijegetskom svijetu, slijepog redatelja Matea Blanca koji pokušava premontirati vlastiti film snimljen prije četrnaest godina. Film u filmu, naslovljen *Djevojka i koferi*, umjesto njega završio je u naletu osvete "prigodni" producent, korumpirani i ljubomorni biznismen Ernesto Martel, jer mu je umjetnik oteo ljubavnicu/glumicu (Cruz). Film je doživio fijasko, a redatelj automobilsku nesreću u kojoj je izgubio i ljubav i vid. Godinama poslije, potaknut viješću o Martelovoj smrti, svega se sjeća u društvu mladića Diega koji mu pomaže da napiše novi scenarij pod angliziranim pseudonimom Harry Caine.

U tim "starinskim" flešbekovskim operacijama koje nanesenim glasom, mračnim interijerima, prijeteće zavojitim stepenicama i diskretnom ugođajnom glazbom koketiraju s *noirovskim* prizivanjem trauma iz potisnute prošlosti, Almodóvar preko fikcionalnog redatelja, među ostalim, zamišlja/vizualizira kako bi izgledao ključni film u njegovoj karijeri, *Žene na rubu živčanoga sloma*, kada bi u ulozi frustrirane glumice Pepe, i uz pastelnu "korekciju" pop-artističkog dekora i kostima, staru Carmen Maura zamijenila njegova aktualna muza. Upućivanje na vlastiti film – preko lika koji je redatelj i koji također dijeli fascinaciju Penélopom – glavni je indikator da bi *Slomljene zagrljaje* trebalo čitati ne samo kao tipičan autoreferencijalni intertekst, kao sublimno osoban film, nego i kao svojevrsno preispitivanje vlastitih pogleda iz prijašnjih radova. A ako je nešto ostalo iz Pedrovih razmetnih mlađih dana, kada su njegovi filmovi živjeli od ideoloških provokacija, artističkih ekscesa i *campovskih* pretjerivanja, onda se to u *Slomljenim zagrljajima* ponajviše osjeti na razini račvaste narativne konstrukcije, dubliranja motiva, umnažanja simulacija i tematskih čvorova čije raspetljavanje zahtijeva poveću koncentraciju. Sve ostalo u novom (gotsko-noirovskom) ruhu apsorbira gotovo klasična elegancija koju, kao i uvijek, oplemenjuje domišljatim elementima mizanscene, pomno promišljenom uporabom detalja i citata te ugođajnom zvučnom kulisom.

U univerzumu *Slomljenih zagrljaja*, više i od same narativne strukture, upravo detalji pokazuju kako se Almodóvarove preokupacije zapravo nisu mnogo promijenile.

Na um padaju dva simptomatična motiva. Prvi kadar u filmu zauzima krupni plan oka – organa vida, preduvjeta i prapočela svakog pisanja svjetlom, pa tako i filma. Drugi motiv su prsti (dviju ruku) – organi dodira, instrument taktilne komunikacije. Oko (nepoznate plavuše) upereno je na početku filma u slijepog redatelja čiji se odraz vidi u zjenici; prsti i ruke redatelja – kao po obnaženim grudima plavuše ili Brailleovu pismu na njegovu početku – potkraj filma čeznutljivo klize po površini ekrana, pokušavajući opipati ono što ne može vidjeti: zamrznutu, mutnu i zrnatu sliku para združena u poljupcu. Ta dva detalja, uz komadiće fotografija ("slomljenih zagrljaja") iz redateljeve ladice, kao sinegdoha sažimaju novi mozaični izmišljaj Pedra Almodóvara, priču o čeznutljivu redatelju koji, unutarnjim vidom i sjećanjima, pokušava rekreirati prošlost i dovršiti redateljsku verziju vlastitog filma snimljena u vrijeme kada mu je videća naprava još radila besprijekorno i bila izoštrena na zanosnu Lenu. "Filmovi se", kaže on na samom svršetku filma, "moraju završiti, pa makar i naslijepo".

A film (u filmu) podgrijavaju (filmofilska) sjećanja i žudnja koji su neizostavni inventar svake melodrame, pa tako i *almodrame*, njezine specifične postmodernističke inačice s iberskim začinima. Tijekom dugogodišnjeg autorova bivanja na filmskoj sceni, samo su se mijenjali njezin predmet, intenzitet i ozračje, kao i gustoća narativne mreže u koju se upletala kao dramatsko "olovo". Kao protuteža tom utegu najčešće su služili lepršav stil, ironija, privlačan *soundtrack* i subverzivni humor. Pa iako cjepivo protiv ozbiljnosti kod Almodóvara još djeluje, odnosi između komičkog/vedrog i ozbiljnog/mračnog u posljednjem filmu bitno su se promijenili zbog svjesnog prisvajanja tjeskobnog noirovskog inventara. I to ne samo vizualnog – kao što su zamračeno stubište ili zamračeni ambijenti u kojima likove, primjerice, "salijeću" cijevi pištolja s golemih warholovskih slika – nego i psihološkog – manipulativnosti i posesivnosti kao istaknutih osobina likova. Iako je Mateo/Harry (Lluis Homar) glavni fokalizator pripovjedanja/sjećanja, on nije i jedini fokus *Slomljenih zagrljaja*. Psihološki teret filma raspodijeljen je na nekoliko likova čija stanja – žudnja, frustracija, ljubomora – graniče s bolešću. U tom se društvu, osim Martela (José Luis Goméz), nalazi i njegov odbačeni homoseksualni sin (Ruben Ochandiano), skriven iza pseudonima Ray X, koji pokušava otkupiti očevu ljubav uhodeći filmskom kamerom zajedničke trenutke Lene i Matea. Još jedan sin, Diego (Tamar Novas), vanbračno dijete Mateove suradnice Judit (Blanca Portillo), nalazi suptilniji put do oca, čiji je identitet, vjerno prateći Matea u poslovnom i privatnom životu, njegova majka uporno skrivala. Dok Diego pomaže Mateu na novom scenariju za vampirsku komediju, Ernesto mlađi, nakon očeve smrti, fantomski izranja iz prošlosti s materijalom o snimanju filma i preljubu, kako bi od njega napravio dokumentarac. No, najveći dio potisnute prtljage ipak preuzima sama (izgledom androgina) Judit, kao brižna (ali i posesivna) majka/prijateljica/bivša ljubavnica i nijema svjedokinja svih Mateovih/Harryjevih avantura. Zato je logično zapitati se nije li zapravo ona, dakle (opet) Žena, žudnjom i "žrtvovanjem" opsjednut glavni lik i ovog Almodóvarova filma. Ma što o tome zaključili, kompleksi i identiteti se umnažaju, izviru jedan iz drugog: u mašti, na papiru, na ekranu. U prošlom, sadašnjem i budućem vremenu. To je nedvojbeno i razlog da *Slomljeni zagrljaji* traju netipično dugo za Almodóvara, s posljedičnim razbijanjem narativne dinamike, diskontinuitetom u fabuliranju osnovne priče i nemogućnosti potpunog katarzičnog doživljaja. Melodramska srž filma sublimirana je prokušanim rješenjem: utapanjem emocija u atraktivan prirodni ambijent, povezivanjem prirode i osjećaja u jednoj od najdojmljivijih dionica filma.

Veći izleti u eksterijere vrlo su rijetki u almodovarovskom univerzumu – teatraliziranom, izvještačenom i simulativnom; ispunjenom šarenim krpicama i mozaičnim plohama zasićenih boja. Putovanje/bijeg ljubavnika, istraumatizirane Lene i zaljubljena Martela, na slikovit vulkanski otok Lanzarote u sklopu Kanara, izravnim je citatom povezano s putovanjem Rossellinijeva frustrirana para (Ingrid Bergman i George Sanders) prema Napulju i vulkanskim Pompejima u *Putovanju u Italiju* (*Viaggio in Italia*, 1953); esterijer je ovdje ekspresivni ekvivalent retorički povišenim, sublimnim sekvencama koje Almodovar najčešće priređuje u interijeru. U *Slomljenim zagrljaju* to je, primjerice, majstorska karaoke-scena u kojoj Penelope Cruz iznenada upadne na Martelovu tajnu projekciju sinovih snimaka i s vlastitih usana na ekranu, umjesto Martelove *lip sync* profesionalke, pročita priznanje preljuba. Čudesna plaža El Golfo i crni krateri, posijani po krajoliku egzotična otoka, donose drugu vrstu uzbuđenja. Oni pripadaju vrsti uzvišenih pojava, predmeta koji svojom nadnaravnom ljepotom istodobno izazivaju i bol i ugodu, i udivljenje i strahopoštovanje. Uzvišeno, primjećuje Cynthia Freeland, izaziva

poštovanje prema nečem ljudskom, a istodobno premješta emocionalnu reakciju s fikcije na sam artefakt. S Almodóvarovim filmovima to se događa i onda kada ne posežu za "uzvišenim" predmetima iz prirode. I tu se možda krije ključ za shvaćanje njegovih izjava i reakcija na Penéleope Cruz. Čini se da u njegovu doživljaju svijeta u estetskim kategorijama glumica pripada upravo tom redu uzvišenih pojava ili artefakata, koji zadivljena promatrača (redatelja) tjeraju da javno posumnja u vlastitu prirodu i identitet.

Diana Nenadić

Tokio

(Tokyo, Leos Carax, Michel Gondry, Bong Joon-Ho, 2008)

U uvodnoj sekvenci filma *Map of the Sounds of Tokyo* (2009) redateljice Isabel Coixet japanska tvrtka organizira večeru svojim zapadnim poslovnim partnerima s delicijama posluženim na tijelima obnaženih krasotica. Ali njihova se lica ne vide. U jednom trenutku Japanac diskretno kaže svom šefu: "Pogledaj kako moramo nisko pasti da bi udovoljili njihovim primitivnim željama." No, kad vlasnik tvrtke sazna da mu je kćer Midori učinila samoubojstvo, i on u naletu očaja pobaca preostalu hranu s polugolih djevojaka, dok će one u panici odjuriti u kupaonicu da bi se istuširale, tek tada upoznajemo njihov pravi identitet. One, naime, nisu Japanke, nego uvezene Ukrajinke. Ovo je ujedno i najbolji dio autoričine priče o španjolskom vlasniku luksuzne vinarije u Tokiju koji se zaljubljuje u radnicu tokijske ribarnice. Ona ga, međutim, mora likvidirati po nalogu ljubomornog Japanca koji je bio potajno zaljubljen u Midori, smatrajući Španjolca krivcem za njenu smrt.

Otkako je Sofia Coppola odvela svoju usamljenu heroinu u Tokio izgubiti se u prijevodu njegovih znakova i zvukova postalo je jako *in*. Njen tokijski itinerar slijedi i Doris Dörrie u narativnom *butohu* poznatijem kao *Trešnje u cvatu* (*Kirschblüten – Hanami*, 2008), čija autorica u katalogu lanjskog Berlinalea pretenciozno navodi da su je nadahnule, ni manje ni više, nego Ozuove *Tokijske priče* (*Tôkyô monogatari*, 1953). No kad recimo Tajvanac u Tokiju Hou Hsiao-hsien na isti način pristupa svom komadu *Café Lumière* (*Kôhî jikô*, 2003), opisujući ga kao *hommage* Ozuu, njegove su reference na *Tokijsku priču* daleko od klasičnog pastiša. Jer, tradicionalna obitelj iz Ozuova filmskog opusa više ne postoji. Ona je nestala prije gotovo pola stoljeća. Tako je i Ozuov duh u današnjem Tokiju gotovo nevidljiv. Njegov djelić razotkrio sam ovih dana, izgubljen i nanovo pronađen u kaosu japanske metropole, kad me je prijateljica Naho odvela u staru slastičarnicu Wakamatsu u Ginzi na kuhano žito preliveno kremom od azuki graha. "Ovdje je Ozu često dolazio. Ovdje je snimio i neke od svojih filmova", pohvalila nam se stara konobarica. Danas je Ozuovo omiljeno skrovište stiješnjeno između luksuzne robne kuće i Adidasove prodavaonice i gotovo ga je nemoguće pronaći. Zato u Houovu "elokventnom" filmu, u kojem se najduži razgovori događaju telefonom, ili uz japanski specijalitet tempuru, većina riječi ostaje neizgovorena. Glavni su filmski likovi tako tokijski vlakovi i tramvaji čije zvukove hvata jedan prodavač u knjižari, kako bi mu poslužili za njegovu virtualnu instalaciju (gotovo identičan motiv prepisuje i Coixet likom starca koji osluškuje i snima gradske zvukove, na čiju mapu aludira i sâm naslov njena filma). Zato se u Houovoj tokijskoj priči, na neki način, zrcali njegova "probuđena podsvijest".

No svi ti autori, od Coppole pa nadalje, s eventualnim izuzetkom Houa, nisu putnici, već slučajni turisti zalutali u tokijskoj semiotičkoj džungli. Oni ne žele istraživati, upoznavati i razumjeti. Njihovi protagonisti su se tek zatekli u jednoj tranzitnoj situaciji u kojoj im se moglo dogoditi bilo što. A to što im se događa neizbježno koincidira s njihovim američkim (Coppola), njemačkim (Dörrie) i španjolskim (Coixet) životima i prošlostima. Sličnu strategiju recimo rabi i francuski filmaš Alain Corneau pri adaptaciji romana belgijske spisateljice Amélie Nothomb *Strah i trepet* (1999). Njegov opus i nije ništa drugo nego vječno ponavljanje teze o uzaludnim pokušajima asimilacije došljaka u stranu kulturu. Jer, njegova heroina koja se vraća u Japan, u kojem je provela djetinjstvo, i zapošljava se kao prevoditeljica u jednoj multinacional-

ki, još se nije stigla ni izgubiti u prijevodu, a već su je nadređeni spustili na najniži mogući rang u svojoj rigidnoj hijerarhijskoj ljestvici dodijelivši joj posao čistačice zahoda na četrdeset i četvrtom katu poslovne zgrade. Na svu sreću zahod je imao prozor. Nothomb ga opisuje kao "onu prekrasnu granicu između higijene i onog što je nemoguće oprati," premda Corneau ne napušta antiseptične interijere poslovne zgrade obasjane neonom. Zato će njena šefica Fubuki postati neka vrsta magičnog zrcala koje reflektira spisateljičinu dušu. Samo što Amelie-san nikad neće postati savršena Japanka poput Fubuki, koliko god to sama priželjkivala. Sve se dakle svodi na "granicu između zahoda i beskraja, između užasnog svjetla i prekrasnog mraka".

Simptomatično je koliko su zahod, i izmet općenito, zastupljeni u rukopisima ovih turista. U najnovijem filmu Gaspara Noéa *Enter the Void* (2009) njegov protagonist umire u zahodu tokijskog kluba pored kojeg se onaj legendarni šekret iz *Trainspottinga* (1996) doima poput mirisne oaze. No, iako sam krstario Tokijem i Japanom uzduž i poprijeko, olakšavajući se u svim mogućim zahodima – klupskim, hotelskim, caféovskim, sushi-barskim, metroovskim, kolodvorskim, kao i onima iz jurećih Shinkansena – moja potraga za Noeovom kloakom bila je uzaludna. Japanci su naprosto opsjednuti čistoćom i higijenom. Zato bi se prizor ambijentiran u zahodu imaginarnog kluba The Void prije mogao promatrati kao neka vrsta Noeove male ironične osvete.

Sličan motiv rabi i Caraxov, možda najluđi, segment triptiha *Tokio!* simbolično nazvan *Merde (Govno)*, koji je za japansku metropolu trebao biti ono što je za parišku bio *Pariz, volim te* (*Paris, je t'aime*, 2006). U njemu Caraxov glumac-fetiš Denis Lavant izlazi iz tokijske kanalizacije, bosonog i zelen, s riđom bradom i bez jedne zjenice, te počinje terorizirati pješake po snobovskoj Ginzi, ujedati ih, lizati i hvatati za odjeću. Aluzije na Godzillu su evidentne, premda se on u početku više doima poput reinkarnacije Burtonova Pingvina. Mediji su ga prozvali "kreaturom iz kanalizacije" povezujući ga s al-Qa'idom, sektom Aum Shinrikyo, pa čak i sa sibirskim poganskim čarobnjaštvom. No, Caraxova alegorija ide puno dalje od *monster-movie* referenci protežući se na japanske povijesne revizionizme i europske povijesne krivnje kad njegova kreatura razotkrije podzemni spomenik herojima Nankinga koji u junaku proizvodi još destruktivnije nagone (slične političke teme opsjedaju još jednog stranca

u Tokiju, kineskog dokumentarista Li Yinga koji u filmu *Yasukuni* posjećuje istoimeni tokijski hram, lociran par koraka od kasarne u kojoj je Mishima izveo *seppuku*, a u čiji su registar duša upisani i procesuirani japanski ratni zločinci, pri čemu autor secira njegove političke kontroverze, poput "skandaloznog" posjeta bivšeg premijera Koizumija, derneka japanskih ultranacionalista i prosvjeda lijevih aktivista). No, ulaskom Caraxova filma u sudnicu, kad protagonisti tradicionalno postanu izgubljeni u prijevodu, režiser gubi kontrolu, koliko god se još jednom dokazao kao *auteur maudit par excellence* koji voli tretirati film kao teatar. Zato se njegov komad više obraća publici jezikom mimskog teatra i iščašenog performansa, nego onim filmskim.

No, kako to obično biva, priče koje čine omnibus često znaju biti kvalitativno neujednačene. Ponekad one funkcioniraju kao neka vrsta filmskog kviza, pogotovu kad objedinjuju veći broj autora i kad se njegovo ime pojavljuje tek na odjavnoj špici, pa one mogu poslužiti kao test naše filmofilije. Zato u *Tokiju* tek njegov uvodni i završni, animirani dio, nosi nekakav skupni autorski pečat, dok svaka od triju epizoda slijedi autonomne autorske putanje, a ono što im je zajedničko tek je odabir identične, egzotične filmske lokacije. I dok je Caraxov segment triptiha možda najneprepoznatljiviji, jer je riječ o autoru koji je dugi niz godina bio odsutan s autorske scene – nije se oglasio još od svoje barokne faze koja je kulminirala 1980-ih s *Ljubavnicima s Point Neufa* (*Les amants du Pont-Neuf*, 1991) i *Boy Meets Girl* (1984); autora, pak, koji potpisuje priču *Interior Design* mogli bismo gotovo prepoznati zatvorenih očiju, koliko god njegov prosede na trenutke priziva Jarmuscheve duhove. No ono što zanima Gondryja igra je na relaciji animiranog i igranog, ali u japanskim terminima, koliko god je metamorfoza njegove heroine u stolicu koja mijenja oblik tipična gondryjevska nadrealna doskočica. Pritom Gondry voli balansirati između običnosti (slučaj junakova automobila) i ludila (odlazak na kinoprojekciju). Zato najveće iznenađenje triptiha ostaje sentimentalna priča *Shaking Tokyo* Bong Joon-hoa. Od svih priča njegova je definitivno najvjernija lokaciji kojoj je triptih posvećen, iako smo od Bonga očekivali puno radikalniji pristup. Autor se naime pozabavio hikikomorijem, specifično japanskim oblikom agorafobije, pri kojem se mladi Japanci zatvaraju u svoje sobe i ne izlaze iz njih ponekad i nekoliko godina. Ljepota Bongove ljubavne priče krije se upravo u njenoj jednostavnosti, koliko god je motiv junakove izolacije od vanjskog svijeta naizgled shematiziran u snimanju prostora koji postaje izgubljen u trenutku junakova oslobađanja. U isti mah, Bongov segment omnibusa je možda najoptimističniji jer budi nadu u japanski izlaz iz svoje zatvorene ljušture.

Dragan Rubeša

U zemlji čudesa

(Dejan Šorak, 2009)

U zemlji čudesa osmi je cjelovečernji igrani film scenarista i redatelja Dejana Šorka, autora koji je osamdesetih godina pripadao struji tzv. žanrovskog filma snimivši u tom razdoblju nekoliko zapaženih filmova, od kojih su se izdvajali *Mala pljačka vlaka* (1984) i *Oficir s ružom* (1987). Kao i u svojim dosadašnjim filmovima Šorak i u ovom ostvarenju ostaje u čvrstim okvirima žanrovskog filma, usmjeravajući se ovaj put na socijalnu dramu s radnjom u suvremenoj Hrvatskoj.

Alica je devetogodišnja djevojčica koja na poligonu međunarodnih snaga u zapadnoj Hercegovini sa svojim stricem Valentinom skuplja čahure. Kada i Valentin i Alica obole od raka, Alicina se majka Ruža odlazi prostituirati u Njemačku da bi zaradila za Alicino liječenje. Alica ostaje u Zagrebu, a Valentin ubrzo umire. Alica sa svojim novim prijateljem, beskućnikom Romom, polazi na putovanje *zemljom čudesa*, odnosno, sumornom i depresivnom Hrvatskom.

Nakon kratkog glazbenog uvoda film počinje Alicinom naracijom u *off*-u koja nas uvodi u samu priču. Alica napominje kako ona i stric joj Valentin na tom području skupljaju čahure koje zatim prodaju. Vizualno, redatelj istovremeno kroz niz totala prikazuje zapadnu Hercegovinu u kojoj je smještena radnja na početku filma. U

tim kadrovima vidimo isto ono o čemu nas je Alicin glas sekundu prije izvijestio. Redatelj će Alicin komentar u *off*-u i u nastavku filma upotrebljavati paralelno s razvojem radnje i upravo to predstavlja prvi od nedostataka filma. Naime, spomenuta naracija djeluje sasvim suvišno jer je uvijek praćena kadrovima koji prikazuju isto ono što Alica izgovara. Tako ćemo u jednom trenutku filma vidjeti kadrove besciljne vožnje kamiona, u kojem se voze Valentin, Ruža i Alica, te čuti Alicin glas u *off*-u koji kaže: "…lutalo cijeli dan. Nikako nać' adresu…", ili sekvencu poslije: "…u Zagreb stigli navečer, a vlak iš'o ujutro…" uz, dakako, kadrove koji prikazuju dolazak kamiona u Zagreb tijekom noći. Brojni su takvi primjeri ne samo nepotrebne, već i pretjerano literarne naracije. Umjesto da nas komentar naratora vodi kroz film tako da tumači ili daje dodatne informacije o likovima ili događajima, on se svodi na puko ponavljanje već poznatoga i viđenoga. Redatelj na taj način gubi jedan od glavnih aduta izlaganja priče – moć vizualnoga.

Priča filma može se podijeliti na četiri nejednaka dijela od kojih svaki počinje ključnim događajima za Alicu, bilo da se radilo o bolesti, odlasku ili smrti. U prvome dijelu to je vrlo klasičan uvod u radnju u kojoj saznajemo za bolest Alice i njezina strica Valentina, kao i to da njezina majka Ruža odlučuje otići u Njemačku da bi se prostituirala i tako pribavila novac za Alicino liječenje. On završava time da svi zajedno putuju za Zagreb. Drugi dio počinje dolaskom u Zagreb. Alicu smještaju kod svojih prijatelja Josana i Dunje. Valentin se vraća u Bosnu, a Ruža odlazi. U trećem dijelu Alica bježi od Josana i Dunje i upoznaje Romu. Valentin u međuvremenu umire, a između Alice i Rome stvara se prijateljstvo. U četrvtom dijelu Roma umire, a Alica, čudom izliječena, kreće u novi život. Film se prvenstveno usmjerava na odnos dvaju likova: Rome i Alice. Dok je Alica (mlada debitantica Marija Stjepanović) bezobrazna i zbog teškog djetinjstva prerano sazrela djevojčica, lutalica Roma (glumi ga poznati kazališni glumac Franjo Kuhar) bivši je vojnik koji živi u napuštenom vlaku, povremeno svira saksofon, a za život zarađuje skupljanjem boca. O njegovoj prošlosti ne znamo gotovo ništa, ali unatoč svojoj mračno-tajanstvenoj pojavi, on će se pokazati kao izrazito moralan i pravedan lik i jedini Alicin pomoćnik za vrijeme njezina putovanja. Kao suprotnost Romi i njegovoj zaštitničkoj ulozi pojavljuje se lik Josana (Goran Bogdan), koji je po mnogočemu karakterno sličan Krpi iz *Metastaza (2009)* Branka Schmidta.

Obojica su obiteljski nasilnici oboljeli od PTSP-a i alkoholičari koji za život zarađuju pljačkanjem kladionica.

No, za razliku od Schimdtova pristupa prikazivanju suvremene hrvatske svakodnevice, u kojoj su nezadovoljstvo, nemir i nervoza dočarani kamerom iz ruke, Šorkova realističnost je "smirenija", na trenutke teži bajkovitosti, ali cijelo vrijeme ostaje jednako beznadna. Kadrovi snimatelja Vjekoslava Vrdoljaka skladno su komponirani i zajedno sa spretnom upotrebom prirodnih zvukova bitno doprinose ugođaju filma. Sumorna glazbena tema Mate Matišića, koja se provlači kroz prijelomne događaje filma, dočarava osjećaj usamljenosti i melankolije.

Unatoč težini i dramatičnosti teme, kojom se film bavi, Šorak na trenutke teži i duhovitosti. Najčešće se to događa u sekvencama u kojima se radnja odvija u Valentinovoj (Borko Perić) obiteljskoj kući zajedno s njegovom ženom, Alicinom strinom (Marija Škaričić) i Babom (Lena Politeo). Međutim, razgovori koje vode protagonisti tih scena djeluju izvještačeno i neprirodno, a teme su najčešće bolest i smrt o kojima se priča s poprilićnom ležernošću, tako da se stvara dojam grotesknosti navedenih scena koja se nikako ne uklapa u okolne događaje, dok je lik Babe u film uvršten samo kako bi izgovorio nekoliko replika koje gotovo da nemaju veze s dijalogom u prostoriji i potpuno su bez važnosti i funkcije u razvoju priče.

Ipak, Šorak se vrlo uspješno koristi poznatom Čehovljevom mišlju da ako u jednom prizoru pokažete pušku, onda netko iz nje mora na kraja i zapucati. Brojni su tako u ovom filmu primjeri u kojima se na taj način anticipira budućnost. Na primjer, kada Josanova žena Dunja (Nataša Janjić) prvi puta Alici pokazuje sobu i otvara prozor, na njemu se kamera neko vrijeme zadržava; i upravo kroz taj otvoreni prozor Alica će nekoliko scena poslije pobjeći. Zatim radio koji nas, još u Dunjinoj kuhinji, obavještava o Josanovoj novoj pljački, upravo je to način na koji će Roma saznati o Josanovu velikom plijenu koji bi bio dostatan za Alicino liječenje. Na kraju, i sama puška kojom je Josan u jednom trenutku svoga pomračenja prijetio Alici, ista je ona kojom će Roma biti smrtno ranjen na samom kraju filma.

Kao što je redatelj u jednom intervjuu izjavio, naslov filma i ime glavne junakinje nemaju nikakve veze sa slavnom bajkom Lewisa Carrolla. Ipak, poveznica se uočava s jednim drugim djelom, filmom *Alice u gradovima* (*Alice in den Städten*, 1974) Wima Wendersa. U njemu devetogodišnja djevojčica Alice, napuštena nakratko od svoje majke, putuje njemačkim gradovima s fotoreporterom Philipom Winterom u potrazi za kućom svoje bake. Slično kao i kod Alice i Rome, i kod Wendersovih protagonista, nakon početne nesnošljivosti, s vremenom dolazi do uspostavljanja normalne komunikacije i stvaranja nerazdvojenog prijateljstva. Očita je sadržajna sličnost između ova dva filma. Međutim, žanrovski se filmovi ne bi mogli poistovjetiti (uostalom Wenders izlazi iz okvira žanra, a i vremenska razlika između filmova je poprilična); a i protagonistice su gotovo sasvim različitih karaktera. Kao jedina eventualna sličnost između dviju djevojčica moglo bi se navesti njihovo prerano odrastanje, iako je Alica iz Šorkova filma ipak znatno zrelija i samostalnija što je, dakako, i logično s obzirom na njezinu znatno težu situaciju. Wendersova je Alice tipična devetogodišnja djevojčica koja se boji mraka, koja plače zbog majčina odlaska i koja je izrazito ljubomorna ako ne dobije dovoljno pažnje. Sve su to osobine koje se ne bi uklapale u karakter Šorkove Alice. Ipak, očit je osjećaj svojevrsne prenatrpanosti problemima koje je Dejan Šorak pridao svojoj protagonistici jer je ona u kratkom filmskom vremenu dobila rak i izgubila dvoje voljenih ljudi, još uz to cijelo vrijeme svjesna da joj se majka prostituira u Njemačkoj. I na kraju svega toga, pojavljuje se svojevrsni *deus ex machina*, odnosno, Alicino čudesno izlječenje koje gledatelja ostavlja poprilično iznenađenim.

Teško se stoga oteti dojmu da bi vještiji redatelj ipak spretnije ispleo dramu o međuljudskim odnosima te suptilnije razvio prijateljstvo između djevojčice i neznanca. Želja Dejana Šorka da u svojoj filmskoj priči obradi sve probleme suvremene Hrvatske stvorila je dojam redundantnosti, a redatelju nažalost nije pošlo za rukom sjetiti se one druge Čehovljeve misli – umjetnost pisanja, umjetnost je skraćivanja.

Vladimir Šeput

Vjerujem u anđele

(Nikša Sviličić, 2009)

"Vjerujete li u lukavstvo uma? Što je, pak, to? A vjerujete li u sveopću harmoniju kozmosa? Pa, moglo bi se reći da, da. Da, vjerujemo. A u jednoga Boga, Oca, stvoritelja neba i zemlje? Svakako. Dakle, onda: 'Dragi Bože, daj mi snage da prihvatim ono što ne mogu prominit. Daj mi hrabrosti da minjam ono što mogu prominit. A najviše mi daj pameti da razlikujem prvo od drugog'." Ovim citatom u citatu (završni je dio citata citat preuzet od Marka Aurelija) počinje i završava debitantski igrani film producenta, scenarista i redatelja Nikše Sviličića *Vjerujem u anđele*. Autor je, dakle, krenuo u film s dobrom vjerom, vjerom u Boga, u ljude, u harmoniju kozmosa, na koncu, i s vjerom u "lukavstvo uma". No, da, što bi to bilo "lukavstvo uma"? Ovaj izraz iz kategoričkoga aparata Hegelove filozofije označuje neku providnost koja ljude usmjeruje da pokreću kotač povijesti, a da oni toga uopće nisu svjesni. Oni to čine umski; naime, pokreće ih tzv. "lukavstvo uma". E, sad, koja je to vjera što pokreće Sviličićev film? Koja je to snaga vjere? Naravno, vjera u Boga i Svetu Katoličku Crkvu. Osim toga i vjera u... Hrvatsku turističku zajednicu. Film kao da je rađen uz pokroviteljstvo obje ove instance. Jedne svete, a druge profane u svojem svetom pregnuću za dobrobit ponizna katoličkog čovjeka.

Tajanstvena Dea (Dolores Lambaša) stiže u malo otočno mjesto negdje na plavim pučinama prekrasnog nam Jadrana (poslije, naravno, vidimo da se radi o Komiži). U prologu protjerana od strogog oca, uz majčin blagoslov, seli se u kuću pokojne none Tonke. U toj kući reda slike i kipiće anđela... sve je to jedan *formalinski anđeoski hram*. No, već na početku saznajemo da Dea u sebi nosi i jednog još nerođenog "anđela".

S ovim prologom autor filma unaprijed si je oduzeo temeljni *suspense*. Gledatelj je tako već na početku upoznat s Deinom igrom u kojoj će ona plod svog grijeha, zaklinjući se u vječnu snagu ljubavi – ali i vjeru u anđele! – podastrijeti neženji Šimi (Vedran Mlikota). Protagonistica filma tako će u jednom utjeloviti dva ovdašnja patrijarhalna stereotipa žene: ili je svetica-majka ili, pak, kurva. No dobra i opraštajuća Katolička Crkva prihvatit će njezino otkupljenje putem ljubavi kao zalog najveće vrijednosti svakog tradicionalnog društva – obitelji. Sviličić gradi film na premisama koje pouzdano pobjeđuju.

Tomu je dokaz i pobjeda *Vjerujem u anđele* kod publike na ovogodišnjoj Puli. Gdje, dakle, pobjeđuje film? Kod *populusa*, kod one *bezimene nemani* što ju obuhvaća pojam puka. Isti taj puk nikada se neće zapitati o onome što stoji u podtekstu ovog filma. Naizgled, radi se tek o ljubavnoj priči, u kojoj Božja providnost (ili "lukavstvo uma") spaja dvoje usamljenih ljudskih bića. Nema politike, nema rata, nema ni nekog sukoba (nažalost, ni dramskog) koji bi narušio harmoniju autorske nakane. Galerija karaktera koji defiliraju kroz film treba nam biti simpatična uz sve njihove "ljudske, isuviše ljudske" mane, kako veli Nietzsche. Gradonačelnik s lažnim fakultetom, lokalni izumitelj Tesla, ribari koji mrze turiste, hipohondrični Amerikanac, proviđajuća slijepa baka, radodajna kontesa koja se pali na uniforme. Jednostavno, naše malo misto ili, pak, selo moje malo. Uopće je fascinantna ova sklonost hrvatskog gledatelja, onda i autora, "blagom" i "dobroćudnom" češkom humoru. U *Vjerujem u anđele* ona je provučena u pismu iz Češke koje treba dobiti gradski *poteštat* (Aljoša Vučković). No, mnogo je više prisutna u cijelom dramaturškom postavu. Na neki je način to spoj TV-serije *Naše malo misto* (1970-71) i Čapekove dječje priče *Poštarska bajka* (1932). Poštar Šime, zapravo, prikriveni je vladar mjesta. On otvara tuđa pisma kako bi prije svih saznao što će se dogoditi i kakvi su odnosi među mještanima. Čak vodi i kartoteku o svakome od njih. Sjetimo se, *pošćijer* piše storiju o našem malom mistu i u TV-seriji redatelja Danijela Marušića i scenarista Miljenka Smoje. Uopće, Šime biva kontrolorom sudbina ljudi u sredini gdje se svi znaju. Čak im, u svojoj plemenitoj namjeri, piše pisma. Onima, naime, koji ne dobivaju nikakvih vijesti od svojih najmilijih i zbog toga se osjećaju napuštenima. Dobrodušni je to poštar koji zbog "lukavstva uma" ponekad čini i ono što ne bi smio. No, da bi se te nezahvalne uloge oslobodio treba prestati *znati*... treba početi – *vjerovati*. A istina? Što s njome? Treba li nam? Ako nam je doslovno shvatiti poruku koja se propovijeda u *off*-u negdje pri kraju filma – ne! Ne treba nam istina. Vjerujemo u Boga, njegovu providnost, vjerujemo u anđele. Sve što trebamo jest, jednostavno, prepustiti se. Uživati u onome što jest takvo kakvo jest. U tom smislu treba prihvatiti i Aurelijevu pouku da ne mijenjamo ono što ionako ne možemo promijeniti.

Autor filma, kao što sam već rekao, nije nam se odvažio podastrijeti bilo kakav *suspense*. Nije se potrudio ni iole ozbiljnije psihološki obraditi svoje protagoniste. A da eventualne antagoniste ni ne spominjemo. Zapravo, nije se posebno potrudio niti biti duhovitim. Jer, ako bi to trebao biti lik žabara Štefa/Stipeta (Mile Kekin), dobivamo tek plošnu karikaturu. Je li to Amerikanac koji se ruši da bi izmamio alkoholnu terapiju? Je li to mjesna luda koja brodom odnosi poštu u Split? Ili bi to mogla biti uspaljena kontesa? Nijedan od ovih kandidata ne čini se uvjerljivim razlogom komičnosti. No, s druge strane, autor se potrudio ispreplesti pravu turističku razglednicu. Koliko li je samo totala morske pučine i neba... talasanja plavog beskraja... morskih špilja... i, *last but not least*, koliko crkava, crkvica, križeva, misnih panorama u kojima se opet ocrtava prekrasni horizont "božanske" ljepote. "Voliš Hrvatsku?" Tako je desetljeće prije glasio slogan Hrvatske turističke zajednice. Tko bi se usudio usprotiviti takvoj interpelaciji? *Apage Satanas! The Mediterranian as it once was*, prije koju godinu je novouvedeni slogan. Upravo se o tome ovdje radi. Mnogi statični kadrovi nepatvorene prirodne, morske ljepote, ritmički lome film. Kakav je, dakle, zaključak moguće izvući iz svega navedenog? Vrlo jednostavan: vjerujmo! Vjerujmo u Svetu Katoličku Crkvu, ali i u Hrvatsku turističku zajednicu.

Mnogi su blagonakloni interpreti Sviličićev film poželjeli usporediti s nekim drugim ostvarenjima sličnog miljea. Tako se pojavila i prispodoba sa svojedobno vrlo popularnim *Mediterraneom* (1991) Gabrielea Salvatoresa. Spominjao se ovdje čak i Fellini, pa talijanske komedije u produkciji Carla Pontija, čak i braća Taviani (!?). No, potka svega jest u ovome: film je to za cijelu obitelj. Čedan je, simpatičan, bez grubih riječi, jednostavno – impotentan. Pa, zašto, pobogu? Bogohulni autor ovih redaka, unatoč svemu, neće odustati od svoje blasfemične namjere. A ta je – ni manje ni više – razotkriti njegovu prikrivenu ideologičnost. Od čega dolazi sve dobro u ovome filmu? Od naivne prostodušnosti koja pristaje na svoj usud, koja i ne pomišlja bilo što promijeniti. Svijet je takav kakav jest i ne može biti drukčiji. Zato uostalom i onaj Aurelijev citat kojim počinje i zaključuje se film? Trebamo biti ponizni i prihvatiti, ne istinu nego vjeru. Ne mijenjajmo ništa što je Bog tako postavio, jer "misteriozni su puti njegovi". Kao da je sam Kaptol naručio pravi hrvatski film za pravog obiteljskog hrvatskog čovjeka. U jednoj će sekvenci tako jedna mještanka implicitno priznati da joj kćerku zlostavlja nasilni muž. I što s time? Ništa. Jednostavno, otrpjeti i... *vjerovati u anđele*. Nije bez nekog vraga niti motiv uspaljene kontese Lily (poslovična kurva hr-

vatskoga filma, Nives Ivanković). Njezina je "narajcanost" (uz druge uniforme) potaknuta bogohulnom protunaravnom pošasti maršala Tita.

Dakle, uz ponizni kršćanski svijet Crkve i nedjeljnih misa, supostavljena je putenost i opscenost (zasigurno, ne slučajno komunističkog podrijetla). Ako u tomu i nije bilo namjere, baš takvim se čini zlobnom autoru ovih redaka. Jer, što je više kleveta i laži, hrvatski katolik i HDZ sve su nam draži. Iako se neki mještani – poput mrzovoljnih starih ribara – tomu protive, ukupan je dojam *Vjerujem u anđele* ne samo bogobojaznost, nego i poziv na najljepše nam more (valjda je i zato u film ubačen lik koji tumači gajnički roker i lider Hladnoga piva Mile Kekin). *Haben sie Zimmer frei?* Tu je i primjerena pjesma *Virujen u anđele* koju izvodi Oliver Dragojević. Uostalom, to se od njega i očekivalo. Još jednom o vjeri i istini, ovoga puta i doista konačno, o filmskoj "umjetnosti" koja se opasno blisko susreće s komercijalnom propagandom. Zašto uopće imamo umjetnost? Naravno, da ne bismo umrli od istine. Kome treba istina? Kome treba biologija (oko biologije i vjere kreće se i Šimino prihvaćanje ploda Deina grijeha, a za preobraćenog vjernika u anđele to će biti znak ljubavi, a ne prevare)? Kome, ponavljam, treba istina? Sigurno ne poslušnom hrvatskom konzumentu religijskih, ali i turističkih propovijedi. Što nam onda treba? Romantična komedija. Bez socijale, bez rata, bez politike, bez zloće. Kultura koja nikoga ne uznemiruje i u kojoj su svi pobožni i sretni u svojoj poniznosti. Katolička je to kultura u najvišem stadiju svoje ideologije. Hrvatska Arkadija nagrađena je od "uvijek vjerne" publike na Puli! Vjerujete li u anđele? Na ovu interpelaciju kazujem tek: "Ne, ne vjerujem." *Mea culpa, mea maxima culpa*.

Marijan Krivak

Zagrebačke priče

(Nebojša Slijepčević, Goran Odvorčić i Matija Kluković, Ivan Sikavica, Branko Ištvančić, Zvonimir Jurić, Ivan Ramljak, Darko Pleić, Igor Mirković, Zoran Sudar, 2009)

Zagrebačke priče, omnibus od devet igranih kratometražnih filmova, krajnji su rezultat istoimenog scenarističkog natječaja koji je 2007. godine raspisao Propeler film, čiji je uvjet bio da se tematizira Zagreb, a na koji je pristiglo 107 scenarija. Temeljno je pitanje, koje samim svojim naslovom omnibus nameće, do koje su mjere snimljeni filmovi povezani sa zagrebačkom tematikom naglašenom u natječaju i je li ona tu tek da formalno zadovolji uvjete natječaja. Dakako, nije svaki pojedini film promašen zato što se ne dodvorava tematskim zahtjevima financijera, no u kontekstu omnibusa cjelina neće djelovati kompaktno ukoliko su tobože zagrebačke priče zagrebačke samo zato što im je radnja smještena u Zagreb. Omnibus se najavljuje fotomontažom ključnih gradskih zdanja poput Markove crkve, prepoznatljivih Richterovih nebodera, tzv. Raketa, na koncu i kipa bana Josipa Jelačića – sve to zaziva popularni doživljaj Zagreba. Dodatni efekt nostalgije nastoji se postići simulacijom doživljaja gledanja filma sa stare, slabo očuvane vrpce. Fokus se gubi, sličice preskaču, a monokromatske palete prelijevaju se jedna u drugu. Sličan osjećaj ljupke nostalgije izaziva i uvodna glazba, koja nas podsjeća na poznati šlager Ive Robića *Zagreb, Zagreb,* sa stihovima koji skakuću od Trnja do Donjeg i Gornjeg grada navodeći užitke plandovanja po gradu, zaključujući sve sa: "Zagreb je najljepši grad". Ono što slijedi prvi je kadar *Šamara* redatelja i scenarista Nebojše Slijepčevića i prizor sumorna, jednoobrazna betonskog sivila nebodera u Travnom. Početni je dakle dojam da se radi o ironičnom komentaru i da ono što slijedi nipošto neće biti prikaz Zagreba kakva se sjećamo iz Golikova filma *Tko pjeva zlo ne misli* (1970). No, pokazat će se da kroz omnibus ne samo da će nedostajati laganih tonova gore navedenog klasika, već da će na mahove i Zagreb u potpunosti ispariti. *Šamar* je klasična socijalna priča o zapostavljenom dječaku koji terorizira slabije od sebe. Zagrebački kontekst doima se nakalemljenim, jer nejasno je zašto bi ova socijalna zbilja bila baš zagrebačka, a ne splitska, recimo. Majica s logom Dinama i natpisom "ZG-PRVACI-06" koju maloljetni nasilnik nosi prije negoli izađe iz stana na svoj mali pohod, a koja bi dodatno trebala utemeljiti ono zagrebačko ove priče, pomalo tendenciozno služi kao nagovještaj tematike nasilja

koje slijedi. Ništa bolje nije opravdan ni motiv nasrtaja na jedinog klinca koji je slabiji od našeg nasilnika, a koji nema potporu starijih u blizini – on je, naime, iz Dugava i nema što raditi ovdje u Travnom. Ovaj film u svojoj je biti priča o iskaljivanju agresije na osobama koje se ne mogu obraniti i tek je površno, mjestom radnje, zaogrnut u kontekst Zagreba.

Film Gorana Odvorčića i Matije Klukovića za Asju Jovanović i Andreu Rumenjak najkompleksnije je djelo omnibusa te se uz Mirkovićev rad kandidira za najbolji film. Ipak, za razliku od *Inkasatora,* on je potpuno disociran od konteksta *Zagrebačkih priča* i zapravo bi najbolje funkcionirao zasebno; na to ukazuje i to što se je njegova inačica natjecala na festivalu u Cannesu za najbolji kratkometražni igrani film. Sam je naslov već sugestivan: metaprocedura koja prožima film. Iznimno usko, gotovo bolno kadriran, film formalno evocira dojam međusobne izoliranosti dvaju likova (Majku i Kćer gotovo nikada licima nećemo vidjeti zajedno u kadru), njihove sputanosti i zarobljenosti, zatvora iz kojega se pobjeći može samo pribjegavanjem krajnostima: bilo pokušajem samoubojstva bilo odbijanjem uloge majke. Potonja strategija pokazuje se još ekstremnijom kada zalazi u metanarativni nivo. Isprva se kao puki formalizam doima ogoljenje formalnog postupka i dopuštanje gledatelju da prisustvuje uputama koje prima Asja u ulozi majke; pokazati više emocija spram svoje filmske kćeri, na što ona shodno reagira. Retrospektivno, pak, u kontekstu majčina psihološkog stanja i njegova formalnog uokviravanja, metanarativne procedure postaju motivirane: ako kao odgovor na psihičku sputanost – utoliko naglašeniju time što o nekim dubokim razlozima, u smislu osobne povijesti, ne saznajemo ništa – Majka ne želi više biti majka, tada se ne bismo trebali začuditi da, kao odgovor na bolno usko kadriranje, Majka poželi razbiti formalne okvire filma i u razgovoru s režiserom pokuša opravdati napuštanje te uloge.

Španjsko kontinent u režiji Ivana Sikavice te prema scenariju Ivana Skorina još je jedna priča o kvartovskim sukobima, ovoga puta kontekstualizirana rivalstvima na sportskim terenima. No, ako je u *Šamaru* majica s Dinamovim natpisom aludirala na nasilje koje će uslijediti, ovdje takvih scenskih pomagala ne trebamo. Gotovo je od prvog kadra jasno da četvorka s kojom imamo posla pripada onom tipu navijačkog miljea kojima tuče nisu nimalo strane. Ipak, prikaz nasilja najvećim dijelom nije poput onoga u *Šamaru*, gdje se ono povodi za poznatom poslovicom: Tko je jači, taj kvači. Ovdje je nasilje dio iskaza životne energije, a ukoliko su brojevi sukobljenih na obje

strane proporcionalni, tada to treba shvatiti kao nogometni meč s nešto više kontakata i masnica po njegovu koncu. U prilog ovome govori identična glazbena podloga koja prati kako prijateljsku utakmicu tako i "prijateljsku" tučnjavu. Najveći pokvarenjaci zapravo ispadaju oni koji se tobože ograđuju od nasilja, a daju drugima da odrade njihov prljavi posao – represivni organi. Ono što u kontekstu omnibusa osobito vrijedi pohvaliti u ovom filmu, organizacija je filmskog prostora. To je jedini film koji tematizira prostorne kvartovske granice. On dobar dio motivacije radnje polaže na to što navijači jednog kvartovskog nogometnog kluba, Španskog, ulaze na teritorij navijača drugog kluba, Prečkog. Filmski je prostor u tom smislu organiziran uz minimalna ogrešenja o stvarni prostor, neizbježna zbog eliptičnih rezova, bez da se gledatelja didaktički stalno bombardira jasnim lokacijskim tragovima.

Recikliranje u režiji Branka Ištvančića i prema scenariju Edija Mužine bavi se krajnjom zagrebačkom periferijom, kako prostorno tako i društveno. U fokusu je romska obitelj, njihov dnevni posao potrage za uporabljivim otpadom na Jakuševcu te ispraćaj sina na njegov prvi dan posla – upravo u tvornicu za recikliranje otpada. Iako pomalo koketira sa stereotipnom karnevalskom reprezentacijom Roma, kakvu smo navikli gledati u Kusturičinim filmovima, ovaj film ipak demokratizira hrvatski filmski prostor već samom činjenicom da su u njemu glavni nosioci likovi koji su pripadnici nacionalne manjine, kao i time što je gotovo cijeli snimljen na romskom jeziku. No to je tim zanimljivije ako se prisjetimo da je jedan od zahtjeva natječaja bio da scenariji budu na hrvatskom jeziku. Nažalost, čini se da je jedini razlog zašto je ovaj film izborio mjesto u omnibusu upravo manjinska tematika.

Žuti mjesec Zvonimira Jurića priča je o susretu dviju mladih susjeda koja, u kontekstu omnibusa, također pati od efemerne veze sa zagrebačkom okosnicom. Potpuno je nejasno zašto bi ovaj susret bio karakterističan za Zagreb i zašto se on ne bi mogao uklopiti u bilo koji malo veći grad. Ipak, sam po sebi, *Žuti mjesec* nipošto nije loš film, a posebno je upečatljiva gluma Lane Barić u ulozi rastresene trudne susjede. Nešto je slabiji kraj filma koji nam poprilično artificijelno i nepotrebno uskraćuje razlog njene rastresenosti, iako se ovaj, barem u grubim crtama, dade naslutiti.

Najpametnije naselje u državi Marka Škobalja i Ivana Ramljaka tematski je najoriginalniji film omnibusa i usudio bih se reći ujedno i najšarmantniji. Pitkog i humorističnog tona, ova priča o začuđujućem fenomenu visoke inteligencije među stanovnicima Sigeta kroz formu lažnog dokumentarca pokušava raskrinkati njegov uzrok, a trag vodi u Brodarski institut. Nažalost, ono što počinje kao izvrsna ideja isprva je blago okrnjeno drvenom glumom nekih od tobože nasumično ispitanih stanovnika, a na koncu je ozbiljno poljuljano potpuno neskladnom i nepotrebnom metatekstualnom završnicom.

Game over u režiji Darija Pleića i prema scenariju Vlade Bulića spada u skupinu onih filmova u omnibusu koji se tek površno dotiču tematike Zagreba: dobar dio radnje događa se u zagrebačkom studentskom domu Stjepan Radić; onaj tko ne uspije prepoznati dom ima grafit "DINAMO" na zidu. Film prikazuje momka koji radije igra računalnu igru *World of Warcraft* s cimerom negoli što provodi vrijeme sa svojom djevojkom. Film zapravo funkcionira kao crni vic čija se poanta referira na jednu od onih majica čiju ilustraciju upravo vjenčanih popraćuje natpis *Game over*. Riječ je o svojevrsnoj adaptaciji te šale u drugi medij, pri čemu se i sam proces adaptacije tematizira utoliko što je i medij računalne igre značajan faktor unutar filma. Zgodna je scena u kojoj dvojica cimera, predstavljena svaki svojim virtualnim alter-egom, šeću računalnim svijetom i razgovaraju se o problemima iz stvarnog života. Nažalost, ovaj postupak nije posve nov, posebice ako se sjetimo jedne epizode animirane TV-serije *South park* koja je načinjena ne samo po istom modelu, nego je koristila i istu računalnu igru. Ipak, novina koja zapada za oko, formalni je postupak koji emulira brzo zumiranje koje nastupa u igrici kada likovi naiđu na opasnost. Ujedno, uporaba zvučne pozadine iz igre u filmu intrigantna je utoliko što isprva sugerira dojam nelagode i straha da bi krajem bila prevrednovana u kontekstu poante.

Inkasator Igora Mirkovića bavi se starim bračnim parom čija je svakodnevica uzdrmana posjetom Elektrina inkasatora. Nije inkasator problem sam po sebi, nego je problem to što je on crnac, a kako bi muž rekao: "Taj crnac je po svoj prilici pošten čovjek, ali bolje se ne igrati." Film je izvrsno odglumljen, no to ne bi trebalo da nas čudi, jer ipak u njemu glume stari profesionalci: Pero Kvrgić i Marija Kohn. Iako tematizira ksenofobiju ostarjelog zagrebačkog para, on istovremeno mami i osmijeh na lice jer je ta ksenofobija spregnuta s kajkavskim starozagrebačkim izričajem i neutemeljenom paranojom bojažljivih

staraca. Bračni je par sada okvirno iste dobi, kao što bi to bio i lik Perice iz već spomenutog filma *Tko pjeva zlo ne misli*, da je mogao ostarjeti. Ti su starozagrepčanci sada izgubljeni u tom "istom" Zagrebu. Okovani ogromnom reklamom, koja im je prekrila čitavu fasadu, duboko su zabrinuti prilikom crnca koji hoda njihovim stubištem. Ovo je još jedna sugestija da ovaj filmski Zagreb nipošto više nije Zagreb iz uvodne sekvence.

Mirković iznimno pitko uvodi i kontekst kvarta u film (zapravo se jedini bavi centrom Zagreba) vješto kombinirajući klaustrofobiju starih zgrada i trenutke svjetla kojima se pristupa tek s balkona s pogledom na unutrašnje dvorište. Grad u *Inkasatoru* uistinu postaje organski dio filma, a ne tek oznaka koja mu se prikvači u smislu mjesta radnje. Tu je i vrsna karakterizacija glavnih likova, koja vrhunac doživljava u sceni u kojoj se vizualno simetričan prostor odijeljen lampom, u kojem su smješteni muž i žena, svatko na svoju stranu, jukstapozira sa asimetričnim ulogama koje muž i žena igraju u tom trenutku. On, racionalan ali oprezan, a ona smetena zlim slutnjama i žedna utjehe. Kao jedinu zamjerku možda bi se mogao navesti tragičan kraj koji nipošto nije iznenađenje.

Kanal u režiji Zorana Sudara i prema scenariju Sanje Kovačević drugi je film koji tematizira romsku egzistenciju na rubu grada. Ovoga puta u središtu je dvanaestogodišnji Vejsil koji, motiviran reportažom lokalne televizije u čijem se fokusu našao, pokušava upisati osnovnu školu. No on mora skupljati stare felge kako bi namakao elementarna financijska sredstva za život. *Kanal* se doima uspjelijim od *Recikliranja*, a utoliko što se bavi sličnom temom, još jednom implicitno postavlja pitanje zašto je, ako razlog nije politički, film uvršten u omnibus. Razlog možda treba tražiti u dramskom tretmanu: dok *Kanal* nastoji iskamčiti koju suzu suosjećanja za Vejsila, i na taj način estetizirati romski život, *Recikliranje* u svom opisu ne pokušava melodramatično angažirati publiku.

Naposljetku, kako sve te priče funkcioniraju kao cjelina? U prvom redu, očigledno je da postoji neuravnoteženost u kvaliteti, što je vjerojatno nemoguće izbjeći kada se radi o zbiru devet kratkih filmova. Ipak, što se ovog omnibusa tiče, i to u kontekstu njegove jasno definirane tematike, problem je u tome što možda najkvalitetnije ostvarenje, *Film Gorana Odvorčića i Matije Klukovića za Asju Jovanović i Andreu Rumenjak*, nema opipljivog opravdanja da bude uvršteno u konačni projekt. Nadalje, ako kao opravdanje navedemo kvalitetu samu po sebi, naići ćemo na barem još nekoliko primjera koji ni kvalitativno ni tematikom nisu zaslužili svoje mjesto u filmu. Iskreno me čudi da se od 107 pristiglih scenarija, pa čak i da se tek površno bave zagrebačkom tematikom, nije našlo i nekih boljih (scenariji Marija Kovača, Petra Krelje...). Pomalo je tužno i to što ispada da je Dinamo najprepoznatljiviji simbol Zagreba. Nadalje, vjerojatno ne bi škodio ni nešto širi dijapazon priča. Prikaz zagrebačke "zlatne mladeži" i noćni život grada zasigurno zaslužuju svoje mjesto u omnibusu o suvremenom Zagrebu. Na kraju krajeva, čini mi se da je i prije negoli je smišljen ovaj projekt postojao film koji je već ostvario obuhvatnu sliku modernog Zagreba – *Ajde, dan… prođi…* Matije Klukovića.

Mario Slugan

DVD

Gabrielle

(Patrice Chéreau, 2005)

Kad je renesansnom francuskom umjetniku Patriceu Chéreau, prije nešto više od godinu dana, u grčkom gradu Solunu dodijeljena Europska kazališna nagrada, čak i onima vrlo površno upućenima u zbivanja u europskom teatru posljednjih desetljeća preostalo je tek da skinu kapu i dubokim naklonom odaju počast velikom meštru koji je, prema općem sudu, preporodio kazalište starog kontinenta. Već kao devetnaestogodišnjak postavivši dotad neizvedeni tekst Victora Hugoa, Chéreau je svježom i inovativnom režijom stekao naklonost publike i privukao pozornost kritike, zahvaljujući čemu je ubrzo postao asistent glasovitog teatarskog maga Giorgia Strehlera. Nakon što se na daskama koje život znače etablirao adaptacijama drama Henrika Ibsena, Marivauxa i osobito Bernard-Marie Koltèsa, svestrani Chéreau se odlučio okušati i u operi, te je s iznimnim uspjehom režirao djela Albana Berga, Wolfganga Amadeusa Mozarta i Richarda Wagnera. No Chéreau nikad ne spava na lovorikama, među ostalim zasluženima i hvaljenom režijom Wagnerove opere *Tristan i Izolda*, postavljene pretprošle godine u milanskoj La Scali, nego u izuzetno širokom polju svog umjetničkog zanimanja stalno neumorno istražuje vlastite artističke i izvedbene mogućnosti i dosege. Kako rekoh, Patrice Chéreau uistinu je renesansni umjetnik, jer osim što se uz rad u teatru i operi bavi filmskom produkcijom i glumom, te smo ga, primjerice, mogli zapaziti u Wajdinu *Dantonu* (1983), Mannovu *Posljednjem Mohikancu* (1992) i drami *Zbogom, Bonaparte* (1985) najvažnijeg egipatskog redatelja Youssefa Chahinea, riječ je i o vrlo značajnom i zanimljivom art-filmašu koji je u europskom filmu prisutan već gotovo tri i pol desetljeća.

Hrvatski su gledatelji Chéreauovo redateljsko majstorstvo upoznali preko njegova još uvijek najuspjelijeg filma, sjajne povijesne romantične drame *Kraljica Margot* (*La reine Margot*, 1994), adaptacije istoimenog romana Alexandrea Dumasa. Odlučivši ekranizirati djelo izuzetno

plodnog pisca iz razdoblja romantizma, za čijim su povijesno-pustolovnim romanima *Grof Monte Cristo* (1846) i *Tri mušketira* (1844) filmaši često posezali, Chéreau je bio svjestan svih izazova zahtjevnog posla kojeg se prihvatio. Prethodno ekranizirana tek jednom, u filmu Jeana Drevillea iz 1954. godine, roman *Kraljica Margot* (1845) ne nudi klasičnu romantičnu pustolovinu kakvu se u pravilu očekuje od Alexandrea Dumasa. Štoviše, priča o krvavom ratu katolika i protestanata u Francuskoj 1572. godine, te o spletkama okrutne kraljice Katarine de Médici, koje će, naposljetku, dovesti do pokolja protestanata znanog kao Bartolomejska noć, nudi raskošno, vrlo realistično, mračno i pesimistično dočaravanje jedne povijesne epohe u kojem dominiraju beskompromisni naturalistički prikazi prljavih ulica, sive svakodnevice i ljudskih opačina. Uz beskrajne urote i svakovrsno nasilje, pariškim dvorom tako caruju bračne nevjere, seksualne perverzije i incest, a umire se nerijetko bezrazložno i u najgorim mukama. Čak i središnja protagonistica Marguerite de Valois, odnosno, buduća kraljica Margot, većim dijelom nije prikazana kao vrlinama obdarena romantična junakinja, već kao osoba sumnjiva morala čiji su postupci više motivirani pohotom nego plemenitim nakanama. Ovim je ostvarenjem, ovjenčanim s pet francuskih filmskih nagrada César, nominiranim za Oscara u kategoriji najbolje kostimografije te nagrađenim u Cannesu, Patrice Chéreau više no zasluženo stekao izniman međunarodni ugled, a uz fascinantnu fotografiju Philippea Rousselota za to je zasigurno bila zaslužna i efektna glazba često osporavanog Gorana Bregovića, čiju preradu tradicionalne dalmatinske klapske pjesme *Ju te san se zajubija* u filmu izvodi srpska klapa Čačak.

Na temelju u hrvatskoj distribuiranih i dostupnih filmova Patricea Chéreaua, pri čemu autor ovog teksta nema uvid u prvih dvadesetak godina njegova stvaralaštva, može se zaključiti da je riječ o filmašu kojem više leže adaptacije književnih djela od scenarija koje sam kreira ili, pak, sukreira. Primjer toga je i intrigantna i prilično sugestivna, no i neujednačena te donekle pretenciozna drama *Oni koji me vole neka putuju vlakom* (*Ceux qui m'aiment prendront le train*, 1998), atmosferična priča o otuđenim i međusobno dobrano zavađenim članovima jedne obitelji koji se nakon smrti njezina utemeljitelja, putujući na pokojnikovu sahranu iz Pariza u Limoges, poslije dugo vremena ponovno okupljaju, prilikom čega na vidjelo izbijaju stare netrpeljivosti i gotovo opipljive mržnje. Kako rekoh, riječ je o donekle neujednačenom ostvarenju, čija prva polovina, zbog razmjerno kaotične naracije i pretjerane uporabe kamere iz ruke, ostavlja ponešto slabiji dojam od drugog dijela, uglavnom dojmljive karakterne studije i prilično zanimljive analize tenzičnih obiteljskih i međuljudskih odnosa. Kao što je demonstrirao u *Kraljici Margot*, Chéreau se vješto snalazi u zatvorenim prostorima, klaustrofobičnim interijerima vlaka i polumračnih soba na imanju obitelji Emmerich, promišljenim stilskim i redateljskim pristupima učinkovito naglašavajući tjeskobu i egzistencijalno beznađe svojih protagonista.

Precijenjenom erotskom egzistencijalističkom dramom *Intimnost* (*Intimacy*, 2001), berlinskim Zlatnim medvjedom nagrađenom adaptacijom triju proznih tekstova često ekraniziranog britanskog pisca Hanifa Kureishija, među ostalim, autor tekstova *Moja lijepa praonica* (1996) i *Buda iz predgrađa* (1990), Chéreau je provokativnost razvidnu u svim njegovim filmovima odlučio podići na višu razinu. Presloživši likove i motive Kureishijevih pripovijedaka *Noćno svjetlo* (*Nightlight* u *Love in a Blue Time*, 1997) i *Dobro dušo* (*D'Accord, Baby* u *Love in a Blue Time*, 1997), te romana *Intimnost* (*Intimacy*, 1998), redatelj je kreirao neosporno zanimljivu i sugestivno tjeskobnu egzistencijalnu dramu čijoj uvjerljivosti ponajviše štete upravo prizori eksplicitnog seksa po kojima je, nažalost, ona i najpoznatija. Minimalističku Kureishijevu prozu pretvorivši u razmjerno slojevitu intimističku priču o dvoje emotivnih bogalja, čiju tjeskobu dodatno podcrtava smještanjem radnje u derutnu četvrt londonskog predgrađa, Chéreau je upravo prizorima spolnog čina naštetio koherentnosti i prvotnoj dojmljivosti cjeline. Naime, scene seksa, baš kao i protagonisti u njima, doimaju se dobrano hladno, odbojno i motivacijski neelaborirano, što je u kontekstu cjeline možda i bila autorova nakana. Međutim, postignut je suprotan učinak jer u spomenutim prizorima – kao i u filmu *Devet pjesama* (*9 Songs*, 2004) Michaela Winterbottoma – postaje razvidna artificijelnost i konstruiranost djela.

Dok u Hrvatskoj još uvijek nije distribuirana hvaljena i berlinskim Zlatnim medvjedom nagrađena drama *Njegov brat* (*Son frère*, 2003), na police videoteka stiglo je DVD izdanje Chéreauova zasad pretposljednjeg filma, vrlo solidne drame *Gabrielle*. Opet je riječ o adaptaciji jednog književnog predloška, pripovijetke *Povratak* (*The Return* u *Tales of Unrest*, 1898) glasovitog Josepha Conrada, britanskog prozaika poljskih korijena. Pravim imenom Teodor Józef Konrad Nałęcz Korzeniowski, Joseph Conrad postao

je poznat kao pisac koji se savršeno vješto izražavao u jeziku koji mu nije bio materinski, jer je engleski naučio tek nakon dvadesete godine života, a u svojim se djelima najčešće bavio etičkim pitanjima i moralnošću pojedinaca bačenih u vrtlog neočekivanih i za njih vrlo ekstremnih situacija. Kao temeljne vrijednosti ljudskog postojanja i zaloga opstanka uvijek ističući čast, iskrenost, požrtvovnost, odanost i solidarnost, Conrad je često egzotični i na prvi pogled romantični okoliš, koji okružuje njegove protagoniste, prikazivao kao simbolični odjek i aktivacijsku silu koja u čovjekovoj naravi pokreće već postojeće, no u pravilu pritajene i neprepoznate destruktivne nagone. Primjer navedenog je njegovo najpoznatije ostvarenje, antologijski roman *Srce tame*, dok je u kratkoj priči *Povratak* Conrad zaokupljen drugom čestom temom svojih djela, u pravilu mučnim samoispitivanjem i unutarnjom borbom pojedinca za očuvanje vlastitog integriteta, borbom koja nerijetko završava samoubojstvom ili porazima druge vrste.

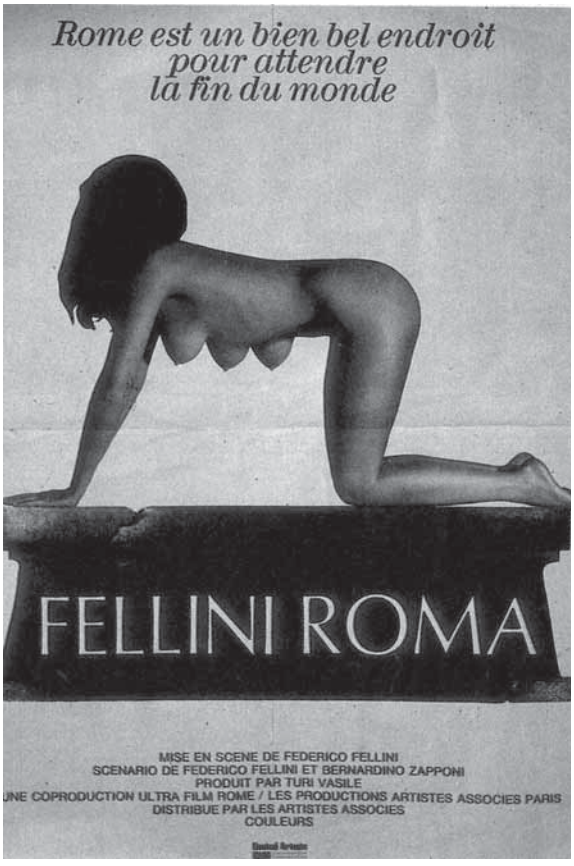
Supotpisujući scenarij filma *Gabrielle*, Chéreau pojednostavljuje zaplet Conradove priče. Mjesto radnje iz Londona prebacuje u Pariz na prijelazu stoljeća, te se usredotočuje na izuzetno sugestivan prikaz bračnog brodoloma hladnog, ukočenog i bilo kakvih emocija oslobođenog Jeana Harveyja i njegove elegantne i privlačne, no već odavno emocionalno mrtve supruge Gabrielle. Za izvanjskog promatrača isprva skladni i gotovo idilični odnosi među njima predočeni su Jeanovim glasom u *off*-u, a nestanak ljubavi i međusobnog poštovanja ugledni novinski izdavač lakonski tumači zakonitostima bračne veze, u kojoj se ionako sve naposljetku pretvara u rutinu i puko zadovoljavanje forme. Međutim, kad nakon povratka s posla jedne večeri pronađe pismo kojim ga Gabrielle obavještava da već neko vrijeme ima ljubavnika i da odlazi k njemu, Jeanova konstrukcija lažno skladnih bračnih odnosa u trenu će se raspasti. Dakako, bilo kakva razumijevanja ili makar i natruha poštovanja tu već dugo nema ni s jedne strane, no što će na sve reći ljudi i gosti koji ih svakog tjedna posjećuju na brižno priređenim soarejama. A da sve bude gore, Jean drži da je Gabriellin ljubavnik neugledan, zdepast i pomalo vulgaran čovjek koji se ni u čemu ne može uspoređivati s njim, te koji Gabrielle neće pružiti žuđenu ljubav i utjehu. No toga je svjesna i ona jer je odlazak od kuće ponajprije znak njezine pobune i borbe za spas osobnog integriteta. A kad se Gabrielle iste večeri vrati i suprugu prizna da ga neće napustiti zato što je i njen preljub tek još jedna greška i samozavaravanje, u sukobu dviju nezrelih, razočaranih i očajnih individua na površinu će izbiti sva netrpeljivost i mržnja koje već dugo, više ili manje, svjesno tinjaju u njihovim srcima. Sraz supružnika kojima se gadi makar i slučajan dodir onog drugog Chéreau iznimno promišljeno i minuciozno režira kao snažnu komornu dramu i karakternu studiju, koju osim melodramskim elementima nadopisuje i strindbergovskim, čehovljevskim, bergmanovskim i antonionijevskim motivima. Autor i ovdje, kao i u svim svojim ostalim djelima, tematizira prividno iznenadnu provalu potisnutih emocija za koju je katalizator uvijek nešto drugo. Dok su u *Kraljici Margot* to povijesne okolnosti, u drami *Oni koji me vole neka putuju vlakom* posrijedi su obiteljske i društvene relacije, u filmu *Njegov brat* također obiteljski, točnije, bratski odnosi, a u *Intimnosti* je riječ o neostvarenim emotivnim i seksualnim snovima. Buđenje svijesti o nestanku ljubavi, i s time povezanim seksualnim frustracijama, katalizirat će dramu i u filmu *Gabrielle*, u koncipiranju i oblikovanju kojeg Chéreau neprestano jasno ističe svoje teatarsko zaleđe. Osim što je riječ o komornom djelu čija se priča odvija u gotovo realnom vremenu, umetanjem svojevrsnih međunaslova, koji najavljuju zbivanja i opisuju stanja protagonista, redatelj dodatno sugerira kazališni ugođaj, istovremeno se poigravajući i slikom. Dok je većina filma realizirana u boji, neki crno-bijeli segmenti isprva naznačuju da izostanak boje signalizira emotivnu hladnoću likova, dok njezina prisutnost naviješta bujicu osjećaja. Međutim, Chéreau s vremenom iznevjeruje to pravilo, te se bojom poigrava bez vidnog razloga i po nekom vlastitom nahođenju.

Gabrielle je film svakako vrijedan preporuke i zbog još jedne maestralne uloge fantastične Isabelle Huppert, danas zasigurno najbolje i najznačajnije europske, a možda i svjetske glumice. Začudna sugestivnost i sigurnost kojom ona dočarava izuzetno širok spektar karakternih slojeva i emotivnih stanja protagonistice razlog je više da svoju DVD zbirku obogatite i ovim filmom.

Josip Grozdanić

Rim

(Roma, Federico Fellini, 1972)



Sjećanje nije ono što smo doživjeli, već način na koji se sjećamo. Pripovijedati o sebi stoga, na neki način, znači lagati. Možda ne namjerno ili svjesno, možda ne uvijek, ali uglavnom i najčešće – lagati. Ne iz nekog posebnog razloga, već zato što forma u kojoj se pripovijedanje ostvaruje u principu ne dopušta da bude drugačije. Izvlačiti na površinu sjećanja iz vlastitog života i nekome ih posredovati, barem dok se ne otarasimo bremena što nam je Aristotel ostavio u naslijeđe, bit će logocentričan proces ukalupljen u priču, konstrukt koji sa svijetom oko sebe nikada nije znao što zapravo učiniti. Još manje, dakle, kada se pokušava govoriti o svijetu unutar sebe. U našem kontekstu, breme koje filmska autobiografija nosi sa sobom njena je valorizacija prema književnim kriterijima, za kojima će teoretičari vjerojatno posegnuti čak i onda kada priznaju da su odavno napustili analogiju filmskog i verbalnog jezika. *Rim* je tako od samog izlaska ostao trn u oku onih koji su inače blagonaklono gledali na Fellinijev opus, djelo koje je ocjenjivano kao neuspješan i pretenciozan pokušaj filmsko-esejističkog pametovanja. On sâm, na početku trećeg dijela, na pitanje grupe novinara o tome hoće li film koji snima biti objektivan, socijalno angažiran i hoće li se osvrnuti na probleme školstva i radništva, manifestno odgovara da svatko treba raditi samo ono što mu prirodno dođe. U talijanskom originalu taj je odgovor još i znakovitiji za viđenje koje želim ponuditi jer se njegovo *congeniale* doslovno prevodi kao "istovrsno". Prenijeti drugome sjećanje zakopano u vlastitom umu lakše je i vjerodostojnije ostvarivo u strukturi koja je umu bliža – u slici, a ne u jeziku. Ne možemo biti posve sigurni je li Fellini slijedio takvu teoriju, ili jednostavno vlastitu intuiciju, koja je za rezultat dala ponajbolja svjedočanstva nečijeg intimnog svijeta u povijesti autorskog filma. Ono što njegova vizualizacija sjećanja na djetinjstvo u Riminiju i doživljaj Rima baštini iz literarnog tek je proces nizanja slika, labavo povezanih temporalno-kauzalnim odnosima kakve bi klasična naracija inače izrazitije zahtijevala, da ne govorimo o zahtjevu za postojanjem glavnog lika kojeg u ovom filmu nećemo naići. Osim ako sam grad nije protagonist, sličan čovjeku u smislu da civilizacija i jednog i drugog nastoji prisiliti da se organiziraju prema načelima teksta. Rim se u tom vidu može smatrati i poveznicom Fellinija s filmom o Felliniju na način da je grad moguće protumačiti kao analogon pojedinačnom filmskom *frame*-u, nesvodivom na zbroj svojih sastavnica, te da funkcionira kao nadprizor, posebno ako usporedimo, primjerice, noćnu panoramu neke osvijetljene metropole s doživljajem gledanja filma u mraku kinodvorane.

Bitno je naglasiti da Fellini nikada zapravo svojim filmovima nije intelektualizirao, da su posve lišeni tezičnosti i ideoloških smjernica te zato u njima ne treba tražiti ono što nemaju, već ono što imaju. Ukazivanje na filmsku ontologiju čini se više no prikladnim iz perspektive postmodernističkog doba u kojem uslijed omniprezentnosti i posvemašnje isprepletenosti vizualnih medija dolazi do njihova fundamentalnog preispitivanja. Uostalom, rijetko se nekako događa da (govoreći naravno unutar područja *mainstream* – mahom igrane – kinematografije)

otkrivamo filmove koji prirodu svog medija ne uzimaju zdravo za gotovo, već upravo sliku, filmsku sliku, postuliraju kao smisao i cilj celuloidnog komunikacijskog čina.

U korelaciji sa *Zeitgeistom* u kojem nastaje, uputno je navesti Truffautovu *Američku noć* (1973), prikazanu godinu dana nakon *Rima*, iz više razloga. Prvi je taj da su oba redatelja bila slično pozicionirana unutar matičnih kinematografija – poetika nijednog nije u potpunosti korespondirala s glavnom strujom novog vala, odnosno, neorealizma, ali su oba uživala popriličan svjetski ugled. Od modernizma su preuzeli samo određene elemente, ali su ipak na neki način bili bliže američkom filmu – Fellini sklonošću spektaklu, a Truffaut žanrovskim obrascima, te ih se može smatrati svojevrsnim premosnicima od klasičnog fabularnog filma k postmodernizmu. Drugi je u sličnosti koju u njihovim filmografijama označavaju ova dva naslova: oba su autobiografska, u oba se oni sami pojavljuju tumačeći redatelje, oba se, barem djelomično, odvijaju na filmskom setu, oba imaju grad (fiktivan ili stvaran), kao bitnu odrednicu sadržaja, te oba nastaju u prijelomnim trenucima njihovih karijera, ali uz različite odjeke (Truffaut za *Američku noć* osvaja Oscara). Ključno za ovu analizu jest to što su to njihova jedina djela u kojima ogoljuju pozadinu procesa nastajanja svojih ostalih filmova te što uz popriličnu dozu metafilmičnosti obznanjuju svoje filmske filozofije koje se daju svesti pod nazivnik *intuitivno*. Truffautovi su likovi uvijek dominantno vođeni emocijama i reagiraju spontano, gotovo instinktivno. Dovoljno je sjetiti se amblematske scene, doduše, ne iz *Američke noći* već iz *Ukradenih poljubaca* (1968), kada Antoine Doinel pred ogledalom mantrički ponavlja: "Antoine Doinel, Antoine Doinel, Antoine Doinel..." sve glasnije i glasnije dok se posve ne pretvori u neprepoznatljiv zvuk kojim ukida semantički smisao vlastita imena, ali – indikativno za tezu na početka teksta – njegov odraz u ogledalu time ne nestaje. Fellini je, pak, posebno u drugoj fazi svoje karijere, nakon Slatkog života (*La dolce vita*, 1960) i poslije, bio vođen logikom snova. Bio je inspiriran Jungovom teorijom arhetipova, a priznao je i da je eksperimentirao s LSD-om, što mu je otkrilo da je sve u stvarnosti povezano na bitno drugačije načine nego što nam se čini, te je to onda pokušao predočiti u svojim filmovima. *Američka noć* i *Rim* legitimacija su unutarnje logike kao principa organiziranja filmske cjeline i to one koja prebiva u područjima predverbalnog mišljenja. Ono što je važno, a glavni je razlog za ovu komparaciju, jest to da su obojica morala imati ogroman renome iza sebe da bi mogli biti kohezivni faktor filmova koji bi inače djelovali prilično nekoherentno i krajnje heterogeno. *Rimu* su producenti dodali pridjevak "Fellinijev", što je do danas ostalo integrativan dio naslova, a svjedoči o veličini koju je imao, iako mu film na kraju nije bio dobro primljen.

Govoreći o povijesti filma, bitno je odrediti zašto *Rim* ima pokriće da ga se smjesti na početak postmodernizma. Naime, u filmskoj je historiografiji, uz druge kriterije, postmodernizam odijeljen od modernizma i jednim vrlo proizvoljnim i pogubnim kriterijem za precizniju razradu, a to je taj da se kao istaknuti primjeri modernizma uzimaju uglavnom francuski i talijanski filmovi, a kao postmodernistički – hollywoodski. Iz takve perspektive, pak, klasična narativna struktura, odnosno, njezina modernistička destrukcija i postmodernističko uskrsnuće postaju glavnim referentnim okvirom za određivanje što gdje i kada pripada. Ako zanemarimo da takvo poimanje povijesti isključuje iz igre nekolicinu fiktivnih kontinenata (poput Azije, Afrike, Australije i Južne Amerike), onda nećemo shvatiti da se postmodernizam može definirati tek kada mu zaista priznamo globalnu dimenziju. U prilog tome moglo bi se odrediti da bit postmodernističkog autorskog filma leži u tome što domenu individualnog izjednačava s objektivnim poimanjem svijeta, dok je modernizam tek znao razlučiti individualno od kolektivnog, ali pridajući potonjem vrijednost subjektivnog iskustva. Individualno u *Rimu* postaje univerzalno i moglo bi ga se razumjeti i da se prikazuje bez titlova onima kojima ne govore talijanski. Zato ističem naoko banalnu i prožvakanu sintagmu o "moći slike".

Temelj strukture filma, kao što je prethodno navedeno, leži u logici snova. Za jedan san, o oživljenim freskama, Fellini svjedoči da je bio inspiracija za scenu izgradnje podzemne željeznica ispod Rima. No, ne snova u tom smislu, već u njihovoj asocijativnoj prirodi. Istu je priznavao Jung, a Fellini ju je obilato koristio u filmu *Osam i pol* (*Otto e mezzo*, 1963). Riječ je, primjerice, o poznatom fenomenu kada nam se unutar snova neka osoba ničim izazvana zamijeni drugom. Asocijativnost je u montaži jedan od osnovnih sklopova stvaranja značenja, dok se u *Rimu* proteže kao dominantni princip povezivanja cjeline tijekom čitava trajanja, što je inače rezervirano tek za eksperimentalne filmove. Osim na nekoliko trenutaka, kada pripovjedač koji predstavlja Fellinija otvoreno skače

s teme na temu – npr. nakon scene snimanja filma kaže da to ipak nije Rim o kojem želi kazivati već bi radije o varijeteu u kazalištu Barrafondo, pa se film iz 1970-ih naglo vraća na početak Drugog svjetskog rata prekidajući po prvi puta kronologiju Fellinijeva života – asocijativnost je ostvarena upravo kroz vizualno. Na samom početku filma mali Fellini i čitav njegov razred moraju na zapovijed učitelja prijeći Rubikon, jer je tako Cezar učinio. U idućoj sceni pojavljuje se statua Cezara, da bismo već tren poslije prisustvovali kazališnoj sceni u kojoj Cezar biva ubijen, a zatim smo u baru nakon premijere uz glumca koji ga je tumačio. Nismo sigurni što zapravo Fellini želi reći o Cezaru i je li ga izabrao samo zato što je prepoznatljiv simbol Rima. Bitno je da asocijativnom vezom sugerira mijenu određenog značenjskog sklopa, bez da ikakvo konkretno značenje biva dosegnuto – od Cezara o kakvom učimo u školi i o kakvom nam se *pripovijeda* do nekog posve neodređenog Cezara o kakvom se niti ne može *govoriti* već ga se može samo prikazati. Takav postupak na tragu je teorije filma koju je iznio Jean Mitry u svom impozantnom djelu *Estetika i psihologija filma* koje je još jedan dokaz da nije na odmet pozivati se na početke neke discipline da bi objasnili neke mnogo kasnije fenomene. U njegovu pogrešno shvaćenom poimanju filmskog jezika (on je govorio o jeziku u najširem smislu, a ne o verbalnom) značenje se ostvaruje upravo konstantnim prijelazom iz područja neoznačenog u područje označenog, procesom koji nikada u biti ne dodiruje nijedan od tih polova – jer filmska slika nikad nije posve neoznačena (opterećena je izvanfilmskim značenjima) niti postaje označena (jer nije u jeziku nego lebdi iznad njega). Sličan postupak Fellini niže na mnogim mjestima i najčešće vrlo jednostavno. Ljudsku košnicu kakav je Rim i u kojoj gotovo da nema apsolutno nikakve privatnosti, iako joj nedvojbeno pristupa sa simpatijama, neprestano uspoređuje s mesom koje se pojavljuje kao lajtmotiv u više navrata; npr. kada kao mladić dolazi u grad, po prvi puta vozi se prepunim autobusom pored kojeg u suprotnom smjeru prođe kamion sa svinjskim polovicama, ili kad, na kraju tog prvog dana, večera u uličnom restoranu, lokalni galeb viče svojoj zaručnici Verni da se spusti dolje dok ona, *fellinijevski* bujna, stoji na balkonu iznad velikog neonskog natpisa "Mesnica Adelmo". Jednostavan mehanizam uspoređivanja upotrijebio je i u obje scene koje se odvijaju u bordelu, kao i u bizarnoj reviji posljednjih modnih hitova za kler – prostitutke i modeli defiliraju na posve isti način – te nam ponovno ostaje nejasno (ili prejasno, posve nebitno) koje je značenje takve usporedbe. Ono što je bitno jest da je ono sugerirano, ali nije eksplicirano.

Krovni postupak asocijativnog konstruiranja značenja provedeno je na razini čitavog filma. Početak je jasno podijeljen na prvi dio u kojem je Fellini dječak, drugi u kojem je mladić i treći dio gdje je odrasli redatelj. Iz takve se kronologije film razvija u kolaž spomenutih scena koje svoj finale imaju na ulici uz znakovitu pojavu Gorea Vidala prema kojem u Rimu vlast, crkva i film jednakomjerno proizvode iluzije. Iz linearnog vremena film prelazi u područje specifično filmski tvorene bezvremenosti apostrofirane završnim kontrapunktom Koloseuma u pozadini i horde mladih na motorima koji odlaze na spavanje nakon što im je Anna Magnani zaželjela laku noć. Transgresija smisla najočitija je u viđenju samoga grada. Na početku smo u jednakoj poziciji kao autor kojem profesor prikazuje slajdove rimskih znamenitosti, da bismo do kraja prisustvovali njegovoj transformaciji u nešto što s gradom nema više ništa zajedničko. Od onakva kakva ga inače poznajemo iz filmova i o kakvu učimo u školi, Fellinijev *Rim* postaje idealan poligon za oživotvorenje osobnih sjećanja. Ono što je njegovu poznatom kolegi zaista značio grad, Felliniju tako predstavlja (tek) – otvoreni znak.

Uroš Živanović

Shortbus

(John Cameron Mitchell, 2006)

Erotski film mogao bi se definirati kao žanr u kojem postupcima likova upravlja njihova žudnja. Kada se većina erotskih filmova ne bi snimala za rodno i seksualno, a često rasno i klasno određenu publiku – što često utječe na njihov sadržaj – ispoljavanje seksualnosti, vođeno jedino logikom vlastite žudnje, imalo bi i subverzivni potencijal jer bi do određene mjere demonstriralo kako se pod određenim uvjetima neka društvena ograničenja mogu lako zanemariti i nadići. No, općenita je boljka žanrovske, pa tako i erotske kinematografije to što počiva na pojednostavljenju kompleksnosti svijeta o kojem govori. Jer baš kao što je teško zamisliti ljudski život koji funkcionira samo po zakonima ljubavi, kao naprimjer u romantičnoj komediji, jednako je teško zamisliv i svijet koji funkcionira samo po zakonima žudnje. Toga je bio svjestan i John Cameron Mitchell, koji je u oslikavanju mjesta radnje svoga filma odmah istaknuo njegovu artificijelnost, koristeći se animiranom trodimenzionalnom maketom grada iz kojeg teleskopskom kamerom ulazi u kuće likova.

No, unatoč naglašenoj fikcionalnosti, Mitchellov New York ne bježi od svog dvojnika s ovu stranu platna, a njihovu povezanost čak i naglašava. Jer Mitchellu je bitno dočarati totalitet jedne vrste iskustva vezanog uz život u Velikoj Jabuci, pa mjesto koje povezuje različite likove postaje klub iz naslova. Mjesto o kojem je riječ je Shortbus, klub smišljen po uzoru na DUMBA-u, kultno brooklynsko okupljalište newyorških alternativaca, anarhista i kreativaca, poznato po društvenom i političkom aktivizmu, afirmaciji nezavisnih glazbenika i *queer*-umjetnika te, naravno, zabavama, od kojih su najpoznatije bile tzv. Lusty Loft Parties koje je novinarka američkog tjednika *The Village Voice* Tristan Taormino opisala kao "erotsku *queer* utopiju s ljudima svih rodova koji se ševe rame uz rame". Sa svojom kreativnom atmosferom te liberalnim i afirmativnim stavom prema svim oblicima seksualnog izražavanja, Shortbus je Mitchellova sinegdoha New Yorka koji je podjednako stanje uma, koliko i mjesto.

Jer problem oko kojeg se gradi fabula je "nepropusnost" glavnih likova unatoč slobodi koja ih okružuje. Izvrsna uvodna sekvenca kroz teleskopsku nas vožnju različitim dijelovima grada i paralelnom montažom upoznaje s

glavnim protagonistima: prostitutkom Severin, koja nikada nije ostvarila emotivnu vezu s drugom osobom, homoseksualcem Jamesom, koji ni nakon nekoliko godina veze nije imao penetracijski seks sa svojim partnerom, te seksualnom terapeutkinjom Sofijom, koja, ironično, nikada nije doživjela orgazam. Situacije u kojima ih susrećemo simptomatične su za njihovo emotivno stanje: Severin svoje emocije skriva iza maske profesionalne domine, a distancu povećava inzistiranjem na strogoj poslovnosti odnosa između sebe i klijenta kojem se ona, kako ćemo poslije vidjeti, sviđa. Jamesa upoznajemo u činu autofelacija – seksualne radnje koja sugerira njegovu emotivnu i seksualnu zatvorenost i orijentiranost na samoga sebe. No unatoč ejakulaciji, njegov ga čin ne dovodi do orgazma. Slično njemu, Sofia uživa u seksualnim vratolomijama sa svojim partnerom, no njezin je seks lišen i emotivnog i fiziološkog *pay-off*-a koji ipak glumi pred svojim dečkom.

Drugim riječima, unatoč liberalno-hedonističkoj atmosferi u kojoj žive, rade i kreću se, u njihovu je mentalnom sklopu došlo do svojevrsnog "kratkog spoja", što je Mitchell odlučio pokazati i na dijegetskoj razini. Jer dok likove muče seksualni i emotivni problemi, grad potresa serija neobjašnjivih nestanaka struje koji nakratko izbacuju likove iz njihove rutine i označavaju svojevrsne prekide u "naelektriziranoj" atmosferi kluba, ali i prijelomna mjesta njihova emotivnog razvoja. Pred sam kraj filma nestaje struje u cijelome gradu, pa svi kolektivno odlaze u Shortbus gdje ritualno pale svijeće, pjevaju, a zatim se upuštaju u zajedničko orgijanje. Cijeli je prizor smišljen kao halucinacija Sofijine svijesti, nekoliko trenutaka prije nego će doživjeti svoj prvi orgazam, tj. kada će napokon uspjeti dosegnuti onaj dio sebe koji joj je iz nekog razloga uvijek ostao nepristupačan. A dok se u njoj ruše posljednje barijere između seksa i uživanja u njemu, likovi u *Shortbusu* upustit će se u zajedničku orgiju koja se neće obazirati na seksualna i rodna opredjeljenja, svojim smijehom, pjesmom i uzdasima rušeći i posljednje emocionalne i seksualne barijere. Rezultat toga je orgazam toliko intenzivan, jak i naelektriziran da će upaliti sva pogašena svjetla u New Yorku, vraćajući mu njegovu vitalnost i energiju, baš kao da je riječ o živom organizmu.

Animirana sekvenca vraćanja energije slijedi nakon krupnog kadra u kojem vidimo Sofijino lice tijekom orgazma, što dodatno podcrtava polazišnu tezu da je New York u Mitchellovoj interpretaciji više stanje uma nego konkretno mjesto, tj. organizam koji je nakon 11. rujna 2001. i nasilne penetracije u njegovu ideju slobode također obilježen (seksualnom) traumom. Nije stoga nimalo slučajno što film počinje razgovorom između Severin i njezina klijenta u kojem se seksualni položaji tumače u političkom ključu. Klijent će je pitati: *Are you a top or bottom?* a kada ne dobije odgovor, pitanje će preformulirati u: "Misliš li da bismo trebali napustiti Irak?" Sličan satirični ubod posjeduje i gotovo antologijski prizor seksa u troje kada James, njegov partner Jamie i trenutni ljubavnik Ceth pjevaju američku himnu tijekom *rimminga*, koristeći penis umjesto mikrofona. No, riječ je tek o satiričnim žalcima koji se tijekom filma ne elaboriraju, dok prava političnost *Shortbusa* izvire iz njegova odnosa prema "normalnom". Jer baš kao što kaže lik bivšeg newyorškog gradonačelnika Tobiasa – koji je referenca na Eda Kocha, također bivšeg newyorškog gradonačelnika, koji je unatoč svojim liberalnim stavovima prema (homo)seksualnosti bio kritiziran zbog nesnalaženja u vremenu širenja AIDS-a – da su "Newyorčani propusni, što ih čini razboritima," i Mitchell shvaća (emotivnu i seksualnu) propusnost kao prirodno stanje duha, grada i nacije, a penetraciju kao kreativni proces razbijanja predrasuda i otvaranja novim idejama i stavovima.

Shortbus time zaista postaje *queer-utopija* što predstavlja svojevrsni napredak unutar pokreta *New Queer Cinema*. Jer nije nimalo slučajno da James kaže kako je svoje prvo (homo)seksualno iskustvo stekao nakon što je u kinu pogledao film *Moj privatni Idaho* (1991) Gusa Van Santa, koji se smatra jednim od kamena temeljaca filmske struje koja je homoseksualne i *queer*-likove učinila legitimnim žanrovskim subjektima. Donekle slično Van Santovu filmu koji je, za razliku od drugih autora iz pokreta, umanjio radikalnost svog estetskog izraza kako bi što efektnije dočarao emocije svojih likova, i Mitchell, unatoč povremenom političko-satiričnom štipkanju, prvenstveno progovara o emocijama, čemu prilagođuje i svoju filmsku sintaksu. S druge strane, za razliku od *Mog privatnog Idaha* čiji su protagonisti protjerani na margine društva, marginalnost likova iz *Shortbusa* njihov je osobni izbor, svjesni politički čin odbacivanja kapitalističkih i konzumerističkih društvenih vrijednosti. A zajednica koju su formirali predstavlja alternativu konvencionalnom moralu te stereotipnim rodnim i seksualnim opredjeljenjima.

Korištenjem 3D animacije Mitchell naglašava fikcionalnost svojih newyorških veduta, no to ga ne sprečava da jednom rukom posegne i s ove strane platna. Ovdje su posebno važni motivi rituala i voajerizma koji funkcioniraju donekle slično kao i u njegovu prethodnom filmu *Hedwig and the Angry Inch* (2001). Jer lik voajera je onaj koji spasi život Jamesu nakon pokušaja samoubojstva, a seksualno neinhibirani par, koji je Sofia promatrala kako vodi ljubav, bit će ključni okidač u njezinoj "mašti" koji će je dovesti do orgazma. Ovdje su važni i prizori koji u Mitchellovim filmovima često označavaju prijelomne trenutke u fabuli: gotovo ritualne scene u kojima se likovi okupljaju oko pozornice uživajući u glazbi i intimnim trenucima kao u nekoj tihoj misi. Obredni karakter prizora, zajedno s Mitchellovim vještim korištenjem elemenata filmskog zapisa, utječe i na samoga gledatelja. Mitchell poseže za sugestivnim izborom osvjetljenja i scenografije kojima dominiraju tople boje, kamerom mekoga fokusa, pažljivim stvaranjem ritma kadriranjem i montažom, te pažljivo odabranim *soundtrackom* kako bi gledatelje uključio u ritualnost situacije, te svojim katarzičnim i orgastičkim završetkom napao i srušio inhibicije *nepropusnih* voajera s ove strane platna/ekrana.

Reference na filmsku prošlost ne staju samo na dijalogu s *New Queer Cinema*. *Shortbus* se referira i na erotski klasik s kojim ima dosta toga zajedničkog. Naime, Sofia se u jednoj situaciji odlučuje poigrati sa seks-igračkom na kojoj piše *In the Realm of the Senses*. Radi se, naime, o referenci na *Ljubavnu koridu*, tj. *Carstvo čula* (*Ai no Korida*, 1976) Nagise Oshime koji je na sličan način uspio inkorporirati eksplicitne prizore nesimuliranog seksa u filmsku fabulu. No, dok se u Oshiminoj priči o *erosu* i *thanatosu* seks razvijao prema sve okrutnijim i bizarnijim praksama, Mitchell je postigao da su prizori penetracije, felacija, kunilingusa i masturbacije potpuno lišeni svoje šok-kvalitete. Možda je razlog tome činjenica da Oshimin film nije govorio o ljubavi, nego o strasti koja je sama sebi svrha, dok je seksualnost u Mitchellovu filmu integralni dio emocionalne konstelacije likova. Upravo se zato njihovi seksualni problemi tretiraju s mnogo razumijevanja, a odnos prema seksualnosti prirodniji je, zdraviji i afirmativniji nego u većini filmova koji su u stranim zemljama dobili blaže cenzorske oznake.

Spomenimo i to da je scenarij razvijan kolektivno, tj. u suradnji s glumcima i filmskom ekipom, pa *Shortbus* vrvi autobiografskim iskustvima, kao i preklapanjima fikcije i stvarnosti (tako su Paul Dawson i PJ DeBoy, glumci koji igraju Jamesa i Jamieja, u trenutku snimanja filma bili u dugogodišnjoj vezi i iza kamere). Rezultat toga su iskreno i intenzivno odigrani likovi, toliko plastično dočarani da im se može oprostiti povremena nedorečenost i jednostavnost njihove psihologije. Uz odlične i hrabre glumačke nastupe te duhovite dijaloge i situacije, pohvale je vrijedna Mitchellova vješta režija, bilo da je riječ o pametnom posezanju za dramaturgijom erotskog filma ili efektnom korištenju elemenata filmske sintakse i zapisa. *Shortbus* je erotski film u kojem je penetracija puno više od mehničkog prodiranja mesa u meso, a penisi i vagine jednako su važna izražajna sredstva kao i svi ostali dijelovi glumačkoga tijela. Istovremeno, to je duhovita i emotivna komedija, svakim novim gledanjem jednako svježa, iskrena i dirljiva. A gledati ga, zaista, treba, prvi puta ili nanovo jer, kako kaže jedna od filmskih najava (koju Mitchell zorno demonstrira) – *voajerizam je sudjelovanje*!

Mario Kozina

Wendy i Lucy

(Wendy and Lucy, Kelly Reichardt, 2009)

Kelly Reichardt, osim što je film režirala, zajedno s Jonathanom Raymondom napisala je za nj i scenarij, a skupa s Mikeom Burchettom je snimljeni materijal i montirala. Na mreži sam pak pronašao podatke da je ponekad znala biti i snimateljica te kostimografkinja. Riječ je dakle o filmski veoma svestranoj osobi. Njezino djelo spada u onu grupu filmova za koju se uvriježio naziv "američki nezavisni film". A štošta se pod tom sintagmom katkad podrazumijeva, premda bi neka njezina osnovna uloga ipak imala biti imenovanje onih filmova koji su snimljeni bez pomoći velikih producentskih kuća, odnosno, izvan utjecaja moćnih hollywoodskih studija. To bi uglavnom

trebalo značiti da je proračun za njihovu proizvodnju veoma skroman. Općenito govoreći, količina novca koja se ima na raspolaganju u filmskoj je umjetnosti veoma sputavajuća stvar, pa su takvi filmovi najčešće drame ili komedije, katkad parodije, budući da je vrlo teško snimiti akcijski, povijesni, ratni, znanstvenofantastični ili fantastični spektakl ako se na raspolaganju nema golem proračun koji je potreban da bi se uvjerljivo mogao dočarati takav osobiti svijet. Iako, naravno, da su u filmskoj povijesti veliki znalci filmske umjetnosti ipak znali pronaći način kako da i uza sva moguća proračunska ograničenja filmski dojmljivo iskažu svoju misao i u filmovima veoma jeftinim. Koliko je ovaj film koštao nisam uspio doznati, no on u svakome slučaju uzdržava sve najbolje estetske odlike spomenutoga smjera koji je osobito popularizirao filmski festival *Sundance*. Zato je velika šteta što nije bio prikazivan u našim kinima, nego je izdan samo na DVD-u. Jer jedan je to od boljih primjeraka svoje vrste koja nažalost u posljednje vrijeme i u Americi, zbog višegodišnje ekonomske stagnacije, proživljava prilično teške dane. A upravo je ta recesija nekako i osnovna njegova tema, iako nije postavljena u prvi plan. Glavni je lik Wendy; glumi ju Michelle Williams koje se neki još možda sjećaju kao prpošne studentice Jen Lindley iz američke serije za mladež *Dawson's Creek* (1998-2003). Ona je mlada djevojka za koju već u početnoj sceni doznajemo da je u potrazi za poslom. Putuje na Aljasku jer je čula da ondje traže ljude za rad u jednoj tvornici za preradu ribe. Wendy je poduzetna. I to je hvalevrijedno. To se zove mobilnost radne snage. A pokretljivost je radne snage važan pokazatelj gospodarskoga zdravlja. Pa se tako na jednom hrvatskom internetskom portalu, koji posreduje u pronalaženju zaposlenja, "ispituju stavovi javnosti i spremnost hrvatskih građana na promjenu prebivališta zbog posla". Zabrinutost je, koja se motri kroz koprenu samorazumljivosti i zdravorazumske neupitnosti, redovita; na primjer: "Mobilnost radne snage je zabrinjavajuća. Od preko 126 000 osoba zaposlenih putem HZZ-a, samo je njih 18 686 prihvatilo posao izvan mjesta prebivališta." *Upravljanje ljudskim resursima, fleksibilnost radnih mjesta, mobilnost radne snage*, to su česte jezične sintagme koje se mogu pročitati u našim novinama ili čuti na radiju i televiziji. Na jednom pak portalu može se pronaći i članak naziva *Fleksibilno radno mjesto razvija zdrave navike*. Citirat ću prvih nekoliko rečenica: "Fleksibilnost radnog mjesta ne samo da podiže moral i samopouzdanje zaposlenika, već vodi i razvijanju zdravih životnih navika. Ovi su zaključci doneseni na temelju nove studije koja je otkrila da osobe kojima posao dopušta fleksibilnost postepeno mijenjaju svoj život i teže stvaranju zdravog životnog stila. Ovo je istraživanje jako bitno jer pokazuje kako je pozitivna radna atmosfera i fleksibilnost na radnom mjestu od izrazite važnosti za tjelesno i mentalno zdravlje zaposlenika." Dakako, *mobilnost radne snage* i *fleksibilnost radnih mjesta* nisu ista stvar, ali preko određenih pozitivnih konotacija nastoji se zamagliti i zastrijeti bit stvari. Ukazivati na pozitivnost i tobožnju isprepletenost (važna je fleksibilnost, ali i mobilnost) zanemarujući činjenicu da prvo vrijedi samo ponegdje i samo katkad, da bi se potrla negativnost onoga *trbuhom za kruhom*. Zato, blago nama što više ne živimo u ideološkom, nego u postideološkome društvu. Jer ideologija je mrtva. Pokopana je zajedno s propalim autoritativnim partijskim totalitarizmima. Ili možda ipak nije?

Kako god, dok bludite i tražite posao po bespućima tržišta radne snage, dobro će vam doći auto, pogotovo ako živite u Americi. Ali i taj se stroj, kao i svaki ostali stroj, može pokvariti. Može stati i ne dati se više pokrenuti poput tvrdoglave mazge. I upravo se to dogodilo Wendy. Stao joj je auto u nekoj američkoj zabiti. Po svemu sudeći ona nema puno novaca, a osim popravka mora platiti i prijevoz do radionice, iako joj se auto nalazi svega pedesetak metara udaljen od nje. No pravila su pravila. Mehaničar joj uz to ne može unaprijed reći o kakvom se kvaru radi i koliko će je popravak koštati, jer da bi uopće mogao ustanoviti što je posrijedi, mora najprije auto dovesti u radionicu. Wendy k svemu tomu nije sama. S njom je i njezin pas Lucy. Shvaćajući da će neplanirano morati platiti popravak auta i da je Lucy upravo pojela zadnje mrvice pseće hrane, odlučuje se na ono na što vjerojatno ne bi da joj se sve spomenuto nije pripetilo; nakanila je naime iz obližnje trgovine ukrasti konzervu hrane za svoju gladnu kuju. No Wendy u toj raboti uhvati mladi pravdoljubivi trgovac čiji osjećaj za pravdu nisu mogli pomutiti ni njezin očaj na licu niti njezine moleće oči, jer ona mora biti primjer svima ostalima. Komu to, osim njemu i njegovu postarijemu šefu, nije nam taj marni, uzorni mladac, otkrio. A da ga to i upitate, vjerojatno ni on sam ne bi znao odgovor na postavljeno pitanje. Moralka o poštenome radu i mukotrpnomu stjecanju duboko je usađena u porive američkoga kapitalističkoga društva, te je on poput svakoga dobro uzgojena vojnika

svoju dužnost junački izvršio. Wendy je ubrzo preuzela policija. I dok je ona bila u policijskoj postaji na obradi, njezina je kuja Lucy, koju je morala ostaviti privezanu za stup pokraj trgovine, nestala. Wendy je u postaji naravno morala platiti i kaznu za krađu, pa je tako umjesto pet dolara, koliko bi otprilike dala za konzervu pseće hrane, potrošila pedeset. No mi kao gledatelji zbivanja nemamo dojam da je ona ukrala tu hranu iz sebičnosti, neke urođene zloće ili čega sličnoga. Njezini nam pogledi u novčanik i prebiranje po novcu u njem prije govore da je ona vjerojatno teškom mukom taj novac prikupila. I sada, i prije nego što je stigla do svoga odredišta, gotovo da ga uopće više nema. A osim što joj je nestao pas i što joj novci brzo kopne, Wendy se suočila s još jednom za nju tragičnom viješću: auto je nepopravljivo pokvaren; motor je uništen te bi ju njegov popravak koštao nekoliko tisuća dolara, a toliko to vozilo staro dvadesetak godina ni samo po sebi ne vrijedi. Mehaničar joj je rekao da će se on pobrinuti za ostalo. Drugim riječima, da će auto dobrohotno otegliti na otpad. Je li pri tome bio iskren ili ju je možda slagao te manji kvar prikazao kao nepopravljiv znajući za njezino nezavidno stanje? I to postoji kao mogućnost. Wendy sada nije preostalo ništa drugo nego noć provesti u nekom žbunju pokraj obližnje pruge. Tu ju je po noći pak isprepadao mahniti i duševno dobrano pomućen skitnica. Fleksibilnost je radnih mjesta od Wendy dakle učinilo beskućnicu, ali i osobu sa zdravim životnim navikama. Jer umjesto da sjedi u autu, sada će morati pješačiti, a svi znamo da je pješačenje veoma zdravo. Isto tako umjesto da spava u umjetno rashlađenoj ili zagrijanoj hotelskoj sobi, ili makar u autu, ona će spavati na svježem i čistom zraku. Kao što vidimo, fleksibilnost radnih mjesta doista potiče zdrave životne navike. Za Wendy bismo čak mogli reći da je postala nindža. Doduše ne japanska nego američka nindža. Za one koji to možda ne znaju, riječ je o kratici početnih slova riječi u engleskome izrazu: *No Incame, No Job, no Asset*, ili u prijevodu: "bez prihoda, bez posla, bez imovine". Ta se kratica prije godinu dana često spominjala u komentarima američke financijske krize, jer su se takvu puku dijelili veoma povoljni krediti, takozvani *subprime* krediti. Srednjovjekovne su japanske nindže bile propalice, zločinci, lupeži i ubojice, najamnici spremni obaviti i najprljaviji posao za svoga gospodara, prezreni stalež vojnih plaćenika, ali ni ove suvremene američke nindže na prati dobar glas. Jer one su u nekim od tih komentara često jedni od najodgovornijih za tu pogibeljnu nesreću, koja je posljedično obuhvatila i mnoge druge dijelove svijeta. Američke su nindže loši momci. Krivi valjda ponajprije zato što su uopće živi.

U većini naših novinskih tekstova na tu temu, malo ćete čitati o Wendy i njoj sličnima, a više o američkim nindžama. Ili možda o tome koliko je koji multimilijarder milijarda dolara izgubio. Kao da već i same te brojke većini

hrvatskoga puka nisu same po sebi apstraktne. Što znači imati milijardu dolara? Dvije, pet, deset ili pedeset milijarda? Ako imate deset pa izgubite sedam, još vam uvijek ostanu tri milijarde. No osim tih kredita za suvremene proletere, tu su i hipotekarni krediti za plebs, koji ih je također krajnje neodgovorno podizao, jer je u nekom kućerku živjeti i auto voziti valjda luksuz, pa to ne smije imati svak, nego samo onaj koji si to može priuštiti. No za to što je do krize na američkom tržištu nekretnina došlo upravo zbog promjenjive kamatne stope, malo tko haje. Tko je kriv tim neodgovornim Amerikancima koji više nisu bili u stanju otplaćivati te lukavo postavljene, pardon, fleksibilne kamate, koje su ispočetka bile primamljivo niske, da bi se nakon nekoga vremena povisile, jer su se bankari u svojoj pohlepi preračunali te nisu očekivali da će toliki skrahirati, da će slobodnih nekretnina biti kao gljiva poslije kiše i da će im cijena zbog toga, i zbog nemogućnosti da ih itko više kupi, pasti toliko da se oni od hipoteka više neće moći naplatiti. Uostalom zašto bi o tome i razmišljali kad će na kraju uskočiti država i iz proračuna popuniti nastale rupe u financijskom sektoru. Jer nipošto se ne smije dopustiti da financijski krvotok ostane bez krvi. Krv valja uzeti od Wendy i njoj sličnima. Jer oni su ionako tek američke nindže. Propalice, zločinci i lupeži koji se poput vampira skrivaju po mračnim zakutcima pristojnih ubavih predgrađa.

Još je jedna posljedica mobilnosti radne snage u filmu dojmljivo prikazana; suvremena potraga za kruhom svagdanjim razbija naravnu ljudsku potrebu da se živi u zajednici i ćuti njezinim sastavnim dijelom. Rastura se prvo obiteljsko zajedništvo, ali onda i svako drugo. Friedrich je Engels 1844. godine u svom *Nacrtu za kritiku nacionalne ekonomije*, dakle prije punih 165 godina, napisao sljedeće: "Budući da je liberalna ekonomija učinila svoje najbolje, da uništenjem nacionalnosti uopći neprijateljstvo, da čovječanstvo pretvori u čopor krvoločnih životinja – a što su konkurenti drugo? – koje se međusobno žderu upravo zbog toga jer svak sa svima drugima isti interes ima. Poslije te predradnje još joj je preostao samo jedan korak do cilja – uništenje obitelji. Da bi to sprovela, pomogao joj je njezin vlastiti lijepi pronalazak, tvornički sustav. Posljednji trag zajedničkih interesa, obiteljska zajednica dobara, potkopana je tvorničkim sustavom, i – makar ovdje u Engleskoj – već se nalazi u raspadanju. Svakodnevna je pojava da djeca troše svoju plaću na sebe, roditeljsku kuću smatraju samo kućom za prehranu i plaćaju roditeljima stanovitu sumu za stan i hranu. Kako može biti drugačije? Šta može drugo slijediti iz izoliranja interesa koje leži u osnovi slobodne trgovine? Kad je jedno načelo jednom stavljeno u pokret, ono se onda samo probija kroz sve svoje posljedice, dopalo se to ekonomistima ili ne." Jesu li Wendyni roditelji još živi, ne znamo. Kao niti to kakav je bio ili jest njezin odnos s njima. Ali znamo da je Wendy zvala sestru. Htjela od nje iskati pomoć. I odustala. Vjerojatno zbog ponosa. Jasno nam je da su njihovi odnosi u najmanju ruku narušeni i očito prilično hladni. Likovi koji zrcalno služe kao nadomjesni pokazatelji potrebe za roditeljskom i obiteljskom bliskošću jesu postariji čuvar na parkiralištu i zaposlenica u šinteraju. Jedino oni pokazuju prežitke opće zajednice u njezinoj naravi. Ostali, valja to napomenuti, nisu grubi, bezobrazni ili zli, oni su jednostavno profesionalni i hladni. Rekao bi čovjek, samo rade svoj posao. *Wendy i Lucy* je film koji govori ponajprije o Americi te prikazuje i neke njezine društvene osobitosti. Ali u globaliziranome i gospodarski premreženome svijetu, opći je tijek posvuda u svojoj biti isti. Rastakanje ljudske zajednice, otuđenje i osamljenost jednim dijelom nas pretvaraju u pomućene čudake, a drugim, oni većim, cinik bi vjerojatno rekao produktivnijim, u hladne i profesionalne pojedince, sve kad bešćutni uopće i nismo. No što nam drugo preostaje? Ili ipak ostaje?

Krešimir Košutić

UDK: 791.221.2(410)"197"(049.3)

Janko Heidl

Monty Python puta tri

(Bob McCabe, ur., 2007, Autobiografija: Monty Python, Zagreb: Naklada Ljevak; Gary L. Hardcastle i George A. Reisch, ur., 2008, Monty Python i filozofija, Zagreb: Jesenski i Turk; Sergej Grgurić, 2008, Radikalni cirkus Montyja Pythona, Zagreb: AGM)

Uz to što su posljednjih godina dobili prigodu na DVD-u uživati u temeljnim ostvarenjima engleske humoristične skupine Monty Python, odnosno u sve četiri sezone televizijske serije *Leteći cirkus Montyja Pythona* (*Monty Python's Flying Circus*, 1969-74) kojom su stekli status klasika televizijske komedije, ali i komedije uopće, zatim u igranim filmovima *Monty Python i Sveti gral* (*Monty Python and the Holy Grail*, 1974, trostruko izdanje bogato prvorazrednim dodacima), *Brianov život* (*Life of Brian*, 1979, dodacima bogato dvostruko izdanje) i u dokumentarnom snimku njihova šoua *Monty Python Live at The Hollywood Bowl* (1982) (sve je objavio Blitz Film&Video), kao i *best of* DVD-ima na kojima su skečevi birani prema članu skupine (*Najbolje od*...), hrvatskim je obožavateljima legendarne šesteročlane trupe omogućeno da njihov lik i djelo prouče i kroz tri prevedene knjige: *Monty Python: autobiografija*, *Monty Python i filozofija* te *Radikalni cirkus Montyja Pythona* Sergeja Grgurića.

Na prvi pogled najzanimljivija je *Monty Python: Autobiografija* (*The Pythons Autobiography by the Pythons*, 368 str., prev. Lucija Horvat, izvorno izdanje 2003, Orion Books Ltd.), napravljena na inicijativu i u suradnji s Bobom McCabeom, filmskim kritičarem i potpisnikom niza uglavnom biografskih knjiga iz filmskog područja. Jer, tko nas s Pythonovcima može upoznati bolje od njih samih, inteligentnih, sveučilišno obrazovanih ljudi širokih

pogleda, živoga duha i razumnoga pogleda na svijet? Riječ o pošteno obavljenom poslu i knjizi koja nam otkriva mnogo toga što (vjerojatno) nismo znali o predpythonovskom životu pojedinih članova i o zajedničkom radu Pythonovaca kao grupe – od 1969. do početka 1980-ih, uz povremene suradnje do današnjih dana – no *Autobiografija* se ipak doima manje informativnom, uzbudljivom i duhovitom no što bismo očekivali.

Ostvarena kroz McCabeove zasebne razgovore s članovima Montyja Pythona – dakle, s Britancima Johnom Cleeseom (1939), Ericom Idleom (1943), Terryjem Jonesom (1942) i Michaelom Palinom (1943) te Amerikancem Terryjem Gilliamom (1940) – a korišteni su i izvaci iz Palinovih i Jonesovih dnevnika, dok je preminuli Graham Chapman (1941-89) zastupljen kroz razgovore s njegovim životnim partnerom, bratom i šogoricom te kroz arhivske intervjue i izvatke iz njegove autobiografije *A Liar's Autobiography, Volume VI* (1980), *Autobiografija* je usredotočena na prepričavanje anegdota vezanih uz rad i stvaralaštvo, bez puno osvrtanja na ostale, "sporedne" rukavce priče. Knjiga nije od onih koje u čitatelju bude osjećaj da su neposredni svjedoci opisanih događaja, kako to čine najuzbudljivije (auto)biografije i biografije. Kad smo kod očekivano poželjnih vrlina (auto)biografskih knjiga, spomenimo da ova nije ni od one vrste koja slikovito prenosi ozračje vremena i prostora – kao što to primjerice, čini u nas nedavno objavljena (auto)biografija poljskog redatelja Krzysztofa Kieslowskoga *Kieslowski* Danusie Stok – niti od one u kojoj se protagonist(i) odaju nepoštednoj introspekciji i pred javnost otvoreno iznose intimna razmišljanja o vlastitom karakteru i postupcima, kao što to, primjerice, gotovo mazohistički čini zvijezda *rock* glazbe Eric Clapton u *Autobiografiji*, također nedavno objavljenoj u nas.

Monty Python: autobiografija najvećim dijelom nudi razmjerno ograničena prisjećanja tipa "na ovom sastanku je bilo ovako, na onom onako, ovaj je radio više, ovaj manje, ovaj se ponašao ovako, onaj onako" i ponajprije omogućuje stjecanje uvida u kronologiju njihove zajedničke karijere, u međusobne odnose i u stvaralačko-prijateljski duh u kojem su surađivali, s tek ponešto udubljivanja u srž vlastita djelovanja. Najveća zanimljivost, moglo bi se reći, proizlazi upravo iz gotovo lakonske jednostavnosti kojom se ovi pametni i po svemu sudeći razumno zadovoljni ljudi na svoja postignuća i prošlost osvrću bez potrebe za filozofiranjem, raščlanjivanjem i naglašavanjem svog značenja.

Pokušavajući proniknuti u bit svog humora, Pythoni otkrivaju da ni sami zapravo ne mogu dokučiti "u čemu je štos". Michael Palin, primjerice, kaže: "Imali smo samo jedno pravilo, o kojem se nije moglo pregovarati – moralo je biti smiješno, i to svima. Instinktivno smo znali što je smiješno i ništa nismo morali objašnjavati. Nismo znali zašto nam ide, ali išlo nam je i bojali smo se da ćemo se istrošiti, izgubiti na identitetu ako budemo previše raspetljavali i objašnjavali. Već je bilo dovoljno čudo što se šest ljudi s tako harmoničnim smislom za humor uopće uspjelo naći... Skeč *Ples šamaranja ribom* bio mi je jedan od dražih. Jednostavno je smiješan, ne možete ga analizirati, ne možete ga raščlaniti, samo ga gledate."

U sadržajnije spoznajne ponude ove knjige pripada ona o tome da su sva šestorica Pythona rođeni u obiteljima nižeg srednjeg staleža, da su odrastali u provinciji, u poslijeratnoj oskudici, da su odmalena bili dobri vicmaheri koji su zabavljali društvo i obitelj te da su pred kraj obveznog školovanja shvatili da su vjerojatno bistriji od većine svoga društva, jer su "bez puno muke" imali najbolje ocjene. U djetinjstvu, u vremenima kada su televizori bili rijetka pojava, svi su voljeli slušati radio i petorica Britanaca su obožavali humorističnu emisiju *The Goon Show*, a najmlađima među njima, Idleu i Palinu, svijet se promijenio kada su prvi put čuli Elvisa Presleya.

Leteći cirkus Montyja Pythona nije stigao iznebuha. Osim *The Goon Showa* (emitiran na BBC-u 1951-60), velik su utjecaj na razvoj humornih spoznaja Pythonovaca, kao i na proširivanje javnog komičarskog terena u Velikoj Britaniji, odigrali i pionirski satirično-politički kazališni šou s početka 1960-ih *Beyond the Fringe*, satirični TV-šou *That Was The Week That Was* (1962-63), kao i ukupni komičarski rad autora *The Goon Showa* Spikea Milligana (1918-2002) čija je televizijska serija *Q5*, koja se na BBC-u počela emitirati u ožujku 1969, poslužila kao izravan izvor nadahnuća šestorici Pythona koji su dobili zeleno svjetlo za seriju (prva je epizoda snimljena 7. lipnja 1969, a emitirana 5. listopada 1969), ali nisu točno znali kako bi ona trebala izgledati. Osim iz *Q5*, neposredno su nadahnuće izvukli i iz jedne kratke animacije Terryja Gilliama čija se "dramaturgija" odvijala po principu "struje svijesti", što im se također prethodno motalo po glavama, a jedna od važnih odluka bila je riješiti se "vic poante", dotad neizbježnog sastojka svakog humorističkog skeča.

Sva petorica britanskih Pythona do zajedničkog su okupljanja 1969. izgradili razmjerno ugledne samostalne,

odnosno timske komičarske karijere (najčešći radni parovi bili su, kao i u vrijeme kasnijeg rada grupe, Jones i Palin, odnosno Chapman i Cleese, dok je Idle uglavnom radio sam), ponajprije tijekom studija na sveučilištima Oxford i Cambridge. Glumačkim i autorskim sudjelovanjem u studentskim predstavama i humorističnim revijama privukli su dovoljno pažnje da budu angažirani na televiziji i radiju, gdje su kao glumci, pisci i autori nekoliko godina sudjelovali u popularnim i nekonvencionalnim emisijama i serijama kao što su *The Frost Report* (Chapman, Cleese, Idle, Jones i Palin, 1966-67), *At Last the 1948 Show* (Chapman i Cleese, 1967-68), *Do Not Adjust Your Set* (Idle, Jones i Palin, animacije Gilliama, 1967-69) i *The Complete and Utter History of Britain* (Jones i Palin, 1969).

BBC je *Leteći cirkus* odobrio bez pilot-epizode, čak bez scenarija i bez sinopsisa, a tijekom cijele prve sezone 1969-70. Pythoni su imali potpuno odriješene ruke – nitko od nadređenih nije čitao scenarije, niti gledao gotovu emisiju sve dok ne bi bila emitirana, što je već nekoliko godina kasnije postalo nešto sasvim nezamislivo. Pythonski sastanci čitanja napisanog materijala odvijali su se u iznimno poticajnom ozračju, a pojedine su epizode gradili tako da su u svaku stavili po dva skeča koje su smatrali vrhunskima, a zatim ih podebljali s onima koje su smatrali dobrima i s onima u koje nisu baš bili najsigurniji. Uloge i skečeve po epizodama su nastojali raspoređiti tako da svaki član bude podjednako zastupljen kao autor i kao glumac. Između ostaloga, kroz knjigu ćemo saznati otkud američka skladba *Liberty Bell* na najavnici, kako su nastali neki od najpopularnijih skečeva (*Mrtva papiga*, *Ministarstvo smiješnog hoda*, *Mig, mig!*, *Drvosječina pjesma*...), kako su Pythoni postali vlasnici autorskih prava na svoje emisije, kako je rad poslije ručka uvijek lošiji od jutarnjeg... Kako su, zatim, film *Monty Python i Sveti gral* dobrim dijelom financirale *rock* grupe Pink Floyd, Led Zeppelin i Genesis, kako je njihov veliki obožavatelj, bivši Beatle George Harrison – koji je, kažu, vjerovao da je duh Beatlesa nastavio živjeti u Pythonima – založio imanje da bi producirao *Brianov život*...

I, zaključno, riječima Terryja Jonesa: "Ljudi nas pamte kao dečke koji su radili parodije, travestije i rugalice, ali to zapravo nije točno. Parodija je ismijavanje nekog određenog filma ili stila, no mislim da nikada nismo ismijavali stil već smo ga iskorištavali da bismo se mogli šaliti u tom kontekstu."

Knjiga *Monty Python i filozofija* (*Monty Python and Philosop-*

hy: Nudge, Nudge, Think, Think, 320 str., prev. Una Bauer; izvorno izdanje 2006, Carus Publishing Company) humor Montyja Pythona povezuje, dakako, s filozofijom. Urednici knjige, doktor filozofije Gary L. Hardcastle i sveučilišni predavač filozofije George A. Reisch, kako sami kažu, prepoznali su u apsurdima Montyja Pythona duboke i zanimljive veze s filozofijom. Stoga su angažirali sedamnaestero anglosaksonskih doktora i sveučilišnih predavača filozofije, kojima su se i sami pridružili, kako bi kroz dvadeset eseja pokušali preciznije identificirati tu vezu. No, i nakon tih priloga, priznaju, ona ostaje nekako tajanstvena. Postoje dijelovi Pythona koji se bolje razumiju i cijene uz pomoć filozofske analize, postoje dijelovi filozofije koje pythonovski skečevi i teme dobro opslužuju, a cijelo carstvo Montyja Pythona govori ponešto o statusu filozofije i njenoj ulozi u svijetu. Razmjerno kratki eseji pisani uglavnom u humorističnom ključu i raspoređeni u tri gore navedene cjeline odlikuju se čitljivošću, zabavnošću i razumljivošću dostupnom i filozofskom laiku. Kako knjiga pripada seriji "Popularna kultura i filozofija" – koja zasad broji pedesetak naslova poput *Johnny Cash i filozofija*, *Harley-Davidson i filozofija*, *iPod i filozofija*, a u nas su prevedene *Seinfeld i filozofija*, *Simpsoni i filozofija*, *South Park i filozofija* i *Zvjezdane staze i filozofija* – u tekstovima se katkad osjeća da nisu plod spontanog autorskog nadahnuća, nego da su donekle iznuđeni unaprijed određenom temom. Dojam je da bi knjige naslovljene, npr. *Monty Python i sociologija*, *Monty Python i psihologija*, *Monty Python i gastronomija* i sl. rezultirale jednako zanimljivim i argumentiranim esejima koji bi se podjednako vješto i uvjerljivo mogli potkrijepiti ilustracijama iz Pythonova opusa.

Ipak, nepobitno je da neki skečevi Pythona izravno uključuju filozofe – protagonisti *Bruceova* filozofi su s odsjeka australskog sveučilišta, a tu je i slavna *Bruceova pjesma filozofa*; *Epilog: Pitanje vjere* prikazuje biskupa i filozofa koji hrvanjem "dokazuju" (ne)postojanje Boga; u *Internacionalnoj filozofiji* filozofi igraju nogomet; u skeču *Gđa Premisa i gđa Zaključak idu u posjet Jean-Paulu Sartreu* izvode se šale na račun Jean-Paula Sartrea... Također, Pythoni se izrijekom i očito bave velikim, vječnim pitanjima kao što su smisao života (npr. film *Smisao života Montyja Pythona*) ili odnos vjere i religije (npr. film *Brianov život*), a s obzirom na obrazovanje petorice britanskih Pythonovaca na dvama sveučilištima prvorazrednog ugleda, sasvim je moguće da su neki skečevi, poput *Klinike za raspravu*, *Geste kojima se ukazuje na stanku u govoru na televiziji* ili *Nema vremena za gubljenje* uistinu nastali kao izravan plod razmišljanja o određenim filozofskim tezama i raspravama. Proučavajući rad Pythona kroz prizmu filozofije, pametni i obrazovani autori više nas podučavaju o područjima i povijesti filozofije negoli o Pythonima. Ali, pritom nude niz intrigantno poticajnih interpretacija i analiza konkretnih skečeva i cjelokupnog pythonovskog svjetonazora i humoronazora – mnogi skečevi (*Klip motora, /bagatela/*, *Spectrum: Govoriti o stvarima*, *Ima li... života poslije smrti?*) prizivaju usporedbe s razmišljanjima o jeziku Ludwiga Wittgensteina; apsurdni se skečevi (*Mrtva papiga*, *Klinika za raspravu*) uspoređuju s principom misaonih eksperimenata; skeč *Idiot u društvu* pozvat će na podsjećanje na razmišljanja Michela Foucaulta o ludilu kao društvenom konstruktu; u filmu *Monty Python i Sveti gral* pronađena je jaka provodna nit analitičke filozofije; film *Brianov život* povezuje se s antropomorfizmom Davida Humea, idejom prosvjetiteljstva Immanuela Kanta, teorijom apsurda Alberta Camusa...; uz pomoć epizode o gospodinu Creosoteu iz *Smisla života* pokušava se dokučiti kako je moguće smijati se humoru koji je toliko crn...

Takav se pristup u konačnici glatko uklapa u naglašeni trend suvremene filmske kritike i esejistike koja se rado bavi razmatranjima društvenih, filozofskih, političkih i inih pitanja, a manje konkretnim filmovima koji im služe tek kao odskočna daska. U cjelini, *Monty Python i filozofija* ostavlja dojam filozofskog kompendija, više s ciljem popularizacije filozofije nego Montyja Pythona, mada štovatelju Pythona nedvojbeno godi o njegovim ljubimcima čitati u filozofskom kontekstu.

U pogledu dubinske analize principa na kojima počiva pythonovski humor, najpronicljivijim se među ova tri djela čini *Radikalni cirkus Montyja Pythona* (*Umorismo radicale Monty Python e la TV*, 208 str., prev. Dubravko Grbešić) Sergeja Grgurića (rođen 1972. u Rijeci, diplomirao filmsku režiju i estetiku, živi i radi u Milanu). Bavećи se isključivo televizijskom serijom *Leteći cirkus Montyja Pythona*, Grgurić Pythone ponajprije tumači prepoznajući njihov kritički odnos prema mediju televizije.

Kao temeljnu karakteristiku serije detektira savršeno pogođen spoj teme i forme. Prema Grguriću, nepromijenjenom strukturom kroz svih 45 epizoda serije, strukturom koja oponaša, ali logičkog smisla lišava postupke i načine izražavanja televizijskih emisija, ponajprije onih utemeljenih na koktelu informacija i zabave, Pyt-

honi kritiziraju i način na koji televizijski medij tumači svijet ljudi kako bi stvorio vlastiti materijal u obliku spektakla ili *showa* kao i to da se isti ti ljudi podvrgavaju tom tumačenju prihvaćajući ga kao realno. Taj i takav, od televizije ponuđen, pristup zbilji svijeta svodi sve vrijednosti na istu razinu, ne dajući prednost sadržajima nego TV formatima.

Lako je, dakle, moguće da velik dio pythonovske neuništivosti – onima kojima su smiješni, jednako su smiješni danas kao i prije 40 godina – počiva upravo na lucidnom zapažanju i još lucidnijoj artikulaciji gore spomenutog problema koji se čini neriješenim do današnjih dana. Primjera radi, sjetimo se kako su prije nekoliko mjeseci, u središnjem *Dnevniku* HTV-a, vijesti o upravo izabranoj dobitnici Nobelove nagrade i o tome kako je na Mjesecu otkrivena voda dobile manje sekundi trajanja i iznesene u revijalnijem tonu od priloga u kojem izbornik hrvatske nogometne reprezentacije Slaven Bilić pompozno, kao da je upravo on dobio i Nobela i otkrio vodu na Mjesecu, govori jučerašnjem nastupu naših nogometaša. Čisti materijal za Pythone i nimalo usamljen slučaj.

Grgurić, nadalje, svoju tezu uvjerljivo potkrepljuje analizama pojedinih skečeva. Uz pomoć, primjerice, uvodnog prizora mnogih epizoda, onog u kojem Michael Palin kao utopljenik prije najavnice kaže "Ovo je...", pokazuje kako je riječ o kritici spektakularizacije izražene banalizacijom sadržaja i niveliranjem vrijednosti za koju Pythoni već tada optužuju TV-medij – čovjek na izmaku snaga troši svoje posljednje riječi da najavi jedan televizijski *show*, a televizija si ne postavlja probleme služeći se prizorom čovjeka na samrti kako bi povećala interes za svoj zabavni program. Ili, kroz opširno raščlanjivanje skeča *Whicker Island* majstorski pokazuje kako su u njemu Pythoni zorno predočili navadu televizije da nastupa u dvostrukoj ulozi, i onoj protagonista koji je proizveo situaciju i onoj naratora koji je tu da je istraži kao i navadu televizijskih voditelja da upravo oni, a ne sadržaji koje tobože predstavljaju, budu istinski protagonisti programa. Jer, televiziji nije važno govoriti o svijetu, nego o mediju, o samima sebi kao televiziji.

Među vrhunskim potezima taktike Pythona prepoznaje kako su ukazivanje na nesklad u svijetu u kojem živimo, a što je osnova stvaranja bilo čega humorističnoga, osobito apsurdnoga, u *Letećem cirkusu* formalno materijalizirali oprekom plošnog prikaza svijeta s hiperrealizmom glumačkih izvedbi i brižljivosti posvećene pojedinostima. Zamjećuje i kako je važna posebnost njihova humora to što nastoje istaknuti sličnost između stvarnog svijeta i onog što nam oni nude (apsurda i besmisao), odnosno to što stalnim pretendiranjem na realnost žele pokazati da se apsurd nalazi u stvarnosti.

Grgurić precizno dijagnosticira i niz drugih karakteristika *Letećeg cirkusa* koje argumentirano predstavlja kroz konkretne primjere, a uza sve to, nudi i kratku povijest serije te dodatke s kratkim biografijama članova, popisom epizoda serije sa skečevima, datumima snimanja i datumima emitiranja kao i nekoliko skečeva koji su smiješni i u pisanom (na engleskom jeziku) obliku.

Osim što je uzorito temeljito napisana knjiga odličnih zapažanja koja će ljubitelju Pythona koji se pita: "A (za)što je to meni zapravo smiješno?" dati bolje odgovore negoli *Monty Python: autobiografija* i *Monty Python i filozofija* koje se također, više ili manje, bave tim pitanjem, *Radikalni cirkus Montyja Pythona* je i svojevrstan prilog argumentiranoj kritici televizije kao "prozora u svijet" i "pridruženog člana obitelji".

UDK: 791.31(049.3)

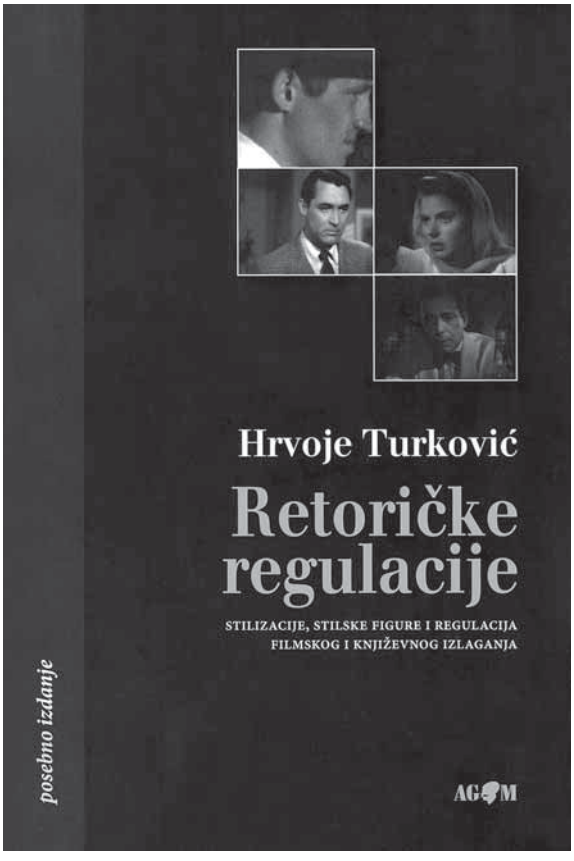
Janko Heidl

Velik doprinos dubinskom razumijevanju filma

(Hrvoje Turković: Retoričke regulacije, AGM, Zagreb 2008.)

Je li film individualno izražajni, odnosno individualno spoznajni fenomen ili, pak, komunikacijska tvorevina? Shvati li se kao ovo potonje, odnosno pristupi li se filmu pragmatički, otvara se novo, posebno istraživačko područje filmske teorije koje ukazuje na koji se način tradicionalno efemerni (interpunkcije) ili dekorativni (stilske figure) aspekti filmskog izlaganja mogu integrirati u središnju teoriju filma – umjesto da, kao dosad, budu uključeni tek u interpretaciju individualnog stila – i u kojem postaje moguće bavljenje interaktivnom stranom komunikacije filmske tvorevine i publike.

U svojoj desetoj samostalnoj knjizi *Retoričke regulacije*, filmolog Hrvoje Turković postavlja i sustavno obrazlaže osobitu teoriju retoričke strane filmova, ali i drugih komunikacijskih fenomena. Kroz odnos "neumjetnički rutinskih" i "umjetnički stilizacijskih" postupaka razmatra ideju da bi sve "iznimke" i "strana tijela" u filmu (od najave/špice do inventivnih stvaralačkih rješenja) mogli imati "metakomunikacijsko okvirnu" pomoćnu ulogu u komunikaciji s gledateljem. Mada podnaslov "Stilizacije, stilske figure i regulacija filmskog i književnog izlaganja" izravno sugerira kako se knjiga u podjednakoj mjeri bavi i područjem književnosti, *Retoričke regulacije* ponajprije su usredotočene na film, dok se primjeri iz pisano-književnog izlaganja i teorije uglavnom koriste kao komparativne reference za pojašnjavanje filmskih postupaka.



Retoričke regulacije sastavljene su od poglavlja koja su kao samostalni tekstovi već objavljivani u časopisima i zbornicima (*Hrvatski filmski ljetopis*, *Kolo*, *Zapis*, *Književna smotra*, *3-2-1 kreni*) od 1993. do 2008. godine, no združeni "u jednim koricama" ne doimaju se poput niza eseja slične tematike nego čine zaokruženo i cjelovito djelo. Ništa neobično, jer Turković, kako objašnjava u uvodu, svoju tezu sustavno i ciljano istražuje već dvadesetak godina. Dakle, ovdje "sakupljeni" tekstovi su tijekom vremena pisani s idejom razvijanja i razrade upravo ove teorije koja pronalazi jedinstvenu važnost raznorodnih sastavnica filma, "iznimaka" i "stranih tijela" – bilo verbalnih, izgovorenih ili ispisanih, neprizornih priopćenja, interpunkcije, bilo izrazito originalnih i inventivnih kako je to češće sa stilizacijskim i stikskofigurativnim rješenjima – za temeljni filmski sustav, da bi konačni rezultat bio objedinjen u obliku ove knjige.

Ako se, dakle, pragmatika bavi načinom na koji "ljudi razumijevaju jedan drugoga pomoću jezika" u kontekstualiziranim susretima, pragmatički pristup filmu omogućava bavljenje načinom na koji jedan drugoga, interaktivno, razumijevaju tvorci i gledatelji filma. Njihovi se "susreti", dakako, ne odigravaju licem u lice nego, idealno, u kinodvorani (manje idealno u sobi pred televizorom, bilo gdje gdje se može projicirati/prikazati i gledati film...), ali (posredna) interaktivnost temelji se na "načelu kooperacije" koje počiva na jednostavnoj "logici". Nudeći svoju izrađevinu (film) javno, filmski opskrbljivači očito očekuju stanovitu mjeru suradnje od moguće publike. Zauzvrat, publika time što prihvaća javno ponuđenu izrađevinu po-

drazumijeva da je ta izrađevina bila pripremljena s kooperativnom namjerom, očekuje da će ono što izrađevina nudi opravdati njihov uloženi napor razumijevanja.

Kako je već poznato, za uspostavu i održavanje komunikacije nije dostatno iznositi samo "središnje sadržaje", nego je potrebno uspostaviti i regulirati komunikacijski odnos. Film kao zapisno priopćenje (isto tako književni, likovni i glazbeni zapis) računa na nadsituiranost – na činjenicu da bi morao vrijediti i izvan uvjeta svoje neposredne proizvodne situacije – te stoga neizbježno koristi osobita rješenja ključnih pragmatičnih načela. Mada je "normalna" funkcija elemenata glavnog izlaganja pridonijeti temi izlaganja, a ne komentirati je, tumačiti svoju konstrukciju i strategije, film (i druga zapisna priopćenja) čini upravo ovo potonje: regulaciju toka priopćenja koja se u razgovornim situacijama odvija paralingvističkim i neverbalnim sredstvima ugrađuje u samo priopćenje. Tom dodatnom sustavu uputa gotovo oprečne "umjetničke vrijednosti", od rutinsko opremačkih (naslovnice, međunaslovi, interpunkcija) do domišljatih stilizacija i stilskih figura – a ni jedne ni druge do sada nisu bile bile smatrane bitnim sastavnicama prirode filma, nije ih se uključivalo ni u temeljno razmatranje o biti filma, ni u razmatranje umjetničkog djelovanja filma, niti ih se uračunavalo u estetske činjenice – Turković pronalazi zajedničku, jedinstvenu vrijednost i važnost za temeljni sustav filmskog izlaganja i naziva ih metadiskursnim ili nadizlagačkim signalima, odnosno metadiskursnim orijentirima i stilizacijskim signalima.

Prema Turkoviću, kriva su oba stava kojima se ovim odsječkom filmotvorstva bave predstavnici suvremenog stilskog proučavanja – i stav onih koji sve otklone od uobičajenoga izgone iz koherencijskog krila filmskog izlaganja i stav onih koji je utapaju u glavnokoherencijsko krilo. Kao važnu, a dosad uglavnom teorijski zanemarenu i neobrađivanu osobinu, Turković uočava i njihovu bifunkcionalnost, dvostruku ulogu – i onu putokaznosti i onu (istovremene) pripadnosti središnjoj komunikaciji, središnjem izlaganju – te u *Retoričkim regulacijama* razrađuje, obrazlaže i argumentira takva svoja razmišljanja.

Pritom detektira i ukazuje na neka dosad filmološki ne(dovoljno) obrađena područja, uglavnom iz reda onih pojava koje su toliko očite da ih se na neki način prihvaća kao samorazumljive. No, jedan od važnijih zadataka teoretičara jest prepoznati i raščlaniti baš takve, "podrazumijevane" čimbenike predmeta teorije. Obrađujući, primjerice, popratnu glazbu u funkciji retoričkog regulatora, Turković zamjećuje kako najveći broj teorijskih tumača funkcija popratne glazbe ne uzima u obzir njenu važnu vrstovnu identifikacijsku i zapravo jedinstvenu osobinu među "neprimjetnim" filmotvornim sastavnicama: njezinu neprizornost. Popratna glazba, naime, prepoznatljivo ne pripada prizorima, a prizornost i neprizornost nisu slučajno nego sistemski važno svojstvo. Osobitu pažnju, također, posvećuje pojavi specifičnog, ciljanog, tempiranog montažnog vezivanja popratne glazbe sa slikom koju imenuje glazbenim sidrenjem (prema engleskom terminu *narrative cuing*), a koja se uobičajeno također tematizira vrlo selektivno.

Intrigantno će se, k tome, pozabaviti i nekim naizglednim protuslovljima, odnosno ustaljenim prividima. Primjerice, argumentirano će ustvrditi kako generaliziranje doprinosi specifikaciji te kako je sekundarna razina komunikacije konstitutivnija, odnosno primarnija od primarne.

Jasno definirajući kako stilizacijski otkloni mogu postojati i takvima se doimati samo u odnosu na pravilnosti, na uobičajeno, a takvima se u filmskoj povijesti drže filmovi klasičnog narativnog stila, odnosno dominantni repertoarni film, Turković teoriju razrađuje služeći se poznatim primjerima iz te skupine. Tako će metadiskursnu funkciju stilskih otklona zorno raščlaniti i predočiti koristeći primjerima iz klasičnog filma *Sjever-sjeverozapad* Alfreda Hitchcocka, jedno će cijelo poglavlje posvetiti virtuoznoj analizi uporabe stilskih figura u Hitchcocka na primjeru filma *Mahnitost*, a razmišljanja o popratnoj glazbi kao "vodiču" kroz filmsko izlaganje razradit će uz pomoć klasične melodrame *Casablanca* Michaela Curtiza. Manje opširno, ali podjednako nadahnuto analizirani su, primjerice, dijelovi Hitchcockove *Ozloglašene*, *Neki to vole vruće* Billyja Wildera i *Do posljednjeg daha* Jean-Luca Godarda. Riječ je, dakle, o filmovima i prizorima "koje svi znamo" (svakako svi koji požele počitati ovu knjigu), a u njima autor majstorski predstavlja očite, ali ne svakome odmah razabirljive primjere znalačke i promišljene redateljske uporabe i izmjene "gramatičkih" postupaka i funkcionalnih otklona od regularnosti, koje Turković promatra kao metakomunikacijska pomagala u procesu komunikacije s gledateljem. Baveći ponajprije Hitchcockovim filmovima (obrađeni su još dijelovi iz *Opsjednutoga*, *Nepoznatih iz Nord-ekspresa* / *Stranaca u vlaku* i *Psiha*), Turković nudi dubinski uvid u suptilnosti njegovih redateljskih postupaka,

detektirajući, između ostaloga, što je točno taj poznati Hitchcockov "dodir" (o kojemu se često govori, mada se malo kad precizno identificira) ili razlažući njegovo osobeno hipertrofiranje stilskih figura. Čitajući Turkovićeve analize, i onaj tko nije naročit ljubitelj Hitcha bez sumnje će mrvicu više zavoljeti ili barem dodatno cijeniti njegov rad, a zahvaljujući Turkovićevim zdušnim proučavanjima njemu očito iznimno poticajnog filma *Mahnitost*, to bi Hitchcockovo manje cijenjeno ostvarenje barem u nas moglo dobiti status značajnijeg i omiljenijeg djela od onoga koje je imalo do sada.

Po svom običaju, Turković teoriju ne postavlja iz "neutralne pozicije sveznajućeg promatrača" koji nudi gotove zaključke, nego komunicira iz nenametljivo osobnog rakursa, iznoseći što ga je potaknulo na određena razmišljanja, da bi ih zatim raščlanio i izveo tvrdnje i zaključke. Također tipično za Turkovića, i ovaj put riječ je o zgusnuto, znanstvenim stilom pisanom štivu koje od čitatelja traži poprilično količinu usredotočenosti. Tematski donekle uže specijaliziranija no što su bile njegove novije knjige *Film: zabava, žanr, stil* (Hrvatski filmski savez, 2005) i *Narav televizije* (Meandarmedia, 2008), *Retoričke regulacije* ipak nisu namijenjene tek uskom krugu stručnjaka, niti pripadaju krugu istraživanja filmoloških zakonitosti koje ne služe drugomu nego samoperpetuaciji znanstvenoga diskursa. Temeljite analize i perceptivna zapažanja Turkovićeva teorijskog razmišljanja velik su doprinos dubinskom razumijevanju kreativne izrade i funkcioniranja filmske umjetnosti, kako za one koje filmove samo gledaju s pojačanim zanimanjem, tako i za one koji filmove stvaraju.

I, mada se na prvi pogled čini suvišnim spominjati, nije nevažno istaknuti da je – kao što je uobičajeno s knjigama ovoga autora, bez obzira na izdavača i urednika, a takva praksa prečesto izostaje u izdanjima sličnog profila – djelo opremljeno itekako korisnim dodacima kao što su kazalo imena, naslova i pojmova, bibliografija referentne literature, filmografija analiziranih filmova i napomene o tekstovima te da su analizirani prizori iz filmova pregledno popraćeni fotogramima.

UDK: 791.235(049.3)

Željka Matijašević

Popularno ledena psihoanaliza

(Slavoj Žižek, 2008, Pervertitov vodič kroz film, Zagreb: Hrvatsko društvo pisaca)

"Mais où est la douleur d'antan? Mais où sont les gens ordinaires d'antan?"
Moja slobodna intervencija u Villonovu "Baladu o negdašnjim gospojama":
"Ah, gdje je negdašnja bol? Ah, gdje su negdašnji obični ljudi?"

60/2009

Postoji nekoliko razloga zašto ovaj tekst, koji pišem povodom hrvatskoga izdanja *Pervertitova vodiča kroz film* Slavoja Žižeka (2008), uz osvrt i na istoimeni film Sophije Fiennes, u svome nazivu ima pridjeve ledena, popularna, kao i denominaciju o zaboravu boli. Žižekove analize filma, koje ovaj *Pervertitov vodič kroz film* oprimjeruje, posvećene su isključivo onome što bismo mogli nazvati hladnom simptomskom analizom.

Lanjska psihoanaliza ili "psychanalyse d'antan" je, svakako, ona psihoanaliza koje je Freud otac te ona ista suvremena psihoanaliza čiji su autori njegovi nastavljači u koje odista nikako ne možemo ubrojiti i Slavoja Žižeka usprkos njegovom nadovezivanju na Lacana i Lacanov projekt "povratka Freudu". A obični ljudi koje spominjem, kao terapijsko područje psihoanalize su vrlo slični onim ljudima iz filma Roberta Redforda *Obični ljudi*. Duboko sumnjam da bi odličan Redfordov film zanimao Žižeka, zbog izrazitog manjka podatnosti psihoanalitičkom senzacionalizmu.

Evo kako Fredric Jameson sažima što sve sadržava uobičajena Žižekova knjiga:

> *As every schoolchild knows by now, a new book by Žižek is supposed to include, in no special order, discussions of Hegel, Marx and Kant; various pre- and post-socialist anecdotes and reflections; notes on Kafka as well as on mass-cultural writers like Stephen King or Patricia Highsmith; references to opera (Wagner, Mozart); jokes from the Marx Brothers; outbursts of obscenity, scatological as well as sexual; interventions in the history of philosophy, from Spinoza and Kierkegaard to Kripke; analyses of Hitchcock's films and other Hollywood products; references to current events; disquisitions on obscure points of Lacanian doctrine; polemics with various contemporary theorists (Derrida, Deleuze); comparative theology; and, most recently, reports on cognitive philosophy and neuroscientific "advances".* (Jameson, 2006)

Istinski se slažem s ocjenom navedenom na poleđini filma iz *The Timesa* koja glasi da je *Pervertitov vodič kroz film* "playful and provocative". Ali, zar pridjev "playful" ne upućuje tako jasno na veselo i zaigrano poigravanje psihoanalitičkim kategorijama što je osnovna sadržina Žižekova teorijskog *melting pota*. Citat iz *Guardiana* koji ocjenjuje djelo kao "tremendously exhilarating stuff", još jasnije naznačuje ne-dosadno obilježje Žižekove knjige, budući da "exhilarating" ima svoj antinom u "tedious" (ubitačno dosadno), a što je danas preko dominacije senzacionalističke pop-kulture nažalost postala i najveća uvreda za nekog mislioca. Budite "tremendously exhilarating", a nipošto "moderately serious and thoughtful". Jednom riječju, prestanite misliti i zabavljajte mase!!! Jer to je zadaća pop-intelektualaca. I to su knjige koje se pojavljuju na listi bestselera *New York Timesa*; u području psihoanalize to su, primjerice, malo vrijedna djela poput *Jungovskog kulta* i *Arijevskog Krista* Richarda Nolla do djela *Žene koje trče s vukovima* Clarisse Pinkole Estès, samozvane jungovske analitičarke.

Moje je mišljenje kako je popularizacija psihoanalize u velikoj mjeri nanijela štetu temeljnoj istini psihoanalize. Moj omiljeni primjer Žižekove pop-pozicije i pop-diskursa jest citat iz filma *Pervertitov vodič kroz film* kada se, osvrćući se na gnosticizam i ideju demijurga, stvoritelja materijalnog svijeta, izražava na sljedeći način, kazujući da gnosticizam tvrdi: "that the God who created our

Slavoj Žižek u filmu Pervertitov vodič kroz film

world was an idiot who bungled the job"!!!

Posebice me zaintrigirala činjenica da redateljica Sophie Fiennes na početku filma piše "presented by Slavoj Žižek, philosopher and psychoanalyst" (predstavlja Slavoj Žižek, filozof i psihoanalitičar). Psihoanalitičar čega, točno? Knjiga, filmova, ili umijeća psihoprofiliranja na daljinu monstruma poput Fritzla. Psihoanaliza by proxy??? Ili psihoanaliza bez psihe, dakle, psiho*analiza*? Moja temeljna teza jest da Slavoj Žižek pribjegava psihoanalizi od svojih prvih djela pa sve do današnjih isključivo kako bi se bavio *dijagnosticiranjem patologije*, odnosno, jasnije, analizom simptoma. Usredotočenjem na simptomsku analizu zaboravlja se temeljna istina psihoanalize koju je u kolokvijalnom razgovoru ovako naznačio ugledan zagrebački psihoanalitičar "Ima teških dijagnoza koje se lako nose i lakih dijagnoza koje se teško nose". Ili druga temeljna istina, odnosno B psihoanalize – simptom nije istoznačan boli, ne uzrokuje svaki simptom bol. Samo onaj simptom koji uzrokuje bol dovest će bolećeg u fotelju prakticirajućeg psihoanalitičara.

Te spomenute teške dijagnoze (a tu smo na razini najtežih *borderline* i psihopatskih poremećaja) koje se lako nose ne uzrokuju bol nositeljima simptoma, već onima oko njih – slučaj Fritzl, kao i slučaj Hitler. Spomenute lake dijagnoze (negdašnje Freudove klasične neuroze) koje se teško nose danas imaju lepezu oblika, uglavnom su to poremećaji neurotske ili lakše *borderline* razine, i te dijagnoze uzrokuju psihičku bol nositeljima tih simptoma. To su istovremeno ljudi čija je razina otpora dovoljno niska da omogućuje analitičku terapiju. Ovdje se u prilog tome može iznijeti važna Freudova razlika između prijenosnih neuroza i narcističnih neuroza. Drugi termin odnosio bi se tako na slabije strukturirane ličnosti o kojima se u Freudovo vrijeme malo znalo, tako da su "osobe koje pate od prijenosnih neuroza došle do razine razvoja Ja koja omogućava prijenos budući da su razdvojene predodžbe sebstva i objekta, a to analitičaru olakšava da potakne pomaknuće i projekciju osjećanja i stavova prema objektima iz prošlosti" (Blanck, 1985: 96). Tako je u zapravo svim neurotskim strukturama zajedničko da je Ja dobro razvijen i intaktan, što čini razinu otpora dovoljno niskom da se omogući terapeutski proces.

Razmatrati psihoanalizu danas i razmatrati njezin budući razvoj i domašaj znači duboko se upitati što ona danas može na praktičnoj i teorijskoj razini – zar se zaista njezina moć/nemoć sastoji u opetovanom dijagno-

sticiranju sveprisutne patologije? Upravo je obratno, budućnost psihoanalize, kao teorije i prakse, a upravo je ta povezanost najveća istina psihoanalize, njezina *differentia specifica,* ne može stati na opisivanju patologije i proglašavanju terapeutske nemoći psihoanalize, kao što čini Žižek.

Psihoanaliza danas, u svojem trećem stoljeću, očigledno ne može imati iste ciljeve jer nema iste pacijente koje je Freud imao, i jer se struktura ličnosti izmijenila u stotinjak godina. Rekla bih da je osnovna Žižekova teorijska pozicija kao i njegovo uvjerenje u terapijsku nemoć psihoanalize ustvari iskazana već u vrlo davnom *Pogovoru* hrvatskom izdanju djela C. Lascha *Narcistička kultura* (1986), što ću razmotriti kasnije.

Pervertitov vodič kroz film: Zašto pervertit? I zašto uopće film?

Žižekov projekt i smisao Žižekove knjige naznačen je u samom *Uvodu*, iz čega se jasno vidi da *Pervertitov vodič kroz film* ne pretendira biti razmatranje filmskih teorija, ali naznačava zašto film ima takvu odlučnu ulogu za Žižekovu teoriju.

Kako navodi Žižek, "Pervertit iz naslova stoga nije uska klinička kategorija; on prije označava pervertiranje – izokretanje – naših spontanih percepcija" (str. 11), tako da bismo ga lako mogli nazvati i ruskoformalističkim očuđivačem, ili zaumnim pjesnikom, ili... Značaj filmske umjetnosti naznačuje na sljedeći način: "Opasnost nije u tome da se kinematografija ne shvati ozbiljno, već da se fikcija kinematografije ne shvati dovoljno ozbiljno" (str. 198). U trećem dijelu filma, *Cinema and the art of appearances*, kaže kako "nam film govori kako se zbilja konstituira", te pridaje iznimnu važnost filmskoj umjetnosti u današnjici: "Kako bismo razumjeli današnji svijet, treba nam film, doslovce. Jedino u filmu nailazimo na onu suštinsku dimenziju s kojom se nismo spremni suočiti u našoj zbilji".

Izjave same redateljice Sophie Fiennes o projektu filma (2007) iznimno su banalne i nerazlikovne. U intervjuu koji je s redateljicom vodio Srećko Horvat, na pitanje: "Tko je došao na ideju da se snima u originalnim ili rekonstruiranim scenama iz filmova, na primjer podrumu iz *Psiha* ili ispred mosta Golden Gate, i koja je ključna ideja iza tog koncepta?", S. Fiennes odgovara: "A onda se pojavio moj perverzni užitak u tome da radim sa scenama iz filmova i da, koliko je to moguće, rekonstruiram izgled pojedinih okružja kako bi se što više približili jeziku tih filmova."

I dalje se Sophie Fiennes još bolje izražava povezujući kiselinu, haiku i promidžbu: "Mislim da on [Žižek] koristi filmove kao most između apstraktnog i konkretnog. To je općepoznato. Volim i njegove interpretacije literarnih narativa i formi. Lakanovsko mišljenje u njegovim je rukama poput kupke u kiselini koja ispire boju sa predmeta – i čini se kao da vidite ono što je tamo i ono što vas je oduvijek privlačilo tom predmetu, ili prizoru ili priči. *Pervertitov vodič kroz kinematografiju* je neka vrsta Žižekova haiku. Film je nešto sa svojim pravilima, čini mi se da je bliže poeziji nego filozofiji, ali dobar je za promidžbu!"

S druge strane, Ben Wright, redatelj prvog dugometražnog dokumentarnog filma sa Slavojem Žižekom, *The Reality of the Virtual* (2004), u intervjuu "Psihoanaliza i materijalistički film" (2007) upućuje na bitne momente Žižekova pristupa filmu. Na postavljeno pitanje Srećka Horvata: "Moja bi prva interpretacija bila da se filmaši ne obaziru baš previše na Žižekove interpretacije i njegove teorije aplicirane na kinematografiju, mislite li da je tako i koji bi tomu mogao biti razlog?", Wright odgovara: "Očit odgovor bi bio onaj koji je dotaknuo sam Žižek kada je kinematografiju nazvao ultimativnom umjetnošću pervertita. Pervertit ne završava često u analizi, pa ako je Žižek u pravu čini mi se da ovdje ima mnogo sukoba interesa! Prema Lacanu perverzan subjekt nastoji postati instrument užitka (*jouissance*) Drugog... Pozicija analitičara je prije svega ona uzdržavanja i u načelu zauzima poziciju objektnog uzroka subjektove želje. Premda se može činiti da postoji neka sličnost, razlika je jasna – posao filmaša, što je dobro znao Hitchcock, sastoji se u manipuliranju željama i osjećajima publike, dok analitičar s druge strane radije nastoji omogućiti konfrontaciju subjekta s istinom njegovih ili njezinih vlastitih želja."

Knjiga i film

U prvom ogledu, "Pervertitov vodič kroz obitelj", Žižek naglašava čudnu pretpostavku da se "uobičajeni pristup psihoanalitičke kritike sastoji u reduciranju svega na obiteljske komplekse: koja god bila priča, u njoj se doista radi o Edipu, incestu itd." (str. 11). Stoga, predlaže baš suprotno, u svojoj uobičajenoj baroknoj stilskoj figuri *mundus inversus*: "U prvi mah bismo pomislili da..., ali je, baš, suprotno tome, upravo obratno!" "Filmovi koji su najaudaljeniji od obiteljskih drama su filmovi katastrofe", tako da treba tumačiti "spektakularnu katastrofu kao indika-

ciju problema u obitelji" (str. 11), ustvrđuje Žižek. Prema tome je za Žižeka onaj tajni motiv većine Spielbergovih filmova, poput *E.T.*-a, *Jurskog parka*, *Schindlerove liste*, ponovno pronalaženje oca i njegova autoriteta, tako da u *Jurskom parku* "destruktivni bijes dinosaura zapravo materijalizira srdžbu paternalističkog super-ega" (str. 12), tako da je "edipska razina ono o čemu je 'stvarno riječ', dok je izvanjski spektakl zapravo njena metaforička ekstenzija" (ibid.), a ista sudbina metaforičke ekstenzije pogađa *Armagedon*, *Ptice*, *Psiho* itd. Tako je u *Pticama* također riječ o incestnoj vezi, imamo posesivnu majku i djevojku-uljeza, pa su ptice "majčinski super-ego, sirova incestna energija koja sprečava seksualnu vezu", tvrdi Žižek.

U desetom ogledu u knjizi, "Kad je čestito čudno, a psihoza normalna?", Žižek svojim uobičajenim lacanovskim manevrom obrće poredak neuroze i psihoze te upućuje na temeljnu razliku junaka filma *Čestita priča* Davida Lyncha i gospodina Ripleyja, glavnog lika Minghellina filma *Talentirani gospodin Ripley* i romana Patricije Highsmith. Smatra kako je "obojici junaka zajedničko nemilosrdno posvećivanje ostvarivanju svog cilja, stoga izlaz može biti ukidanje te zajedničke osobine i priziv 'toplije', strastvenije čovječnosti koja je spremna prihvatiti kompromis" (str. 98). Zatim se pita "no, nije li takva 'blaga', ukratko: 'neprincipijelna čovječnost' prevladavajuća vrsta subjektivnosti danas tako da ova dva filma zapravo pokazuju njezina dva ekstrema?" (str. 98). Dalje, Žižek povezuje ta dva ekstrema sa Staljinovom definicijom uloge boljševika, "kao jedinstva ruske strastvene tvrdoglavosti i američke domišljatosti" (ibid.).

Žižekov zaključak je da, možda, na tragu toga, izlaz treba tražiti "u nemogućoj sintezi dvaju junaka, u liku lynchovskog čestitog čovjeka, koji stremi svom cilju s lukavom domišljatošću Toma Ripleyja" (str. 98). Ovo što Žižek naziva nemogućom sintezom jest jedna od istina psihoanalize od njenih početaka, njezin temeljni *credo*, a on sadržava vjernost sebi združenu s principom samoočuvanja koji sprečava pad u autodestruktivnu spiralu radikalnog etosa. U psihoanalitičkom načelu samoočuvanja, pojmu koji je beskrajno kompleksniji od samoodržanja, sadržana je sva mudrost psihoanalize, čiji se tragovi ne nalaze u Žižekovim analizama: samoočuvanje jest i čuvanje i širenje granica vlastitog sebstva, a ne isposničko umanjenje vlastitog sebstva u korist vrhovnog etičkog cilja, kao i na štetu drugih objekata, kojih se subjektnost tim radikalnim etosom posve negira.

Zašto Žižek referira na samoočuvanje samo u kontekstu navodno pragmatičnog, a, ustvari, psihopatskog Ripleyjeva hoda ka vlastitom cilju postajanja drugim. Ne bi li bilo potrebno da se unutar njegove teorije onaj licemjerno-makijavelistički vid samoočuvanja zamijeni nečim daleko kreativnijim i pozitivnijim. Znakovito je, također, da u eseju o Tarkovskom Žižek navodi kako je problem s Tarkovskim u tome "što on očigledno preferira jungovsko čitanje prema kojem je izvanjsko putovanje tek eksternalizacija i/ili projekcija unutrašnjeg putovanja u dubinu vlastite psihe" (str. 168). Upravo ono što Žižek smatra problemom Tarkovskog, kao i Junga, jest problem njegovih analiza, koje ni na jednoj razini ne pokazuju ono čemu su Jung i jungovci bili usmjereni – procesu individuacije, problemu ostvarenja i izgradnje vlastitog sebstva koje nastaje tako da Ja (ego) prolazi kroz bolna arhetipska iskustva te integrira u sebe svoje nesvjesne dijelove i time se upravo i uvećava, i definira, i ograđuje, što je posvemašnja suprotnost grandioznom napuhavanju vlastitog Ja i bespućima narcizma.

Žižekova mantra o Realnom

Možda je jedna od temeljnih točki Žižekova prisvajanja psihoanalize njegovo ustrajanje na snazi Realnog, budući da je Simboličko uglavnom pokušaj obrane, stvaranja distance prema zastrašujućem, traumatskom, rastrojavajućem Realnom, pa se tako, za Žižeka, kako kaže u filmu, "i filmska umjetnost sastoji u pobuđivanju želje, igranju željom, ali držeći je na distanci, pripitomljujući se, čineći je opipljivom". I Lacanov projekt je u srži već davno prije Žižek definirao na isti način: "Jedini način da se razumije Lacan je da se njegovo djelo shvati kao djelo koje nastaje, kao slijed pokušaja da se zahvati ista traumatska jezgra" (Žižek. 1994: 173).

U Lacana se nakon uvođenja trećeg poretka – Realnog – događa to da je sada Realno upravo onaj poredak iz kojeg Simboličko zadobiva svoje značenje, njegovo označeno koje ga omogućuje, pa se naglasak pomiče na pojam Stvari koja će postati poslije objekt *a*, na nagone, fantaziju i uživanje koji izmiču Simboličkom, ali omogućuju njegovo konstituiranje kao vlastito ograničenje, dok istovremeno prijete potkopavanjem Simboličkog zbog obilježenosti neumjerenim i nemogućim užitkom (*jouissance*), dio kojeg ustraje u fantaziji.

U predgovoru *Sublimnom objektu ideologije* (1989) Ernesto Laclau upućuje na razliku "starog" naraštaja lacanovaca poput Octavea i Maud Mannoni, Sergea Leclairea i Moustafe Safouana, koji su naglašavali kliničke probleme i temeljnu ulogu Simboličkog, te mlađeg naraštaja predvođenog Jacques-Alainom Millerom, koji su središnju pozornost posvetili pojmu Realnog, što svakako obilježuje i djelo Slavoja Žižeka.

U prvom dijelu filma Žižek kaže kako problem nije jesu li želje zadovoljene ili ne, već je problem: "kako znamo što želimo?", a taj se problem nameće budući da, prema Žižeku, "nema ničeg spontanog, prirodnog u ljudskim željama. Naše su želje umjetne. Moramo biti naučeni da želimo. Film je ultimativna perverzna umjetnost. Ne daje vam ono što želite, govori vam kako da želite." Nastavljajući to pitanje analizom *Matrixa*, odnosno, analizom čina biranja između plave i crvene pilule, Žižek kazuje da želi treću pilulu, kako bi "uočio ne zbilju iza iluzije, već zbilju u samoj iluziji", zaključujući u stilu kapitulacije pred Realnim, kako se "traumatsko, višak uživanja, mora fikcionalizirati."

Drugi dio filma posvećen je uglavnom analizama ljudske seksualnosti te Žižek kaže kako se ne radi o tome da stalno mislimo na seks kada radimo druge stvari, već da je pitanje seksualnosti "o čemu mislimo kad to radimo", upućujući na "fantazmatski element – onaj treći između partnera", jer libido treba iluziju kako bi se održao. Pri tome u seksualnom odnosu gubitak fantazmatske podrške sunovraćuje nas na razinu mehaničkog, glupog obilježja seksualnog čina i njegovih smiješnih pokreta.

U analizama *Vrtoglavice*, *Persone*, *Izgubljene ceste*, opet svjedočimo i predobro poznatim Žižekovim analizama o ženi kao fantazmatskoj projekciji muškarca, ili, jednostavnije rečeno, biću bez subjektnosti. Žižekove, a prije Žižekovih, naravno, i Lacanove analize ženskog položaja teze su koje su najčešća meta kritičkih osvrta budući da prema mišljenju mnogih samo opisuju tipičan patrijarhalan položaj žene kao funkcije, a ne osobe, to jest, kao krajnje objektiviranog bića, ispražnjenog od sadržaja, zaslona slobodno i bez obrane prepuštenog muškim projekcijama i fantazmama. Očigledan primjer takvih posve neutemeljenih analiza jest knjiga lacanovca Dariana Leadera, *Zašto žene pišu više pisama nego što šalju*, gdje se patrijarhalni položaj žene kao objekta univerzalizira preko logike falusa, što je greška koju čine gotovo svi lacanovci.

Ishodište Žižekove ledene pozicije

Jacques Lacan je, osim što je sućut smatrao temeljnom etičkom kategorijom, identificirao i analitičke ideale, a to su "ideal ljudske ljubavi, autentičnosti i ideal neovisnosti" (1986: 17-19) te se također upitao "Tko smo mi analitičari? Jesmo li mi oni koji zaprimaju zahtjev molećeg, zahtjev da se više ne pati, u nadi da ćemo jednom razumjeti i da će patnja i bol nestati?" (ibid., 16-17). Sućut je temeljni osjećaj psihoanalitičara, su-osjećanje, koje je nemoguće bez razumijevanja, ali je nemoguće i bez ljubavi. Lacanovi tekstovi su, usprkos svojoj hermetičnosti, natopljeni afektivnošću psihoanalitičara koje je susretao simptome od krvi i mesa, ispisane i usidrene u ljudskom tijelu i duši, živom čovjeku. I emotivni poput sljedećih rečenica: "Simboli tako potpuno obavijaju čovjekov život mrežom da, još prije nego što on dođe na svijet, spajaju one koji će ga začeti "po krvi i mesu", donose pri njegovom rođenju, zajedno s darovima zvijezda, ako već ne s darovima vila, nacrt njegove sudbine, daju riječi koje će ga učiniti odanim ili odmetnikom, zakon postupaka koji će ga pratiti do samog mjesta na koje još nije stigao, pa čak i s onu strane njegove smrti, i preko njih njegov kraj zadobiva smisao u posljednjem sudu, kada ga riječ razrješuje ili osuđuje. (Lacan, 1953: 158).

Ova dimenzija čini mi se posve odsutnom iz cijelog Žižekova opusa, i ona nema veze s tim da li je Žižek prakticirajući psihoanalitičar ili ne, koji ima papirnate lutke ispred sebe – odnosno, filmove i knjige, umjesto žive ljudske boli, i koji ne napušta, niti se pomiče onkraj svog *ad infinitum* pohoda dijagnosticiranja i iščitavanja simptomatologije. Postavlja se pitanje je li proglašavanje terapeutske nemoći psihoanalize, a terapijska alijansa donosi empatiju i ljubav, nužno povezano sa zaboravom boli u Žižekovom prisvajanju psihoanalize. I nije li temeljno pitanje psihoanalize ono koje je Peter Sloterdijk formulirao u vezi s teodicejom, iznoseći ideju algodiceje o kojoj kazuje: "Algodiceja znači metafizičku interpretaciju bola, onu koja podaruje smisao. Ona u moderni dolazi na mjesto teodiceje, kao njezino obrtanje. U ovoj se pitalo: kako sjediniti zlo, bol, patnju i nepravdu sa božjim opstojanjem? Sada pitanje glasi: ako nema boga niti više smisaone povezanosti, kako ćemo tada uopće izdržati bol?" (Sloterdijk, 1983: 815-816).

Ishodište Žižekove ledene pozicije je posve razvidno u pogovoru hrvatskom izdanju *Narcističke kulture* Christophera Lascha iz 1986. godine. Žižek je svoj pogovor

naslovio "Patološki Narcis kao društveno nužni oblik subjektivnosti". Najzanimljivije je ondje njegovo osvrtanje na teoretičare narcizma poput Otta Kernberga i njegova prijelomnog djela *Borderline Coniditons and Pathological Narcissism* gdje iznosi Kernbergovu teoriju o temeljnim obilježjima patološkog Narcisa. Tako su četiri temeljne značajke *borderline* subjekta: krhkost Ja, regresija prema primarnim oblicima mišljenja, regresija prema primitivnim obrambenim mehanizmima (umjesto potiskivanja – rascjep, projekcija i poricanje realnosti), patološki odnos prema objektu, odnosno, nemogućnost integriranja različitih stavova (dobrih i loših) u jedinstveni lik objekta.

Međutim, Žižek iznosi posve neutemeljenu tvrdnju da "analitička psihoanaliza u *borderline* ne prepoznaje suvremene oblike histerije, već teži tome da *borderline* smetnje svrsta u blizinu psihoza", što je posljedica "njezine zaslijepljenosti za navedeno subverzivno jezgro psihoanalize", kao i to da "histeričko pitanje, doslovce, više ne čuje" (1986: 336). Subverzivna jezgra psihoanalize očituje se za Žižeka u tome da tek sad izbija paradoksalna jezgra histeričke pozicije.

Prvi se paradoks Žižekove pozicije sastoji u tomu da je upravo Lacan izostavio *borderline* kategoriju te čak zanemario Freudovu kategoriju narcističnih neuroza koje približno odgovaraju *borderline* poremećajima, ali je, poput Freuda, ostao vjeran klasičnim dijagnozama, posuđujući paranoju od Kräpelina, shizofreniju od Bleulera, a perverziju od Krafft-Ebinga. Izrazit je kontrast postojao između Lacana i psihoanalitičara Međunarodnog psihoanalitičkog udruženja "koji su pokušali izbjeći te klasične formulacije preko kategorija kao što su *borderline* ili narcistična ličnost" (Soler, 2003: 94), dok je Lacan ustrajao na strogoj podjeli na neuroze i psihoze, dodajući perverziju kao treći klinički entitet te čak posvećujući cijeli treći seminar pronalaženju samosvojnog mehanizma psihoza – isključivanju nasuprot neurotskom potiskivanju. "Lacanove su kategorije međusobno isključivije jer je definirao neurozu i psihozu kao temeljno različite psihičke strukture" (Nobus, 2000: 7).

S druge strane, suvremeni psihoanalitičari vraćaju se značaju histerije kao i korijenima psihoanalize, "dok se manje pažnje posvećuje kasnijim Freudovim konceptima: nagonima, libidnim fazama ili libidu" (Halberstadt-Freud, 1996: 983). Psihoanalitičari se slažu u pogledu definicije histerije: histerija je usko vezana uz nedostatak trokutaste, edipske strukture. "Histerik je onaj koji u već konfliktnoj svezi s majkom nema dovoljno dostupnog oca koji bi mu olakšao prijelaz u trokutastu, edipsku strukturu tako da se proces individuacije i separacije od majke doživljava kao naprosto nemoguć razvojni zadatak" (Rupprecht-Schampera, 1995: 461). Psihoanalitički konzensus jest upravo da Freudova histerija danas nosi naziv *borderline* budući da se radi o gotovo istovjetnoj strukturi.

Žižek također primjećuje "Doista, ponekad imamo utisak da Kernberg ne opisuje tip koji je nastao uopćavanjem iskustva kliničke prakse, već gotovo nekakav karikirani model na kakvog nailazimo na filmu ili u književnosti". Kao što će u pogovoru knjizi *Pervertitov vodič kroz film* reći "Za mene život postoji samo ako ga mogu teoretizirati" (2008: 195). A drugdje, "Uvjeren sam u svoje vlastito razumijevanje nekog lakanovskog koncepta samo ako ga mogu uspješno prevesti u suštinsku imbecilnost popularne kulture. Ondje – u prihvaćanju eksternaliziranja u imbecilnom mediju, u tom radikalnom odbijanju inicijacijske tajne – počiva etika pronalaženja prikladne riječi" (1994: 175).

Psihoanalitičko učenje o simptomu koji postaje sintom jest već u Lacana dovelo do nemoći psihoanalize kao prakse. Ideja jest da nema ničega iza simptoma, simptom je prvobitna tvorba, razriješite simptom i uništili ste subjekt. To je ideja o sintomu i zato je preimenovan; sintom kao onaj simptom koji je granica kakve takve cjelovitosti sebstva. "Ali od čega dakle želite izliječiti subjekt? Nema sumnje da je to najvažnije za naše iskustvo, naš put, naše nadahnuće – izliječiti ga od iluzija koje ga zadržavaju na putu njegove želje. Ali do kuda se može ići u tom smjeru?", upitao se Lacan (1986: 258). U tom je smislu upućen poziv subjektu da se identificira sa svojim "sintomom", koji je za razliku od simptoma, imun na djelotvornost Simboličkog, naime, nema tu nikakvog simboličkog razrješenja. Sintomom Lacan preusmjerava nekadašnji fokus sa simptoma kao rješivog problema. Za Žižeka je "*Sinthome*" neologizam "koji sadrži čitav niz asocijacija – sintetički – umjetno stvoreni čovjek, sinteza simptoma i fantazme, svetac, Sveti Thomas..." (Žižek, 2002: 109).

Nakon Žižekove ishodišne pozicije o patološkom Narcisu kao dominantnom obliku subjektivnosti, a u kojeg je otpor prejak e da bi mogao biti svladan u procesu analitičke terapije, ostalo je stajalište da se samo onda može u beskraj analizirati takav oblik subjektivnosti, patološki Narcis i *borderline*, te, da, naposljetku rušenje otpora u

borderline subjektu, budući da je taj otpor toliko snažan, može zasigurno uzrokovati i urušavanje tako krhkog subjekta. Prema tome, odlazeći prema Lacanovoj ideji sintoma, Žižek nam upućuje poziv *Uživajte u svom simptomu!*, što je naslov jedne od njegovih prijašnjih knjiga, a što je posve u skladu s njegovim pristupom i analizama kakve vidimo i u filmu i u knjizi *Pervertitov vodič kroz film*.

Citirana djela:

Blanck, Gertrude i **Blanck, Rubin,** 1985, *Ego-psihologija: teorija i praksa*, Zagreb: Naprijed

Fiennes, Sophie, 2007, "The Pervert's Guide to Cinema", razgovarao i s engleskog preveo Srećko Horvat, dio temata *Žižek i kinematografija*, *Tvrđa*. Dostupno na www.zizekstudies.org

Halberstadt-Freud, Henrika, 1996, "*Studies on Hysteria* one Hundred Years on: A Century of Psychoanalysis", *International Journal of Psycho-Analysis*, br. 77.

Jameson, Fredric, 2006, "First Impressions", *London Review of Books*, 7. 9. 2006. Dostupno na www.lrb.co.uk

Lacan, Jacques, 1953, "Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse", u: *Écrits 1*, 1966, Pariz: Seuil

Lacan, Jacques, 1986, *Le séminaire – Livre 7: L'Éthique de la psychanalyse (1959-1960)*, prir. J.-A. Miller, Pariz: Seuil

Nobus, Dany, 2003, "Lacan's science of the subject", u: *The Cambridge Companion to Lacan*, prir. J.-M. Rabaté, Cambridge University Press

Rupprecht-Schampera, Ute, 1995, "The Concept of Early Triangulation as a Key to a Unified Model of Hysteria", *International Journal of Psycho-Analysis*, br. 76.

Sloterdijk, Peter, 1983, *Kritik der zynischen Vernunft*, Bd. II, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag

Wright, Ben, 2007, "Psihoanaliza i materijalistički film", razgovarao i s engleskog preveo Srećko Horvat, dio temata *Žižek i kinematografija*, *Tvrđa*. Dostupno na www.zizekstudies.org

Žižek, Slavoj, 1986, "'Patološki Narcis' kao društveno nužni oblik subjektivnosti", pogovor *Narcističkoj kulturi* Christophera Lascha, Zagreb: Naprijed

Žižek, Slavoj, 1989, *The Sublime Object of Ideology*, London: Verso

Žižek, Slavoj, 2008, *Pervertitov vodič kroz film*, Zagreb: Hrvatsko društvo pisaca

UDK: 791.221.8(049.3)

Tonči Valentić

Istina pod maskom fikcije

(Srećko Horvat, 2008, Budućnost je ovdje: svijet distopijskog filma, Zagreb: Hrvatski filmski savez)

Za razliku od utopije koja označava mjesto kojeg nema, distopija je u osnovi mjesto koje postoji, mjesto koje je već ovdje. Knjiga Srećka Horvata sadrži 23 lucidna i iznimno sugestivna eseja koja se bave distopijskim filmom iz perspektive zamišljenog svijeta koji je u osnovi već naša stvarnost, odnosno bliska budućnost: odatle i razlika utopijske vizije koja (kako u književnosti, tako i u teorijskoj literaturi) utjelovljuje idealističku viziju društva i distopijske vizije koja uglavnom prikazuje neko totalitarno društvo. No, stvari nipošto nisu tako jednostavne, što će Horvat pokazati na brojnim primjerima iz novije, ali i starije filmografije (u rasponu od sredine 1950-ih do danas). Svaki esej uglavnom je posvećen jednom filmu (ili iznimno nekoliko filmova) u kojima se ne prakticira klasičan filmološki već kritičko-društveni odnosno filozofijski pristup pojedinim ostvarenjima koji se zasniva na uspjelom spoju semiotike i psihoanalize. Naime, autora ne zanimaju filmološke zakonitosti koje uglavnom služe za "samoperpetuaciju znanstvenoga diskursa i lamentaciju o filmskoj formi". Vrijednost ove knjige nalazi se upravo u njenoj aktualnosti, težnji da kroz film kao dominantan umjetnički medij temeljito propita svijet u kojem živimo. Takva eksplicitna društvena kritika dakako smjera na samu srž distopijskih filmova u cjelini, na činjenicu da oni ne prikazuju budućnost (poput znanstvenofantastičnih filmova) nego donose kritiku sadašnjosti. Utoliko je Horvat u pravu kad navodi da nam distopijski žanr kao svojevrsni spoj SF-a i dokumentarizma može mnogo više reći o stvarnosti negoli filmovi koji su svjesno oblikovani kao antifikcijski. Dakle, posve je prihvatljiva poznata Lacanova opaska da istina ima strukturu fikcije jer je istinu *nužno* prikazati kao fikciju: time je ona već i na pukoj narativnoj razini uvjerljivija od "realnih" filmskih prikaza.

U svim esejima interpretativni obrazac je uglavnom isti: Horvat filmove promatra iz psihoanalitičke i semiotičke perspektive, očitavajući u njima složene mehanizme regulacije i normativizacije društvene stvarnosti. Zbog toga je i odabir filmova ponešto drukčiji: naglasak je na manje poznatim filmovima, a klasicima žanra autor prilazi iz iskošene perspektive pronalazeći u njima dotad neprepoznate elemente. Taj obrazac je vidljiv već u prvom, provokativnom tekstu o filmu *Stvor iz drugog svijeta* (1951) i njegovoj kasnijoj Carpenterovoj obradi (*Stvar*) iz 1982. Za razliku od klasičnih tumačenja koja se fokusiraju na izvornu verziju kao obrazac mentalnog stanja američke nacije koja u žanru horora i znanstvene fantastike početkom i sredinom 1950-ih zapravo simbolički odgovara na hladnoratovsko stanje (pa izvanzemaljci reprezentiraju strah od komunističke najezde i Sovjetskog Saveza, o čemu je napisano mnogo tekstova), Horvat nudi tumačenje koje se svodi na problem ljudskosti umjesto na prijetnju bića iz drugog svijeta. Naime, za njega je Stvar suptilna metafora za sam kapitalizam, biće koje zbog svoje sposobnosti samoreprodukcije, samosvrhovitosti, sposobnosti mimikrije i imitacije, odnosno poprimanja različitih oblika, utjelovljuje suvremeni neoliberalni kapitalistički stroj koji djeluje prema istom načelu nevidljive Stvari koja nema obličja i praktički je neuništiva. Iako ova interpretacija nije posve nova, Horvat je vrlo uvjerljivo razrađuje, propitujući i sam status Stvari u Carpenterovu filmu u metafizičkom smislu, naglašavajući njenu bezobličnost i vječnost. Ona je dakle poput Lacanove *lamele*, čisti libido kao nagon života i samoodržanja, pa paralela s kapitalizmom posve stoji. Na sličan način Horvat pristupa još jednom klasiku, *Invaziji tjelokradica* Dona Siegela (1956) i njegovu *remakeu* iz 2007. (*Invazija* Olivera Hirschbiegela): nasuprot čitanju koje u filmu vidi paranoju McCarthyjeve ere, Horvat na zanimljiv način film doživljava kao problem ljubavi, odnosno pitanje "ekscesa ljubavi" i svojevrsnog "kognitivnog očuđenja" pri kojem smo svi možda izvanzemaljci.

Takva analiza granice izvanjskog i unutarnjeg (izvanzemaljci u filmu ulaze u tijela ljudi u stanju sna) otvara čitav psihoanalitički spektar pitanja i bilo bi, iz te perspektive, zanimljivo vidjeti analizu još jednog kultnog ostvarenja (doduše, ne distopijskog žanra), *Stravu u ulici brijestova* Wesa Cravena, u kojem je upravo san ona točka upada Realnog u prostor prividne stvarnosti gdje se trauma iz prošlosti "reificira". Na sličan način, mogla bi se otvoriti

i paralela *Stvari* s *Alienom*, amblematskim filmom žanra znanstvene fantastike, također iz perspektive otuđenja i kapitalizma. Problematici distopijskog straha od tuđinaca, ali i osamostaljenja kompjutera te drugih neljudskih bića autor se vraća u analizama filmova *Dr. Strangelove* (shodno tome, mogli bismo dodati i *2001: odiseju u svemiru*), *Planet majmuna* (prevlast majmuna nad ljudskom vrstom kao poigravanje s definicijom ljudskosti), *THX 1138*, ranom djelu Georgea Lucasa te pomalo zanemarenom filmu *One Point 0* (Jeff Renfroe, Marteinn Thorsson iz, 2004). Jedno poglavlje posvećeno je i fantazijama o vlastitom nestanku (*Posljednji čovjek na Zemlji* iz 1964), a napose je zanimljiva interpretacija Buñuelova *Anđela uništenja* iz distopijske perspektive, u kojoj to postaje egzistencijalistički film o "lošoj beskonačnosti". Temeljito propitivanje distopijskog žanra vidljivo je u širokom rasponu interpretativnih strategija i disciplinarnih perspektiva koje Horvat koristi pri analizama: žanr obuhvaća vrlo velik broj fenomena – od klasične distopije svijeta nakon nuklearne, ekološke ili neke druge katastrofe, preko utopijskih permutacija svijeta koji je loš upravo zato jer je savršen i prikaza totalitarnih društava pa sve do klasičnih prikaza budućnosti koja je već ovdje u društvu koje je u cijelosti virtualno, u kojem se više ne razaznaju granice dobra i zla, a istinska budućnost skriva se u strahotama biotehnologije. Pritom su od ključne važnosti analize *Brazila* i *12 majmuna* ("distopija vječnog vraćanja istog"), pesimističko "čitanje" *Fahrenheita 451*, te napose *Djece čovječanstva*, jednog od mračnijih filmova novije produkcije koji na vrlo zoran način pokazuje diskurs terorizma u svojoj ogoljeloj formi. Nasuprot takvom totalitarnom društvu, potom strahu od bioterorizma, pandemije gripe i virusa koje bi mogle pokositi čitavo čovječanstvo, kao i ultimativnoj katastrofi konačnog otuđenja zbog kojih se javljaju fantazije o svijetu bez ljudi (sjetimo se samo nedavno snimljenih dokumentaraca o "planetu bez čovjeka"), pripovijesti iz 50-ih godina o komunistima kao izvanzemaljcima čine se doista pitomima.

Krajnja posljedica samorazvoja distopijskog žanra možda zapravo nije u ključnom filmu kraja desetljeća i stoljeća, *Matrixu* braće Wachowski (kojem Horvat posvećuje poglavlje pod naslovom "Iz svijeta sjena u pustinju stvarnosti", evocirajući Platona, ali i Žižeka pri analizi *matrice* kao virtualnog simboličkog poretka, odnosno velikog Drugog) nego u *Zelenom soylentu* Richarda Fleischera iz 1973, u većoj mjeri pesimističnom i realnijem od brojnih novijih filmova. Horvat uzima taj film kao model koji pokazuje na koji način iracionalna reprodukcija čovječanstva predstavlja samu srž, odnosno istinsku dinamiku kapitalističkog društva, pri kojem se kapitalizam posve doslovno prikazuje kao mašina koja melje ljude i pretvara ih u hranu (za druge ljude). Upravo ovaj film i njegova interpretacija pokazuju najstrašniju sliku distopije koja nadmašuje i metafizičku dimenziju Carpenterove *Stvari*, kao i *Kluba boraca* u kojem se ocrtavaju obrisi opasnosti reifikacije/postvarenja i fetišizma robe. *Budućnost je već ovdje* znači upravo to: što su virtualna stvarnost ("lažni" nasuprot "stvarnom" svijetu) ili totalitarna društva (*Djeca čovječanstva*, *Fahrenheit 451*, *Brazil*) prema svijetu u kojem je reprodukcija dobara izjednačena s reprodukcijom ljudi? Gledano iz paralelne perspektive, pritom je i svaka utopija nužno distopijska, kako to pokazuje Horvatovo viđenje svojedobno popularnog filma *Loganov bijeg* kojeg on promatra iz vizure '68. i emancipatorskih diskursa koji su doveli samo do apsolutizacije političke korektnosti i terora kulturalizacije, a ne do korjenitih strukturalnih promjena – svaka promjena u distopijskom svijetu je tek površna, što ne ostavlja mnogo traga nadi. A upravo je John Nada, protagonist izvrsnog Carpenterova filma *Oni žive* jedan od rijetkih boraca protiv sustava. U uvrnutom ali dojmljivom scenariju, nezaposleni beskućnik shvaća da svijetom vladaju izvanzemaljci koji šire subliminalne poruke koje je moguće vidjeti samo posebnim naočalama. Klasično tumačenje filma kao rane filmske kritike ideologije konzumerizma (snimljen 1988) kao da anticipira današnje antiglobalizacijske pokrete, skrećući još jednom pažnju na tezu da je kapitalizam najopasniji izvanzemaljac (pritom je napose plodna Horvatova analiza filma *Čovjek s rendgenskim očima* u kojem naočale imaju obratnu funkciju: one su kao nietzscheovski shvaćena zaštita od same istine, odnosno onog Realnog).

Teško je nabrojati sve filmove koje Srećko Horvat spominje i koji mu služe kao podloga za brojne političke i društvene komentare stvarnosti, kao neka vrsta kognitivnog instrumenta za promišljanje kapitalističke mobilizacije ideoloških mehanizama i tehnoloških resursa koji razaraju samu srž suvremenih koncepata intersubjektivnosti i identiteta. Semantička i psihoanalitička interpretacija distopijskog univerzuma provedena je na studiozan, koncizan i epistemološki nedvosmislen način, pa je ova zbirka eseja jedna od najboljih i najoriginalnijih filmskih knjiga koja se pojavila zadnjih godina na domaćem tržištu. Ako

je film doista "ultimativna perverzna umjetnost" (Žižek), onda je posve logično da je on ujedno i najbolji medij prikazivanja tjeskobi suvremenog čovjeka koji u utopije (nakon raspada velikih modernističkih projekata i sloma socijalizma) više ne vjeruje, a u distopijama nažalost već živi. Iznimno precizno secirajući traumatične točke zapadnjačkih društava i njihove fantazmatske projekcije, Horvat nam nudi inherentnu društvenu kritiku koja je i sama neodvojivi dio svakog distopijskog ostvarenja. Upravo je aktualnost, inovativnost i radikalnost ovakvih osvrta razlog zbog čega *Budućnost je ovdje* predstavlja nezaobilazno štivo kakvog zasad nema ni na zapadnoeuropskim, mnogo većim i produktivnijim teorijskim scenama od ove domaće.

No, kako nijedna knjiga nije lišena kritike, nužno je ukazati na nekoliko točaka koje smatram spornima: riječ je ponajprije o subjektivnim interpretacijskim neslaganjima, a ne o strukturalnim manjkavostima. Prvo, teško je složiti se s hvalospjevom filmu *Klub boraca* zbog njegova antikapitalističkog i antikonzumerističkog stava i posvemašnje radikalnosti: držim da je riječ o razmjerno precijenjenom djelu koje na paradoksalan način u sebi sadržava nešto reakcionarno i artificijelno. Primjerice, mnogo snažniju kritiku kapitalizma nalazimo u posve nepoznatom i zaboravljenom, ali sjajnom filmu *Čovjek u bijelom odijelu* (1951, red. Alexander Mackendrick) koji donosi priču o kemičaru koji izumi nepoderivo i neuništivo odijelo i nađe se u životnoj opasnosti kad za to doznaju šefovi konfekcijskih pogona, svjesni toga da bi tkanina koja se ne prlja i ne uništava značila propast robne industrije, a zapravo i čitavog kapitalizma. Ne bih se složio ni s Horvatom intrigantnom analizom filma *Oni žive* u kojem filmu zamjera njegovu ključnu dosjetku, odnosno naočale kojima se vide skrivene, subliminalne poruke: Horvat smatra da nam danas više nisu potrebne naočale za iščitavanje ideologije jer je ona posve vidljiva i bez njih. Držim da je to pogrešan stav jer ključni ontološki problem nije problem stvarnosti nego pojavnosti: da bi stvari bile vidljive moraju biti posredovane, tj. nužan je medij, "sučelje" ili "okvir" koji omogućava uvjet njihove pojavnosti. Bez naočala kao svojevrsnog kognitivnog mehanizma ideologija naprosto ne bi funkcionirala. Osim toga, čini mi se da je Horvat suviše oštar spram klasične i dominantne interpretacije razvoja SF i horor žanra u McCarthyjevoj eri, te da teze o "crvenoj opasnosti" ne treba olako odbaciti iz simboličkog imaginarija, čak i u kontekstu toga da su knjige prema kojima su nastajali filmovi uglavnom napisane prije Drugog svjetskog rata. Naposljetku, jedna općenita opaska: čini mi se da se naslov kultnog Carpenterova filma preciznije može prevesti kao *Stvor* umjesto *Stvar* (iako su obje varijante udomaćene): prva ukazuje na životnost bića i njegovu bliskost ljudskom, dok drugo značenje dehumanizira kontekst (iako se na duhovit način može uklopiti u priču o po-stvarenju).

Na samom kraju, nemoguće je ne primijetiti da posljednja riječ u Horvatovoj knjizi glasi *život*. Analizirajući animirani film *WALL-E* (2008) autor se još jednom vraća temi ljubavi i života, naglašavajući da propast svijeta nije rezultat apokalipse, pretjeranog konzumerizma ili totalitarnih poredaka koji su uništili pojedinca. Svijet je propao jer su se ljudi prestali brinuti jedni za druge, a učinivši život udobnim i bezbolnim ujedno su ga učinili *beživotnim*. Pripovijest o malom robotu koju autor analizira na kraju ove knjige paradigmatična je za distopiju kao takvu: u eri lažnog i licemjernog humanizma, Horvatova po(r)uka glasi da je distopijski svijet već ovdje, ali da se krivac za njegovo rađanje primarno ipak ne nalazi u nekoj ekološkoj katastrofi ili društvu kontrole, nego u uništenju intersubjektivnosti kao inherentne socijalne kategorije.

UDK: 791.231(049.3)

Tonči Valentić

Za film kao autentično sredstvo otpora

(Marijan Krivak, 2009, Film... politika...subverzija?, Zagreb: Hrvatski filmski savez)

60/2009

Marijan Krivak tekstove o filmu i/ili politici revno objavljuje već dva desetljeća, publicirajući eseje, prikaze i filmske kritike od legendarne *Kinoteke*, subverzivnog *Arkzina*, ozbiljnog *Hrvatskog filmskog ljetopisa* pa sve do Trećeg programa Hrvatskog radija, te je stoga pomalo neobično da je Krivakova četvrta knjiga zasad prva i jedina posvećena filmskoj umjetnosti i esejima o raznorodnim autorskim poetikama i politikama. Autor u nju nije uvrstio, kao što je to često običaj u domaćem izdavaštvu, velik broj napisa o filmu iz ranijih publicističkih faza niti napravio presjek dugogodišnje produkcije, već je odabrao novije tekstove koji problematiziraju odnos filma i politike – preciznije rečeno, kao što i sam navodi u predgovoru, trojstvo njihova odnosa: politika filma, filmska politika i politika u filmu. Koliko god se na prvi pogled ova klasifikacija mogla doimati poput dovitljive igre riječi, svaki pojam označava nešto posve drugo: politički film kao zaseban žanr ne treba poistovjećivati s filmovima koji tematiziraju ono političko, kao ni s političnošću koja je rezultat/posljedica inherentnih karakteristika filmskoga zapisa (poput npr. montaže ili raznih oblika naracije). Temelj knjige nalazi se u njezinu dvojnom pristupu: autor polazi podjednako od pozicije filozofa i filmologa, društvenog kritičara i filmofila, pa je temeljno pitanje na kojem počiva ovo djelo (kakav je danas odnos filma i politike?) potrebno sagledati kako u kontekstu teze da je fenomen iskonski političkog ostao "posve zanemaren u globalno-neoliberalnom svijetu današnjice" te da je danas politika utopijski ideal kojeg valja ponovno zadobiti "univerzalnom repolitizacijom", tako i u svjetlu filmološke interpretacije raznih autorskih poetika koje mogu imati snažan subverzivni potencijal. Ukratko, knjiga predstavlja zbirku tekstova koji su neka vrsta bilješke o autorskim poetikama u kojima se (više ili manje kronološki) odčitava i politička povijest društva u kojem živimo.

Iako je u periodizacijskom smislu početak političnosti filma povezan uz sovjetsku avangardu i revolucionarne filmove 1920-ih, Krivak knjigu započinje talijanskom strujom političkog filma, napose se usredotočujući na Marca Bellochia i Bertoluccija, te općenito na talijansku produkciju 1960-ih i 70-ih, čemu će se vratiti u kasnijim poglavljima, smatrajući upravo talijanski politički film tog perioda najvažnijim doprinosom sedme umjetnosti društvenom angažmanu i umjetničkoj artikulaciji političkih previranja toga razdoblja. Velik prostor očekivano je posvećen upravo ranom sovjetskom filmu, klasicima toga doba (Dovženko, Vertov, Ejzenštejn, Pudovkin: prema zanimljivoj i operabilnoj autorovoj klasifikaciji, prvi je lirik, drugi dokumentarist, treći dramatičar, a četvrti epičar) s posebnim naglaskom na filmskoj poetici Aleksandra Dovženka. Analizirajući tri njegova ostvarenja (najviše hvaleći upravo liričnu *Zemlju*), Krivak redatelja svrstava među najbolje stvaraoce tog perioda, visoko vrednujući sovjetsku kinematografiju u revolucionarnom razdoblju, napose njene sadržajno-formalne inovacije koje su u velikoj mjeri zaslužne i za političko-subverzivni naboj – revolucionarna retorika pretvorena je u autentičan filmski jezik. I ovdje, kao i u drugim tekstovima (a ima ih ukupno 20, podijeljenih u šest poglavlja), autor je podjednako fokusiran na izvornost filmskog zapisa kao i na društveni kontekst koji je neodvojiv od stilske formacije određenog filma ili struje. Nakon eseja o sovjetskom filmu koji kao ključna umjetnost ruske avangarde uspostavlja i razvija posve nov, snažan i autohton filmski jezik, Krivak analizira još jednu kreativnu ličnost, ali ovaj put iz perspektive moralnosti: riječ je o Leni Riefenstahl, neprijepornoj inovatorici filmskog jezika, redateljici čiji briljantan opus Krivak analizira u kontekstu pitanja može li se umjetnička genijalnost apstrahirati od političkog konteksta filma, tj. može li estetika nadvladati etiku?

Slijedi analitički skok u razdoblje najsnažnije artikulirane veze filma i politike, 60-e i 70-e godine u kojima u Europi djeluju autori poput Godarda, Chrisa Markera, Kena Loacha te već spomenutih talijanskih filmaša. Svakome od njih Krivak posvećuje po jedno kratko poglavlje, pri čemu je izbor mjestimično nekonzistentan: naime, dok Markerova ili Loachova djela analizira kritički detaljno i kronološki pedantno, izostaju ključni Godardovi filmovi iz najvažnije političke faze 60-ih: umjesto toga, autor se odlučuje samo za njegovo kasnije i apolitičko ostvarenje

Povijest(i) filma koje se zapravo bavi poviješću filmova koji nikad nisu snimljeni, što je prilično daleko od njegove angažirane "maoističke" faze. Mnogo snažnijim djeluje poglavlje o Kenu Loachu i promišljanju njegove filmske reakcije na političku nepravdu, potragu za solidarnošću i nekim drugim, boljim svijetom. Krivak na akribijski način opisuje redateljeve filmove koji prikazuju okrutni socijalni sustav i nehumano britansko društvo – to su, kako sam autor kaže, filmovi koji plediraju "za drukčiji svijet". Jedno od zanimljivijih poglavlja u knjizi je ono o Josephu Loseyu zbog toga što nudi drukčije čitanje ovog pomalo zaboravljenog britanskog redatelja i njegovih trinaest filmova prikazanih u sklopu jedne zagrebačke retrospektive. Dva eseja posvećena su Michaelu Hanekeu, kako njegovim starijim, tako i novijim, "komercijalnijim" ostvarenjima. Krivak redateljeve filmove shvaća ponajprije kao "eseje o nasilju i poziv na otpor", konzekventno razvijajući tezu o "esejistici nasilja" u djelima u kojima prevladava ozračje straha i atmosfera tjeskobe. Krivakovi eseji pozabavit će se i suvremenom "mediteranskom" produkcijom (Alžira, Egipta, Turske), ali i jednim starijim, emocionalno snažnim Resnaisovim ostvarenjem, *Noć i magla*, kao i kratkim ekskursima o Chaplinu, Costa-Gavrasu i Viscontiju (u kontekstu njegove filmske "negativne dijalektike"). Na samom kraju Krivak se ponovno vraća Godardu i njegovim filozofskim esejima, kritički se okomljuje na pomodni i tarantinovski film *Kompleks Baader-Meinhof* kao medijsku glorifikaciju nasilja kao puke zabave, a sam kraj knjige (u obliku izvjesnog epiloga) ujedno je i najosobniji i najintimniji tekst u knjizi u kojem se Krivak osvrće na Subverzivni filmski festival hvaleći njegovu radikalnost i subverzivnost, za razliku od klasičnih festivala na kojima nema ništa istinski provokativno niti kvalitativno drukčije.

"Politički film rijedak je žanrovski endem", kaže autor, a ovome treba pridodati da su i knjige o političkom filmu (kao i o filmskoj politici) također rijetke, tako da je zbirka Krivakovih tekstova vrijedno filmsko štivo – pogotovo što tom fenomenu autor prilazi iz različitih perspektiva, razmatrajući klasične revolucionarne, propagandne, autorske i poetički inovativne pristupe. Suvremeni globalni kapitalizam kao neka vrsta metastaziranog oblika hladnoratovskog kapitalizma ostavio je traga i u recentnoj filmskoj produkciji, no teško je oteti se dojmu da kritička oštrica suvremene produkcije nije toliko snažna kao što je to bila u klasičnom razdoblju jezika angažirane umjetnosti 20-ih i 60-ih godina, kad je političnost filma bila bitna odrednica duhovne klime tih vremena te ujedno i jasno artikuliran odgovor na društvene krize. Ostaje, dakle, upitno hoće li filmski odgovor na nove tektonske poremećaje neoliberalne globalizacije i društvenu nepravdu biti i dalje takav kakvim ga poznajemo iz prošlosti.

Krivakova knjiga otvara čitav niz pitanja i nedvosmisleno se zalaže za repolitizaciju filmskog jezika kao autentičnog oblika otpora, "nejunačkom vremenu usprkos". Njena je vrijednost upravo u tome što autor progovara iz angažirane pozicije strastvenog filmofila starog kova, autora koji redovito pohodi filmske retrospektive, ali prezire festivale i njihovu neautentičnu narav koja komercijalizira ono najvrednije u filmskoj umjetnosti. Knjiga, doduše, ima i nekoliko mana. Prva je od njih neustavljenost koja, posve logično, proizlazi iz činjenice da se radi o zbirci ukoričenih tekstova koji su raznovrsne naravi, pisani u različitim povodima (najčešće se radi o prikazima retrospektiva) i za različite medije (radijski, časopisni). Iako je odnos filma i politike prikazan problemski i u knjizi nema "suvišnih" tekstova, bilo bi efektnije da su eseji dosljedno poredani kronološki (tj. od sovjetske avangarde do danas) te da je pojedini autor obrađen u jednom poglavlju, a ne u nekoliko njih (kao što je npr. slučaj s talijanskim redateljima, Godardom ili Loachem) jer se time stvara dojam raspršenosti i dolazi do povremenih ponavljanja. Također bi bilo dobro da postoji bilješka o tome gdje su tekstovi objavljeni i kada, kao što je to običaj u knjigama u kojima se pojavljuju prethodno publicirani radovi. Naposljetku, Krivakov stil pisanja je osebujan i razlikuje se od većine autora koji u Hrvatskoj kontinuirano pišu o filmu: on se sastoji od poigravanja s interpunkcijama, vrlo kratkim paragrafima, iznimno čestom uporabom upitnika i uskličnika, kao i specifičnim izrazima te filozofijskim vokabularom: time su Krivakovi tekstovi lako prepoznatljivi i imaju specifičan i intrigantan autorski štih, no čitatelju povremeno može zasmetati njihova suviše česta uporaba. Kao što je već rečeno u uvodu, s obzirom na dugogodišnji kritičarski i esejistički staž, prava je šteta da je ovo tek prva Krivakova filmska knjiga, i nadajmo se da će ih u skoroj budućnosti biti još.

UDK: 791.229.2(497.5)(049.3)

Slaven Zečević

Rubni zapisi

(Zoran Tadić, 2009, Ogledi o hrvatskom dokumentarcu, Zagreb: Hrvatski filmski savez)

Kad se 2003, u izdanju Hrvatskog slova, pojavila zbirka nogometno-filmskih tekstova (tada još živućeg) filmskog redatelja Zorana Tadića, činilo se da je netko imao dobru ideju ponuditi uvid u donekle rubno stvaralaštvo autora koji je svoje ime u širem hrvatskom kulturnom krugu zaslužio u drugačijem mediju od pisane riječi, iako je početkom 1960-ih započeo karijeru kao mladi filmski kritičar. Tadić pripada generaciji hrvatskih redatelja koji su svoje filmofilstvo isprva nadogradili potrebom za javnom ili otvorenom analizom filmova onih svjetskih kinematografija koje su bile prisutne na ondašnjem tržištu, a tek potom se odlučuje za punokrvni ulaz u samo filmsko stvaralaštvo. Tadić po tome slijedi primjer francuskih novovalovaca, poput Godarda ili Truffauta, koji također u film ulaze preko pisanja o filmu.

To izdanje, slavljeničkog naziva *Sto godina filma i nogometa*, nije sadržavalo sveukupno Tadićevo esejističko i kritičarsko stvaralaštvo, iako je izbor tekstova iz raznih tiskovina obuhvaćao vremenski raspon od kraja 1960-ih do sredine 90-ih , ali je potvrdilo izvore Tadićevih osnovnih životnih preokupacija (izvan obiteljskog kruga), te usmjerilo pažnju na činjenicu da Tadić pisac nije u podređenom položaju prema Tadiću redatelju; naprotiv, ukazalo je na mogućnost da budućnost (kao i kod Tadićeva prijatelja, suradnika i "poetskog brata" Ante Peterlića) ima izbor revalorizirati onaj dio autorova djelovanja koji u tom trenutku smatra posebnijim ili iznimnijim, ovisno o trenutačnom zanimanju hrvatske kulturne javnosti. Ne ulazeći u raspravu koji tragovi Tadićeva stvaralaštva čvršće prikazuju njegovu autorsku osobnost, recimo da je Tadić u svom pisanju, u kojem je ovisio samo o svojim mogućnostima, nerijetko ocrtao svoje autorske preokupacije daleko jasnije nego što je to u dijelu svojih filmova. Pišući o drugim autorima i filmovima, Tadić je često ukazivao na one elemente u gotovom filmskom djelu koje smatra posebnim ili cijeni, koje je vjerojatno priželjkivao i u svom redateljskom stvaralaštvu.

Kako su rijetki hrvatski filmski redatelji koji su pokušali ostaviti sustavniji autorski trag izvan matičnog područja (osim Belanova bogatog esejističkog, teoretskog i proznog stvaralaštva, te proze Dejana Šorka, ništa sustavnije ne mogu izdvojiti, iako bi se npr. filmaši-slikari ili filmski redatelji koji djeluju i u kazalištu mogli osjećati zapostavljeni ovim površnim zaokruživanjem), svako pojavljivanje u javnosti, neovisno o mediju djelovanja, zavrijedilo je ne samo pažnju, već i određenu prosudbu ili uspoređivanje s onim što se smatra matičnim stvaralaštvom filmskog autora.

Na određeni način, redatelj Tadić je trenutačno u nezahvalnom ili neravnopravnom položaju. Kao i kod prve zbirke Tadićevih tekstova, nemoguće je ne zamijetiti obrnuti ili pomaknuti red u izdavaštvu cijelog Tadićeva stvaralaštva. Ako Tadića danas većina ljudi veže uz njegovo filmsko stvaralaštvo, primjerenost izdavanja njegovih filmova, prije drugih razina stvaralaštva, nameće sa kao ključ kojim bi trebalo pristupati nečijem naslijeđu. No, izdavanje filmova je očito veći produkcijski problem, jer se vjerojatno smatra da je to prvenstveno zadaća produkcijske kuće koja je film ostvarila. Ipak, kad je u pitanju hrvatska filmska povijest, nešto bi u pristupu trebalo promijeniti, jer su ti filmovi stvarani u uvjetima sa smanjenom potrebom za tržišnim dokazivanjem te ih ne bi trebalo svesti na današnje norme. Takvim pristupom, kao što pozdravljam izlazak ove zbirke tekstova, ništa me manje ne bi razveselilo i recimo izdanje obnovljene kopije filma *San o ruži* (po mom sudu najboljeg Tadićeva filma).

Da Tadićevo pisanje filmskih eseja (točnije, ogleda, kako i sam naslov zbirke predlaže primjereniji jezični izraz), odnosno filmskih tekstova bilo kakvog formalnog određenja, nije bila samo usputna pojava među drugim filmskim zanimanjima, dokazuje i novo izdanje sakupljenih Tadićevih tekstova koje, za razliku od prethodnog tematski razgranatijeg izdanja, veže pod jedne korice zbir Tadićevih tekstova o hrvatskom dokumentarnom filmu. Ti tekstovi, kao i prethodno izdani, u sagledavanju Tadićeva stvaralaštva vjerojatno ostaju rubna pojava za znatiželjnike, ali taj položaj nije održiv na duže vremensko razdoblje, jer je pitanje vremena kada će netko ne samo staviti znak ravnopravnosti između različitih oblika Tadićeva stvaralaštva, već otvoreno suprotstavljati ili hijerarhijski mijenjati značaj jednog nad drugim.

Zbirku Tadićevih ogleda o raznim oblicima hrvatskog

Goran Trbuljak i Zoran Tadić na setu filma Treća žena

filmskog dokumentarizma ne mogu smatrati temeljitim povijesnim presjekom ovog filmskog roda u okviru hrvatske kinematografije, jer ni sam autor u tekstovima nije polazio sa potrebom za zaokruživanjem građe, ali se povijesni predznak ne može u potpunosti zanemariti. Predstavljena zbirka tekstova u većoj mjeri slijedi kronologiju pojavljivanja filmova, autora ili filmskih skupina na ovim prostorima, ali se za nametljiv povijesni predznak čini važnijim što Tadićevi tekstovi imaju jasan motiv suprotstavljanja zaboravu, smatrajući da treba usmjeriti čitateljsku i gledateljsku pažnju na vrijeme kad je hrvatska kinematografija svojem dokumentarizmu davala bolji društveni položaj. To je vrijeme prije nego što je televizija u većoj mjeri prisvojila dokumentarizam, priklonivši se reportažnom obliku kao najpoželjnijem za potrebe programa , iako Tadić u svojim tekstovima govori o krizi dokumentarizma, odnosno gubljenju ugleda dokumentarnog filma i tijekom 1960-ih, dakle prije opće vladavine kućne prikazivačke kutije.

Dokumentarni je film čvrsta konstanta i današnje hrvatske kinematografije, i Tadić to dobro zna te cijeni, ali se ne priklanja nostalgiji kad nas pokušava uvjeriti da je dokumentarni film u današnjim okvirima preselio na još udaljeniji rub općeg zanimanja, da ne kažem u okvire filmskog kulta koji svoje medalje pokazuje samo usmjereno znatiželjnim. Tadić ne dotiče pitanje distribucije dokumentarnih filmova (a poslijepodnevni ili kasnonoćni prikazivački termini na televiziji nisu distribucija već pristojno odrađivanje razloga zašto katkad državnu televiziju možemo smatrati javnom kulturnom ustanovom), kao ni dobar dojam festivala dokumentarnih filmova, ali za Tadića je dokumentarizam ishodište i nulta točka filma, te kao takav zaslužuje da ga drugačije provlačimo kroz sustave koje vežemo uz filmsku kulturu.

Ako i ne obavija svoje tekstove naslagama nostalgije, Tadić je nedvojbeno u sukobu sa općim prihvaćanjem filma unutar naših nacionalnih okvira. Ako većinu zbirke mogu dodatno podijeliti u tri skupine tekstova (naravno, za stvarnu uredničku podjelu tekstova morate uzeti knjigu u ruke), od kojih je prva povijesni pregled dokumentarnog zapisa, autora ili grupe autora koji su svoje karijere započeli do kraja 1950-ih, druga se skupina tekstova vrti oko autora koji se pojavljuju 60-ih, pa Tadić postaje i izravnim svjedokom tih zbivanja, da bi u treću skupinu tekstova ugurao opće tekstove o dokumentarizmu, sjećanja sa snimanja i ogledi o autorima koji se pojavljuju (uglavnom) tijekom 1990-ih, za čije karijere Tadić otvara početnu analitičku znatiželju.

Upravo u skupini tekstova koja dotiče razdoblje od filmova Maksimilijana Paspe do prvih poslijeratnih dokumentarističkih tragova (filmovi nakon Drugoga svjetskog rata), Tadić ne suzdržava svoju razočaranost hrvatskim podnebljem kad je film u pitanju. Od "autor ovih redaka vrlo dobro zna da je kolektivna svijest o postojanju filma kao intelektualne činjenice i dan-danas u nas na bijednoj razini" (str. 34), zatim "mi smo mala kinematografija i često se zbog toga ne samo podcjenjujemo nego nam ni na kraj pameti nije da i mi pridonijesmo tomu što ja, radno,

zovem: rast o značaju filma" (str. 41), pa "hrvatska filmska stvarnost ne živi, ne korespondira ni sa svjetskom ni sa svojom, hrvatskom filmskom tradicijom (str. 69) do "nepoštovanje vlastite tradicije u nas je gotovo postalo tradicija" (str. 85).

Kao protuudar (protuotrov?) takvom društvenom statusu filma, osobito dokumentarnog filma, Tadić nam nudi da ponovno odgledavamo filmove i dokumentarne zapise Paspe, Miletića, autore koje vežemo uz djelovanje Škole narodnog zdravlja (osobito Gerasimov i Chloupek, s tim da Tadića ljuti što je i tadašnja javnost podcijenila dokumentarne filmove škole u korist igranih filmova, koji su za Tadića bili daleko slabiji dio produkcije), Marjanovića, Katića, Sremca. Tadić o svima navedenima piše vrlo jasne navijačke oglede, tražeći od nas (i to smatram ispravnim) da ublažimo analitičku oštricu prema gotovim filmovima autora, ako u njihovim filmovima postoji barem jedan kadar koji izlazi iz pretpostavljenih okvira i postaje svojevrsno filmski zabilježeno čudo. Tekstove o Školi narodnog zdravlja, Katiću i Sremcu mogu izdvojiti kao osobito nadahnute primjere dokazivanja Tadićeve naklonosti postavljanju dokumentarnog filma kao temelja i hrvatske kinematografije. Sremca Tadić ističe kao instituciju u hrvatskom dokumentarnom filmu, podjednako zbog dugotrajne privrženosti jednom filmskom rodu i nenametljivosti u pristupu jer se Sremec "nikada nije libio uloge čovjeka koji će, eto, tek bilježiti stvarnost" (str. 128). Kao usporedbu s Tadićevim pisanjem, trebalo bi ponovno pročitati i tekstove redatelja Rudolfa Sremca, koji je također bio dugogodišnji filmski kritičar, ali i prvi predavač filmske povijesti i filmskog jezika na tadašnjoj katedri za teatrologiju Odsjeka za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu.

Uz kratke tekstove o autorima koje Tadić smatra nedovoljno istaknutim u povijesnom sagledavanju, poput Tatjane Ivančić ili Aleksandra Stasenka, Tadićeva zbirka nudi i tri teksta o autorima, koji se pristupom razlikuju od spomenutih. Ako sam već spomenute tekstove označio slavljeničkim, onda se tekstovi o Goliku, Papiću i Krelji razlikuju jer toj slavljeničkoj razini Tadić pridodaje i naglašeniju analitičku znatiželju, osobito za filmove Papića i Krelje. Tekst o Goliku, koje je u većini posvećen redateljevom filmu *Od 3 do 22*, Tadiću služi kako bi i kroz Golikovu malu dokumentarnu filmografiju potvrdio vlastite teze o Goliku kao gotovo ključnom hrvatskom filmašu, koji je najsuptilnije objedinio dokumentarno i filmsko u svom stvaralaštvu, što Tadić, redatelj i filmski esejist, smatra svojevrsnim autorskim idealom.

Kod tekstova o Papiću i Krelji, Tadić iskazuje veću temeljitost, a osnova za takav pristup je u činjenici da su obojica dio Tadićeva filmskog i prijateljskog kruga, te da Tadić postaje generacijski svjedok nastajanja njihovih filmskih djela te kao takav smatra svojom dužnošću istaknuti njihovo stvaralaštvo. Upravo na početku teksta o Papiću, Tadić nedvojbeno pitanjem naznačuje svoj stav o filmu, odnosno što kod drugih autora cijeni: "Treba li još ponavljati kako od dokumentarca počinje tajna filma?" (str. 149). Papić i Krelja su za Tadića, upravo iskazivanjem stvaralačkog poštovanja prema tom prapočetku filma, prema dokumentarnom, otkrili "tajnu filmu" koju su zatim ugradili i u svoje igrane filmove, smatrajući da kad je ta dokumentarno-igrana veza čvršća, i filmovi njegovih kolega dobivaju na čvrstini i dojmljivosti (npr. Papićeve *Lisice* i Kreljina *Godišnja doba*). Papićevo okretanje dokumentarnom, nakon neuspjeha filma *Iluzija*, za Tadića je ne samo ogledan primjer iskupljenja jednog autora, već i način kojim se posrnuće pretvara u herojstvo. U Papiću i Krelji se za Tadića odražavaju osnovni oblici pristupa oblikovanju filma, naglašena izravnost ili nenametljivost. Ovim tekstovima ne završava Tadićeva zbirka, ali završava njezin zaokruženiji dio. Ostali tekstovi u zbirci su znatiželjni pogledi u raznim smjerovima, osobna sjećanja ili ogledi o stvaralaštvu. Upravo ovi posljednji, kao npr. tekstovi u poglavlju "Uvod ili o načelima", stvaraju potrebu za informacijom kad su tekstovi prvotno objavljeni, jer je čitatelju katkad važno saznanje vremenskog određenja nečijeg mišljenja. Izbacivanje tih podataka na kraju svakog teksta smatram jedinom upitnom uredničkom odlukom. To ne narušava dojam da je ovo vrijedan trag Tadićeva stvaralaštva, kojem možemo zamjeriti opći nedostatak kritičnosti ili barem suviše ublaženu kritičku oštricu pri sagledavanju hrvatskog dokumentarnog stvaralaštva, no Tadić je očito smatrao da takvog pristupa u hrvatskoj filmskoj esejistici ima dovoljno, te da je tom filmskom rodu potreban jedan koji slavi bez prolijevanja tuđe krvi.

UDK: 791-21:329.17(497)"199"(049.3)

Damir Radić

Vrijedna i važna knjiga s jasnim stavom

(Pavle Levi, 2009, Raspad Jugoslavije na filmu, Beograd: Biblioteka XX vek)

Nakon nekoliko desetljeća podrazumijevanog ideološkog angažmana u socijalističkoj Jugoslaviji, u (takozvanim) društveno-humanističkim znanostima ovih prostora u postkomunističkom razdoblju promovirana je nova mantra – "objektivan" pristup građi i neideološka ili nadideološka interpretacija (umjesto dotadašnje marksističke koja je sebe, *nota bene*, smatrala objektivnom i univerzalnom). Naivno se pomislilo, a mnogi još uvijek u tom duhu misle, kako na društveno-humanističkom području mogu vrijediti barem približno isti principi kao u (takozvanim) prirodnim znanostima, iako u krajnjoj liniji i objektivnost potonjih, dakako, nije apsolutna, a kamoli će se tom idealu (ili "idealu") istraživači i tumači ozbiljnije približiti na daleko trusnijem (čitaj relativnijem) društveno-humanističkom tlu, ekstremno podložnom više ili manje vidljivom, odnosno "nevidljivom" ideologijskom djelovanju. Crkveno tumačenje veli da je Sotona (ili Zli) otac laži, a da je najveća i najuspjelija njegova laž ta da on sam ne postoji; slično tome, moglo bi se reći da najveća i najuspjelija laž temeljne kapitalističke ideologije i političke prakse, liberalizma i liberalne (parlamentarne) demokracije, jest ona da liberalizam nije ideologija nego artikuliran svjetonazor koji najbolje opisuje (cjelovitu) čovjeku prirodu (a ne tek jedan njezin dio) i usklađuje se s njom, te da je liberalna demokracija sama suština i zlatni gral demokracije kao takve (a ne tek još jedan nezadovoljavajući pokušaj prenošenja principa pravednog predstavljanja/zastupanja s društvene mikrorazine na društvenu makrorazinu), iz čega je onda logično uslijedila i čuvena (Fukuyamina) teza o kraju povijesti (od koje se dotični i sam kasnije ogradio ustvrdivši da su ga prebukvalno i prebanalno shvatili, kao valjda i Marxa). U našim krajevima u postkomunističko doba jedina je ponuđena alternativa liberalizmu kao sebičnom (umjesto plemenitom) individualizmu bio nacionalizam, točnije rečeno nacionalizam je bio taj koji je dominirao (i još dominira, samo u ublaženom izdanju) takozvanom regijom (a i svim ostalim postkomunističkim područjima), pa je onda liberalizam u takvom (primitivnom) kontekstu došao kao osvježavajuća alternativa, računajući dakako na onu staru, istovremeno međusobno podupiruću i antitetsku vezu tih dvaju ideologija. U vrlo uskim (akademskim) krugovima postojali su i postoje kritički pristupi društveno-kulturnim fenomenima oslonjeni na (post)strukturalistički smjer mišljenja, međutim oni ostaju u dubokoj sjeni otvoreno ili prikriveno nacionalističkog rezoniranja, ponekad u većoj ili manjoj mjeri korigiranog liberalističkim uplivom, a takvo se stanje najjasnije detektira na ideologijski najosjetljivijem području – histori(ografi)ji, pa tako i onoj filmskoj (o čemu eklatantno svjedoči povijest hrvatskog filma i kinematografije viđena očima Ive Škrabala). Uopće, filmologiju i filmologe s ovih prostora, osobito hrvatskih, najviše "puca" sindrom (apolitičnog) "objektivizma" ("čisti" formalizam/strukturalizam i tzv. kognitivizam tu odlično kotiraju), ali čim na scenu stupi političko, zna se da logika promišljanja i tumačenja mora biti "nacionalna", što je naravno samo drugo, pretpostav-

ljam ljepše ime za nacionalizam. Kritički pristup nacionalističkom (i/ili opjevanom "građanskom", tj. buržujskom) viđenju eksjugoslavenske filmske povijesti i nacionalne filmske sadašnjosti u Hrvatskoj je gotovo nezamisliv i svodi se na usamljeničke krikove Marijana Krivaka te trezvenu argumentaciju potpisnika ovih redaka, no zato nam iz bijelog svijeta, preko velike vode stiže jedna knjiga koja pruža sasvim drugačiji pogled na važan dio jugoslavenske filmske povijesti i na socijalističku Jugoslaviju kao društveno-državnu zajednicu, te otvoreno, s jasnom osudom zbori o dominaciji nacionalizma u prvom postjugoslavenskom filmskom desetljeću. Zapravo, ta knjiga i nije došla preko velike vode i iz bijelog svijeta, barem ne izravno, nego iz nedalekog Beograda, zove se *Raspad Jugoslavije na filmu* (Biblioteka XX vek, 2009) i prijevod je izvorno na engleskom pisanog i u Americi objavljenog djela *Disintegration in Frames* (Stanford University Press, 2007). Dvije knjige osim istovjetnog sadržaja povezuje isti podnaslov (*Estetika i ideologija u jugoslavenskom i postjugoslavenskom filmu*) te dakako autor, Pavle Levi.

Pavle Levi ime je koje je takoreći do jučer bilo nepoznato većini pratitelja filmskih zbivanja na ovim prostorima. No nakon što je taj rođeni Beograđanin objavio spomenutu knjigu u Americi (u izdanju sveučilišta na kojem je od 2004. zaposlen kao izvanredni profesor), glas o njemu počeo se širiti takozvanom regijom, a uskoro je i sam poduzeo svojevrsnu turneju našim krajevima – prošle je godine bio član žirija u Motovunu, održao predavanja u Zagrebu i Sarajevu, da bi naposljetku prijevod njegove knjige ove godine osvanuo u Beogradu. Za razliku od dominantno apolitičnih ili nacionalističkih (odnosno građanskih i/ili građansko-nacionalističkih) autora koji djeluju u Levijevoj "staroj domovini" (tj. na prostorima bivše Jugoslavije), ovaj filmolog politički je angažiran s neskriveno lijevih, što u njegovom slučaju znači i eksplicitno antinacionalističkih pozicija (perspektiva tako daleka "službenoj" hrvatskoj političkoj, a dobrim dijelom i kulturnoj ljevici), pri čemu podrazumijeva da lijevo znači progresivno-humanistički pogled na svijet. Glavni je predmet njegove kritike nacionalizam i etno-esencijalizam, tj. smjesa koja je dovela do raspada Jugoslavije mišljene kao multietničke i multikulturalne, odnosno u optimalnom (nikad realiziranom) smislu slobodarske nadetničke/nadnacionalne zajednice. Pritom se autorov metodološki pristup, zainteresiran za ideološko u estetskom kontekstu, odnosno za ostvarivanje ideološkog estetsko-formalnim sredstvima, najčešće oslanja na kombinaciju marksističkih "osnova" i (post)strukturalističke "nadgradnje" (ili obrnuto), s osobitim udjelom psihoanalitičke teorije (Markuse i Žižek dva su najcitiranija teoretičarska imena).

Iza naslova *Raspad Jugoslavije na filmu* dočekuje nas analitičko-interpretacijski pregled reprezentativnih primjeraka jugoslavenskog i postjugoslavenskog filma (i televizije) od kraja 1960-ih do kraja 90-ih. Levi se bavi s pet filmskih/popularnokulturnih fenomena koji svakako predstavljaju neke od temeljnih točaka tog vremena – novim jugoslavenskim filmom ili crnim talasom šezdesetih, preciznije (izabranim) ostvarenjima Dušana Makavejeva (*Nevinost bez zaštite* i *WR: Misterije organizma*), Živojina Pavlovića (*Kad budem mrtav i beo*), Želimira Žilnika (*Rani radovi*) i Lazara Stojanovića (*Plastični Isus*) koje povezuje sa suvremenim im filozofskim djelovanjem praksisovaca i njihovom "kritikom svega postojećeg", zatim Novim primitivizmom i njegovom možda središnjom manifestacijom, TV-serijom *Top lista nadrealista* iz sredine i s kraja 1980-ih, pa poetikom i ideološkim kontinuitetom odnosno mijenom Emira Kusturice, potom novom etničko-esencijalističkom paradigmom (i pokušajima otklona od nje) postjugoslavenskih kinematografija 1990-ih, te naposljetku estetski i ideološki središnjim, i za srbijanske prilike najreprezentativnijim filmom 90-ih – ostvarenjem *Lepa sela lepo gore* Srđana Dragojevića.

Crni talas susreće *Praxis*

Prvo poglavlje, *Crni talas i marksistički revizionizam*, nudi dakle pogled na spomenute autore i filmove donoseći kompetentne analize, koje međutim mogu djelovati manje zanimljivo iz dva razloga: prvo, zato što se radi o klasicima koji su već podosta obrađivani, i drugo, s prvim povezano, jer se Levi u tim analizama obilato oslanja na tuđa čitanja dotičnih naslova i autora. Zapravo je najzanimljivije uvođenje Praxisa i praksisovaca u čitavu priču, koje Levi vidi kao dragocjenu slobodarsku, autentičnu samoupravno-socijalističku alternativu vladajućem državnom (ili real-)socijalizmu što se samoupravljanjem tek formalno kitio, propuštajući zamijetiti kako je slobodarstvo praksisovaca, svakako vrlo intenzivno u ondašnjem socijalističkom kontekstu, ipak bilo omeđeno poimanjem i kanoniziranim postavljanjem Marxa kao neupitnog autoriteta (ako se ne varam, Gajo Petrović će tek u postpraksisovskoj fazi uputiti blagu kritiku Marxovu ul-

timativno ekonomsko-socijalnom tumačenju otuđenja), te da se njihov filozofski interes, usprkos otvorenosti za predstavljanje različitih filozofskih strujanja tog vremena i suradnju s njima, suštinski uglavnom iscrpljivao na monumentalno-konzervativnoj, pa u krajnjoj liniji i dogmatskoj liniji Hegel – Marx, bitno pojačanoj tek "neomarksističkim" prvacima *à la* Marcuse, Adorno, Bloch, Lefebvre, te stanovitom prisutnošću Heideggera. S druge strane, Levi s pravom ne propušta spomenuti kasnija nacionalistička skrenuća (priključenje "etnohegemonističkom projektu na čije je čelo postavljen Slobodan Milošević") beogradskih praksisovaca Mihaila Markovića, Ljube Tadića i Svetozara Stojanovića, te napomenuti kako su se oni zagrebački, ponajprije Milan Kangrga, uglavnom suprotstavili novom valu nacionalizma. U ovom je poglavlju autor plasirao i prvu od tri teško shvatljive faktografske pogreške prisutne u knjizi – da je Savka Dabčević-Kučar svoju čuvenu izjavu o demarkaciji između "nas" (hrvatsko republičko i partijsko rukovodstvo) i "njih" (ekstremni nacionalisti) dala 1972, dakle u vrijeme kad je masovni pokret bio već ugašen (točna je godina, dakako, 1971).

Fenomen Novog primitivizma

Drugo poglavlje *Jugoslovenstvo bez rezerve*, nakon uvodnog slikanja stanja stvari na prijelazu iz 1970-ih u 80-e ("praška škola" s naglaskom na Lordana Zafranovića, Karpo Aćimović-Godina, Slobodan Šijan), donosi priču o sarajevskom "pokretu" Novi primitivizam. Na djelu je spoj interesantne interpretativne analize i viška (lacanovskog) teoretiziranja (što će reći da traženje uporišta vlastitim razmišljanjima u Lacanu, Žižeku i ostaloj ekipi nije bilo nužno te da pomalo prezasićuje tekst, iako istovremeno pomaže autoru da formulira bitnu ideju o "nadrealnom" jugoslavenstvu te jugoslavenskom i svakom drugom identitetu kao "fetiš-predstavi", a što po njemu proizlazi iz skečeva *Top liste nadrealista*), a glavna je teza kako su novoprimitivci iliti "nadrealisti" (naziv po spomenutoj serijskoj emisiji) revitalizirali nadnacionalni jugoslavenski duh "otimajući" ga službenoj državnoj reifikaciji, pri čemu se prvenstveno radilo "o "liniji otpora" usmerenoj ka strukturnoj dimenziji dominantnih oblika društveno-kulturne diskurzivne prakse". Stoga novoprimitivci nisu bili samo u opoziciji spram etabliranog kulturnog aparata "koji se bavio promocijom već zastarele verzije državno-socijalističke ideologije", nego su se suprotstavljali i "nacionalistički orijentisanom kulturnom poretku u povoju koji je nastojao da kritikuje, pa čak i da se otvoreno bori protiv kulturnog establišmenta, istovremeno se koristeći njegovim strukturama i institucijama". Dakle, državni socijalisti i nacionalisti koristili su se istim strukturama, dok su novoprimitivci gajili otpor prema toj vrsti strukturne nepromjenjivosti, te su upravo zahvaljujući njemu "uspeli da izbegnu utapanje u proces kulturne transformacije, koji je – pod izgovorom da sprovodi kulturnu evoluciju ili oživljavanje "potisnutih", tradicionalnih nacionalnih formi – zapravo predstavljao gladak prelaz s jedne na drugu kulturnu doktrinu (s državno-socijalističke na etno-nacionalističku)". Levi to odlično ilustrira tumačeći novoprimitivistički odnos prema filmovima Hajrudina Krvavca, osobito ikonskom *Valter brani Sarajevo* (pozivajući se na analizu Bogdana Tirnanića), kojeg je ključni novoprimitivistički *rock* sastav Zabranjeno pušenje "performativno prisvojio" na svom prvom albumu *Das ist Walter*, a poanta je u tome da iz perspektive novoprimitivaca "intenzitet kojim je replicirao prihvaćene konvencije nekih popularnih holivudskih žanrova učinio je *Valtera* baroknim partizanskim filmom koji razgolićuje ideološki shematizam koga se i sam, istovremeno, drži". Uglavnom, novoprimitivci su afirmirali antiinstitucionalno nadnacionalno jugoslavensko slobodarstvo radikalizirajući "one progresivne stavove koji, premda već sadržani u *Valteru*, tu figurišu kao odveć zavisni od zvaničnih kodova socijalističke kulturne industrije". Mala primjedba inače vrsnoj Levijevoj analizi tiče se blago nategnutog povezivanja sarajevskih "nadrealista" s onima izvornima iz razdoblja tzv. povijesne avangarde, te začuđujuće ignoriranje prilično jasne načelne veze njihove poetike s onom Monty Pythona. Također, malko je čudno tumačenje odnosa čuvene završnice filma *Valter brani Sarajevo* s kojom je Zabranjeno pušenje otvorilo debi album i pjesme koja slijedi iza tog uvoda – *Anarhija roll over Baščaršija*. Po Leviju ta pjesma "lišava film reifikovanog državno-socijalističkog omotača i poistovjećuje *Valtera* s duhom apsolutne slobode i političke negacije (anarhija)". Međutim, s obzirom da se pjesma odnosi spram *Valtera* s izrazitom ironijskom notom (uostalom novoprimitivistički odnos prema Krvavčevim filmovima može se opisati kao neka vrsta *campa*, jer sami ti filmovi ipak nisu campovski koliko god bi neki htjeli da jesu), kako neposrednim nadovezivanjem na završnu temu filma, tako i naglašeno ironičnim sadržajem, onda teško može biti govora o nekakvom slavljenju "duha apsolutne slobode"; jednostavno, radi se o tipičnoj no-

voprimitivističkoj zafrkanciji na temu "pravog Bosanca" koji je patrijarhalan i nasilan ("opalio ribi dva šamara", "razbio hipika") i "gnuša se Zapada", odnosno bend nudi "autentičnu bosansku" verziju "anarhije", čijeg protagonista "nervira ono A na zidovima" i "koji voli Hanku i Šabana". S tim je povezana i druga od tri velike faktografske greške u knjizi – smještanje spomenutog debitantskog albuma Zabranjenog pušenja u 1981. godinu. On je međutim objavljen 1984, a razlika je ogromna, jer 81. je bila ključna godina jugoslavenskog (na liniji Ljubljana – Zagreb – Beograd) novog vala (koji Levi ni jednom riječju u ovom poglavlju i knjizi ne spominje!), za čije vrijeme je novi primitivizam u Sarajevu bio tek u povojima. Iz te greške proizlazi tvrdnja kako je utjecaj novog primitivizma "prepoznatljiv u ranim radovima Emira Kusturice", iako je zapravo obrnuto – *Sjećaš li se Dolly Bell* izvršio je utjecaj na novoprimitivce (uostalom Kusturica je desetak godina stariji od novoprimitivističke ekipe, a scenarist tog filma Abdulah Sidran dvadesetak), da bi tek naknadno, zahvaljujući dijelom srodnom senzibilitetu, došlo do njihova povratna utjecaja na Kusturicu i njegova priključenja Zabranjenom pušenju kao bas gitarista i suautora jedne pjesme na najboljem albumu benda *Pozdrav iz zemlje Safari* iz 1987. godine.

Emir Kusturica od jugoslavenstva do kriptosrpstva

Logičan nastavak na prethodno poglavlje jest ono o Emiru Kusturici – *Estetika nacionalističkog uživanja*. Levi se u njemu bavi dvama Kusturičinim filmovima – *Otac na službenom putu* i *Underground*. Polazeći od psihoanalitičke teze o uklanjanju/isključenju Imena oca (Očeva zakona i sl.) – što je zamijetio i u novoprimitivističkoj praksi (poznati "nadrealistički" skeč o sisanju motke tumači kao dereificiranu, autoerotičnu, libidno slobodnu zamjenu za reificirani i libidno čvrsto kanalizirani ritual štafete mladosti nakon "isključenja Imena oca" kao posljedice Titove smrti) – primjećuje,s osloncem na Božidara Zečevića, kako u *Ocu na službenom putu* (i *Sjećaš li se Dolly Bell*, ali ne toliko jasno) postoji "nesklad između empirijskog oca – u suštini nesavršenog pojedinca koji je "samo čovek" – i Oca kao svemoćnog autoriteta koji vlada zakonom svog imena". Otuda se sinova, Malikova, "magična prekoračenja", tj. mjesečarenja, "mogu razumeti kao dečakovo odbijanje da prihvati istinu koje je tek postao svestan: da otac *nije* Otac", da se ne uklapa u sinovu "predstavu o njemu kao o nepogrešivom autoritetu", da bi kraj filma donio "dečakovo prevazilaženje mita o neospornoj superiornosti Oca" doslovnim transcendiranjem, uzdizanjem sa zemlje put neba. "U ovom prestanku potčinjenosti očinskoj metafori", zaključuje Levi, "počiva i ključna politička implikacija filma". Naime film po Leviju nudi "emocijama nabijenu lekciju o političkom sazrevanju" koje se manifestira u nužnosti razmontiravanja mita o "svemoćnom Titu", koji je i sam poput oca u filmu "uživao status voljenog patrijarha – moćnog i ponekad strogog zaštitnika, ali ne i tiranina". Lucidno analizirajući *Oca na službenom putu*, Levi zaključuje i kako je Kusturica u njemu, a i drugim svojim filmovima, promovirao ideal libidinalno oslobođenog nadetničkog jugoslavenstva, pri čemu je, međutim, jugoslavenski identitet uglavnom i sveden na oslobođeni libido, na "nepresušno uživanje". U *Undergroundu*, koji e produkcijski presudno podržao Milošević, ta identifikacija jugoslavenstva s oslobođenim libidom jednako je prisutna, ali sad plemenitu širinu nadetničkog jugoslavenstva zamjenjuje prikrivena uskoća etnocentričnog, gdje se pod krinkom afirmacije nadnacionalnog jugoslavenstva podmeće srpski nacionalizam. Levi je to uvjerljivo dokazao suverenom analizom filma, zamijetivši kako *Underground* zamagljuje distinkciju između nadetničke i etnocetričke pozicije, pri čemu "u krajnjoj liniji" nadetničko postaje funkcijom etnocentričkog, što nije karakteristično samo za Kusturicu već i za "širi društveno-kulturni kontekst u Srbiji u kojem je *Underground* nastao". Potom prelazi na "ozloglašeni Memorandum SANU" kao korijen takve licemjerne platforme i ustvrđuje da se Kusturičin film u velikoj mjeri "ideološki poklapa" s nacionalističkom klimom u Srbiji za vrijeme Miloševićeve vladavine koja se uvijek pozivala na neke "jugoslavenske" interese, koristeći tu "fasadu za svoje etno-hegemonističke aspiracije". Na kraju slijedi zaključak kako je "ta ista etnocentrična pozicija na delu i u *Underground*-u gde funkcioniše kao fantazmatska potpora, s jedne strane, nezadovoljstvu koje sam film emituje zbog "slabe Srbije" kao istorijskog uslova za "jaku Jugoslaviju" i, s druge strane, otporu koji pruža "antijugoslovenskim" težnjama ostalih konstitutivnih naroda u federaciji".

Šovinistički ispadi postjugoslavenskih kinematografija 1990-ih

Levi je podosta prostora posvetio skupnom prikazu šovinističkih ekscesa u hrvatskoj i srpskoj kinematografiji u prvom postjugoslavenskom desetljeću, skicirajući usput

i šire kinematografsko te društveno, kulturno i političko stanje 1990-ih na eksjugoslavenskom tlu u poglavlju *Objašnjenje mržnje, ozakonjenje mržnje*. Ukratko je opisao najveće ideološke gadosti hrvatskog filma, dakle *Cijenu života* Bogdana Žižića i *Bogorodicu* Nevena Hitreca (oslanjajući se na Ivu Škrabala i Hitrecovo generacijsko ishodište od kojeg se on tada već udaljio, krivo je potonje ostvarenje smjestio u struju mladog hrvatskog filma), te nešto veći prostor posvetio zloglasnom *Četveroredu* Jakova Sedlara (u vezi s njim tek je partikularno točno opisao sadržaj, naime da su partizani kod Bleiburga "streljali stotine ustaša i domobrana, ali i civila", ispuštajući kasnije "križne putove" na kojima su stradale tisuće ljudi), da bi se najviše koncentrirao na poznati amaterski dugometražni igrani film Stjepana Sabljaka *U okruženju*, ponovo ponudivši zanimljivu analizu. Levi primjećuje kako za razliku od ostalih ideologiziranih filmova tog razdoblja poput *Prije kiše* Milča Mančevskog, *Undergrounda*, pa čak i *Bogorodice*, *U okruženju* ne pokušava dati ni najminimalnije obrazloženje etničke mržnje, ponuditi njezin makar (krajnje) neuvjerljiv uzrok, nego ju naprosto tretira kao prirodno stanje, "kao neprikosnovenu prirodnu činjenicu, kao, jednostavno rečeno, datost". Međutim, zanimljivo tvrdi Levi, "aksiomatsku podršku koju ovaj film pruža nacionalističkoj toleranciji" dekonstruira njegov vlastiti amaterizam: "Glavna posledica tog amaterizma, kako tehničkog tako i estetskog, jeste urnebesno smešna nesposobnost filma da prikrije tragove vlastita nastanka", pa upravo ta diletantski sklepana narativna konstrukcija koja filmu onemogućuje naturalizaciju svog dijegetskog sadržaja isti "obogaćuje neplaniranom dozom refleksivnosti". Unaprijed dana etnička mržnja kao možda ključna idejna komponentna Sabljakova ostvarenja zahvaljujući toj neplaniranoj refleksivnosti razotkriva se kao "zapravo aspekt performativnog sadržaja koji su najpre osmislili, a zatim i izveli protagonisti/glumci koji i sami čine deo tog dijegetskog sadržaja", odnosno u konačnici kao nacionalistička konstrukcija, a ne prirodno stanje stvari. Recimo i da Levi, posve opravdano, nije propustio spomenuti kako su hrvatski kritičari ovom diletantskom djelcu dodijelili nagradu Oktavijan, no srećom ostali su mu nepoznati panegirici koje su filmu udijelila neka od najuglednijih imena hrvatske filmske teorije i prakse.

U ovom poglavlju autor se još opširnije bavi poznatim slovenskim filmom i velikim hitom *Autsajder* Andreja Košaka, te hrvatskim megahitom *Kako je počeo rat na mom otoku* Vinka Brešana. Govoreći o potonjem, Levi precjenjuje njegovu kritičku oštricu spram nacionalističkog režima (iako citira Marcela Štefančića Jr.-a kako je film bio dovoljno patriotski da ga publika proguta s nacionalističkim oduševljenjem), pa tako čak ustvrđuje da Brešan njime ismijava Domovinski rat, te da je novo hrvatsko rukovodstvo (očito misli na lokalne otočke funkcionare) "prikazano kao skup sasvim nesposobnih i blentavih političkih oportunista". Stvari dakako stoje sasvim drugačije – dotični likovi primarno su prikazani kao simpatični šeprtlje, za razliku od njihova glavnog suparnika, kojeg Levi uopće ne spominje, srpskog majora JNA, koji se iz potencijalno simpatične spodobe pretvara u histeričnu ubilačku kreaturu. Čudno je kako taj smrtonosni obrat, ubojstvo pjesnika u trenutku kad recitira domoljubnu Matoševu pjesmu o Hrvatskoj na vješalima, Levi vidi kao odgovarajuću sumornu notu kojom "Brešanov parodični prikaz etnonacionalističkog ludila završava", a ne kao ono što on doista jest: patetični kompromis s nacionalističkim patriotizmom. No zato se okomljuje – s pravom, no ipak mu dajući ponešto pretjeranu važnost – na scenu pričanja "etnofobičnog" vica Hrvata "koji se predstavlja kao Slovenac" i "natera Albanca da jebe Crnogorca". Iako je riječ tek o neukusnom ispadu (Brešan ga je ponovio i u *Svjedocima* na račun Albanaca), Levi mu posvećuje dosta prostora i tumači ga kao "jasan simptom procesa koji se početkom 90-ih godina (...) odvijao diljem Jugoslavije: reč je o procesu *ozvaničenja* etnofobičnih raspoloženja, koji je poslužio kao okosnica raspada federacije". Donekle točno, međutim preapostrofirano, pogotovo s obzirom na to da važniji trenuci Brešanova podilaženja nacionalističkoj dominantni nisu uočeni.

Lepa sela lepo gore ili podrška mitu o etničkom esencijalizmu

Posljednje poglavlje knjige naslovljeno je *O etničkom neprijatelju kao acousmetre-u* i u najvećoj je mjeri posvećeno slučaju filma *Lepa sela lepo gore* Srđana Dragojevića. Taj je ostvaraj svojedobno u "alternativnoj", neslužbenoj hrvatskoj javnosti imao rijetko viđen kultni status, pri čemu se od njegove ideološke platforme percipirala samo antimiloševićevska nota, možda i stoga što u njemu Srbima nisu bili suprotstavljeni Hrvati nego Muslimani (u ratno doba još uvijek s velikim M kao nacija). Bio sam valjda prvi koji je u Hrvatskoj, u jednom od ranih brojeva *Zareza*, upozorio na izrazito nacionalističko, možda

čak i pročetničko usmjerenje Dragojevićeva uratka (neovisno o tome koliko je, ili koliko nije, sam autor filma izvan te retrogradne priče), no u samoj Srbiji kritički glasovi čuli su se vrlo brzo poslije njegova silnog gledateljskog i kritičarskog uspjeha. Pavle Levi nastavlja se na tu liniju. Složenom i minucioznom analizom, čije bi opisivanje ovdje oduzelo previše prostora, on pokazuje kako je taj film bio posve u dosluhu s antimiloševićevskom srbijanskom nacionalističkom opozicijom nespremnom na suočenje s vlastitom odgovornošću za rat i zločine, te da je promovirao mitsku tezu (čuveni motiv "drekavca" iz tunela) o sudbinskoj netrpeljivosti Srba i Muslimana, pri čemu se etnofobija spram Drugog koju dominantno nudi pokušava na kraju tipičnim nacionalističkim licemjerjem ublažiti, samo da bi se univerzaliziranjem ratnih užasa izbjeglo ili relativiziralo pitanje konkretne odgovornosti. Sitna primjedba tiče se možda prekomplicirana (teoretski zasićena), "zaobilaznog" puta kojim Levi demaskira Dragojevića, s obzirom da je iznimno lako uočljivo kako su Muslimani oni koji u filmu iza sebe ostavljaju trag silovanja i ubijanja, dok Srbi ostavljaju gotovo isključivo samo trag paleži (jedini izuzetak od toga Levi podvrgava pronicljivom analiziranju), a čudi i to da nije spomenuo, također beskrajno znakovit, motiv mlade i zgodne srpske učiteljice koju muslimanski borci sadistički koriste u tunelu kako bi na granično iskušenje stavili one srpske. Nažalost, i u ovom se poglavlju javlja jedna (treća i posljednja) teško objašnjiva faktografska pogreška – slikajući šire društveno, kulturno i političko stanje u Srbiji (i Jugoslaviji) uoči, na početku i tokom raspada Jugoslavije, Levi usput napominje kako je Dobrica Ćosić svoj debitantski roman *Daleko je sunce*, kojim se predstavio kao zastupnik "nadnacionalnih partizanskih ideala", objavio 1955. godine; prava je godina, međutim, 1951, a razlika je golema. Te 1951. *Daleko je sunce* moglo je ponijeti dodijeljenu mu neformalnu titulu prvog jugoslavenskog romana s temom iz (takozvanog) NOB-a; 1955. (nakon Davičove *Pesme* iz 1952) to bi bilo debelo nemoguće.

Zaključno

Nesumnjivo, usprkos ovdje izloženim primjedbama (od kojih neke svjedoče kako autor nije uvijek na ti s izabranim kulturno-političkim isječcima jugoslavenske povijesti), *Raspad Jugoslavije na filmu* vrijedna je i važna knjiga, a u svom jasnom i angažiranom, teorijski obilno (povremeno i preobilno) poduprtom lijevom stavu upravo dragocjena u kontekstu idejne dominacije nacionalizma te s njim udružene ili "čiste" varijante liberalizma. Posve sukladno "stanju stvari na terenu", a i elementarnom poštenju i pristojnosti (pomeni prvo pred vlastitim pragom, iako taj prag možda više nije autorov), na Levijevu se kritičkom udaru primarno našla nacionalistička praksa unutar srbijanske kinematografije pa stoga nije neobično da je u nekim tamošnjim krugovima njegova knjiga dočekana kao antisrpska (iako su joj se na nišanu našli i šovinistički ispadi hrvatskog filma 1990-ih, a uz to je s najvećom i bezrezervnom afirmacijom opisala srpski crni film s kraja 60-ih i početka 70-ih, s čim se može usporediti još samo njezin tretman sarajevskih novoprimitivaca 80-ih). Suvereno analitično i domišljato interpretativno, Levijevo ostvarenje podjednako je dojmljivo u obradi svojih estetsko-ideoloških interesa i u svom, kako se nekoć govorilo, progresivnom angažmanu.

UDK: 75:316.775(049.3)

Tonči Valentić

Novo doba, nova slika, novi instrumentarij

(Žarko Paić i Krešimir Purgar, prir., 2009, Vizualna konstrukcija kulture, Zagreb: Hrvatsko društvo pisaca i Antibarbarus)

Nevelik opsegom, ali raznolika sadržaja i poticajna, inovativna pristupa, ovaj zbornik obuhvaća izbor radova s istoimenog simpozija održanog 2007. u Zagrebu. Devet tekstova neujednačene tematike i dužine govore o jednom relativno novom, ali teorijski nedvojbeno nezaobilaznom području: vizualnim studijima kao interdisciplinarnom predmetu koji danas već nadilazi granice suvremenih vizualnih umjetnosti. Pojednostavljeno rečeno, nakon raspada klasične podjele umjetnosti na likovne i kiparske, potom na multimedijalne i performativne, novo doba donosi i nove teorijske pristupe i promišljanja fenomena slike u digitalnoj eri, pa je stoga temeljna potka većine zastupljenih radova problematizacija pitanja na koji način slika funkcionira u kulturalno pluralnim i ideologijski hibridnim društvima postmoderne, odnosno zbog čega je "nova" slika razumljiva samo iz medijskog konteksta? Polazi se, dakle, od opravdane teze da se klasični instrumentarij razumijevanja umjetnosti ne može koristiti u novom dobu u kojem je za istinsko promišljanje vizualnosti nužno rabiti pristupe raznih područja (semiotike, filozofije, sociologije i tradicionalne povijesti umjetnosti) da bi se doprlo do srži onog što se nazivlje "vizualnim studijima" – doduše, uglavnom na Zapadu, dok se kod nas to disciplinarno područje još uvijek nije udomaćilo na teorijskoj (a pogotovo ne na akademskoj) sceni. Riječima W. J. T. Mitchella, jednog od danas najvažnijih teoretičara vizualnosti, "novi način generiranja slike u digitalno doba zahtijeva preokret paradigme", naprosto zato jer je slika postala komunikacijski medij koji iziskuje svoju novu "gramatiku i sintaksu". Spomenuti preokret je dakle preduvjet bez kojeg je u suvremenom svijetu nemoguće teorijski problematizirati vizualne fenomene, pa sve to treba imati na umu ukoliko se ozbiljnije upuštamo u diskusije o suvremenom statusu slike (ali i slike kao fotografije i filma).

Žarko Paić u uvodnom i najdužem tekstu zbornika, kao inicijator simpozija i suurednik ovog izdanja, očekivano se fokusira na problem dekonstrukcije slike, izlažući temeljne postavke o razlozima promjene dosadašnje mimetičko-reprezentacijske paradigme slike. Baveći se razgradnjom statusa slike u suvremenoj vizualnoj kulturi (što je ujedno tema o kojoj je već napisao nekoliko knjiga), Paić postavlja pitanje koje smatra temeljnim za razumijevanje "slikovnog zaokreta" ("*iconic turn*", a shodno tome i tzv. "*pictorial turn*"): prethodi li u ontološkom smislu slika svakom mogućem razumijevanju medijski konstruirane realnosti ili ne? Nije li to zapravo kraj logocentrizma zapadnjačke metafizike u kojem se vraćamo na nultu točku, na slikovni zaokret novog i drukčijeg samorazumijevanja slike s onu stranu jezika? Autor svoj detaljan, informativan i akribijski tekst postavlja u kontekst kulture, što je i temelj analize većine radova u zborniku. S jedne strane pojavljuje se "kultura kao tekst", a s druge "kultura kao slika". Paić smatra da je nemoguće ozbiljno analizirati di-

jalog filozofije s umjetnošću i uopće sudbinu tog dijaloga i suvremene umjetnosti bez promjene paradigme odnosa slike i jezika, odnosno obrata u kojem slikovna kultura odmjenjuje onu tekstualnu. Utoliko je Paić u pravu kad smatra da teorije koje izostavljaju iz vida činjenicu da se više ne može govoriti o mimetičko-reprezentacijskoj nego isključivo o informacijsko-komunikacijskoj paradigmi slike danas promašuju bit problema, no ostaje pomalo upitna teza o transformaciji klasične povijesti umjetnosti u znanost o umjetnosti, a potom u znanost o slici (*Bildwissenschaft*), iako je ta klasifikacija namrijeta od autora poput Boehma ili Beltinga. Jednostavnije kazano, Paić smatra da postoje tri moguća pristupa vizualnoj konstrukciji kulture u informacijskom dobu gdje se slika reducira na puku informaciju: za njega su to već spomenuti *iconic turn*, potom antropologija slike i slika kao primarno komunikativni medij. Baudrillarovski i filozofski rečeno, s čime se slaže Paić, a i čitatelj bi se lako mogao složiti, slika više ne oponaša (Platon) niti odslikava (Descartes) stvarnost, nego proizvodi svoju vlastitu sliku stvarnosti, pri čemu svijet postaje slika, a slika postaje svijet. Moć videocentrične paradigme suvremenog svijeta počiva na vizualnosti koja nije "stvarnosna" i stoga autorova refleksija na kraju teksta o praznini vizualne komunikacije i "njezinoj nadmoćnoj ulozi u generiranju novih virtualnih svjetova" prikladno zaokružuje problematiziranje konstrukcije vizualnosti u današnjem dobu.

Milan Galović u tekstu "Slika u tehničkom dobu" dotiče se slične tematike kao i Paić: naime, i kod Galovića je u središtu razmatranja status "tehničke" slike, odnosno informacije koja je moguća samo u takvom ontologijskom sklopu unutar kojeg se bića pojavljuju kao strukture i funkcije. Pritom se i Galović obilato oslanja na ključni Heideggerov tekst, onaj o dobu slike svijeta, svagda postavljajući vizualnu konstrukciju kulture primarno kao filozofijski problem, iz čega proizlazi i razmatranje o tehničkoj dekonstrukciji jezika i slike, a s time u vezi i ikonoklastičkog pristupa, tj. iščeznuća slike što je istodobno predmet proučavanja semiotike, hermeneutike i šire shvaćene informatike. Filozofski je tekst i onaj Nadežde Čačinovič naslovljen "Vizualno i spoznaja" u kojem se postavlja poznato Mitchellovo pitanje (ujedno i naslov jedne njegove knjige) "što slike doista žele"? Autorica razmatra novu koncepciju vizualnoga kao bestjelesne slike, baveći se estetičkim fenomenima tzv. skopičkog režima (usput rečeno, vrlo česte teme kod brojnih filmologa novije generacije, i to ne samo onih psihoanalitičke provenijencije), dakle odnosa između gledanja i viđenja. Čačinovič pritom zagovara kognitivnu ulogu neverbalnoga, odnosno neku vrst povratka izvornosti fenomena slike s onu stranu svakog ikonoklazma. Ostali tekstovi u zborniku fenomenu vizualnosti prilaze iz manje filozofske, a više medijske ili kunsthistoričarske perspektive. Tako Keith Moxey govori o vizualnim studijima i ikoničkom obratu. Smatrajući da slike treba nužno promatrati kao autonomne entitete, te da "jezik nije medij epistemološke izvjesnosti ništa više nego što su to slike", dolazi se do pomalo trendovskog zaključka o slici kao istinskom obliku vizualnog razmišljanja. Sonja Briski Uzelac pak polazi od umjetnosti kao ishodišne točke, nazivajući tu točku "umjetnost u doba kulturalne rekonfiguracije" – podnaslov teksta ("od umjetničkog artefakta prema vizualnom tekstu") govori o tome da se status umjetnosti i vizualnosti u današnjem svijetu pokušava sagledati iz perspektive transformirane povijesti umjetnosti i kustoske prakse, pri čemu umjetničko djelo zadobiva kritičko-konceptualni status.

Preostala četiri teksta u zborniku usmjerena su na medijsku analizu likovnosti i dekonstrukciju vizualne kulture. Sead Alić interpretira nastanak perspektive u slikarstvu povezujući taj renesansni fenomen s putem koji je slika prešla od Platona do McLuhana; za Alića je upravo razumijevanje fenomena perspektive i njegov utjecaj na suvremeno "doba slike svijeta" interpretacijski presudno. Marco Senaldi bavi se tzv. teleestetikom, odnosno fenomenom između televizije i umjetnosti, i jedino se u njegovu tekstu eksplicitno analizira medij filma. Za Senaldija je film "oko 20. stoljeća", a internet "mozak 21. stoljeća", pa se postavlja logično pitanje koji je onda organ televizija? Nadovezujući se na brojne postojeće teorije, autor smatra da je film preuzeo funkciju strukturiranja pogleda, te da je televizija istinski medij, dok su fotografija i film prave umjetnosti: televizija se do tog statusa, prema autoru, nikad neće dovinuti. Kao temeljni oblik TV-komunikacije on navodi tzv. model bumeranga, odnosno lacanovske poruke koja se izokrenuta vraća svom pošiljatelju i utoliko je u pravu kad analizirajući fenomen televizije naglašava da ona "komunikaciju o događajima" pretvara u "događaj komunikacije". Film potječe od fotografije, a televizija i video od radija, pa se i na toj razini njihovi epistemološki statusi jasno i nedvosmisleno razlikuju. Još jedan talijanski autor, Antonio Santangelo, bavi se televizijom, na empirijski način analizirajući problem "stvarne fikcije", odnosno nove

granice konstruiranja stvarnosti na televiziji. On smatra da je fikcija uzbudljivija ako se pokaže kao stvarnost (o čemu, dakako, svjedoče brojni hollywoodski filmovi, ali i mnoge telenovele), pa zaključak koji autor donosi u aristotelovskom duhu glasi da je bolje prikazati nešto što je nemoguće, ali uvjerljivo, nego nešto neuvjerljivo, ali moguće. U zadnjem tekstu zbornika suurednik Krešimir Purgar bavi se književnim tekstom u doba mediologije, primjenjujući suvremenu medijsku teoriju na djela Alda Novea. Purgar pritom polazi od teze kako je odlika modernog doba pretvaranje svih oblika komunikacije u semiotičke procese označavanja.

Sumarno gledano, zbornik *Vizualna konstrukcija kulture* vrlo je poticajna i tematski svježa knjiga iz koje progovaraju barem tri različita pristupa fenomenu vizualnosti, filozofski, umjetnički i medijski. Temeljna odlika ovog izdanja njegova je aktualnost: zbornik korespondira sa suvremenom svjetskom diskusijom o vizualnim studijima i novim modelima percepcije svijeta u kojem danas živimo i zbog toga se pokazuje inspirativnim i za promišljanje ostalih polja umjetnosti, poput filma, koja u njemu nisu primarno obrađivana, ali se teorije koje se navode i razvijaju itekako mogu (i moraju) primijeniti unutar raznovrsnih filmoloških analiza.

UDK: 791(091)(049.3)

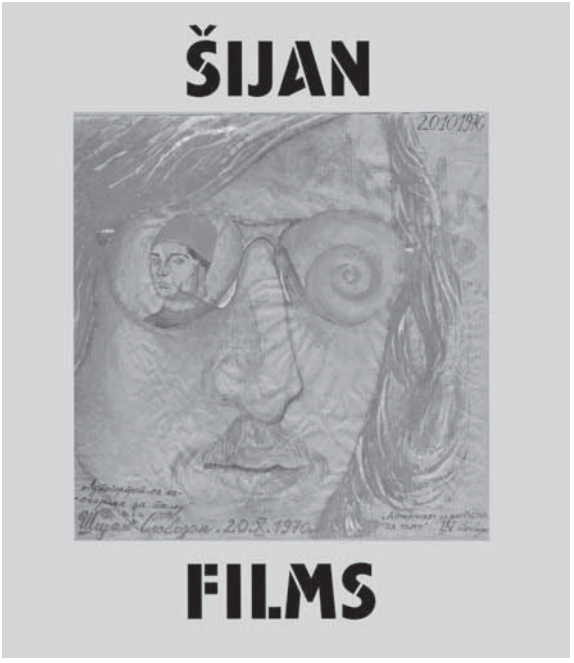
Damir Radić

Transmedijalno remek-djelo

(Slobodan Šijan, 2009, Filmski letak: 1976-1979 (i komentari), Beograd: Službeni glasnik)

60/2009

Prije nego što se 1980. proslavio cjelovečernjim igranim prvijencem *Ko to tamo peva*, Slobodan Šijan, što baš i nije široko poznato, pogotovo ne pripadnicima mlađih generacija, osobito ne izvan Srbije, bio je konceptualni umjetnik i autor eksperimentalnih filmova. Drugačije rečeno, tvorac velikih jugoslavenskih hitova poput spomenutog debija te podjednako čuvenih i kultnih *Maratonaca* (koji *trče počasni krug*), bio je oštri neoavangardist, i upravo iz tog neoavangardističkog, ali istovremeno i postmodernističkog senzibiliteta i duha proizašao je *Filmski letak: 1976-1979 (i komentari)*, vjerojatno najosebujnija knjižna objava jednog klasika kinematografskog *mainstreama* (doduše prilično pomaknutog *mainstreama*), ne samo na (dojučerašnjim) našim prostorima. Riječ je o knjizi koja želi biti, i u tome maestralno uspijeva, ravnopravno (s) likovna i tekstualna, i bez trunke sumnje može se reći da će postati nezaobilazno štivo za sve proučavatelje, ili jednostavno fanove, (povijesti) likovne umjetnosti i filma, ali i (umjetničko-kulturno-društveno-političkog) duha vremena od kraja 1960-ih do početka 80-ih godina (a donekle i šire) u socijalističkoj Srbiji (preciznije Beogradu) kao dijelu socijalističke Jugoslavije, odnosno reprezentativnom segmentu zajedničkog jugoslavenskog kulturnog prostora, pri čemu su i neke hrvatske (zagrebačke) umjetničko-kulturne pojave dobile istaknuto mjesto.



Čarolije *Filmskog letka*

Knjiga se sastoji od dva dijela. Prvi, veći dio čine reprodukcije 43 lista od koliko se ukupno sastojao projekt *Filmski letak*. Te listove Šijan je u tiraži od 50 do 250 primjeraka objavljivao od sredine 1976. do kraja 1979. godine, a projekt je, kako sam veli u predgovoru, predstavljao neku vrstu fanzina ili samizdata nastalog "sa idejom da se jednom mesečno sačini grafičko-tekstualni iskaz o filmu ili u vezi s filmom (u najširem smislu te reči – tj. 'sve je to movie', što bi rekao Tom Gotovac)". Listovi su izrađivani u formatu A4, oblikovani su jednostranično (češće) ili dvostranično (rjeđe), a izrađivani su u nekoj od jednostavnih grafičkih tehnika za umnožavanje (isprva u ofsetu, no ubrzo kseroks preuzima dominaciju). Uz reprodukcije listova i transkripcije njihovih (često nečitljivih) rukopisnih tekstova (isključivo pisanih ćirilicom), dodani su i autorovi, ponekad minimalni, ponekad opširni(ji) komentari, ponekad i ilustracije (tekstualni komentari većinom su nastali prije desetak godina i pisani su za posebni broj časopisa *New Moment* koji je trebao biti posvećen projektu *Filmski letak*, no NATO-ovo bombardiranje Srbije to je osujetilo pa su prvi put objavljeni, bez izmjena, u knjizi). Drugi pak dio knjige, naslovljen *Filmobiografija ITD.*, sadrži kratku Šijanovu biografiju i kompletnu, podatkovno iscrpnu filmografiju uključujući i TV-drame (on ih u skladu s američkom praksom zove TV-filmovima, iako nije riječ o dugometražnim proizvodima, što američki termin TV-filma obično podrazumijeva), ali i niz kraćih i duljih, uglavnom esejistički intoniranih tekstova bliže ili dalje povezanih s njegovim radovima, ili posve nevezanima uz njih, nego uz neke druge teme (o tome kasnije). Napomenimo i da su svi tekstovi u knjizi paralelno prevedeni na engleski, tj. da se radi o dvojezičnom izdanju, a svakako nije naodmet istaknuti i iznimno luksuzan karakter knjige, što Šijanovim radovima omo-

gućuje, poslužit ću se predobro poznatom frazom, ali ovdje više nego primjerenom, da zablistaju u punom sjaju. Znakovito je da je Šijan prvi list, iz lipnja (juna) 1976, kojim dakle i knjižni pregled *Filmskog letka* počinje, posvetio zagrebačkom projektu Antifilma i dvojici hrvatskih (zagrebačkih) sinesta, Mihovilu Pansiniju i Tomislavu Gotovcu. Kako je u to vrijeme gajio iznimno podozrenje pa i prezir prema "službenom" jugoslavenskom filmu i kako projekt *Filmski letak* predstavlja ne samo njegove tadašnje umjetničke pozicije i svjetonazor nego, osobito gledajući iz današnje perspektive, i autobiografski iskaz *par excellence*, jasno je da su tadašnji najradikalniji eksperimentatori jugoslavenskog alternativnog ("amaterskog") filma, Pansini i Gotovac (nasuprot njima, umjereniji prvaci beogradske klupske alternative poput Dušana Makavejeva, Kokana Rakonjca ili Marka Babca nisu "posvećeni" posebnim listom ili listovima, štoviše Pansini i Gotovac smješteni su u kontekst svjetskih/američkih alternativnih veličina poput Warhola, Brakhagea, Baillieja, Snowa i Nam Jun Paika), Šijanu značili nešto vrlo posebno. I dok je fascinacija Pansinijevim filmovima "samo" to i ostala, Gotovac je odigrao izravniju ulogu u Šijanovu umjetničkom stasanju i svjetonazorskom razvoju, moglo bi se i reći – u Šijanovu životu. O tome eksplicitno svjedoči jedan kasniji list (broj 19) i komentar uza nj naslovljen *Tom*, u potpunosti posvećen Gotovcu i njegovoj karizmi (te fenomenu osammilimetarskog filma). Riječ je o jednom od najdirljivijih tekstova u knjizi, u kojem Šijan, vrstan majstor literarnog stila (veliko otkriće ove knjige!), iznimno sugestivno opisuje svoja druženja s Gotovcem u godinama kad je ovaj, u izrazito skromnim uvjetima, živio u Beogradu, pri čemu je presudan, emocionalno vrlo nabijen trenutak onaj kad je jedne večeri, nakon zajedničkog gledanja grozne kopije *Onibabe* Kaneta Shinda u Domu omladine, Gotovac poveo Šijana u sobicu u kojoj je stanovao i prvi mu put prikazao, projiciravši s malog osammilimetarskog projektora na zid, svoje filmove snimljene na 8 mm vrpcu. "Poziv da pogledam njegove filmove bio je privilegija, neka vrsta priznanja da sam dovoljno sazreo kao filmski gledalac, te da sam zaslužio da i meni pokaže svoj rad" – piše o toj posebnoj noći Šijan, a nešto kasnije opisuje te radove, među kojima se jedan koristio tonovima presnimljenima baš iz *Onibabe*, što je Gotovca vjerojatno i ponukalo da upravo te noći Šijanu prikaže svoje filmove. "Crvena cigla kuća u dvorištu Krajiške 29 (u Zagrebu, gdje je bio Gotovčev obiteljski dom, op. D. R.) podsećala je na ***Prozor u dvorište*** ili na špicu ***Tragača***, dok je kolor svojom punoćom dosezao čari tehnikolora pomenutih dela. Bio je to Tomov film ***29*** iz 1967. Trajao je dvadesetak minuta i bio je čudesno lep". O drugom tada viđenom filmu, *T* (1969, 20 min.), Šijan je napisao: "Prvi deo filma sačinjavali su krupni planovi Tomove majke, sestre i nekoliko prijateljica. Intimnost ovih krupnih planova dosezala je nešto što ranije nisam video na filmu – intenzivan osećaj bliskosti kakav postoji samo između majke i sina, brata i sestre. Ljubav, 18 puta u sekundi (...). Nežnost, koju može da vidi samo filmska kamera u rukama velikog umetnika." Naposljetku, Šijan je sve povezao: "Odjednom, razumeo sam prirodu ovih filmova. Kao da je Tom sa njima nosio sve što mu je bilo blisko. Oni su bili njegov virtuelni kofer. Odbrana od grubosti sveta. Bilo je dovoljno da, bilo gdje da se nalazio, uključi svoj projektor i posmatra svoje dvorište, svoje najbliže, jednom rečju: sve što je voleo. Čumezi, po kojima je zbog neimaštine često u Beogradu obitavao, nestajali bi pred ovim impresivnim slikama nežnosti. Tom je nosio svoj svet sa sobom i to su bili u najčistijem smislu te reči *home movies*, jer su njegove osmice njegova kuća, prostor u kojem on živi". Poslije toga saznajemo da je upravo Šijan snimio čuveni Gotovčev *Obiteljski film II*, u kojem Gotovac vodi ljubav sa svojom tadašnjom beogradskom djevojkom: "Njih dvoje kao da su se radovali što im je ljubav konačno zabeležena na filmskoj traci. Imao sam utisak da su srećni i uzbuđeni što su filmu dali i poslednji deo svoje intime. I to je bio Tom. Njegovo poverenje u film bilo je bezgranično. Sve je tome bilo podređeno."

Od eksperimentalnih sineasta do hollywoodskih klasika

O značenju Tomislava Gotovca za Šijana (a njegov je utjecaj s prijelaza 1960-ih na 70-e u Beogradu bio puno širi, Šijanovim riječima – "Tom je bio neka vrsta filmskog gurua moje generacije", "Njegova harizmatična ličnost, zarazno je širila strast za filmom") uvjerljivo govori i epizoda prema kojoj se može, zajedno s još nekim eksplicitnije autobiografskim dijelovima knjige, prilično jasno rekonstruirati Šijanova evolucija. Naime, jednom je prilikom Gotovac poveo svog (devet godina) mlađeg prijatelja u kino na Hawksov *Rio Bravo* rekavši mu da jedan kvadrat tog filma vrijedi više nego cijeli Bergman. U to vrijeme likovnjak Šijan bio je usredotočen na "umjetnički ozbiljne" filmove (čiji su glavni sinonimi bili Bergman,

Antonioni i Fellini), da bi se potaknut "ekstremnim" Gotovčevim stavovima sjetio svojih djetinjih filmskih čežnji, predanosti čaroliji hollywoodskog iluzionističkog filma, predanosti koju je pod očito ključnim Gotovčevim utjecajem revitalizirao, odbacivši "umjetničarski" snobizam (ne i navedene velike autore, samo apriorno snobovsko adoriranje kanoniziranih umjetnika i apriorni snobovski prezir prema "nedostojnim" izdancima američkog komercijalnog filma). Ukratko, Gotovac je za Šijana bio svojevrsno svjetlo slobode, presudni oslonac u rušenju umjetničkih predrasuda i dragocjenoj spoznaji da umjetnički vrijedni filmovi mogu nastati u bilo kojim kulturno-proizvodnim uvjetima, što je spoznaja do koje se mnogi i danas ne mogu vinuti. S druge strane, Šijan je – projekt *Filmskog letka* i istoimena knjiga to zorno pokazuju – postao nekritički adorant američkog tzv. B-filma, odnosno hollywoodske A produkcije, no baš kao i Gotovac, ili recimo (u knjizi također spomenuti) Hrvoje Turković, od mnogih kasnijih nekritičkih poklonika Hollywooda (sjetimo se generacije kritičara zagrebačkog časopisa *Kinoteka* s kraja 1980-ih i iz prve polovice 90-ih) razlikuje se po istovremenoj dubokoj sklonosti za filmski (i općeumjetnički) eksperiment, za radikalno alternativnu filmsku praksu. Jedan takav primjer je i Ljubomir Šimunić zvani Šime, *de facto* anonimni beogradski *underground* filmaš (iako je nekom prilikom za svoje filmove dobio glavnu nagradu kritike na jednom malom francuskom međunarodnom festivalu, gdje je sudjelovala i Marguerite Duras, a čestitao mu je navodno i Alain Robbe-Grillet) kojem su posvećeni komentari uz list broj 7 i broj 18 (potonji je sam i dizajnirao). Šijan je, naime, odnosno *Filmski letak*, dodjeljivao godišnju nagradu najboljem jugoslavenskom sineastu, a prvi je dobitnik bio spomenuti Šimunić (drugi Tom Gotovac, a treći i posljednji zagrebački časopis *Film* – sve tri nagrade vrlo su signifikantne za Šijanov ranije spomenut odnos spram domaće kinematografije, kao i za njegov umjetnički senzibilitet). Šimunić nije bio član nijednog kinokluba, koji su se ionako već krajem šezdesetih, po Šijanu, estetski sterilizirali, nego individualni umjetnik s margine, rječnikom šezdesetih – (usamljeni i izolirani) gerilac koji je osammilimetarskom kamerom s ekrana vlastita televizora presnimavao prizore iz poznatih filmova (npr. *Amarcorda*) te ih montirao "sa scenama erotskog naboja koje je (...) snimao koristeći svoje poznanice i prijatelje, a ponekad i potpuno nepoznate žene, snimajući ih krišom, ili posle slučajnog susreta na

ulici, pošto bi ih ubedio da učestvuju u njegovom filmu". Onda bi te filmove na zatvorenim projekcijama u svom stanu prikazivao prijateljima uz *rhytm 'n' blues*, o čemu Šijan opet nadahnuto zbori: "Ove projekcije će zauvek ostati u mome pamćenju kao neponovljivo filmsko iskustvo, svojstveno danas već iščezloj vrsti osmomilimetarske filmske umetnosti, koja je u ovom gradu (Beogradu, op. D. R.), tokom sedamdesetih godina, dosegla najviše svetske standarde". Moram priznati da mi je storija o Ljubomoru Šimuniću bila jedna od najzanimljivijih i osobno najvažnijih, iz lako čitljivog razloga – shvatio sam da je prije tridesetak godina u Beogradu postojao nezavisni individualistički sineast koji je radio kombinacijom tzv. kompilacijske (*found footage*) i "stvarnosne" metode, pritom intenzivno erotski zainteresiran, odnosno da je na ovim prostorima bio prisutan autor koji je anticipirao moje (na)vlastito bavljenje pokretnim slikama također smješteno izvan svih službenih filmskih tokova, oslonjeno jedino i isključivo na svog autora i (najjednostavniju, samo sada digitalnu) tehniku, s tom razlikom da ja preferiram presnimavanje filmskih prizora s velikog kinoplatna (što je u današnje vrijeme potencijalno opasno i kažnjivo) izbjegavajući izvorni okvir filmske slike, odno-

sno pomacima kamere i objektiva uranjajući u postojeću sliku dodatno režiram već režiran film.

Mihovil Pansini, Tomislav Gotovac, Ljubomir Šimunić, časopis *Film* – ovom odabranom društvu Šijan je s ondašnjih jugoslavenskih prostora pridružio još neka vrlo interesantna imena. Među filmašima svoje mjesto našao je avangardistički pjesnik i prvi značajniji jugoslavenski filmski kritičar i publicist te jednokratni sineast (u autorskom savezu s drugim beogradskim avangardistom, Draganom Aleksićem) Boško Tokin, poznat i kao Filmus, čovjek koji je 1920-ih i 30-ih svojim filmofilstvom povezivao Beograd i Zagreb, koji je također prirodno povezao filmofiliju i amerikanofiliju i koji je inaugurirao na ovim prostorima, kako Šijan kaže, "jedan novi književni žanr – poeziju o filmu". Zbog toga mu je tvorac *Filmskog letka* posvetio svoju knjigu kinematografskih pjesama *Vrtoglavica* (Beograd, 1998), odnosno, u kasnijem (također beogradskom) izdanju iz 2005, pjesama i fotografija (foto-sekvenci), a čitava se stvar opet i mene osobno tiče, s obzirom da je moje pjesništvo na prijelazu stoljeća u Hrvatskoj nazivano i filmskom poezijom, koju sam navodno izumio na našem komadiću nekadašnje Jugslavije. Šijan je Tokinove *Kinematografske pesme*, prenesene u originalnom slogu i prijelomu iz almanaha *Crno na belo* objavljenog 1924. pod uredničkim vodstvom Monija de Bulija (još jedno veliko ime avangardističkog Beograda), otisnuo na listu broj 5, a za knjižnu priliku pridružio je Tokinu u komentaru tog lista drugog od čuvene "zemunske trojke" – legendarnog montažera i autora eksperimentalnih filmova Slavka Vorkapića, tako da je objavio reprodukciju *press*-materijala za film *Viva Villa!* iz 1934, u kojem je posebno istaknuto kako je Vorkapić (tj. Vorkapich) montirao scenu Villina poziva na oružje, čime je Zemunac (jer mu je ime napisano većim slovima) pretpostavljen (dobro znanom) režiseru filma Jacku Conwayu i samom Davidu O. Selznicku koji je film producirao. A kud dvojica, tud i trojica, pa spomenimo da je i treći od "zemunske trojke", znameniti slikar Sava Šumanović, prisutan u *Filmskom letku*, štoviše, list broj 23 sa Šijanovim rukopisnim prijepisom Šumanovićeva pisma čuvenom modernističkom pjesniku Rastu Petroviću iz lipnja 1929. jedan je od najekstraordinarnijih sastojaka ionako vrlo ekstraordinarne knjige. Radi ilustracije, evo nekoliko navoda iz tog pisma već ozbiljno mentalno bolesnog slikara koji će puno godina kasnije stradati od ustaške ruke: "Rastko, moram da Vam još jednom kažem kolika ste ništarija, nitkov i podlac, i mora da Vas je rodila kobila a ne žena (...) Vi ste đubre i takovo đubre nema mesta u službi naroda (...) Vi i Vaš Mika Petrović, kraj toga ste lopovi, jer novac koji Vam daje narod (...) upotrebljavate za kretensko-pederastičke zabave i trujete živote ljudi (...) Mesto uobičajene fraze poštovanja moram Vam reći, da Vam se serem na grob Vaših roditelja, jer ste imali srca da učinite za života mojim to isto. Đubre gadno doći ćete Vi mojih šaka kad tad". (Napominjem da ima još krajnje brutalnih mjesta u pismu, no i ovo je previše za osjetljivije duše). Prilog dakako govori o sjajnom Šijanovu (avangardističkom) osjećaju za (totalni) eksces, kao uostalom i svi raniji navedeni umjetnici kojima je bio i ostao fasciniran, a kojima treba pridodati i kultnog slikara (i skupljača smeća) Leonida Šejku (još jedan izdanak moćne beogradske umjetničke židovske "kolonije" uz Bulija, Daviča, Kiša, Davida, Albaharija...), također značajno prisutnom u knjižnim komentarima. Šejkine ideje inspirirale su Šijana za snimanje televizijskog filma *Najlepša soba* (1978) čija je završna scena realizirana na smetlištu sa Ciganima, a tim povodom autor je list *Filmskog letka* broj 26 nazvao *Manifestom filmskog đubretara*, no posebno je važan knjižni komentar uz taj list, koji dijelom priča o Šejkinom djelu, a dijelom o depresivnoj atmosferi na be-

ogradskoj filmskoj i kazališnoj akademiji nakon gušenja crnog talasa, hapšenja i zatvorske osude Lazara Stojanovića, otkaza Aleksandru Petroviću, degradacije Živojina Pavlovića i pritisaka na Makavejeva koji su rezultirali njegovom emigracijom. Baš kao što je svojedobno svjedočio i Ante Babaja u velikom biofilmografskom intervjuu koji smo za *Hrvatski filmski ljetopis* radili Vladimir Cvetković Sever i ja, koji je dakle istaknuo da je na prijelazu 1960-ih u 70-e vladao silan entuzijazam među jugoslavenskim filmašima te očekivanje da će jugoslavenski film doživjeti veliku i sustavnu međunarodnu afirmaciju kroz kakvu su nešto prije prošli poljski i čehoslovački, i Šijan govori o tome kako je prije ataka na crni talas i njegove glavne autore među studentima filmske režije "vladala fantastična atmosfera, postojao je neviđeni elan i vera u budućnost domaće kinematografije", "(o)sećalo se da našem filmu predstoje veliki dani (...) jugoslovenski film je bio u tom trenutku ono novo u evropskoj kinematografiji". Sve se međutim prekinulo, veli Šijan, "takozvanim 'pismom' Josipa Broza", koje je dalo znak "za obračun sa srpskim i jugoslovenskim filmom", a taj je obračun "temeljno sproveden". Nakon toga došlo je doba zatišja, sivila i depresije, i upravo iz takve atmosfere je i nastao projekt *Filmskog letka*, kao iskaz silne gorčine i individualnog otpora na (neo)avangardističkim zasadama.

Kako rekoh, *Filmski letak* značajnim je dijelom posveta domaćim avangardistima, alternativcima, konceptualcima, ali i izraz adoracije američkog, ponajprije komercijalno mišljenog hollywoodskog filma. Nije stoga čudno da su svoje bitno mjesto dobili Elvis Presley (Šijan je naravno /bio/ i ljubitelj *rock'n'rolla*), Samuel Goldwyn, film Georgea Stevensa *Mjesto pod suncem*, Howard Hawks i *Rio Bravo*, John Ford i *Tragači*, John Wayne i *The Shootist* (*Posljednji hitac*), Alfred Hitchcock, Vincente Minnelli, King Vidor i njegov film *The Fountainehead*, Richard Fleischer (oko čije pozitivne valorizacije se Šijan poprilično potrudio), ali i Novi američki film 1970-ih (Novi Hollywood) te Robert Altman kao njegovo ključno ime, kao i čitav niz tzv. B-filmova i autora 60-ih i 70-ih. Većina tih priloga vrlo je interesantna – tako su Vidor i *The Fountainehead* na listu broj 38 obrađeni u obliku grafičke pjesme odnosno "poetskog crteža" (kako to naziva sam Šijan), Minnelli je pjesničko-grafički povezan s Fellinijem na listu broj 39, John Wayne je dobio dvostrani list (broj 41), gdje je na prvoj strani reprodukcija *Hustlerove* (Larry Flint) ironične fotomontaže starog Wayneova idilična kolor-oglasa za cigarete Camel i crno-bijele fotografije od karcinoma teško oboljele glumačke legende čiji je osmijeh, međutim, identičan onom iz mlađih dana s kolor- ilustracije, dok je na drugoj strani lucidan Šijanov mini-esej o odnosu fikcije i zbilje u posljednjem Wanyeovu filmu *The Shootist* (režija Don Siegel), gdje ostarjela zvijezda glumi kauboja neizlječivo oboljela od raka. Izvanredno je zanimljiv i podulji komentar-esej dodan listu broj 33 posvećenom Hawksu, gdje Šijan otkriva, kao što je ranije u ovom tekstu rečeno, da ga je "u Hawksa (...) inicirao Tom Gotovac" onom već navedenom rečenicom o vrijednosnoj relaciji kvadrata iz *Rio Brava* i Bergmanova kompletnog opusa, i gdje iznosi svoje viđenje suštine Hawksova stila, a to je lakoća kretanja kroz prostor i povezivanje različitih prostora i kadrova, odnosno "ritam izmene prostora". To je ono što je Šijanu važno kod njegova najomiljenijeg režisera, ta "nadideologičnost", dok su naracija, likovi, dijalozi samo "zavodljiva oblatna".

Od foto-konceptuale do kič-razglednica

Posebno je pak zanimljiv pristup Hitchcocku. Izvornom listu broj 34 (na njemu je kolorirani kvadratičan crtež posvećen Hitchcocku, stilski srodan onima posvećenima Fordu i Hawksu na listovima broj 31 i broj 33) dodan je knjižni komentar, koji ovaj put predstavlja priču nazvanu *Hičkokovski događaj*. Naime, Šijan je svoj pokušaj do posjeti gradić Bodegu odnosno Bodega Bay gdje je Hitchcock snimao *Ptice*, pretvorio u kratku priču gdje je samog sebe smjestio u treće lice te vrsnim stilom kreirao osobit noirovski ugođaj s asocijacijama na Chandlera i Hammetta (čak je neizravno prisutan i ženski lik junakove družice, spram njega noirovski antitetski postavljene), s tom bitnom razlikom što je dodao pejzažne asocijacije na Dalmaciju, Pulu i Adu (Ciganliju). Neočekivano duga i naporna potraga za traženim mjestom na neki način (gotovo da) poprima primjese (neuobičajenog) trilera, naracija je protkana finim fabularnim digresijama i efektno poantirana, a na kraju je pridodana i pomalo tjeskobna fotografija pristaništa kod Bodega Baya, koju je Šijan sam snimio na licu mjesta. Doista, riječ je o pravoj književnoj poslastici, vrhuncu autorovih literarnih inklinacija (sličnu priču objavio je i u drugom dijelu knjige, samo što se tamo radi o, opet napetoj, potrazi za posljednjim počivalištem Howarda Hawksa, te se pripovijeda iz prvog lica) koje se na drugačiji način manifestiraju na dvostraničnom listu broj 17 pod naslovom *Goldvinologija*, prekuca-

nim prijevodom odlomka o Samuelu Goldwynu iz knjige *Hollywood* (poznatog scenarista i dramatičara, te manje poznatog režisera) Garsona Kanina. Šijan je sa sjajnim osjećajem za stil i atmosferu prepoznao iznimnost svjedočenja Goldwynove supruge kako ga je u prvom licu zabilježio Kanin, pa i to svjedočenje zapravo predstavlja sugestivnu kratku priču o tome kako je legendarni producent izabrao gdje će sagraditi kuću, a onda supruzi prepustio da ju podigne i kompletno uredi, da "stvori dom". Neočekivano ironično poantiranje, obrat *out of blue*, svemu daje dodatnu dimenziju izvanrednosti.

Goldvinologija je zapravo svojevrsni *pro-ready-made*, a *ready-made* je postupak kojem je Šijan bio vrlo sklon, bilo u čistom, bilo u modificiranom obliku (*ready-made* radove sakupio je u ciklus nazvan *Viđeno i obeleženo*). Najurnebesniji primjerak *ready-madea* svakako je priča *Miris ruže* stanovitog Milorada Milenkovića-Šuma (list broj 14), preuzeta iz časopisa *Eva i Adam*, gdje je objavljena u sklopu nagradnog natječaja "za Najlepšu erotsku priču". Riječ je o nevjerojatnom spoju amaterskog pseudopoetičnog stila i sumanute, vjerojatno nehotično nadrealističke narativne logike, a takva poslastica ekspertu za pomaknuto poput Šijana nije mogla promaći kad je slučajno na nju nabasao. Posebno su pak zanimljivi *ready-madeovi* kojima autor predstavlja sama sebe, odnosno pronalazi bizarnu vezu između "vanjskog svijeta" i vlastite osobe ili filma. List broj 6 tako donosi Šijanov studentski avangardistički tekst *Hollywood or Bust*, kucan na pisaćoj mašini, koji je najveći srpski, a možda i eksjugoslavenski filmski teoretičar Dušan Stojanović prihvatio kao seminarski rad za predmet Teorija filma ("što pre svega govori o širini i toleranciji koju je posedovao ovaj izvanredni čovek"); tekst se sastoji od pomaknuto didaktičnog dijaloga koje "Ja" (očito sam Šijan) vodi s neimenovanim ("On") predstavnikom shvaćanja filma kao umjetnosti i istine, a taj dijalog presijecan je naslovima filmova pisanima velikim slovima, opisima filmskih radnji te ubačenim dijalozima koje implicitni Šijan vodi s filmskim veličinama u rasponu od Warhola preko Kennetha Angera do Godarda (svi oni naravno daju za pravo stavovima koje iznosi "Ja", s tim da su sve njihove "replike" autentične, preuzete iz knjiga, članaka, intervjua), a tekst ima i likovni prilog u vidu fotografije Marilyn Monroe s duchampovski docrtanim brkovima. List broj 22 pak donosi stranicu preuzetu iz nekih novina ili časopisa, iz rubrike *Medicina*, gdje liječnik odgovara na pitanja čitatelja – dva takva pitanja i odgovora Šijan je prekrižio, a strelicom označio ono naslovljeno *Šijanov sindrom*, u kojem se daje objašnjenje eponimna specifičnog oboljenja prouzrokovanog teškim komplikacijama prilikom poroda, a koje je opisao stanoviti Šijan po kojem je onda i dobilo ime. Autorov je komentar: "Verovatno i ovo ima neke veze s filmom". (Najefektniji je *ready-made* ove vrste ipak objavljen u drugom dijelu knjige u obliku dvostraničnog novinskog teksta *Krvav nastavak "Maratonaca"*; tekst je preuzet iz beogradskih Novosti 8 i opisuje stravično, no kontekstualno i tragikomično ubojstvo roditelja nožem koje je počinio mentalno neuravnoteženi sin nakon zajedničkog gledanja Šijanova filma na televiziji).

Šijan je kroz projekt *Filmskog letka* objavljivao i vlastite umjetničke radove i skice izvorno namijenjene drugim vidovima prezentacije, ili, poput *story-boardova* (knjiga snimanja), rađenih za posve druge svrhe. Najpoznatiji takav rad, *Istraživanje br. 2* iz konceptualističkog projekta *Samoubistvo medija*, objavljen je na listu broj 11, i predstavlja fotografski eksperiment u kojem je Šijan prvo fotografirao samog sebe u ogledalu, potom razvijenu fotografiju postavio preko ogledala i ponovo fotografirao, potom razvijenu fotografiju te fotografije postavio na ogledalo kao i prethodnu i ponovo fotografirao, te na isti način nastavio "sve dok foto sistem, sabiranjem rezultata sopstvene nesavršenosti, ne uništi svoju sposobnost fotografisanja", tj. dok na kraju, na zadnjem snimku, nije ostalo zabilježeno ništa osim praznine (za što je trebalo ispucati 39 fotografija predstavljenih kao 40, čime se dobila forma vertikalnog pravokutnika sačinjenog od pet stupaca s osam fotografija u svakom). Nasuprot ovom projektu oslonjenom na eksperimentalni duh "visoke" ili "ozbiljne" umjetnosti, Šijan je u ciklusu *Kič sekvence* posegnuo za kič razglednicama "kojima je ovaj grad (Beograd, op. D. R.) bio preplavljen", te slagao od njih "radove-priče", poput one predstavljene na listu broj 13, sastavljenom od devet ljubavnih kič razglednica otisnutih crno-bijelo (po uzoru na stilski "prljave" erotske crno-bijele fotografije koje je objavljivao tada iznimno popularni časopis *Čik*, a koje Šijan predstavlja na drugoj strani lista) i poredanih u tri, stripovski rečeno, kaiša sa po tri sličice u svakom. Isti je princip, samo u koloru (zbog čega je kič učinak izvorniji i intenzivniji), primijenjen i na listu broj 29, nazvanom *Kič autobiografija*, gdje je kroz devet kič razglednica prijeđen "fabularni" put od djetinjstva preko mladalačkih zaljubljivanja i seksa do rađanja novog djeteta, dok je na drugoj

strani lista kolaž *Porodični život*, sastavljen od šest kolor razglednica s kičastim prizorima idiličnog supružničkog života. Uglavnom, u doba kad je pojam *campa* u nas tek bio u povojima, Slobodan Šijan suvereno je kreirao domišljate i izvedbeno atraktivne *camp* artefakte.

Jasno je da autor koji se kroz projekt *Filmski letak* predstavio kao nesputani spajalac nespojivog, kao šaljivi postmodernistički svaštar s neomodernističkim iskoracima, kao avangardistički populist – ne može vlastitu biografiju i filmografiju predstaviti na konvencionalan način. I zato drugi dio knjige, nakon kratke, prilično sitnim slovima otisnute, stječe se dojam, reda radi priložene standardne biografije, nudi posve neuobičajen hod kroz Šijanove filmove i život. *Ko to tamo peva* predstavljen je kroz anegdotu s kraja gotovo jednomjesečnog snimanja koje se odvijalo paralelno s posljednjim mjesecom života Josipa Broza Tita, kad su dvojica agenata u civilu ekipi filma oduzeli kameru *Filmskih novosti* kojima je *Ko to tamo peva* sniman, iz čega je Šijan shvatio "da je Broz umro" i da su im kameru uzeli jer je "bila neophodna da snimi ovo njegovo poslednje putovanje". Već sutradan kamera je bila vraćena s obrazloženjem da *Filmskim novostima* "neće trebati do kraja meseca, taman dok mi ne završimo snimanje". Iz ovog Šijan zaključuje da je Tito umro onda kad im je oduzeta kamera, a da su im je vratili pošto je prošla prva panika i napravljen plan pogrebnih svečanosti, te "datum smrti precizno utvrđen za 4. maj, da se ljudima ne pokvare praznici!" Kao dodatni prilog ovoj priči preko cijele je stranice objavljena sjajna fotografija Goranke Matić koja je po objavi Titove smrti obilazila Beograd fotografirajući izloge dekorirane njegovim fotografijama s crnim florom, pa je tako snimila i izlog jedne parfumerije (znakovita imena Holivud) s velikom, posebno istaknutom, koso postavljenom reklamnom slikom mlade žene sa šeširom koja sugestivno gleda u potencijalnog promatrača, dok je ispod nje mnoštvo parfema, ruževa, općenito šminke i svakojakih sličica, a u svom tom šarenilu našlo se diskretno, ne baš lako uočljivo mjesto i za Titovu crno-bijelu fotografiju, što je Šijana asociralo na skrivalicu s temom "pronađi Maršala". *Maratonci trče počasni krug* predstavljeni su pak ranije spomenutim novinskim tekstom o sinovom ubojstvu roditelja nakon televizijskog gledanja Šijanova filma, a *Kako sam sistematski uništen od idiota* kroz anegdotu o poznatom i nekad jako utjecajnom filmskom kritičaru *Politike* Milutinu Čoliću. On je Šijanu u Cannesu 1981. na poleđini svo-

je vizitkarte napisao (prilično nepismenu) narudžbu za kupovinu neke kozmetike u *duty-free shopu* (obje strane Čolićeve vizitke otisnute su u knjizi), a što je, zajedno s Čolićevom kasnijom negativnom recenzijom scenarija za *Kako sam sistematski uništen od idiota*, povod Šijanu za radikalan obračun ne samo s Čolićem, nego i s jugoslavenskim filmskim kritičarima uopće te još nekim filmskim djelatnicima; oni, po njemu, o filmovima pojma nemaju niti ih oni zapravo zanimaju pa ih i ne gledaju, a jedini im je interes pohađanja brojnih svjetskih festivala putovanje i provod ("Čast izuzecima", ipak dodaje, no mnogo su jače sljedeće rečenice na tragu Save Šumanovića: "Ta bulumenta naših ženetina i čilagera, što kritičara, što distributera, što producenata, što njihovih ljubavnica i švalera, vrzmala se i još uvek se vrzma po Kroazeti sa rukama prepunim najlon kesa, raspomamljena mirisom novca i glamura. Samo kad ne bi morali da gledaju i te dosadne filmove!").

Posebno je zanimljivo predstavljanje filma *Davitelj protiv davitelja*, koje se sastoji od dva (*ready-made*) priloga: jedan je negativna recenzija scenarija *Davitelja* iz pera ondašnjeg direktora Avala-Pro filma Ilije Milutinovića, a drugi pismo stanovitog američkog zatvorenika koji *Davi-*

telja izdvaja kao vrhunac filmova koje je gledao na filmski specijaliziranom televizijskom programu u zatvoru. Prvi pak i jedini realiziran Šijanov (polu)američki projekt *Tajna manastirske rakije* autoru je povod za autobiografsku priču *Od vikinga do varvara (The Long Ships)* koju otvara sjajnim stihovima Crnjanskog ("Ja videh Troju, i videh sve. / More, i obale gde lotos zre, / i vratih se, bled, i sam. / Na Itaki i ja bih da ubijam."), i u kojoj pripovijeda o vlastitom dječačkom sudjelovanju na izboru statista za hollywoodski film o vikinzima *The Long Ship* u Budvi, te kako je dvadeset i nešto godina kasnije, u Los Angelesu, dok je radio na scenariju nesuđenog mu filma *Kapetan Amerika*, otkrio fotografije s tog davnog *castinga* te sebe pronašao na jednoj od njih (priča je uz one o potrazi za mjestom snimanja Hitchcockovih *Ptica* i Hawksovim pepelom još jedan dokaz Šijanova literarnog dara).

Ostatak drugog dijela knjige otpada na tekst o Šijanovim neuspjelim pokušajima da snimi film za Miloševićeve vladavine (što uključuje i spomen razlaza s neimenovanim scenaristom, starim suradnikom, koji je odjednom postao veliki nacionalist – riječ je naravno o Nebojši Pajkiću), potom na dirljivo svjedočenje o prisutnosti ostarjelog i bolesnog Antonionija na retrospektivi vlastitih filmova u Los Angelesu 2005, čemu su pridodana i Šijanova lucidna zapažanja o Antonionijevoj poetici i sustavnoj tematskoj inovativnosti (u jednom od komentara povodom *Filmskog letka*, u prvom dijelu knjige, uz list broj 23 i Šumanovićevo pismo Rastku Petroviću, adorira se Robert Bresson kao "Bog filma", čovjek koji je radio filmove drugačije od svih ostalih i kojeg je Šijan upoznao jednom prilikom u Parizu, a taj silan respekt za tradicionalno uvažene i kanonizirane autore "filma kao umjetnosti" samo je još jedan dokaz Šijanove i danas rijetke estetske širine), dok je zadnji tekst u knjizi spomenuta vrsna priča *Na Hawksovom grobu*.

Filmobiografija na drugačiji način

Na kraju i najkraće, knjiga *Filmski letak 1976-1979 (i komentari)* vrhunski je primjer intermedijalne umjetnine, fascinantna sinteza likovnog, filmskog i književnog, modernizma i postmodernizma, (neo)avangarde, konceptuale, *ready-madea*, *campa*, *trasha*, filmskog eksperimenta i filmske komercijale, alternative i Hollywooda, tradicionalno visokog i tradicionalno niskog, igre i ozbiljnosti, fanovskih eseja, lucidnih kritičkih promišljaja i emotivno dirljivih intimnih uvida, transmedijalno remek-djelo kojim si je Slobodan Šijan, dosad dominantno ili čak gotovo isključivo poznat kao autor kultnih filmskih hitova, osigurao trajno mjesto u povijesti umjetnosti mnogo široj od filmskih granica, kao kauboj koji je na divljem konju, ili možda biku, preskočio preko ograde korala uz koji se činio jedino vezan. Knjiga jedinstvena na našim prostorima, a možda i (mnogo) šire, *sine qua non* je za svaki nesputan, avanture željan umjetnički duh.

Juraj Kukoč

KRONIKA

01-30. 09. Haag
U sklopu 4. Streaming Festivala na internetskim stranicama festivala održana je retrospektiva filmova One Take Film Festivala.

05. 09. Zagreb
U 77. godini života umro je kazališni, filmski i televizijski glumac Vanja Drach.

05. 09. Krško
Na 7. Luksuz festivalu nagradu za najbolji dokumentarni film dobio je *Čardak ni na nebu ni na zemlji* Miroslava Sikavice.

05-12. 09. Orašje
Održani su 14. dani hrvatskog filma, posvećeni recentnom hrvatskom dugometražnom igranom filmu.

07. 09. Berlin
Europska filmska akademija uvrstila je film *Ničiji sin* Arsena Antona Ostojića među 48 najboljih europskih filmova ove godine.

08. 09. Zagreb
U 51. godini života umrla je majstorica filmske maske i šminke Snježana Tomljenović Buba.

10-12. 09. Varaždin
U kinu Kult održan je 4. Trash Film Festival. Nagradu *Zlatna motorka* za najbolji SF film dobio je *Čudovište iz Tamiša* Nebojše Nenadića, za najbolji akcijski film *Kalibar 70* Alessandra Rote, za najbolji horor film *Krvavo sklonište* Jasona Shipleya, a za najbolji borilački film hrvatski *Shikato* Ivana Grizbahera. Nagradu publike osvojio je film *Ubojiti grudnjak* Yakova Levija.

10-13. 09. Karlovac
U dvorani Gradskog kazališta *Zorin dom* održani su 14. filmska revija mladeži i 2. Four River Film Festival. Sveukupni pobjednik revije i festivala je igrani film *Dar* Dore Slakoper. Nagradu publike osvojio je *Film o Tobotu* Svena Biličića. U sklopu revije nagrade po kategorijama osvojili su filmovi *Novine* Mateje Barišić (animirani film), *Film o Tobotu* Svena Biličića i *Ni žene ni plača* Marije–Margarite Klobučar (dokumentarni film), *Dar* Dore Slakoper (igrani film) te *Tv šop – nevidljivi opanci* Marka Dugonjića (otvorena kategorija). U sklopu festivala nagrade po kategorijama osvojili su filmovi *Stani i podijeli* grupe Electric December (animirani film), *Duh u boci* Trace Gaynor i Stephena Sotora (dokumentarni film), *Metka* Nejce Lestvika (igrani film) te *Id* Comana Bogdana (otvorena kategorija).

11-12. 09. Zagreb
U sklopu 2. Zagrebi! Festivala s temom odnosa čovjeka i okoliša, održanog u prostorima kluba Močvara, održan je filmski program, a gost festivala je bio dokumentarist Michael Mierendorf, koji je održao predavanje *Od koncepta do kreacije – kako napraviti dokumentarac vrijedan gledanja*.

12. 09. Gdanjsk
Na 72. svjetskom festivalu neprofesijskog filma UNICA 2009 film *Danijel* Hane Jusić osvojio je Srebrnu medalju, a dokumentarni film *Trkušica* Vladimira Todorovića i igrani film *Mali prljavi mjehurići* Ivana Livakovića osvojili su Brončane medalje.

12-19. 09. Split
U kinima Central, Karaman i Zlatna vrata, te u prostorima Doma mladeži MKC-a i kluba Ghetto održan je 14. međunarodni festival novog filma Split Film Festival. Grand Prix za najbolji dugometražni film osvojio je dokumentarni film *Pisma osuđenika na smrt* Kevina Feng Kea, a Grand Prix za najbolji kratkometražni film animirani film *Dix* autora Bifa. Posebne nagrade osvojili su animirani film *Muto* autora Blua i kratkometražni film *Blindfield* Christine Webster. Između ostalog, prikazan je program filmova *Split grad sporta* te retrospektivna izložba video autora Nam June Paika od 01. do 30. 09. Posebnu nagradu festivala za izniman doprinos umjetnosti pokretnih slika dobila je redateljica Sally Potter.

15-29. 09. Rosario, Argentina
U kinodvorani Kulturnog centra Bernardino Rivadavia održan je ciklus hrvatskog filma, u sklopu kojeg su prikazani filmovi *Što je muškarac bez brkova, Konjanik* i *Što je Iva snimila 21 listopada 2003*.

16. 09. Zagreb
U kinu Europa održana je repertoarna premijera filma *Kenjac* Antonia Nuića.

18. 09. Zagreb
U kinu Tuškanac održane su premijere dokumentarnih filmova *Ptice* Petra Krelje i *Nevidljive galerije* Željka Kipkea.

19. 09. Zagreb
U Zagrebačkom nezavisnom centru, u sklopu 10. platforme mladih koreografa, održana je projekcija starih hrvatskih plesnih filmova.

22-27. 09. Zagreb
U kinu Studentski centar i kazalištu &TD održan je 5. Internacionalni festival eksperimentalnog filma i videa 25 FPS. Grand Prix su

osvojili filmovi *Još uvijek u kozmosu* Takashia Makina, *1859* Freda Wardena i *Gregor Alexis* Jana Debusa. Posebna priznanja osvojili su filmovi *Nedjelja, 6. travnja 11.42*. grupe Flatform, *Tripovi #6* Bena Russela i *Retuširanja* Georgesa Schwitzgebela. Nagradu ocjenjivačkog suda filmskih kritičara osvojio je film *Kontrasvjetlo* Christopha Girardeta i Matthiasa Mullera, a posebno priznanje *Zapadna obala* Ulua Brauna. Nagradu Udruge 25 FPS *Fuji* dobio je film *Drveće sintakse, lišće osi* Daichia Saitoa, a nagradu publike film *Putovanje u šumu* Jorna Staegera. U natjecateljskom programu prikazan je hrvatski film *Splitski akvarel* Borisa Poljaka. Između ostalog, prikazan je program *Focus on Croatia* posvećen suvremenom hrvatskom eksperimentalnom filmu, održan okrugli stol o kratkom filmu i predstavljeno DVD izdanja Grupe šestorica. U sklopu festivala, održano je otvaranje laboratorija za 16mm i 8mm film *Klubvizija SC*.

23. 09. Zagreb
U klubu MaMa održano je predavanje Ivane Keser *Film kao esej* uz seriju projekcija.

24. 09. Zagreb
Komisija Hrvatskog društva filmskih djelatnika odlučila je da će film *Kenjac* Antonia Nuića biti hrvatski predstavnik u selekcijskom procesu za nagradu Oscar u kategoriji *Najbolji strani film*.

24-26. 09. Osijek
U dvorištu galerije Kazamat održan je *Modern Silence Film Festival* posvećen nijemim filmovima iz filmske arhive Goethe Instituta, projiciranim uz glazbenu pratnju.

24-27. 09. Koprivnica
U kinu Velebit i dvorani Domoljub održana je 47. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva djece. Stručni ocjenjivački sud nagradio je filmove *Ante* OŠ Vladimira Nazora iz **Slavonskog Broda**, *Budilica* Škole animiranog filma Čakovec, *Foto safari* Foto-kino-video kluba Zaprešić, *Još jednom za Riju* OŠ Rudeš iz Zagreba, *Misteriozni nestanci* OŠ Lučac iz Splita, *Odjel za suho grlo nos* OŠ Antun Nemčić Gostovinski iz Koprivnice, *Plava čarolija* ŠAF Čakovec, *Plaža* Narodnog sveučilišta Dubrava iz Zagreba, *U novi dan* OŠ Jurja Šižgorića iz Šibenika i *Utrka za znanjem* OŠ Ljudevita Gaja iz Zaprešića. Dječji ocjenjivački sud nagradio je filmove *Hana i Tin* OŠ Rudeš iz Zagreba, *Još jednom za Riju*, *Klonovi* OŠ Marije Jurić Zagorke iz Zagreba, *Ljučibasta priča* i *Misterij nestale mrkve* FKVK Zaprešić, *Mozaik* OŠ Vrbovec, *Osmašica* OŠ Ljudevita Gaja iz Zaprešića, *Plava čarolija*, *Slučajna pustolovina* ŠAF Čakovec i *U novi dan*.

25. 09. San Sebastian
U sklopu natjecateljskog programa Međunarodnog filmskog festivala u San Sebastiánu prikazan je kratki igrani film *Rastanak* Irene Škorić.

27. 09. Zagreb
U kinu Tuškanac održana je premijera filmova iz filmske radionice Blank_filmski inkubator *Pekmez* Jure Troje, *Dijete* Igora Jelinovića, *Muhe idu na slatko* Luke Sepčića i *Grand Prix* Daria Juričana.

27-28. 09. Sesvete
U čitaonici Knjižnice Sesvete održan je 5. međunarodni festival filma&videa Sesvete 2009.

05. 10. Zagreb
U kinodvorani multipleksa CineStar Zagreb održana je premijera dokumentarnog filma *Hrabro i na rezultat* Dejana Aćimovića.

06. 10. Zagreb
U klubu Močvara održana je tribina o problematici pretvorbe zbirke pripovijedaka *Kino Lika* u istoimeni film, na kojoj su sudjelovali redatelj filma Dalibor Matanić i autor zbirke Damir Karakaš.

07-11. 10. Bjelovar
U dvorani Doma kulture održan je *4. DokuArt*, smotra dokumentarnih filmova iz zemalja EU, Hrvatske i regije. Nagradu publike dobio je film *Wagah* Supriyoa Senae. Održan je i *Mali DokuArt*, a glavnu nagradu osvojio je film *Hafiz* filmske družine ZAG.

08-10. 10. Beč
U Top kinu održani su 4. dani hrvatskog filma *Hrvatski film u Beču*, u sklopu kojih je prikazano 8 suvremenih igranih i dokumentarnih filmova te program eksperimentalnog filma.

09. 10. Zaprešić
U kinodvorani Pučkog otvorenog učilišta Zaprešić održana je svečana projekcija izabranih filmova Foto kino video kluba Zaprešić u povodu Dana grada Zaprešića i četrnaeste obljetnice Kluba.

09. 10. Accra, Gana
Na festivalu animiranog filma Animafrik film *Čamac života* Nevena Petričića proglašen je najboljim kratkim filmom.

12. 10. Dubrovnik
U 63. godini života umro je kazališni, filmski i televizijski glumac Niko Kovač.

13. 10. Zagreb
U kinodvorani multipleksa CineStar Zagreb održana je repertoarna premijera filma *Vjerujem u anđele* Nikše Sviličića.

14-17. 10. Split
U polivalentnom centru Doma hrvatske vojske održan je 12. međunarodni festival turističkog filma. Grand prix je pripao filmu *Segovia tourism* Hervea Tirmarchea, a nagrada Dujam 2009 filmu *Incredible India* Prakash Vama. Nagrada Baldo Čupić 2009 za najbolji hrvatski turistički film dodijeljena je filmu *Avantura jednog lista* Danijela Domazeta.

15. 10. Zagreb
U Dvorani Matice hrvatske održano je predavanje Jelene Vlašić Duić *Govor u hrvatskom filmu*.

16-18. 10. Zagreb
U kinu Mosor i multipleksu Movieplex održana je radionica za direktore fotografije koju su vodili snimatelji Oliver Stapleton, Bill Butler i Paolo Cascio.

17. 10. Osijek
U kinu Urania održan je 7. Gastro Film Fest, posvećen filmovima na temu hrane i pića. Glavnu nagradu u kategoriji Tematski filmovi osvojio je film *Kruh* Fotovideo kluba Mirko Lauš, a u Otvorenoj kategoriji film *Samo jedan gric* Sandre Ederlez.

17. 10. Ourense, Španjolska
Na 14. međunarodnom filmskom festivalu u Ourenseu nagradu za najbolji scenarij dobio je film *Tri priče o nespavanju* Tomislava Radića.

17. 10. Zagreb
U kinu Tuškanac održana je premijera dokumentarnog filma *Dodir stopala, dodir ruke* Ivone Biočić Mandić.

18. 10. Zagreb
U kinu Tuškanac održan je 7. dan hrvatske animacije, u sklopu proslave Svjetskog dana animiranog filma. Prikazan je program studentskih filmova Odsjeka animacije Akademije likovnih umjetnosti u Zagreb i Umjetničke akademije u Splitu te program Biseri britanske animacije u produkciji Channel Four uz promociju knjige Clare Kitson *The Channel Four Factor*.

18. 10. Batumi, Gruzija
Na Međunarodnom festivalu animiranog filma Tofuzi film *Ona koja mjeri* Veljka Popovića nagrađen je kao najbolji debitantski film.

18. 10. Sapporo, Japan
Na 3. međunarodnom festivalu kratkog filma na Sapporu animirani film *Morana* Simona Bogojevića Naratha osvojio je nagradu za najbolji film bez dijaloga.

18-24. 10. Zagreb
U kinima Studentski centar i Europa te u kazalištu &TD održan je 7. Zagreb Film Festival. Nagradu Zlatna kolica za najbolji dugometražni igrani film dobio je film *Ubio sam majku* Xaviera Dolan-Tadrosa, a posebna priznanja filmovi *Libanon* Samuela Maoza i *Najsretnija djevojka na svijetu* Radua Judea. Nagradu Zlatna kolica za najbolji kratkometražni igrani film dobili su filmovi *Odsutna* Jochema de Vriesa i *Svaki dan nije isti* Martina Turka. Nagradu Zlatna kolica za najbolji dokumentarni film dobio je film *Ludi život* Christiana Povedea, a posebno priznanje film *Stari partner* Chung Ryoul-Leea.U programu hrvatskih kratkometražnih igranih filmova *Kockice* nagrađen je film *Hladna fronta* Uroša Živanovića. U dugometražnoj konkurenciji prikazan je hrvatski film *Crnci* Gorana Devića i Zvonimira Jurića. Između ostalog, održano je predavanje Marijke de Valck o filmskim festivalima i okrugli stol o opasnom zvanju novinara dokumentarista.

24. 10. Zagreb
U kinu Studentskog centra, u sklopu Zagreb Film Festivala, održana je repertoarna premijera omnibusa *Zagrebačke priče* grupe autora.

27-29. 10. Zagreb
U kinu Tuškanac, povodom Svjetskog dana audiovizualne baštine, prikazani su restaurirani filmovi iz fundusa Hrvatske kinoteke *Bios* Branka Marjanovića i *Veliko putovanje* Ivana Hetricha te digitalno restaurirani film *Lisinski* Oktavijana Miletića. Održano je i predstavljanje knjige *Ogledi o hrvatskom dokumentarcu* Zorana Tadića uz projekciju Tadićevih filmova.

28. 10. Bergen, Norveška
Na 10. međunarodnom filmskom festivalu u Bergenu film *Ničiji sin* Arsena A. Ostojića dobio je Grand Prix.

02-29. 11. Zagreb
U Domu Hrvatskog društva likovnih umjetnika održana je retrospektivna izložba video autora Nam June Paika.

03-11. 11. Zagreb
U kinu Europa održan je 15. tjedan češkog filma.

05-06. 11. Split
U kinoteci Zlatna Vrata, povodom tridesete obljetnice grada Splita na Listi svjetske baštine, prikazani su dokumentarni filmovi o Dioklecijanovoj palači.

05-08. 11. Melbourne
U kino dvorani ustanove Australian Centre for the Moving Image održan je 1. Croatian Film Festival, u sklopu kojeg je prikazan program suvremenog hrvatskog filma te klasici *Surogat* i *Tko pjeva zlo ne misli*.

06. 11. Rijeka
U Art-kinu Croatia održana je projekcija dokumentarnog filma *Rent a Delta* Nadije Mustapić.

07. 11. Pula
U kinu Valli održana je premijera dokumentarnog filma *Sv. Marija na Škrilinah, Beram* Mladena Lučića.

07. 11. - 07. 12. Zagreb
U sklopu 4. dana srpske kulture 10. 11. u kinu Tuškanac predstavljena je djelatnost Arhiva alternativnog filma i videa u Beogradu, kao i digitalno izdanje knjige te DVD-kompilacije *Alternativni film u Beogradu 1950.-1990. godine*, uz projekciju sedam alternativnih filmova. Također, 05. i 06. 12. u kinu Europa održan je ciklus filmova Vojislava Kokana Rakonjca.

09. 11. Split
U 68. godini života umro je kazališni i filmski glumac Ilija Zovko.

10. 11. Zagreb
U kinodvorani multipleksa CineStar Zagreb održana je repertoarna premijera igranog filma *U zemlji čudesa* Dejana Šorka.

12-14. 11. Sisak
U dvorani Kazališta 21 održana je 4. revija dokumentarnog filma iz Hrvatske i regije Fibula.

12-15. 11. Zagreb
U dvorani Centra za kulturu Trešnjevka održan je 3. festival nijemog filma *Pssst!* s projekcijama filmova uz živu glazbenu pratnju. Prvo mjesto osvojio je s film *Sloboda ili strip* Koste Ristića, drugo mjesto film *Bograč* Raquel Valenzuele, a treće mjesto film *Dar* Dore Slakoper. U sklopu festivala prikazan je i program avangardističkih filmova šezdesetih Kinokluba Zagreb.

13-15. 11. Rijeka
U Art kinu Croatia, povodom pedeset godina Kino video kluba Liburnija-film, održane su retrospektive klupskih filmova te filmova festivala KRAF i More.

14. 11. Rijeka
U Art kinu Croatia održana je 40. kvarnerska revija amaterskog filma KRAF. Grand Prix su dobili četiri filma Robina Whenarya *Fear, Motion, Seeing* te *The Boy, the Bike and the Apple*. Prvu nagradu su osvojili filmovi *Trkušica* Vladimira Todorovića i *Ruke od kamena* Luke Klapana. Drugu nagradu su osvojili filmovi *Marsch* Bartosza Gajde i *Porque hay cosas que nunca se olvidan* Lucasa Figueroe, a treću nagradu filmovi *Autobusna stanica* Igora Paulića i *The year of 49 (memories)* Svetislava Podlešanova. Posebnu nagradu za inventivan pristup ekperimentalnom filmu osvojio je film *Proljeće na bauštelu* Željka Radivoja.

15. 11. Pula
U kinu Valli održan je program novih filmova Pulske filmske tvornice.

15. 11. Cottbus
Na 19. filmskom festivalu u Cottbusu igrani film *Crnci* Gorana Devića i Zvonimira Jurića osvojio je nagradu za režiju i nagradu međunarodnog udruženja filmskih kritičara FIPRESCI, a igrani film *Interijer, Stan, Noć* Saše Bana osvojio je specijalnu nagradu u kratkometražnoj konkurenciji.

16. 11. Zagreb
U 87. godini života umro je filmski, televizijski i kazališni scenograf Dušan Jeričević.

17. 11. Zagreb
U kinu Europa održana je repertoarna premijera dokumentarnog filma o Mariji Braut *Marija hoda tiho* Marka Stanića i Denisa Lepura.

20-22. 11. Zagreb
U kinu Europa održan je 1. filmski festival o pravima djece, utemeljen u povodu 20. godišnjice Konvencije o pravima djeteta. Između ostalog, prikazan je izbor recentnih ostvarenja filmskog stvaralaštva djece i mladih u Hrvatskoj.

22. 11. Ljubljana
Na 20. ljubljanskom međunarodnom filmskom festivalu LIFFe film *Crnci* Zvonimira Jurića i Gorana Devića dobio je glavnu nagradu Vodomec.

23. 11. Zagreb
U 42. godini života umro je filmski snimatelj, redatelj i fotograf Vedran Šamanović.

23-28. 11. Zagreb
U kinu Europa održani su Dani bosanskohercegovačkog filma s programom novih filmova i klasika.

24. 11. Zagreb
U sklopu Eksperimentalnog utorka Filmskih programa u kinu Tuškanac održana je projekcija najnovijih radova Odsjeka za film i video Umjetničke akademije u Splitu.

26. 11. Zagreb
U dvorani Vijenac Nadbiskupskog pastoralnog instituta održana je premijera dokumentarnog filma *Vjeko – bosanski fratar mučenik* Jakova Sedlara.

27-28. 11. Pula
U kinu Valli održani su 1. dani filmske kulture, posvećeni predavanjima i radionicama filmske i medijske kulture.

27-29. 11. Split
U Kino klubu Split održana je 41. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva, posvećena nedavno preminulom snimatelju i redatelju Vedranu Šamanoviću, čiji je film *Maturanti i plesači* prikazan na otvaranju Revije. Prvu nagradu osvojili su filmovi *Danijel* Hane Jušić, *Dvi, tri beside* Ivane Rupić i *Kinkachoo* Daine Oniunas – Pusić. Drugu nagradu su dobili filmovi *22:22 Split Zagreb* Tonća Gaćine, *Crveno* Sonje Tarokić, *Ana je otišla* Davora Sanvicentia i *Ruptura* Milana Latkovića. Treću nagradu osvojili su filmovi *Blue black Berlin* Ane Bilankov i *Igra* Mie Prkić. U sklopu revije prikazan je program filmova Škole za likovnu umjetnost iz Splita.

28. 11. Bilbao
Na 51. međunarodnom festivalu dokumentarnog i kratkog filma ZINEBI film *Tulum* Dalibora Matanića osvojio je nagradu Gold Mikeldi za najbolji kratki igrani film.

29. 11. Zagreb
U multipleksu Movieplex održana je projekcija dječjih filmova nastalih u Maloj školi crtanog filma Zagreb filma.

30. 11. Zagreb
U Kulturno informativnom centru održana je tribina *Vrhunske filmske škole u našem susjedstvu* s gošćom Andreom Wink.

Krešimir Košutić

FILMOGRAFIJA KINOREPERTOARA

od 10. 9. 2009. do 25. 11. 2009.

Akvarij (Fish Tank)
V. Britanija, 2009 – pr. tvrt. BBC Films, UK Film Council, Limelight Communication ContentFilm i Kasander Film Company; pr. Kees Kasander; izvr. pr. Christine Langan, David M. Thompson i Paul Trijbits – sc. Andrea Arnold; r. ANDREA ARNOLD; snim. Robbie Ryan; mt. Nicolas Chaudeurge; sgf. Christopher Wyatt; kgf. Jane Petrie – ul. Katie Jarvis (Mia), Rebecca Griffiths (Tyler), Kierston Wareing (Joanne), Sydney Mary Nash (Keira), Joanna Horton (Kelly), Harry Treadaway (Billy) – 123 min – distr. Continental film

Crvena stijena (Chi bi)
Kina, 2008 – pr. tvrt. Beijing Film Studio, China Film Group, Lion Rock Productions, Shanghai Film Group, China Movie Channel, Beijing Poly-bona Film Publishing Company, Beijing Forbidden City Film Co, Chengdu Media Group, Chengtian Entertainment, Zoki Century International Culture Media Beijing Co, Beijing Guang Dian Film & Television Media Co, Beijing Jinyinma Movie & TV Culture Co, Emperor Multimedia Group (EMG), Avex Entertainment, CMC Entertainment Showbox Entertainment, Chengtian Entertainment Group (International) Holding Company i Three Kingdoms; pr. Terence Chang, Sanping Han i John Woo; izvr. pr. Xiaofeng Hu – sc. John Woo, Khan Chan, Cheng Kuo i Heyu Sheng (prema romanu *Roman o tri kraljevstva* Guanzhonga Luoa); r. JOHN WOO; snim. Yue Lü i Li Zhang; mt. Robert A. Ferretti, Angie Lam i Hongyu Yang; gl. Tarô Iwashiro; sgf. Eddy Wong; kgf. Timmy Yip – ul. Tony Leung Chiu Wai (Zhou Yu), Takeshi Kaneshiro (Zhuge Liang), Fengyi Zhang (Cao Cao), Chen Chang (Sun Quan), Wei Zhao (Sun Shangxiang), Jun Hu (Zhao Yun), Shido Nakamura (Gan Xing), Chiling Lin (Xiao Qiao), Yong You (Liu Bei), Yong Hou (Lu Su), Dawei Tong (Sun Shucai), Jia Song (Li Ji), Ba Sen Zha Bu (Guan Yu) – 146 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Čuvarica svoje sestre (My Sister's Keeper)
SAD, 2009 – pr. tvrt. Curmudgeon Films, Gran Via Productions i Mark Johnson Productions; pr. Stephen Furst, Scott Goldman, Mark Johnson, Chuck Pacheco i Mendel Tropper; izvr. pr. Toby Emmerich, Merideth Finn, Mark Kaufman i Diana Pokorny – sc. Jeremy Leven i Nick Cassavetes (prema istoimenome romanu Jodi Picoult); r. NICK CASSAVETES; snim. Caleb Deschanel; mt. Jim Flynn i Alan Heim; gl. Aaron Zigman; sgf. Jon Hutman; kgf. Shay Cunliffe – ul. Abigail Breslin (Andromeda 'Anna' Fitzgerald), Walter Raney (Pawn Shop Proprietor), Sofia Vassilieva (Kate Fitzgerald), Cameron Diaz (Sara Fitzgerald), Heather Wahlquist (ujna Kelly), Jason Patric (Brian Fitzgerald), Evan Ellingson (Jesse Fitzgerald), Alec Baldwin (Campbell Alexander), Nicole Marie Lenz (Gloria), Brennan Bailey (desetogodišnji Jesse Fitzgerald), Olivia Hancock (dvogodišnja Kate), Jeffrey Markle (dr. Wayne), Emily Deschanel (dr. Farquad) – 109 min – distr. Continental film

District 9
SAD, Novi Zeland, 2009 – pr. tvrt. TriStar Pictures, QED International, WingNut Films i Key Creatives; pr. Carolynne Cunningham i Peter Jackson; izvr. pr. Bill Block i Ken Kamins – sc. Neill Blomkamp i Terri Tatchell; r. NEILL BLOMKAMP; snim. Trent Opaloch; mt. Julian Clarke; gl. Clinton Shorter; sgf. Emilia Roux; kgf. Dianna Cilliers – ul. Sharlto Copley (Wikus Van De Merwe), Jason Cope (Grey Bradnam), Nathalie Boltt (Sarah Livingstone), Sylvaine Strike (dr. Katrina McKenzie), John Sumner (Les Feldman), William Allen Young (Dirk Michaels), Louis Minnaar (Piet Smit), Vanessa Haywood (Tania Van De Merwe), Marian Hooman (Sandra Van De Merwe), Vittorio Leonardi (Michael Bloemstein), Mandla Gaduka (Fundiswa Mhlanga), Johan van Schoor (Nicolas Van De Merwe), Stella Steenkamp (Phyllis Sinderson), David James (Koobus Venter), Kenneth Nkosi (Thomas) – 112 min – distr. Continental film

Doušnik! (The Informant!)
SAD, 2009 – stud. Warner Bros. Pictures; pr. tvrt. Participant Media, Groundswell Productions, Section Eight i Jaffe/Braunstein Enterprise; pr. Howard Braunstein, Kurt Eichenwald, Jennifer Fox, Gregory Jacobs i Michael Jaffe; izvr. pr. George Clooney, Michael London i Jeff Skoll – sc. Scott Z. Burns (prema istoimenoj knjizi Kurta Eichenwalda); r. STEVEN SODERBERGH; snim. Steven Soderbergh (kao Peter Andrews); mt. Stephen Mirrione; gl. Marvin Hamlisch; sgf. Billy Hunter i David Scott; kgf. Shoshana Rubin – ul. Matt Damon (Mark Whitacre), Lucas McHugh Carroll (Alexander Whitacre), Eddie Jemison (Kirk Schmidt), Rusty Schwimmer (Liz Taylor), Craig Ricci Shaynak (Foreman), Tom Papa (Mick Andreas), Rick Overton (Terry Wilson), Melanie Lynskey (Ginger Whitacre), Thomas F. Wilson (Mark Cheviron), Scott Bakula (Brian Shepard), Scott Adsit (Sid Hulse), Ann Dowd (specijalni agent FBI-a Kate Medford), Allan Havey (specijalni agent FBI-a Dean Paisley), Howie Johnson (Rusty Williams), Joel McHale (specijalni agent FBI-a Bob Herndon) – 108 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

2012.
SAD, 2009 – stud. Columbia Pictures; pr. tvrt. Centropolis Entertainment, The Bridge Studios, Farewell Productions i The Mark Gordon Company; pr. Roland Emmerich, Larry J. Franco i Harald Kloser; izvr. pr. Ute Emmerich, Mark Gordon i Michael Wimer – sc. Roland Emmerich i Harald Kloser; r. ROLAND EMMERICH; snim. Dean Semler; mt. David Brenner i Peter S. Elliot; gl. Harald Kloser i Thomas Wanker; sgf. Ross Dempster, Kendelle Elliott, Dan Hermansen i Don Macaulay; kgf. Shay Cunliffe – ul. John Cusack (Jackson Curtis), Amanda Peet (Kate Curtis), Chiwetel Ejiofor (Adrian Helmsley), Thandie Newton (Laura Wilson), Oliver Platt (Carl Anheuser), Thomas McCarthy (Gordon Silberman), Woody Harrelson (Charlie Frost), Danny Glover (predsjednik Thomas Wilson), Liam James (Noah Curtis), Morgan Lily (Lilly Curtis), Zlatko Burić (Juri

Karpov), Beatrice Rosen (Tamara), Alexandre Haussmann (Alec), Philippe Haussmann (Oleg), Johann Urb (Saša), John Billingsley (profesor West), Chin Han (Tenzin), Osric Chau (Nima) – 158 min – distr. Continental film

Fame – san o slavi (Fame)

SAD, 2009 – stud. Metro Goldwyn Mayer Pictures i United Artists; pr. tvrt. Lakeshore Entertainment; pr. Mark Canton, Gary Lucchesi, Tom Rosenberg i Richard S. Wright; izvr. pr. Beth DePatie, David Kern i Eric Reid – sc. Allison Burnett (prema scenariju Christophera Gorea za istoimeni film iz 1980. g); r. KEVIN TANCHAROEN; snim. Scott Kevan; mt. Myron I. Kerstein; gl. Mark Isham; sgf. Scott Meehan; kgf. Dayna Pink – ul. Kay Panabaker (Jenny Garrison), Naturi Naughton (Denise Dupree), Kherington Payne (Alice Ellerton), Megan Mullally (gđa Fran Rowan), Bebe Neuwirth (gđa Kraft), Debbie Allen (gđa Angela Simms), Asher Book (Marco), Cody Longo (Andy Matthews), Walter Perez (Victor Taveras), Charles S. Dutton (gosp. James Dowd), Kelsey Grammer (gosp. Martin Cranston), Collins Pennie (Malik Washburn), Anna Maria Perez de Tagle (Joy), Paul McGill (Kevin Barrett) – 107 min – distr. Continental film

Gamer

SAD, 2009 – stud. Lionsgate; pr. tvrt. Lakeshore Entertainment; pr. Gary Lucchesi, Tom Rosenberg, Skip Williamson i Richard S. Wright; izvr. pr. James McQuaide, Mark Neveldine, Michael Paseornek, Eric Reid, David Rubin i Brian Taylor – sc. Mark Neveldine i Brian Taylor; r. MARK NEVELDINE i BRIAN TAYLOR; snim. Ekkehart Pollack; mt. Peter Amundson, Fernando Villena i Doobie White; gl. Robb Williamson i Geoff Zanelli; sgf. Peter Borck, James F. Oberlander i Sebastian Schroder; kgf. Alix Friedberg – ul. Gerard Butler (Kable), Amber Valletta (Angie), Michael C. Hall (Ken Castle), Kyra Sedgwick (Gina Parker Smith), Logan Lerman (Simon), Alison Lohman (Trace), Terry Crews (Hackman), Ramsey Moore (Gorge), Brighid Fleming (Delia), Johnny Whitworth (Scotch), Keith Jardine (Mean Slayer), Milo Ventimiglia (Rick Rape), Zoe Bell (Sandra), John Leguizamo (Freek) – 95 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

G-Force

SAD, 2009 – stud. Walt Disney Pictures; pr. tvrt. Jerry Bruckheimer Films i Whamaphram Productions; pr. Jerry Bruckheimer; izvr. pr. Duncan Henderson, David P.I. James, Chad Oman i Mike Stenson – sc. Cormac i Marianne Wibberley (kao The Wibberleys – prema ideji Hoyta Yeatmana Jr. i Davida P.I. Jamesa); r. HOYT YEATMAN; snim. Bojan Bazelli; mt. Mark Goldblatt i Jason Hellmann; gl. Trevor Rabin; sgf. Ramsey Avery, Daniel R. Jennings i Charlie Daboub; kgf. Ellen Mirojnick – ul. Nicolas Cage (Speckles), Bill Nighy (Saber), Will Arnett (Kip Killian), Steve Buscemi (Bucky), Penélope Cruz (Juarez), Zach Galifianakis (Ben), Kelli Garner (Marcie), Jon Favreau (Hurley), Sam Rockwell (Darwin), Tyler Patrick Jones (Connor), Piper Mackenzie Harris (Penny), Tracy Morgan (Blaster), Dee Bradley Baker (Mooch), Gabriel Casseus (agent Trigstad), Jack Conley (agent Carter) – 88 min – distr. Continental film

Gola istina (The Ugly Truth)

SAD, 2009 – pr. tvrt. Lakeshore Entertainment i Relativity Media; pr. Kimberly di Bonaventura, Gary Lucchesi, Deborah Jelin Newmyer, Steven Reuther, Tom Rosenberg i Kirsten Smith, izvr. pr. Katherine Heigl, Nancy Heigl, Andre Lamal, Karen McCullah Lutz i Eric Reid – sc. Nicole Eastman, Karen McCullah Lutz i Kirsten Smith (prema ideji Nicole Eastman); r. ROBERT LUKETIĆ; snim. Russell Carpenter; mt. Lisa Zeno Churgin; gl. Aaron Zigman; sgf. William Hawkins; kgf. Betsy Heimann ul. Katherine Heigl (Abby Richter), Gerard Butler (Mike Chadway), Bree Turner (Joy), Eric Winter (Colin), Nick Searcy (Stuart), Jesse D. Goins (Cliff), Cheryl Hines (Georgia), John Michael Higgins (Larry), Noah Matthews (Jonah), Bonnie Somerville (Elizabeth), John Sloman (Bob), Yvette Nicole Brown (Dori) – 96 min – distr. Continental film

Julie & Julia

SAD, 2009 – stud. Columbia Pictures; pr. tvrt. Easy There Tiger Productions i Scott Rudin Productions; pr. Nora Ephron, Laurence Mark, Amy Robinson i Eric Steel; izvr. pr. Donald J. Lee Jr, Scott Rudin i Dana Stevens – sc. Nora Ephron (prema knjigama *Julie & Julia* Julie Powell i *Moj život u Francuskoj* Julie Child i Alexa Prud'hommea); r. NORA EPHRON; snim. Stephen Goldblatt; mt. Richard Marks; gl. Alexandre Desplat; sgf. Ben Barraud; kgf. Ann Roth – ul. Meryl Streep (Julia Child), Amy Adams (Julie Powell), Stanley Tucci (Paul Child), Chris Messina (Eric Powell), Linda Emond (Simone Beck), Helen Carey (Louisette Bertholle), Mary Lynn Rajskub (Sarah), Jane Lynch (Dorothy McWilliams), Joan Juliet Buck (Madame Brassart), Crystal Noelle (Ernestine), George Bartenieff (šef kuhinje Max Bugnard), Vanessa Ferlito (Cassie), Casey Wilson (Regina), Jillian Bach (Annabelle), Andrew Garman (John O'Brien), Michael Brian Dunn (Ivan Cousins), Remak Ramsay (John McWilliams), Diane Kagan (Phila McWilliams) – 123 min – distr. Continental film

Kavijar konekšn

Srbija, 2008 – DOKUMENTARNI – pr. tvrt. Prababa produkcija; pr. Jovana Nikolić – sc. Dragan Nikolić; r. DRAGAN NIKOLIĆ; snim. Srđan Keca, Dejan Madić, Dragan Nikolić; mt. Miloš Stojanović; gl. Dragan Ristić – 58 min.

Kenjac

Hrvatska, 2009 – pr. tvrt. Propeler Film, MaNuFaktura, Hrvatska radiotelevizija, Baš Čelik, Film ana Music Entertainment i Zagreb Film Festival; pr. Boris T. Matić – sc. Antonio Nuić; r. ANTONIO NUIĆ; snim. Mirko Pivčević; mt. Marin Juranić; gl. Srđan Gulić Gul; sgf. Nedjeljko Mikac; kgf. Ante Tonči Vladislavić – ul. Nebojša Glogovac (Boro), Nataša Janjić (Jasna), Roko Roglić (Luka), Tonko Lonza (Paško), Emir Hadžihafizbegović (Petar), Ljubomir Kiki Kapor (Ante), Asja Jovanović (Ljuba), Blaž Boban (Mijat), Goga Boban (Danica), Rade Knez (Zvone), Kerim Šišić (Davor), Lucia Roglić (Renata), Žare Batinović (Bata), Ivica Borovac (Ćipa), Trpimir Jurkić (Iko), Ljubo Magarac (magarac), Nediljka Janković (Ana), Tješimir Jerić (Čana) – 90 min – distr. Continental film

Lopovi (Thick as Thieves)

SAD, Njemačka, 2009 – pr. tvrt. Nu Image Films, Emmett/Furla Films, Equity Pictures Medienfonds GmbH & Co; Martini Films, Millennium Films i Revelations Entertainment; pr. Randall Emmett, Avi Lerner, Danny Lerner, Johnny Martin, Lori McCreary i Les Weldon; izvr. pr. Boaz Davidson, Danny Lerner i Henry Winterstern – sc. Ted Humphrey; r. MIMI LEDER; snim. Julio Macat; mt.

Martin Nicholson; gl. Atli Örvarsson; sgf. Kes Bonnet i Carlos Silva Da Silva; kgf. Ane Crabtree – ul. Morgan Freeman (Keith Ripley), Antonio Banderas (Gabriel Martin), Radha Mitchell (Alexandra Korolenko), Robert Forster (poručnik Weber), Rade Šerbedžija (Nicky/Victor), Michael Hayden (Sudimack), Marcel Iures (Zikov), Gary Werntz (Donley), Velizar Binev (Tarasov), Antony Byrne (Januškin), Katie Chonacas (June), Constantine Gregory (Sergej), Tom Hardy (Michaels) – 104 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Ljubav se događa (Love Happens)

SAD, Kanada, 2009 – stud. Universal Pictures; pr. tvrt. Relativity Media, Stuber Productions i Camp/Thompson Pictures; pr. Mary Parent, Scott Stuber i Mike Thompson; izvr. pr. J. Miles Dale, Ryan Kavanaugh i Richard Solomon – sc. Brandon Camp i Mike Thompson; r. BRANDON CAMP; snim. Eric Alan Edwards; mt. Dana E. Glauberman; gl. Christopher Young; sgf. Kendelle Elliott; kgf. Trish Keating – ul. Aaron Eckhart (Burke), Jennifer Aniston (Eloise Chandler), Dan Fogler (Lane), John Carroll Lynch (Walter), Martin Sheen (Burkeov svekar), Judy Greer (Marty), Frances Conroy (Eloiseina mati), Joe Anderson (Tyler), Sasha Alexander (fotografkinja), Deirdre Blades (Burkeova svekrva) – 109 min – distr. Discovery Film & Video Distribution

Michael Jacksons This Is It

SAD, 2009 – DOKUMENTARNI – stud. Columbia Pictures; pr. tvrt. The Michael Jackson Company, AEG Live i Stimulated; pr. Paul Gongaware, Kenny Ortega i Randy Phillips – r. KENNY ORTEGA; snim. Sandrine Orabona i Tim Patterson; mt. Don Brochu, Brandon Key, Timothy Patterson i Kevin Stitt; gl. Michael Bearden; sgf. William Budge; kgf. Michael Bush i Erin Lareau – 111 min – distr. Continental film

Mrzim Valentinovo (I Hate Valentine's Day)

SAD, 2009 – pr. tvrt. Blue Star Pictures, I Hate Vday Productions, ICB Entertainment, Finance i My Bench Productions; pr. Madeleine Sherak, William Sherak i Jason Shuman; izvr. pr. Dominic Ianno – sc. Nia Vardalos (prema ideji vlastitoj te Stephena Davida i Bena Zooka); r. NIA VARDALOS; snim. Brian Pryzpek; mt. Steve Edwards i Tony Lombardo; gl. Keith Power; sgf. Carl Baldasso; kgf. Jenny Gering – ul. Nia Vardalos (Genevieve Gernier), John Corbett (Greg Gatlin), Stephen Guarino (Bill), Amir Arison (Bob), Zoe Kazan (Tammy Greenwood), Gary Wilmes (Cal), Mike Starr (John), Jason Mantzoukas (Brian Blowdell), Judah Friedlander (Dan O'Finn), Rachel Dratch (Kathy Jeemy), Jay O. Sanders (Tim), Lynda Gravatt (Rose) – 98 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Narednik James (Hurt Locker)

SAD, 2008 – pr. tvrt. Voltage Pictures, Grosvenor Park Media, FCEF, First Light Production i Kingsgate Films, pr. Kathryn Bigelow, Mark Boal, Nicolas Chartier i Greg Shapiro; izvr. pr. Tony Mark – sc. Mark Boal; r. KATHRYN BIGELOW; snim. Barry Ackroyd; mt. Chris Innis i Bob Murawski; gl. Marco Beltrami i Buck Sanders; sgf. David Bryan; kgf. George L. Little i Vicky Mulholland – ul. Jeremy Renner (narednik William James), Anthony Mackie (narednik JT Sanborn), Brian Geraghty (Owen Eldridge), Guy Pearce (narendik Matt Thompson), David Morse (pukovnik Reed), Evangeline Lilly (Connie James), Christian Camargo (pukovnik John Cambridge), Suhail Aldabbach (čovjek u crnom odijelu), Christopher Sayegh (Beckham), Nabil Koni (profesor Nabil) – 131 min – distr. Discovery Film & Video Distribution

Niko – Božićna potraga (Niko – Lentäjän poika)

Finska, Danska, Njemačka i Irska, 2008 – ANIMIRANI – pr. tvrt. Cinemaker Oy, Anima Vitae, A. Film, Animaker, Europool, Magma Films Ltd, TV2 Danmark, Ulysses, Universum Film, The Weinstein Company, Yleisradio, ZDF Tivi; pr. Petteri Pasanen i Hannu Tuomainen; izvr. pr. Marc Gabizon – sc. Hannu Tuomainen, Marteinn Thorisson i Mark Hodkinson; r. MICHAEL HEGNER i KARI JUUSONEN; mt. Per Risager; gl. Stephen McKeon; sgf. Mikko Pitkänen – glas. Olli Jantunen (Niko), Hannu-Pekka Björkman (Julius), Vuokko Hovatta (Wilma), Vesa Vierikko (Musta Susi), Jussi Lampi (Räyskä), Risto Kaskilahti (Rimppa/Uljas), Minttu Mustakallio (Essie), Juha Veijonen (Raavas), Puntti Valtonen (Hirvas), Elina Knihtilä (Oona)/ hrv. sinkr. Olga Pakalović, Franjo Kuhar, Hana Hegedušić, Goran Malus, Robert Ugrina, Jacques Houdek, Aleksandar Cvjetković – 80 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Noć vještica 2 (Halloween 2)

SAD, 2009 – pr. tvrt. Dimension Films, Spectacle Entertainment Group i Trancas International Films; pr. Malek Akkad, Andy Gould i Rob Zombie; izvr. pr. Andrew G. La Marca, Matthew Stein, Bob Weinsteini i Harvey Weinstein – sc. Rob Zombie; r. ROB ZOMBIE; snim. Brandon Trost; mt. Glenn Garland i Joel T. Pashby; gl. Tyler Bates; sgf. T.K. Kirkpatrick; kgf. Mary E. McLeod – ul. Sheri Moon Zombie (Deborah Myers), Chase Wright Vanek (mladi Michael), Scout Taylor-Compton (Laurie Strode), Brad Dourif (šerif Lee Brackett), Caroline Williams (dr. Maple), Malcolm McDowel (dr. Samuel Loomis), Tyler Mane (Michael Myers), Dayton Callie (Coroner Hooks), Richard Brake (Gary Scott), Octavia Spencer (sestra Daniels), Danielle Harris (Annie Brackett), Margot Kidder (Barbara Collier), Mary Birdsong (Nancy McDonald), Brea Grant (Mya Rockwell), Howard Hesseman (ujak Meat), Angela Trimbur (Harley David), Diane Ayala Goldner (Jane Salvador) – 105 min – distr. Discovery Film & Video Distribution

500 dana ljubavi (500 Days of Summer)

SAD, 2009 – pr. tvrt. Sneak Preview Entertainment i Watermark; pr. Mason Novick, Jessica Tuchinsky, Mark Waters i Steven J. Wolfe – sc. Scott Neustadter i Michael H. Weber; r. MARC WEBB; snim. Eric Steelberg; mt. Alan Edward Bell; gl. Mychael Danna i Rob Simonsen; sgf. Charles Varga; kgf. Hope Hanafin – ul. Joseph Gordon-Levitt (Tom Hansen), Zooey Deschanel (Summer Finn), Geoffrey Arend (McKenzie), Chloe Moretz (Rachel Hansen), Matthew Gray Gubler (Paul), Clark Gregg (Vance), Patricia Belcher (Millie), Rachel Boston (Alison), Minka Kelly (Autumn) – 95 min – distr. Continental film

Polarna noć (Whiteout)

SAD, Kanada, Francuska, 2009 – stud. Warner Bros. Pictures; pr. tvrt. Dark Castle Entertainment, Studio Canal, Don Carmody Productions i McMurdo (Canada) Productions; pr. Susan Downey, David Gambino i Joel Silver; izvr. pr. Don Carmody, Steve Richards i Greg Rucka – sc. Jon Hoeber, Erich Hoeber, Chad i Carey Hayes (prema istoimenome stripu Grega Ruckaa i Stevea Liebera); r. DOMINIC SENA; snim. Christopher Soos; mt. Martin Hunter; gl. John Frizzell; sgf. Gilles Aird, Martin Gendron i Jean Kazemirchuk;

kgf. Wendy Partridge – ul. Kate Beckinsale (Carrie Stetko), Gabriel Macht (Robert Pryce), Tom Skerritt (dr. John Fury), Columbus Short (Delfy), Alex O'Loughlin (Russell Haden), Shawn Doyle (Sam Murphy), Joel S. Keller (Jack), Jesse Todd (Rubin), Arthur Holden (McGuire), Erin Hickock (Rhonda) – 101 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Priča o igračkama 3 (Toy Story 3)

SAD, 2009 – ANIMIRANI – stud. Pixar Animation Studios i Walt Disney Pictures; pr. Darla K. Anderson; izvr. pr. John Lasseter – sc. Michael Arndt; r. LEE UNKRICH; gl. Randy Newman – glas. Tom Hanks (Woody), Tim Allen (Buzz Lightyear), Michael Keaton (Ken), Timothy Dalton (gosp. Pricklepants), Joan Cusack (Jessie), Whoopi Goldberg, Bonnie (Hunt), Wallace Shawn (dinosaur Rex), John Ratzenberger (Hamm the Piggy Bank), Laurie Metcalf (gđa Davis), R. Lee Ermey (narednik), Ned Beatty (Lotso), Jodi Benson (Barbie), Don Rickles (gosp. Potato Head), Blake Clark (Slinky Dog), John Morris (Andy Davis), Estelle Harris (gđa Potato Head) – 81 min – distr. Continental film

Put bez povratka 4 (The Final Destination)

SAD, 2009 – stud. New Line Cinema; pr. tvrt. Practical Pictures, Parallel Zid i FlipZide Pictures; pr. Craig Perry i Warren Zide; izvr. pr. Sheila Hanahan – sc. Eric Bress (po likovima koje je smislio Eric Bress u istoimenome filmu iz 2000. g); r. DAVID R. ELLIS; snim. Glen MacPherson; mt. Mark Stevens; gl. Brian Tyler; sgf. Scott Plauche; kgf. Claire Breaux – ul. Bobby Campo (Nick O'Bannon), Shantel VanSanten (Lori Milligan), Nick Zano (Hunt Wynorski), Haley Webb (Janet Cunningham), Mykelti Williamson (George Lanter), Krista Allen (Samantha Lane), Andrew Fiscella (Andy Kewzer), Justin Welborn (Carter Daniels), Stephanie Honore (Nadia Monroy), Lara Grice (Cynthia Daniels), Jackson Walker (Jonathan Grove), Phil Austin (Samanthin muž) – 82 min – distr. Continental film

Revanš (Revanche)

Austrija, 2008 – pr. tvrt. Prisma Film i Spielmannfilm; pr. Sandra Bohle, Mathias Forberg, Götz Spielmann i Heinz Stussak – sc. Götz Spielmann; r. GÖTZ SPIELMANN; snim. Martin Gschlacht; mt. Karina Ressler; sgf. Sebastian Thanheiser; kgf. Monika Buttinger – ul. Johannes Krisch (Alex), Irina Potapenko (Tamara), Andreas Lust (Robert), Ursula Strauss (Susanne), Johannes Thanheiser (Hausner) – 121 min – distr. Continental film

Rokerice (Bandslam)

SAD, 2009 – pr. tvrt. Goldsmith-Thomas Productions, Summit Entertainment i Walden Media; pr. Elaine Goldsmith-Thomas, Ron Schmidt i Marisa Yeres – sc. Todd Graff i Josh A. Cagan (prema ideji potonjega); r. TODD GRAFF; snim. Eric Steelberg; mt. John Gilbert; sgf. John Frick; kgf. Ernesto Martinez – ul. Alyson Michalka (Charlotte Banks), Gaelan Connell (Will Burton), Scott Porter (Ben Wheatly), Ryan Donowho (Basher Martin), Charlie Saxton (Bug), Lisa Kudrow (Karen Burton), Tim Jo (Omar), Elvy Yost (Irene Lerman), Lisa Chung (Kim Lee), J.W. Wright (Dylan Dyer), Blair Bomar (Megan), Casey Williams (gđa Wittenberg), Maggie Maye (Kyra), Jennifer Blair (Kyrina prijateljica), Landon Henninger (Rory), Michael Cuomo (gosp. Berry) – 111 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Sestrinstvo (Sorority Row)

SAD, 2009 – pr. tvrt. Karz Entertainment i Summit Entertainment; pr. Darrin Holender i Mike Karz; izvr. pr. Bill Bannerman, Jay Boberg i Mark Rosman – sc. Josh Stolberg i Pete Goldfinger; r. STEWART HENDLER; snim. Ken Seng; mt. Elliot Greenberg; gl. Lucian Piane; sgf. Elise G. Viola; kgf. Marian Toy – ul. Adam Berry (Danny), Briana Evigan (Cassidy), Margo Harshman (Chugs), Rumer Willis (Ellie), Jamie Chung (Claire), Leah Pipes (Jessica), Audrina Patridge (Megan), Matt O'Leary (Garrett), Julian Morris (Andy), Debra Gordon (gđa Tappan), Carrie Fisher (gđa Crenshaw), Caroline D'Amore (Maggie), Matt Lanter (Kyle), Maxx Hennard (Mickey), Ken Bolden (dr. Rosenberg), Rick Applegate (senator Pitts), Deja Kreutzberg (Riley), Nicole Moore (Joanna) – 101 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Slomljeni zagrljaji (Los abrazos rotos)

Španjolska, V. Britanija, 2009 – pr. tvrt. El Deseo S.A. i Universal International Pictures; pr. Esther García; izvr. pr. Agustín Almodóvar – sc. Pedro Almodóvar; r. PEDRO ALMODÓVAR; snim. Rodrigo Prieto; mt. José Salcedo; gl. Alberto Iglesias; sgf. Víctor Molero; kgf. Sonia Grande – ul. Penélope Cruz (Lena), Lluís Homar (Mateo Blanco/Harry Caine), Blanca Portillo (Judit García), José Luis Gómez (Ernesto Martel), Rubén Ochandiano (Ray X), Tamar Novas (Diego), Ángela Molina (Lenina mati), Kiti Manver (gđa Mylene), Mariola Fuentes (Edurne), Carmen Machi (Chon), Kira Miró (model), Rossy de Palma (Julieta), Alejo Sauras (Álex) – 127 min – distr. Discovery Film & Video Distribution

Sretna zemlja

Hrvatska, 2008 – DOKUMENTARNI – pr. tvrt. Petnaesta umjetnost i WHW; pr. Vanja Jambrović – sc. Goran Dević; r. GORAN DEVIĆ; snim. Almir Fakić, Jure Černec, Mario Oljača, Tamara Cesarec; mt. Vanja Siruček; gl. Svadbas – 50 min.

Sumrak saga: Mladi mjesec (New Moon)

SAD, 2009 – pr. tvrt. Imprint Entertainment, Summit Entertainment, Sunswept Entertainment i Temple Hill Entertainment; pr. Wyck Godfrey; izvr. pr. Marty Bowen i Mark Morgan – sc. Melissa Rosenberg (prema istoimenome romanu Stephenie Meyer); r. CHRIS WEITZ; snim. Javier Aguirresarobe; mt. Peter Lambert; gl. Alexandre Desplat; sgf. Catherine Ircha; kgf. Tish Monaghan – ul. Kristen Stewart (Bella Swan), Taylor Lautner (Jacob Black), Robert Pattinson (Edward Cullen), Billy Burke (Charlie Swan), Ashley Greene (Alice Cullen), Anna Kendrick (Jessica), Christian Serratos (Angela), Michael Welch (Mike), Justin Chon (Eric), Jackson Rathbone (Jasper Hale), Russell Roberts (gosp. Berty), Cam Gigandet (James), Michael Sheen (Aro), Jamie Campbell Bower (Caius), Christopher Heyerdahl (Marcus), Peter Facinelli (dr. Carlisle Cullen), Daniel Cudmore (Felix), Charlie Bewley (Demetri), Rachelle Lefevre (Victoria), Elizabeth Reaser (Esme Cullen), Kellan Lutz (Emmett Cullen), Nikki Reed (Rosalie Hale), Chaske Spencer (Sam Uley), Gil Birmingham (Billy Black), Graham Greene (Harry Clearwater) – 130 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Surogati (Surrogates)

SAD, 2009 – stud. Touchstone Pictures; pr. tvrt. Mandeville Films, Road Rebel, Top Shelf Productions i Wintergreen Productions; pr.

Max Handelman, David Hoberman i Todd Lieberman; izvr. pr. Elizabeth Banks i David Nicksay – sc. Michael Ferris i John D. Brancato (prema istoimenome stripu Roberta Vendittija i Bretta Weldelea); r. JONATHAN MOSTOW; snim. Oliver Wood; mt. Kevin Stitt; gl. Richard Marvin; sgf. Tom Reta i Dan Webster; kgf. April Ferry – ul. Bruce Willis (Tom Greer), Radha Mitchell (Peters), Rosamund Pike (Maggie), Boris Kodjoe (Stone), Ving Rhames (prorok), Jack Noseworthy (Strickland), Devin Ratray (Bobby), Michael Cudlitz (pukovnik Brendon), Jeffrey De Serrano (Armando) – 89 min – distr. Continental film

Tokio! (Tokyo!)

Francuska, Japan, Njemačka, Južna Koreja, 2008 – OMNIBUS – pr. tvrt. Comme des Cinémas, Bitters End, Sponge, Backup Films, Picnic i Westdeutscher Rundfunk (WDR); pr. Anne Pernod-Sawada, Masa Sawada i Michiko Yoshitake – 1. SHAKING TOKYO; sc. Joonho Bong; r. JOON-HO BONG; snim. Jun Fukumoto; gl. Byung-woo Lee; sgf. Toshihiro Isomi; ul. Yû Aoi (dostavljačica pizze), YosiYosi Arakawa (čovjek koji trči), Teruyuki Kagawa (čovjek), Naoto Takenaka (dostavljač pizze) – 2. MERDE; izvr. pr. Kenzô Horikoshi; sc. Leos Carax; r. LEOS CARAX; snim. Caroline Champetier; mt. Nelly Quettier; sgf. Mitsuo Harada; ul. Jean-François Balmer, Andrée Damant, Renji Ishibashi, Eimei Kanamura, Denis Lavant – 3. INTERIOR DESIGN; izvr. pr. Hiroyuki Negishi i Yuji Sadai; sc. Michel Gondry (prema stripu *Cecil and Jordan in New York* Gabriellea Bella); r. MICHEL GONDRY; snim. Masami Inomoto; sgf. Hiroshi Hayashida; ul. Junya Asô, Don Don, Ayako Fujitani, Mayu Harada, Ben Himura, Yuno Iriguchi, Kenjirô Ishimaru, Ayumi Ito – 112 min.

U zemlji čudesa

Hrvatska, Mađarska, 2009 – pr. tvrt. Interfilm, Tivoli-Filmprodukció i Hrvatska radiotelevizija; pr. Ivan Maloča – sc. Dejan Šorak; r. DEJAN ŠORAK; snim. Vjekoslav Vrdoljak; mt. Veljko Segarić; gl. Mate Matišić; sgf. Mario Ivezić; kgf. Doris Kristić – ul. Marija Stjepanović (Alica), Franjo Kuhar (Roma), Dora Lipovčan (Ruža), Borko Perić (Valentin), Goran Bogdan (Josan), Nataša Janjić (Dunja), Rene Gjoni (Steven), Marija Škaričić (strina), Lena Politeo (baba), Tarik Filipović (profesor), Marija Tadić (Mira), Goran Grgić (gospodin) – 93 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Vjerujem u anđele

Hrvatska, 2009 – pr. tvrt. Proactiva, Master Film i Hrvatska radiotelevizija; pr. Nikša Sviličić – sc. Nikša Sviličić; r. NIKŠA SVILIČIĆ; snim. Nenad Suvačarov; mt. Mato Ilijić; gl. Eduard Botrić; sgf. Mario Ivezić; kgf. Ivana Zozoli – ul. Vedran Mlikota (poštar Šime), Dolores Lambaša (Dea), Aljoša Vučković (načelnik), Marija Kohn (slijepa Petra), Mile Kekin (Štef/Stipe), Damir Mihanović (Ćubi-Tesla), Nives Ivanković (kontesa Lily), Filip Radoš (don Ivo), Ante Šućur (Dein otac), Jolanda Tudor (Deina majka) – 105 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Zagrebačke priče

Hrvatska, 2009 – OMNIBUS – pr. tvrt. Propeler Film; pr. Boris T. Matić – 1. ŠAMAR; sc. Nebojša Slijepčević; r. NEBOJŠA SLIJEPČEVIĆ; snim. Almir Fakić; mt. Iva Kraljević; sgf. Ivana Vulić; kgf. Maja Krišković; ul. Ivan Komušar, Mijo Takač, Saša Maglaić, Damir Železnik – 2. FILM GORANA ODVORČIĆA I MATIJE KLUKOVIĆA ZA ASJU JOVANOVIĆ I ANDREU RUMENJAK; sc. Matija Kluković i Goran Odvorčić; r. MATIJA KLUKOVIĆ i GORAN ODVORČIĆ; snim. Bojana Burnać; mt. Matija Kluković i Goran Odvorčić; kgf. Vesna Librić; ul. Asja Jovanović i Andrea Rumenjak – 3. ŠPANSKO KONTINENT; sc. Ivan Skorin; r. IVAN SIKAVICA; snim. Almir Fakić; gl. Ante Perković; kgf. Ivan Sikavica; ul. Filip Lozić, Filip Detelić, Slaven Španović, Ivan Bošnjak – 4. RECIKLIRANJE; kopr. tvrt. One Sand Producition; kopr. Renato Tonković; sc. Edi Mužina; r. BRANKO IŠTVANČIĆ; snim. Bojana Burnać; mt. Veljko Segarić; gl. Semir Sammy Hasić; sgf. Iso Halilović i Ivan Đaković; kgf. Tajana Špiček; ul. Slaven Knezović, Ana Maras, Asim Ugljen, Erol Neziri – 5. ŽUTI MJESEC; sc. Zvonimir Jurić; r. ZVONIMIR JURIĆ; snim. Jakov Lerotić; mt. Vladimir Gojun; ul. Lana Barić i Marija Škaričić – 6. NAJPAMETNIJE NASELJE U DRŽAVI; sc. Ivan Ramljak i Marko Škobalj; r. IVAN RAMLJAK i MARKO ŠKOBALJ; snim. Ivan Slipčević; mt. Marin Juranić; ul. Ivan Žada, Zlatko Burić Kićo, Ivan Džaja, Ivan Krželj – 7. GAME OVER; sc. Vlado Bulić; r. DARIO PLEIĆ; snim. Josip Ivančić; mt. Hrvoslava Brkušić, sgf. Dejan Vidić; kgf. Marko Beljak; ul. Frano Mašković, Ivana Roščić, Aldin Omerović, Zrinka Cvitešić – 8. INKASATOR; sc. Igor Mirković; r. IGOR MIRKOVIĆ; snim. Silvestar Kolbas; mt. Ivana Fumić; sgf. Željka Burić; kgf. Larija Tatar; ul. Marija Kohn, Pero Kvrgić, Inge Appelt, Filip Karabelj i Kruno Belko – 9. KANAL; sc. Sanja Kovačević; r. ZORAN SUDAR; snim. Bojana Burnać; mt. Krunoslav Kušec; sgf. Ivo Hušnjak; kgf. Blanka Budak; ul. Adnan Rama, Ivana Seferović, Danko Ljuština, Suzana Nikolić, Dušan Bućan – 110 min.

Žena vremenskoga putnika (The Time Traveler s Wife)

SAD, 2009 – stud. New Line Cinema; pr. tvrt. Nick Wechsler Productions i Plan B Entertainment; pr. Dede Gardner i Nick Wechsler; izvr. pr. Richard Brener, Justis Greene, Brad Pitt i Michele Weiss – sc. Bruce Joel Rubin (prema istoimenome romanu Audrey Niffenegger); r. ROBERT SCHWENTKE; snim. Florian Ballhaus; mt. Thom Noble; gl. Mychael Danna; sgf. Peter Grundy; kgf. Julie Weiss – ul. Michelle Nolden (Annette DeTamble), Alex Ferris (Henry VI), Arliss Howard (Richard DeTamble), Eric Bana (Henry DeTamble), Rachel McAdams (Clare Abshire), Jane McLean (Charisse), Ron Livingston (Gomez), Brian Bisson (Mark Abshire), Maggie Castle (Alicia Abshire), Fiona Reid (Lucille Abshire), Philip Craig (Philip Abshire) – 107 min – distr. Blitz Film & Video Distribution

Duško Popović

BIBLIOGRAFIJA

KNJIGE

Zoran Tadić

Ogledi o hrvatskom dokumentarcu / Izdavač: Hrvatski filmski savez / Za izdavača: Vera Robić-Škarica / Urednica Naklade Hrvatskog filmskog saveza: Diana Nenadić / Edicija: Rakurs br. 3 / Urednica knjige: Diana Nenadić / Lektorica: Saša Vagner-Perić / Oprema: Mileusnić+Serdarević / 246 stranica, fotografije /Zagreb, srpanj 2009.

ISBN 978-953-7033-26-2
CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 709548

Sadržaj: Predgovor / I UVOD ILI O NAČELIMA / Kamera je opasna igračka / O scenariju za dokumentarni film / O režiji dokumentarnog filma / II PIONIRI I PLEMENITI AMATERIZAM / Album živih fotografija Maksimilijana Paspe / Oktavijan Miletić – samozatajni komadići vremena / Škola narodnog zdravlja / III U SLUŽBI POVIJESTI I PROPAGANDE / Hrvatska u riječi i slici / IV DOLAZE AUTORI / Prvi su startali dokumentaristi / Branko Marjanović – temelj profesionalizma / Milan Katić – "službeni film" i film istine / Branko Belan – čekajući igrani film / Rudolf Sremec – prijateljska kamera na Griersonovu tragu / Krešo Golik – ritam filma i ritam života / Tatjana Ivančić – morski mini-dokumentarci / Krsto Papić- svjedočanstva o nemoći / Petar Krelja – režijska disciplina, punoća života / Aleksandar Stasenko – drukčiji od drukčijeg / V PRIJE VARIJACIJA / O ruralnom i urbanom, dokumentarnom i igranom / O Danima hrvatskog filma (i televizije) / VI VARIJACIJE NA AMATERSKE TEME / Film s tradicijom / Povratak Lumièreu / Nevještina kao vrlina / Bića sa slika (rata) / Filmovi netelevizijskih dužina / Probuđena kamera / Mikuljanova proročanska Postsezona / Das Lied ist Aus – intiman doživljaj tradicije / Šibenski entuzijasti / Kruno Heidler – zapisivač starih zanata / VII U PRVOM LICU JEDNINE / Zapisi s putovanja / Kazalo imena i naslova

Petar Krelja

Kao na filmu: ogledi 1965–2008. / Izdavač: Hrvatski filmski savez / Za izdavača: Vera Robić-Škarica / Urednica Naklade Hrvatskog filmskog saveza: Diana Nenadić / Edicija: Rakurs br. 4 / Urednica knjige: Diana Nenadić / Lektorica: Saša Vagner-Perić / Oprema: Mileusnić+Serdarević / 383 stranice, fotografije /Zagreb, studeni 2009.

ISBN 978-953-7033-29-3
CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 721507

Sadržaj: UVOD / I. ELIPSA / Semantički potencijali elipsa u filmu Čovjek koji je ubio Libertyja Valancea Johna Forda / II. FLASHBACK / Macbeth / Othello / Zrcala Orsona Wellesa / Tri lica Orsona Wellesa / Krvavo prijestolje / Nadmoć duha nad oružjem / Optičke varke kod Vorkapića i Truffauta / Stop-fotografija / Je li André Bazin pogriješio? / Film bez zvijezda / Ubojstvo kao oblik samoubojstva na ekranu / Kružno kao pogled na svijet u hrvatskom filmu / Šetnja s ljubavlju i smrću / Antinacistički filmovi Fritza Langa / III. MEĐUČIN / Događaji su se odigrali filmskom brzinom / IV. POVRATAK U BUDUĆNOST / Steina Vasulka – nadahnuta počelima / Njujorški plavci / Vudov 1001 crtež / Hanekeova (sarkastična) poigravanja filmskim brzinama / Trajni zagrljaj dokumentarnog i igranog / V. SLUČAJNI ŽIVOT / Hrvatski dokumentarac osuđen na smrt / Srednji plan: "Do k…" ili mali prilog filmskom pojmovniku / Dokumentaristično snubljenje života / Montažna opsjena / Neka obilježja hrvatskog igranog filma / Žensko pismo i hrvatski film / VI. KAO NA FILMU / Mali oglasi ili (ne)uhvatljivost dokumentarnog filma / Kazalo imena i naslova

Tomislav Čegir, Joško Marušić, Tomislav Šakić

Hrvatski filmski redatelji I. / Nakladnici Hrvatsko društvo filmskih kritičara i Hrvatski filmski savez / Za nakladnika Bruno Kragić i Vera Robić-Škarica / Urednik izdanja Hrvatskog društva filmskih kritičara Bruno Kragić / Urednica Naklade Hrvatskog filmskog saveza Diana Nenadić / Izvršni urednik Goran Ivanišević / Grafičko oblikovanje i pripreme Damir Lepur / 137 stranica, fotografije, Zagreb, 2009.

ISBN 978-953-7033-28-6 (cjelina)(Hrvatski filmski savez)
ISBN 978-953-7033-27-9 (Sv. 1)
CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 717214

Sadržaj: Zlatko Vidačković O projektu Hrvatski filmski redatelji / Tomislav Šakić Filmska arheologija Naši začinjavci / Joško Marušić Sergije Tagatz Animator pod mus / Tomislav Čegir Aleksandar Gerasimov Slikovnost Škole narodnog zdravlja / Tomislav Čegir Drago Chloupek Od Hrvatskog zagorja do Makedonije / Tomislav Šakić Joza Ivakić Zaboravljeni filmaš / Tomislav Čegir Oktavijan Miletić Zagreb u svjetlu velegrada / Tomislav Šakić Parodijski alibi / Tomislav Čegir Milan Katić Kroničar vremena, pionirstva i zabluda / Joško Marušić Walter Neugebauer Karika koja nedostaje / Tomislav Šakić Počeci poslijeratnog igranog filma Dva partizanska modela / Tomislav Čegir Branko Marjanović Profesionalizam iznad svega / Tomislav Šakić Apolitični profesionalac / Tomislav Šakić Fedor Hanžeković Nenastanjena kuća / Tomislav Čegir Branko Belan Društvena vertikala i mitska horizontala / Tomislav Šakić Gromoglasni šapat / Tomislav Šakić Šime Šimatović Veličina malenih / Tomislav Čegir Rudolf Sremec Svjedočenje prijateljskom kamerom / Tomislav Šakić Branko Bauer Autentičnost dječjeg svijeta / Tomislav Čegir Nikola Tanhofer Umjetnost na filmu / Tomislav Šakić Život nakon putovanja / Joško Marušić Nikola Kostelac Zaraženost animacijom / Joško Marušić Dušan Vukotić Oscara je donio poštar / Joško Marušić Vatroslav Mimica Janus hrvatskog filma / Tomislav Šakić U sjeni Holokausta / Joško Marušić Vlado Kristl Za pol bogatstva – pol ljepote / Kazalo filmova / Kazalo osoba

Dječje filmsko i videostvaralaštvo u funkciji javnoga zdravstva / Izdavač Hrvatski filmski savez/Croatian Film Club's Association / Za izdavača Vera Robić-Škarica / Urednica Naklade Hrvatskog filmskog saveza Diana Nenadić / Urednik Duško Popović / Grafička urednica Alma Šimunec-Jović / Ilustracije Sanja Pribić / Fotografija na naslovnici Katica Šarić / Lektorica Saša Vagner-Perić / 64 stranice, fotografije, DVD, Zagreb, 2007.

Sadržaj: Duško Popović Kako je počelo / Mira Kermek Sredano-

vić Pet videoradova mladih / Luka Kovačić Dječje filmsko i videostvaralaštvo (pogled iz perspektive javnoga zdravstva) / Vladimir Gruden Primjena putem filma / Desa Grubić-Jakupčević Impresije / Suzana Fabijanić Preventivno djelovanje u populaciji djece i mladih kroz dječje filmska ostvarenja / Aleksandar Džakula Muke po ravnatelju / Petar Krelja Dječje filmsko stvaralaštvo u usponu / Katica Šarić Videoradionica, model prevencije u odgojno-obrazovnoj ustanovi / Marija Kovačić Filmovi u Motovunu viđeni očima jedne učiteljice / Sanja Tatić Petto Pravni okvir djelovanja / Melita Horvatek-Forjan, Joisp Krunić, Goranka Dimoski, Ana Blažić, Dušku Popović Kako su snimljeni / Epilog

David Thompson

Altman / naslov izvornika David Thompson Altman on Altman, Faber and Faber Limited, © Robert Altman, 2005, Introduction and editorial commentary © David Thompson, 2005, ISBN 0-571-22089-4 / Biblioteka Negativ / nakladnik Pozitiv film / za nakladnika Vedran Pavlić / urednik Ante Rozić / prijevod Vedran Pavlić / lektura Emica Calogjera / oblikovanje i prijelom 24FPS, Zagreb / 396 stranica, fotografije, Zagreb, 2009.

ISBN 978-953-7675-01-1

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 714563

Sadržaj: Zahvala / Predgovor / Uvod / 1 Rane godine – The Calvin Company – Prvi igrani filmovi – Televizija / 2 Još televizije – Odbrojavanje – Toga hladnog dana u parku / 3 M.A.S.H. – Brewster Mc Cloud – McCabe i gospođa Miller / 4 Priviđenja – Dug oproštaj – Lopovi poput nas – Kalifornijski poker – Nashville / 5 Buffalo Bill i Indijanci – Tri sestre – Svadba – Kvintet – Idealan par – Zdravlje – Popaj / 6 Jimmy Dean, vrati se – Streamers – O.C. i Stiggs – Secret Honor – Lud zbog ljubavi – The Dumb Watter/The Room – Beyond Therapy – The Caine Mutiny-Court-Martial – Tanner '88 – Vincent i Theo – Igrač / 7 Kratki rezovi – PrLes Boreadeset-a-Porter – Kansas City – The Gingerbread Man – Cookieino bogatstvo – Dr. T. i žene / 8 Gosford Park – The Company – Tanner o Tanneru / Filmografija / Nagrade / Bibliografija / Bilješka o uredniku originalnog izdanja

Danusia Stok

Kieślowski / naslov izvornika Danusia Stok Kieślowski on Kieślowski, Faber and Faber Limited, © Krzysztof Kieślowski, 1993, Introduction, translation and editorial commentary © Danusia Stok, 1993, ISBN 0-571-17328-4 / Biblioteka Negativ / nakladnik Pozitiv film / za nakladnika Vedran Pavlić / urednik Ante Rozić / prijevod Vedran Pavlić / lektura Emica Calogjera / oblikovanje i prijelom 24FPS, Zagreb / 330 stranica, fotografije, Zagreb, 2009.

ISBN 978-953-7675-00-4

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 701842

Sadržaj: Zahvale / Uvod / Epigraf / 1 PORIJEKLO / Povratak kući / Filmska škola / 2 JEDINSTVENA ULOGA DOKUMENTARACA / Iz grada Łódźa / Bio sam vojnik / Radnici '71 / Životopis / Prva ljubav / Bolnica / Ne znam / S gledišta noćnog čuvara / Postaja / 3 IGRANI FILMOVI / Da bi se naučilo: Pješački pothodnik / Metafora za život: Osoblje / Scenarij s greškom: Ožiljak / "Prikaz jednog prošlog razdoblja": Mir / Zamka: Kinoamater / Slučajnost ili sudbina: Slučajnost / Virus komunizma: Kratki radni dan / Svi smo pognuli glave: Bez svršetka / Dekalog / Kratki film o ubijanju / Kratki film o ljubavi / Čisti osjećaji: Veronikin dvostruki život / 4 NE VOLIM RIJEČ "USPJEH" / 5. TRI BOJE / Bilješke / Filmografija

Dani hrvatskog filma, 17.-21. ožujka 2009. / Izdavač Sveučilište u Zagrebu – Studentski centar u Zagrebu / Za izdavača mr. sc. Niko Vidović / Urednik kataloga Tomislav Mršić / Vizualni identitet i prijelom tiskanog materijala mr. art Martina Zelenika / 112 stranica, fotografije, Zagreb, 2009.

Sadržaj. Tablica događanja / Tko je tko? / Uvodna slova / Direkcija / Selektori / Ocjenjivački sud / Nagrade / Filmovi u konkurenciji / Igrani filmovi: / Dokumentarni filmovi: / Animirani filmovi: / Eksperimentalni filmovi: / Namjenski filmovi: / Glazbeni spotovi: / Popratni programi / Kazalo redatelja / Kazalo producenata / Impressum

KATALOZI

19. svjetski festival animiranog filma – Animafest Zagreb 2009./ Dugometražno izdanje / 19th World Festival of Animated Film – Animafest Zagreb 2009/Feature Film Edition / Izdavač/Publisher Hulahop / Za izdavača/For publisher Olinka Vištica / Urednici/Editors Marina Kožul, Igor Prassel / Autori tekstova/Texts by Martina Peštaj, Marija Ratković, Pascal Vimenet / Prevoditelji/Translation Kaja Bucik, Marta Ferković, Ivana Ostojčić, Andrea Rožić, Srđan Telenta / Lektorica/Proof Reading Mirna Belina, Marina Kožul / Vizualni identitet/VI Damir Gamulin, Tina Ivezić / 161 stranica, fotografije, Zagreb, svibanj 2009/May 2009

ISBN 978-953-55238-1-9

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 704157/CIP number is available in the computer catalogue of the National and University Library in Zagreb under the number 704157

Sadržaj/Contents: Uvodnici/Introduction / Žiri/Juries / Nagrade/Awards / Veliko natjecanje/Grand competition / Svjetska panorama/World panorama / Noćno kino/Late night screenings / Majstori animacije: Retrospektiva Michela Ocelota/Masters of animation: Michel Ocelot retrospective / Posebne projekcije/Special screenings / Dječji program/Children's programme / Animafest Pro / Izložbe/Exhibitions / Špice i crtaonica/Trailers & Drawing workshop / Indeks redatelja/Index of Directors / Indeks filmova/Index of films / Indeks produkcija i distribucija/Index of productions and distributions / Partneri i sponzori/Partners and sponsors / Zahvale/Thanks

56. PULA Festival igranog filma 18.- 25. 7. 2009. Film pod kožom/56th PULA Film Festival 18-25 JULY 2009 Film Under the Skin / Nakladnik/Publisher Pula Film Festival / Za nakladnika/Publishing Manager Zdenka Višković-Vukić / Glavni urednik publikacija/Publications Editor-in.Chief Zlatko Vidačković / Suradnici/Contributors Goran Ivanišević (nacionalni programi/national programmes), Katarina Marić (međunarodni programi/international programmes), Tanja Miličić (dječji i popratni programi/children's and sidebar programmes) / Lektura/Language Editing Katarina Marić / Prijevod/Translation Sandra Palihnić / Priprema i oblikovanje kataloga/Preparation and layout Medit, Pula / 102 stranice, fotografije, Pula, srpanj 2009/July 2009

Sadržaj/Contents: O Festivalu/About the Festival / Uvodne riječi/

Opening Remarks / Nacionalni natjecateljski program/National Competition Programme / Festivalske nagrade i Ocjenjivački sud/ Jury and Awards / Filmovi u nastanku/Work In Progress / Međunarodni natjecateljski program/International Competition Programme / Hommage / Europski filmski redatelji – Retrospektiva Pedra Almodovara/ European Film Directors – Pedro Almodovar Retrospective / Program za djecu Pulica/Children's Film Programme Pulica / Najbolje od Dana hrvatskog filma i Program kratkih filmova/Best of Croatian Film Days and Short Films Programme / Popratni programi/Sidebar Programmes / Kazalo filmova/Film Index / Zahvale/Acknowledgements

Motovun Film Festival 11 27/07-31/07 2009 / izdavač/publisher Motovun Film Festival d.o.o. / za izdavača/for the publisher Igor Mirković / urednici/editors Irena Rašeta, Ivana Sansević / suradnici/ contributors Andrej Korovljev, Arto Halonen, Igor Mirković, Jurica Pavičić, Matko Burić, Mike Downey, Milena Zajović, Rajko Grlić, Vanja Sremac / prijevodi/translation Duško Čavić, Irena Rašeta / lektorica/proofreader Mirna Belina / oblikovanje i prijelom/design and layout Iva Čular i Nikola Kovač – Imaginarij / 167 stranica, fotografije, 2009.
Sadržaj: Uvod/Introduction / Glavni program/Main Program / Nagrade/Awards / Novi finski film – igrani filmovi/New Finnish Film – Feature Film / Novi finski film – dokumentarci/New Finnish Film – Documentaries / Motovun Online / Priče o pohlepi i siromaštvu/ Stories about Greed and Poverty / Das ist Walter – partizanski akcijski film/Das ist Walter – Partisan Action Film / Dokumentarci/Documentaries / Specijalne projekcije/Special Screenings / 50 godina/50 Years / Događanja/Events / Kontakti, kazalo, hvala/Contacts, Index, Thank You / Pokrovitelji/Sponsors

14. filmska revija mladeži & 2nd four river film festival, Karlovac, 10. – 13. 9. 2009. / Izdavači/Publishers Hrvatski filmski savez, Zagreb, Kinoklub Karlovac, Karlovac / Za izdavača/Published by Vera Robić-Škarica, Marija Ratković / Urednica/Editor Marija Ratković / Grafički urednik/Graphic Editor Marko Pekić / Korice i ilustracije/ Cover and Illustrations Vjekoslav Živković, Neven Mihajlović-Cetinjanin / Lektorice i korektorice/Language Advisors and Spelling Maja Butković, Andreja Pevec / Autorica tekstova/Text Author Marija Ratković / Prijevod/Translator Andrea Rožić / 88 stranica, fotografije, Zagreb, rujan 2009.
Sadržaj: Tko tu koga…?/Who is Who…? / Volonteri/Volunteers / Uvodna riječ/Introductory Word / Selekcijska komisija/Selection Committee / Ocjenjivački sud/Jury / 14. filmska revija mladeži – Konkurencija/Competition / 2nd four river film festival – Konkurencija/Competition / Natjecateljski program/Competition program / Popratni program/Off-program / Nagrade/Awards / Prijavljeni radovi/Submitted Films / Adresar/Address Book

25 FPS Internacionalni festival eksperimentalnog filma i videa, Zagreb, 22-27/09/09 / Nakladnik/Publisher 25 FPS udruga za audiovizualna istraživanja/25 FPS Association for Audio-visual Research / Urednice kataloga/Catalogue editors Mirna Belina, Marina Kožul / Prevoditeljica/Translation Ivana Ostojčić / Dizajn/Design Dragan Mileusnić, Željko Serdarević / 248 stranica, fotografije, Zagreb, 2009.
ISBN 978-953-95188-6-6
CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 714218
Sadržaj: Uvodnik/Introduction / Program / Konkurencija/Competition / Evoluiram. Jer želim/Evolve. If You Will / Ipak se krećem/ Displace in Space / Asimiliraj me!/You Will Be Assimilated! / Kada bih te samo mogao vidjeti/If Only I Could See You / Gdje je tu granica?/Where Is tje Line? / Kako je lijep ovaj svijet!/What a Wonderful World! / Spiritualiziran/Spiritualized / Ovo je tipičan komunikacijski problem/What We've Got Here Is Failure to Communicate / Prateći filmski programi/Film Specials / Nizozemske projekcije/Dutch Projections / Milena Gierke Super 8 film/Milena Gierke Super 8 Film / Hrvatski likovni umjetnici i film/Croatian Visual Artists = Fimmakers / Focus on Croatia / Expanded Cinema / Gustav Deutsch, Christian Fennesz, Burkhard Stangl, Martin Siewert: FILM IST. a girl & a gun: LIVE / Jürgen Reble, Thomas Köner: Materia Obscura / La Cellule d'Intervention METAMKINE / Edwin van der Heide: LSP – Laser / sound performance / Kazalo/Index / Žiri/Jury / Žiri filmskih kritičara/Film Critics Jury / Nagrade 2008/ Awards 2008 / Kazalo distribucija i produkcija/Distribution and Production Index / Kazalo autora/Authors Index

47. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva djece, Koprivnica, 24. – 27. rujna 2009. / Nakladnik Hrvatski filmski savez / Uredila Vera Robić-Škarica / Računalna obrada i unos podataka Kristina Dorić / Izbor prizora iz videoradova za katalog i web-stranicu Željko Radivoj / Lektorica Saša Vagner Perić / Vizualni koncept i grafičko oblikovanje plakata, kataloga, diploma i pozivnica Artra d.o.o. Koprivnica / 106 stranica, fotografije, Zagreb, rujan 2009.
Sadržaj: Grad Koprivnica / Koprivničko-križevačka županija / Gordana Gazdić-Buhanec, ravnateljica škole: Škola koju volim / Karmen Bardek, voditeljica FVD Mravec: Uoči petnaestog rođendana Filmske i video družine "Mravec" / Program revije: 1. revijske projekcija ; 2. revijska projekcija; 3. revijska projekcija; 4. revijska projekcija; 5. revijska projekcija; 6. revijska projekcija; 7. revijska projekcija; 8. revijska projekcija / Prijavljeni radovi / Ocjenjivački sud-osvrti članova Ocjenjivačkog suda / Maja Flego: Poučna dječja priča o medijima / Neven Hitrec: Prvi put u žiriju / Krešimir Mikić: 47. revija – uspješno pričanje slikama / Slaven Zečević: Osvrt o filmskoj montaži u ovogodišnjoj filmskoj produkciji dječjeg stvaralaštva / Pregled prijavljenih ostvarenja / Adresar prijavljenih klubova i škola / Popis filmova FVD "Mravec" / Nagrađeni radovi 46. revije hrvatskog filmskog i videostvaralaštva djece / Zahvala / Sponzori / Impresum

ZAGREB FILM FESTIVAL, 18.-24.10.2009. / za izdavača – editor Zagreb Film Festival / urednica kataloga – catalogue editor Inesa Antić / prevoditeljica – translator Miljenka Buljević / lektor – proofreader Ivana Zima / prijelom kataloga – layout Dejan Kutić / vizualni identitet – visual identity Bruketa&Žinić OM / 210 stranica, fotografije / Zagreb, 2009.
ISBN 978-953-55395-2-0
CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 718225
Sadržaj: Tko je tko/Who is who / Uvod/Introduction / Nagrade/ Awards / Žiri/Jury / Glavni program/Main program / Dugometražni igrani filmovi/Feature Films / Kratki filmovi/Short Films / Dokumentarni filmovi/Documentary Films / Kockice/Checkers / Moj prvi film: Španjolska/My first movie: Spain / Velikih 5/The Great 5 / Vip Bibijada/Vip Bib for Kids / Matineje/Matinee / Odvažni produ-

centi/Brave Producers / Film kao propaganda/Film as Propaganda / Omnibusi o gradovima/The City Omnibuses / Popratna događanja/ Special events / Hvala/Thank you / Kontakti/Contacts / Index / Impressum / Sponzori/Sponsors

Filmski programi/Film programmes / filmski ciklusi jesen/zima 2009. / rujan-prosinac 2009., god. 9., br. 25, stranica 64 / Nakladnik Hrvatski filmski savez / Za nakladnika Hrvoje Turković / Urednica Agar Pata / Suradnica Viktoria Krčelić / Prijevodi Tamara Tomić s engleskog jezika / Oblikovanje Fiktiv d.o.o.
ISSN 1334-529X
Sadržaj: Ciklus suvremenoga kineskog filma / Diana Nenadić: Jedna zemlja, dvije "generacije", tri kinematografije / Biografije redatelja / Filmografija / Ciklus suvremenog japanskog filma / Tanja Vrvilo: Kretanja japanskog postobiteljskog filma / Biografije redatelja / Filmografija / Ciklus talijanskog neorealizma / Petar Krelja: Dugovječnost talijanskog neorealizma / Biografije redatelja / Filmografija / Zapisi – Geoffrey Nowell-Smith: Talijanski neorealizam (The Cinema Book, Pam Cook, BFI, treće izdanje, 2007.) / O neorealizmu: Vittorio De Sica – Federico Fellini – Luchino Visconti / Sjećanje na Marcella Mastroiannija – Italija / Alemka Lisinski: Mastroianni – sinonim latinskog ljubavnika / Biografija glumca / Filmografija / Ciklus iberoameričkog filma / Čile, Brazil, Portugal, Španjolska / Dragan Rubeša: Ljubav, ah, ljubav / Biografije redatelja / Filmografija / Ciklus filmova Fritza Langa / Njemačka / Bruno Kragić: Lang – splet binarnih opozicija / Biografija redatelja / Filmografija / Razgovori: Fritz Lang – F. L. o filmu "M" (Fritz Lang, Interviews, edited by Keith Grant, University Press of Mississipi 2003.; razgovor vođen 1963.) / Lang – izgubljeni intervju (Michael Gould i Lloyd Chesley) / Ciklus iz produkcije DEFA / Njemačka / Tomislav Kurelec: DEFA- istočnonjemački producentski div / Biografije redatelja / Filmografija / Program filmskih projekcija od 18. rujna do 23. prosinca 2009.

Filmski programi/Film programmes / Dani Hrvatske kinoteke – obilježavanje Svjetskog dana audiovizualne baštine i tridesete obljetnice Hrvatske kinoteke u kinu "Tuškanac" od 27. do 29. listopada 2009. / stranica 16 / Nakladnik Hrvatski filmski savez / Za nakladnika Hrvoje Turković / Urednica Agar Pata / Tekstovi Hrvatska kinoteka i HFS / Oblikovanje Fiktiv d.o.o.
ISSN 1334-529x
Sadržaj: Uvod / Carmen Lhotka, pročelnica Hrvatske kinoteke: Kratka povijest Hrvatske kinoteke i njeni zadaci / UNESCO/FIAF: Svjetski dan audiovizualne baštine World Day for Audiovisual Heritage / Program u kinu "Tuškanac" / Program obilježavanja tridesete obljetnice Hrvatske kinoteke i Svjetskog dana audiovizualne baštine

SUMMARIES FOR ISSUE 60

Winter 2009

POETIC DISCOURSE IN FILM

Hrvoje Turković

The concept of poetic discourse

The starting question is what type of film discourse does an abstract film, such as Milan Šamec' Termites, belong to. The film is entirely composed of a play of black and grey spots on the screen. The three relatively analysed types – the narrative, the descriptive and the argumentative – obviously do not apply here. The only type, which is still present in historic discussion on film, and can definitely be applied to such a film, is the poetic discourse. The term poetic has a long history when applied to film. It emerged very early. In early texts, the artistic potentials of the film were referred to as poetic. However, with the emergence of avant-garde films, poetic films were described as a special, separate category. However, since film category is very often recognized by some structural procedures, by discourse strategies, the discussion on poetic film often included discussion on discourse procedures that are characteristic of that category. This essay discusses historic textual interpretations of the poetic. There is also an overview of the characteristics of the poetic discourse found in historic interpretations: for example, a move away from the narrative and descriptive patterns of the dominant film; editing rhythmization; fragmentation and decontextualization of the presented and of the material itself; different stylizations at all levels; implications of the so called associativity which often appears as an alternative term to the poetic discourse. As procedures in film are typically functional, related to a purpose (or a set of purposes), an overview of typical purposes related to poetic discourse, and which are to be achieved by way of the described procedures, is presented. The most widespread goal of the poetic discourse is the expression, arousing and development of sensibility, both the emotional one – that is, the mood, emotional conditions – and the sensory and sensual sensibility which by rule follows and supports specific moods. This does not give a complete explanation of poetic discourse but it gives some guidelines for further research of its concrete variants.

Vanja Obad

How to understand experimental film – cognitive approach

Very often experimental film puts our standard communicational expectations to test (it suffices to remember Stan Brakhage's *visions*, Mihovil Pansini's *coincidences* or the abstract dance of shapes and colours of Len Lye) and explores perceptional potentials of a viewer who has to cope with the break from standard relations. However, this does not mean that our understanding of experimental film is different from our understanding of any other type of film or other genres. The cognitive approach understands that everything must be based on our cognitive capacities. In the cognitive film theory the basis is the perception of the film so, on the example of experimental film, I will try to define some cognitive problems which are dealt with by way of specific stan-

dardized film procedures. I will also try and clarify the specific perceptive purpose to be achieved by way of these procedures. As an example, I will use the films by Ivan Martinac (*Rondo*, 1962), *fixation films* from 1960s (term coined by Dušan Stojanović) such as Tomislav Gotovac' *The Straight Line* (1964), *structural film* (Larry Gottheim's *Four Shadows*, 1978) and materialistic films (Vladimir Petek's *Encounters*, 1963; Peter Gidal's *Clouds,* 1969).

Nina Čalopek

Poetization in music videos by Michel Gondry

On the examples of four music videos by Michel Gondry – Björk, *Isobel*, 1995; The Chemical Brothers, *Star Guitar*, 2002 and *Let Forever Be*, 1999; The Rolling Stones, *Like a Rolling Stone*, 1995 – this text gives an overview of Gondry's work in this medium but also tries to give evidence on the use of poetic expressions or at least poetization of other types of discourses (narrative, descriptive and argumentative). The underlying question of this essay is: How does Gondry achieve the poetic expression or poetization which is evident in all of the music videos herein discussed?

Ilija Barišić

Poetic discourse in videogames

Even though ludologists suggest that in the videogames studies film theory, like narratology, semiology and some other theories, should be narrowed down and functionally subordinated to the ludic aspect, this paper builds on an assumption that film theory is applicable to some types and some aspects or segments of videogames. Unlike films, where the viewer has to discern the type of film discourse and the kind of attention the particular film calls for, so as to understand what is important for the film's meaning; in videogames the activities of the user/viewer are governed foremost by the rules of the game. It is partly because of that pragmatic functionality that possibilities of visual presentation in videogames are limited and less fluid in comparison to those found in film. On the other hand, the predetermination of scenes and their sequential nature allow for the discussion of cinematic discourse in relation to videogames, even though videogame discourse sharply differs from that in film. In other words, scene parameters in videogames are determined by both game rules *and* assets of cinematic discourse. From four modes of cinematic discourse – description and narration (scenic discourses) and argumentation and poetic discourse (interpretive discourses) – the poetic one seems to be the most arguable and least present, even in non-interactive, cinematic segments of games. Games demand activity that is opposite to poetic, contemplative moods – constant activity, incessant reactions on visual surroundings. However, examples laid out in this paper and their analysis show that poetic mode of cinematic discourse is present in videogame kinematics, and that poetization ("poeticizing" = adding poetic values to the other types of discourse, mostly description and narration), can be recognized even in interactive, playable segments of videogames. Example of poetic mode of cinematic discourse in this paper is taken from the opening cinematic of Konami's *Pro Evolution Soccer 6*, which is compared to the short experimental films of Norman McLaren, and from *Blade Runner* (Virgin Interactive, 1997), game based on Ridley Scott's 1982 film.

FILM STUDIES

Lucija Zore

Specific problems in film restoration

This essay tackles specific problems with restoration of film that appear as a consequence of a unique physical structure of film. Its surface is not permanent and it needs to be continuously changed, which makes restoration extremely complex. In fact, the question is, are we still talking about restoration or reconstruction and how this difference impacts the understanding of the nature of film. As a theoretical background, the author uses Cesare Brandi's work *Theory of Restoration* that also deals with other art forms (painting, sculpture, architecture) so this essay examines how Brandi's theses apply to film restoration. The author also mentions the conclusions made by film and restoration theoreticians Paolo Cherchi Usai, Mato Kukuljica, Michele Canosa and Michele Cordaro.

Božica Bartolac

Problem(s) of the implicit narrator

In this essay we will tackle the problem of the implied film narrator. The assumption is that this problem also raises the question of the narrator in general. I will touch on some basic narratological knowledge and analyse some contemporary theories that deal with this problem. The goal of this essay is to defend the claim that in every narrative film there is the function of the narrator, i.e. the implied narrator, the mediator between the implied author and the explicit narrator (and if there is not one in the film, than the viewer). This mediator is not restricted only to voice narration – he is not to be understood as for example a voice-over narrator. The voice-over narrator is one of the narration components, one of the tools of the implied film narrator, as Chatman calls him. Furthermore, the question is whether it is necessary to postulate the implied narrator, i.e. whether it is possible and important to differentiate the implied narrator from the implied author.

STUDIES IN CINEMATOGRAPHY

Krešimir Mikić

Portrait of the cinematographer (IV) – Conrad L. Hall

The fourth in the series of the Portrait of the Cinematographer series deals with the camera work of Conrad (Lee) Hall, director of photography who in 1960s broke up with the Hollywood studios conventions. His specific approach to the film light, which uses light as the contribution to the film story, is discussed on examples of Hall's films *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (1969) and *Road to Perdition* (2001).

Errata corrige

Dvojica su me kolega upozorila na neke previde u mojim recentnim tekstovima.
Zlatko Vidačković, umjetnički ravnatelj Festivala igranog filma u Puli, skrenuo mi je pažnju da sam u svojem tekstu "Deset filmova traži autora" (*Hrvatski filmski ljetopis*, 2009, br. 59, str. 174) naveo "netočnu tvrdnju prema kojoj bi do ove godine činjenica da neki HD filmovi radi distribucije nisu prebačeni na 35mm vrpcu" bila nepremostiva prepreka da ih pulski festival uopće pojmi kao "filmove". Umjetnički ravnatelj Festivala ističe da je još 2005. donesena odluka po kojoj u službenom natjecateljskom programu, osim filmova na 35mm vrpci, mogu sudjelovati i filmovi na HD-u (High Definition), ali do 2009, kada su prijavljene *Blizine* i *Penelopa*, Festivalu nije pristigao niti jedan film na HD-u, te u tom smislu Festival "nije odbio uvrstiti u program niti jedan hrvatski dugometražni film koji je zadovoljavao tehničke uvjete propisane Statutom". Uz zahvalu na ovome ispravku (ja sam uistinu u ostatku argumenta na toj stranici navodio samo 35mm film kao uvjet za festival), i dalje stoji moja teza da *digitalni film*, tj. film snimljen digitalnom tehnikom (nisam rekao HD!), može otvoriti pristup nekim drugačijim filmskim poetikama i autorima (pri čemu sam aludirao na trenutnu zatvorenost naše "oficijelne" kinematografije, s obzirom na pulski tretman filmova *Ono sve što znaš o meni* i *Ajde, dan... prođi...* koji nisu bili na HD-u).
Damir Radić ispravio je neke moje ovlaš spomenute naslove i godine iznesene u radu "Filmski svijet Veljka Bulajića" (*Hrvatski filmski ljetopis*, 2009, br. 57-58), s punim pravom. Kao isprika može mi se uzeti činjenica da su dotični filmovi teško dostupni, te da su ipak spomenuti izvan temeljnih teza i argumenata moga rada o Veljku Bulajiću – dapače, u fusnoti – te da su citirani prema literaturi. Kako Radić ističe, spominjem (str. 16, fusnota 9) da trilogiju Puriše Đorđevića čine filmovi *Devojka*, *Jutro* i *Podne*; trilogiju ipak čine *Devojka*, *San* i *Jutro*, dok je *Podne* mogući dodatak koji čini tetralogiju. Također sam napisao da u prvoj polovici 1960-ih Aleksandar Petrović snima *Dane* i *Tri*, no svoje ključne filmove *Skupljači perja* i *Biće skoro propast sveta* u drugoj polovici 1960-ih, kao i Đorđević, Pavlović i hrvatski modernistički redatelji; Radić napominje da time ispada da povezujem *Dane* i *Tri*, dok su dakako *Dani* tematski povezani s ranijim filmom *Dvoje* (koji sam naveo u fusnoti 7 među ranim glasnicima modernizma u Jugoslaviji, uz *Ples v dežju*, *Peščeni grad* i *Kapi, vode, ratnici*), dok *Tri* ipak ide u skupinu najznačajnijih Petrovićevih filmova. Na istoj stranici navodim "antifilm" i GEFF kao modernistički kontekst ranih 1960-ih; dakako da sam trebao spomenuti Zagrebačku školu crtanog filma, ali kao isprika mi se može uzeti to da je ovaj rad ipak bio posvećen drugoj temi (Bulajiću). Za antifilm i Zagrebačku školu kao dvije rane jezgre modernizma upućujem na rad Hrvoja Turkovića "Filmski modernizam u ideološkom i populističkom okruženju" tiskan broj kasnije (*Hrvatski filmski ljetopis*, 2009, br. 60). Ostale primjedbe iz Radićeva pisma odnose se na neslaganje s mojim argumentima i dopunu ili opovrgavanje nekih mojih teza, te ih ovdje stoga ne navodim, premda su dakako dobrodošli, argumentirani prilozi za moje filmološko bavljenje, na čemu mu od srca zahvaljujem.

Tomislav Šakić

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.

Tomislav Čegir (Zagreb, 1970), diplomirao povijest i povijest umjetnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljuje tekstove o filmu, stripu i likovnim umjetnostima u više časopisa; suradnik na HRT-u. Zagreb.

Josip Grozdanić (Šibenik, 1969), diplomirao strojarstvo na Fakultetu strojarstva i brodogradnje u Zagrebu. Objavljuje u *Vijencu*; suradnik na HTV-u.

Srećko Horvat (Osijek, 1983), objavio je knjige *Protiv političke korektnosti: od Kramera do Laibaha, i natrag* (2007), *Znakovi postmodernog grada* (2007), *Diskurs terorizma* (2008), *Totalitarizam danas* (2008) i *Budućnost je ovdje: svijet distopijskog filma* (2008); priredio zbornik *Društvena odgovornost kapitala* (2007) i 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 (Šibenik, 1983), diplomirala je komparativnu književnost i engleski jezik na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje pohađa Poslijediplomski doktorski studij književnosti, kulture, izvedbene umjetnosti i filma. Novakinja je na znanstvenom projektu *Filmskog enciklopedijskog rječnika* u LZ Miroslav Krleža. Studira filmsku režiju na Akademiji dramske umjetnosti; autorica je filma *Danijel* (2009), nagrađenog na FRCI.

Ivana Keser (Zagreb, 1967), diplomirala slikarstvo na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu (1992). Na Filozofskom fakultetu u Zagrebu doktorirala iz područja filmologije s temom *Film kao esej* (2009). Bavi se multimedijalnom umjetnošću. Godine 2001. s A. B. Ilićem inicirala Umjetnost zajednice / Community art, Stalni javni forum za umjetnost u zajednici, kao i Školu za umjetnosti zajednice.

Dejan Kosanović (Beograd, 1930), diplomirao režiju na Akademiji za pozorišnu umetnost u Beogradu, doktorirao filmološkom tezom na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu (1983), gdje radi kao profesor. Objavio je knjige *Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije, 1896-1918* (1985), *Kinematografska delatnost u Puli, 1896-1918* (1988), *Trieste al cinema: 1896-1918* (1995), *Stranci u raju* (s D. Tucakovićem, 1998), *Leksikon pionira filma i filmskih stvaralaca na tlu jugoslovenskih zemalja 1896-1945* (2000) i dr.

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.

Sanja Kovačević (Zagreb, 1969), diplomirala sociologiju na Filozofskom fakultetu i dramaturgiju na ADU. Scenaristica, koscenaristica i dramaturgija televizijskih serija (*Naši i vaši*; *Zlatni vrč*; *Zabranjena ljubav*; *Dobre namjere*). Piše filmske studije i radiodrame.

Mario Kozina (Zagreb, 1987), student komparativne književnosti i kroatistike na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljivao tekstove na Filmski.net i na Vip.movies stranicama.

Bruno Kragić (Split, 1973), diplomirao komparativnu književnost i romanistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je magistrirao filmološkom tezom (2004). Radi u Leksikografskom zavodu Miroslav Krleža, trenutno kao ravnatelj; s N. Gilićem uredio *Filmski leksikon* (2003). Predaje povijest filma na Akademiji dramske umjetnosti. Glavni urednik u ovom časopisu.

Marijan Krivak (Zagreb, 1963), diplomirao komparativnu književnost i filozofiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je doktorirao filozofiju (2006). Tekstove o filmu, videu i teoriji objavljuje od 1989. Objavio je knjige *Filozofijsko tematiziranje postmoderne* (2000), *Protiv!* (2008), *Biopolitika* (2008) i *Film... politika... subverzija!* (2009). Urednik u časopisu *Filozofska istraživanja*. Zagreb.

Juraj Kukoč (Split, 1978), diplomirao komparativnu književnost i španjolski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje pohađa Poslijediplomski doktorski studij književnosti, kulture, izvedbene umjetnosti i filma. Radi kao filmski arhivist u Hrvatskoj kinoteci. Filmski suradnik Hrvatskog radija.

Tomislav Kurelec (Karlovac, 1942), diplomirao komparativnu književnost i francuski. Objavljivao u domaćim i stranim tiskanim i elektronskim medijima; 2004. objavio knjigu *Filmska kronika – zapisi o hrvatskom filmu*. Radio kao urednik na Trećem programu Radio Zagreba, asistent na Odsjeku za komparativnu književnost te urednik redakcije Filmskog programa HTV-a, a bio je i urednik u *Prologu* i *Vijencu*. Režirao pet kratkometražnih filmova i oko stotinu TV emisija.

Karla Lončar (Zagreb, 1984), diplomirala sociologiju i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljivala je recenzije na internetskoj stranici Filmski.net.

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).

Silvestar Mileta (Zagreb, 1987), student komparativne književnosti i povijesti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Jedan od urednika studentskog zbornika radova *Ogledalo konfinija: hrvatska povijest i "Drugi" (1500-1800)* (2008). Zagreb.

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).

Rajko Petković, diplomirao je anglistiku, sociologiju i filozofiju, a magistrirao filmološkom tezom na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (2002). Predavač je na Odsjeku za učiteljski studij u Gospiću Učiteljskog fakulteta u Rijeci.

Damir Radić (Zagreb, 1966), diplomirao povijest i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Urednik emisije *Filmoskop* na Trećem programu Hrvatskog radija, filmski kolumnist *Nacionala* i književni kritičar. Objavio je dvije knjige poezije (*Lov na risove*; *Jagode i čokolada*) i roman *Lijepi i prokleti*.

Mima Simić (Zagreb, 1976), diplomirala komparativnu književnost i anglistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu; magistrirala rodne studije na Srednjoeuropskom sveučilištu u Budimpešti (CEU). Objavljuje u *Feral Tribuneu*, *Zarezu*, *Trećoj* i na Trećem programu Hrvatskoga radija.

Mario Slugan (Zagreb, 1983), diplomirao računarstvo na Fakultetu elektronike i računarstva u Zagrebu, filozofiju i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu te magistrirao filozofiju na Srednjoeuropskom sveučilištu (CEU) u Budimpešti. Objavljivao u *Zarezu*.

Marija Sruk (Zagreb, 1984), diplomirala germanistiku i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu.

Jurica Staršinčić (Karlovac, 1979), apsolvent na Geodetskom fakultetu. Član uredništva časopisa *Libra libera*. Autor stripova i nekoliko nagrađivanih kratkih animiranih filmova.

Tomislav Šakić (Zagreb, 1979), diplomirao komparativnu književnost i kroatistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (2004), gdje je doktorand na Poslijediplomskom studiju književnosti (filmska tema). Leksikografski je suradnik u LZ Miroslav Krleža (*Hrvatska književna enciklopedija*). Suurednik književnog časopisa za znanstvenu fantastiku *Ubiq*. Izvršni urednik u ovom časopisu.

Hrvoje Turković (Zagreb, 1943), diplomirao filozofiju i sociologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (1972), magistrirao filmske studije na New York University (1976), doktorirao filmskoteorijskom tezom u Zagrebu (1991). Od 1977. predaje na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Od 1998. predsjednik Hrvatskoga filmskog saveza. Uz više od 700 tekstova u raznim publikacijama, objavio je knjige *Filmska opredjeljenja* (1985), *Metafilmologija, strukturalizam, semiotika* (1986), *Razumijevanje filma* (1988), *Teorija filma* (1994, 2000), *Umijeće filma* (1996), *Suvremeni film* (1999), *Razumijevanje perspektive* (2002), *Hrvatska kinematografija* (s V. Majcenom, 2003), *Film: zabava, žanr i stil* (2005), *Narav televizije* (2008) te *Retoričke regulacije* (2009). Odgovorni urednik u ovom časopisu.

Saša Vojković (Zagreb, 1957), diplomirala filmsku i TV režiju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Magistrirala i doktorirala filmologiju na Amsterdamskom sveučilištu. Izvanredna je profesorica na Odsjeku kulturalnih studija Filozofskog fakulteta u Rijeci. Objavila je knjige *Subjectivity in the New Hollywood Cinema* (2001), *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa,Azija* (2008) i *Yuen Woo Ping's Wing Chun* (2009).

Mario Vrbančić, doktorirao je komparativnu književnost na Sveučilištu u Aucklandu (Novi Zeland). Viši je asistent na Odjelu za sociologiju na Sveučilištu u Zadru i vanjski suradnik Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu.

Petar Krelja

KAO NA FILMU

Ogledi 1965-2008.

Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2009 / Biblioteka: Rakurs – br. 4

Od dječačkog otkrića da se film ne sastoji "iz jednog komada", **Petar Krelja** ne prestaje istraživati tajne i zamke koje, osim tog rano demaskiranog privida kontinuiteta stvorenog montažom, krije njegova omiljena vizualna igračka. Od ranih tekstova objavljenih sredinom 1960-ih do danas, pita se na koji nas način medij, kojem se posvetio 'izvana' - kao strastveni gledatelj i kritičar, a 'iznutra' – kao redatelj, tjera da mu tako slijepo vjerujemo čak i onda kada neprikriveno izmišlja i obmanjuje. A istodobno i koliko u toj 'laži' ima istine?

Taj nekoliko desetljeća dug istraživački put od 'ontologije' i mehanike' do 'poetike' filma, od igrane *fikcije* i dokumentarne *fakcije*, i natrag, popločan je milijunima komada (slika), tisućama naslova i imena, nizom autentično filmskih fenomena (poput elipse, *flashbacka,* stop-fotografije), odnosno filmskih "metoda i postupaka" koji su upravo u žarištu ove knjige. Kreljin esejistički opus predstavljen je – baš "kao (događaji) na filmu" – sa zamjetnim elipsama, s dubinskim *flashbackovima* i *flashforwardima* po memoriji svjetske i hrvatske kinematografije, ali i subjektivnim svjedočanstvima o vlastitom dokumentarističkom suočenju s 'mehanikom' filma i 'poetikom' zbilje.

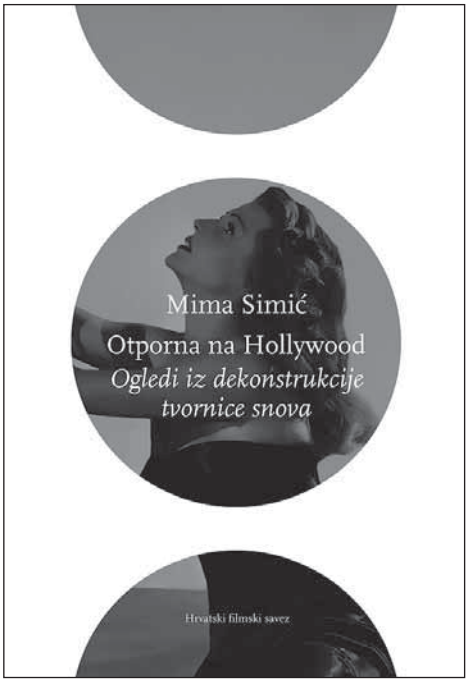
Cijena: 150,00 kuna

Mima Simić

OTPORNA NA HOLLYWOOD

Ogledi o dekonstrukciji tvornice snova

Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2009 / Biblioteka: Rakurs – br. 5



Kada je Mima Simić ne tako davno utrčala u domaću publicističku arenu, trkači(ce) s preponama bile su u njoj rijetkost. Prva prepreka koju je odlučila svladati bila je uporna prisutnost onog imaginarnog "mi", koji se ni dvadeset godina nakon (ne)službene propasti kolektivnog autoriteta ne da deložirati iz kritičkog i analitičkog diskursa. Osjetilima uronjena u ekran, a perom u interpretativnu tintu, autorica nije odlučila samo govoriti i pisati u svoje ime. Jasno i glasno obznanila je iz kojeg od četiri ugla to kani činiti, a potom zametnula okršaj s tvornicama značenja i mentalnim okaminama u percepciji i recepciji filma, i danas najpopularnijeg kulturnog proizvoda.

Slobodno i s dozom autoironije, kritičarka vitla svojim stečenim transrodnim identitetom, ali i prisvojenim interpretativnim oružjem: rodnim, feminističkim, kulturalnim i postkolonijalnim teorijama. Selektivno surfa repertoarom prvog desetljeća 21. stoljeća i na svim stranama kinouniverzuma primjećuje poticajne i/ili obeshrabrujuće aberacije u reprezentaciji tijela i roda, ženske i muške seksualnosti – "signala koji se ne daju ušutkati", nego pozivaju na propitivanje i de(kon)strukciju, na izlazak iz etičke pasivnosti – po aktivistički raspoloženoj Njoj, jednoj od društveno najpogubnijih bolesti.

Cijena: 100,00 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