

hrvatski filmski ljetopis



god. 17 (2011)

broj 65-66, proljeće/ljeto 2011.

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

Utemeljiteljsko uredništvo: Vjekoslav Majcen, Ivo Škrabalo i Hrvoje Turković
Časopis je evidentiran u FIAF International Index to Film Periodicals i u Arts
and Humanities Citation Index (A&HCI)

Uredništvo / Editorial Board:

Nikica Gilić (glavni urednik / editor-in-chief)

Krešimir Košutić (novi filmovi i festivali / new films and festivals)

Bruno Kragić

Jurica Starešinčić

Tomislav Šakić (izvršni urednik / managing editor)

Hrvoje Turković (odgovorni urednik / supervising editor)

Suradnici/Contributors:

Ivana Jović (lektorski savjeti / proof-reading)

Juraj Kukoč (kronika/chronicles)

Sandra Palihnić (prijevod sažetaka / translation of summaries)

Duško Popović (bibliografije/bibliographies)

Anka Ranić (UDK)

Dizajn i priprema za tisak / Design and pre-press: Barbara Blasin

Ovitak / Cover: *Profesor Baltazar* (Zagreb film)

Nakladnik/Publisher: Hrvatski filmski savez / Croatian Film Association

Za nakladnika / Publishing Manager: Vera Robić-Škarica (vera@hfs.hr)

Tisak / Printed By: Tiskara C.B. Print, Samobor

Adresa/Contact: Hrvatski filmski savez (za Hrvatski filmski ljetopis),
HR-10000 Zagreb, Tuškanac 1

Tajnica redakcije: Vanja Hraste (vanja@hfs.hr)

telefon/phone: (385) 01 / 4848771

telefaks/fax: (385) 01 / 4848764

e-mail uredništva: tomsakic@yahoo.com / nikica.gilic@ffzg.hr

www.hfs.hr/ljetopis

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 Association

Subscription abroad: 60 € / **Account:** 2100058638/070 S.W.I.F.T. HR 2X

Godište 17. (2011) izlazi uz potporu Ministarstva kulture Republike Hrvatske, Hrvatskog audiovizualnog centra i Gradskog ureda za obrazovanje, kulturu i šport Grada Zagreba / Ovaj broj zaključen je 15. lipnja 2011.

SADRŽAJ 65 - 66, proljeće / ljeto 2011.

UVODNIK 5 Nek' se čuje i naš glas

ANIMACIJSKE STUDIJE 7 Luigi Scarpa / *Profesor Baltazar* – animirana serija za djecu na način Zagreb filma
24 Midhat Ajanović / *Ženska crta* britanskog animiranog filma

LICA HRVATSKOGA FILMA 47 Nebojša Jovanović / Fadil Hadžić u optici totalitarne paradigme
61 Damir Radić / Identitetske igre, sadomazohizam i tajna lezbijska ljubav u *Abecedi straha* Fadila Hadžića
74 Filmografija Fadila Hadžića (Juraj Kukoč)
78 Petar Krelja / Promatrač s Plave plaže – filmsko i televizijsko stvaralaštvo Miroslava Mikuljana
83 Tomislav Čegir / Mikuljanovi ljudi s mliječnog puta
86 Filmografija Miroslava Mikuljana
91 Janko Heidl / Nenad Puhovski – filmovi s razlikom
95 Dragan Jurak / Filmovi Damira Radića

STUDIJE 99 Noël Carroll / Moć populističkih filmova
116 Krunoslav Lučić / Seks, nasilje i videovrpce: etika filmskog iskazivanja u filmovima Michaela Hanekea
129 Kim Sang Hun / Budistička i kršćanska misao u filmu *Proljeće, ljeto, jesen, zima... i proljeće* Kim Ki Duka

ESEJI 137 Sonja Tarokić / *Nevjerna žena* Claudea Chabrola – melodrama kao žanr i kao stil

FESTIVALI I REVIJE 142 20. Dani hrvatskog filma 2011: Animirani film i dalje sve kvalitetniji, Jurica Starešinčić / Tragom loših i nešto boljih vijesti, Stipe Radić / Prevlast hibridnih formi, Janko Heidl
155 Kritični dani – škola filmske kritike 20. Dana hrvatskog filma i *Hrvatskog filmskog ljetopisa*: Pametnice u ružičastoj zamci nevinosti, Monika Bregović / Lala Raščić i *Prokleta brana* – film za slušanje, Marijana Janjić / Značenje *punctuma* u fotoalbumu jednog ne sasvim prosječnog tinejdžera, Petra Vukelić
162 Tomislav Kurelec / Još uvijek vitalna i vrijedna kinematografija / Uz ciklus suvremenog mađarskog filma, Filmski programi, 3–7. svibnja 2011.
165 Marijana Janjić / Bengalski rezovi na zagrebački način / Uz cikluse indijskog filma na Subversive Film Festivalu, Zagreb, 7–21. svibnja 2011. i Tjedan bengalskoga filma na 2. Dani mađarske kulture, Zagreb, 16–21. svibnja 2011.

NOVI FILMOVI 169 Iz kinorepertoara: *Adrienn Pál* (Dragan Jurak) / *Boksač* (Tomislav Kurelec) / *Crni labud* (Mario Kozina) / *Još jedna godina* (Karla Lončar) / *Kraljev govor* (Boško Picula) / *Negdje* (Tomislav Šakić) / *Neke druge priče* (Vid Jera) / *O ljudima i bogovima* (Tomislav Čegir) / *Provjerena kopija* (Dragan Jurak) / *Sjever* (Stipe Radić) / *127 sati* (Mario Slušan) / *Upoznat ćeš visokog, tamnog stranca* (Dragan Rubeša) / *Zimska kost* (Siniša Paić)

DODACI 204 Kronika / Filmografija filmova na kinorepertoaru / English summaries / O suradnicima / Upute suradnicima

CONTENTS 65 - 66, Spring / Summer 2011

EDITORIAL	5	Let's Hear Our Voice Too
ANIMATION STUDIES	7	Luigi Scarpa / Professor Balthazar – animated series for children by Zagreb Film
	24	Midhat Ajanović / Feminine current of British animation
FACES OF CROATIAN CINEMA	47	Nebojša Jovanović / Fadil Hadžić in the optics of the totalitarian paradigm
	61	Damir Radić / Identity games, sadomasochism and the secret of lesbian love in Fadil Hadžić's <i>Alphabet of Fear</i>
	74	Fadil Hadžić filmography (Juraj Kukoč)
	78	Petar Krelja / Observer from the blue beach – Miroslav Mikuljan's work on film and television
	83	Tomislav Čegir / Miroslav Mikuljan's people from the Milky Way
	86	Miroslav Mikuljan filmography
	91	Janko Heidl / Nenad Puhovski – films which make a difference
	95	Dragan Jurak / Films by Damir Radić
FILM STUDIES	99	Noël Carroll / The power of movies
	116	Krunoslav Lučić / Sex, violence and videotapes: ethics of film expression in Michael Haneke's films
	129	Kim Sang Hun / Buddhist and Christian thought in Kim Ki-duk's film <i>Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring</i>
ESSAYS	137	Sonja Tarokić / The Unfaithful Wife by Claude Chabrol – melodrama as genre and as a style
FESTIVALS	142	20th Days of Croatian Film 2011: Animated film still getting better and better , Jurica Starešinčić / Following bad and somewhat better news, Stipe Radić / Hybrid forms domination, Janko Heidl
	155	Critical Days – Film Critics School of the 20th Days of Croatian Film and Hrvatski filmski ljetopis: Clever girls caught in the pink trap of innocence , Monika Bregović / Lala Raščić and <i>The Damned Dam</i> – film for listening, Marijana Janjić / The meaning of <i>punctum</i> in the photo album of a not-that-average teenager, Petra Vukelić
	162	Tomislav Kurelec / Cinema which is still vital and valuable / Program of contemporary Hungarian films II, Film Programmes, May 3–7, 2011
	165	Marijana Janjić / Bengali cuts after Zagreb's fashion / Indian cinema programme at the Subversive Film Festival, Zagreb, May 7–21, 2011, and Bengali Film Week at the 2nd Days of Indian Culture, Zagreb, May 16–21, 2011
NEW FILMS	169	Theatres: Pál Adrienn (Dragan Jurak) / The Fighter (Tomislav Kurelec) / Black Swan (Mario Kozina) / Another Year (Karla Lončar) / The King's Speech (Boško Picula) / Somewhere (Tomislav Šakić) / Neke druge priče (Vid Jeraj) / Des Hommes et des Dieux (Tomislav Čegir) / Copie conforme (Dragan Jurak) / Nord (Stipe Radić) / 127 Hours (Mario Slugan) / You Will Meet a Tall Dark Stranger (Dragan Rubeša) / Winter's Bone (Siniša Paić)
APPENDICES	204	Chronicle / Filmographies / English summaries / Contributors to this issue / Submission guidelines

Nek' se čuje i naš glas

Nakon što se prošli, zimski broj *Hrvatskog filmskog ljetopisa*, dovršen u siječnju, pojavio tek u proljeće, oko datuma kada izlazi proljetni broj, ovaj proljetno-ljetni dvobroj izlazi oko uobičajenoga datuma za naše ljetno izdanje, čime sustižemo *de facto* preskočeni broj i numeraciju našeg časopisa. No, ne treba se zavaravati, financijska kriza ozbiljno je uzdrmala naš časopis i skoro ga ušutkala. U ovih pola godine mnogo se toga promijenilo u hrvatskoj kinematografiji – u veljači je predstavljena je petoljetka hrvatske kinematografije, *Nacionalni program promicanja audiovizualnoga stvaralaštva 2010.—2014.* Time je konačno zaživjela djelatnost Hrvatskog audiovizualnog centra – HAVC-a – koji je od ove godine ušao i u financijsko podupiranje *Hrvatskog filmskog ljetopisa*, što je bila slamka spasa nakon što je Ured za kulturu Grada Zagreba krenuo u drastično rezanje dotacija u kulturnom sektoru, gurnuvši time i naš časopis ispod površine, odnosno na negativnu stranu pozitivne nule u kojoj se godinama održavao. Kakva je budućnost hrvatske kinematografije s aktivnim i propulzivnim HAVC-om tek treba vidjeti, kao i kakve će (i da li uopće) promjena u financijskoj strukturi imati ikakva utjecaja na nezavisno mišljenje o filmu koje ovaj časopis zastupa. *Hrvatski filmski ljetopis* i tako je od svojeg utemeljenja poticao i zagovarao promjene u kinematografiji, tiskao prijedloge zakona, komentare i dokumente. Nadamo se da će taj zakonski dokument od načelnih želja na papiru postati i operativni, izvedbeni plan s konkretnim mjerama i postupcima. I nije samo to novost – ovih dana, dok ovaj dvobroj odlazi u prijelom, u ograničenu distribuciju kreće i časopis *Filmonaut*. To govori da filmska kritika nije ušutkana nedostatkom novaca; dapače, od umalo nijednoga časopisa početkom godine došli smo do dva. Odlučan nastup HAVC-a, pogotovo prema TV kućama i drugim akterima koji su dužni izvršavati svoj doprinos njegovim fondovima, unijet će promjene na hrvatskoj filmskoj sceni, kakve su očekivane kada u igru ulaze transparentni natječaji, objektivni kriteriji i čisti odnosi pri raspodjeli financijskih sredstava i odnosa u centrima moći – a to će nužno donijeti i povišene glasove, pa i neprihvatljive tonove.

Tako je i jedna neugodna stvar koja se zbila u ovih pola godine neočekivana depeša Hrvatskog društva filmskih redatelja otposlana Hrvatskom društvu filmskih kritičara, a u kojoj se zahtijevalo da se pripazi kako jedan kolega (u ovom slučaju Dean Šoša u *Globusu*) piše o rezultatima natječaja. Za uglađen, ali bridak odgovor kritičara (trebamo li spominjati uopće bespredmetnost takvih depeša u vrijeme koje zasigurno nije doba jednogumlja?) nažalost nije bilo sluha – sve strane uvučene su, logikom raznoraznih međusobnih odnosa, u jalovo medijsko žutilo iz kojega se moglo zaključiti samo da medijski odjek dobivaju oni s jačim zaleđem. Nažalost, takve tekstove pišu također neki od članova HDFK-a.

Svatko treba djelovati po svojoj savjesti – filmski autori praviti svoja audiovizualna djela, ali imati i odgovornost prema javnim fondovima na kojima ta djela nastaju, ali i dati pravo kritičarima da procjenjuju dovršena djela po njihovoj vrijednosti. *Hrvatski filmski ljetopis*, kao središnji časopis hrvatske kinematografije, podržava – vjerujemo i kao svaki član HDFK-a – hrvatsku kinematografiju, ali isto tako ostaje i otvorena kritička platforma za javnu raspravu.

Tomislav Šakić



Luigi Scarpa

Profesor Baltazar – animirana serija za djecu na način Zagreb filma

65-66 / 2011

Sažetak: Iako je Zagreb film u godinama svoje slave pretendirao da proširi krugove recepcije animiranog filma na odraslu i dobro obrazovanu publiku, prva uspješna serija ovog studija namijenjena je djeci. *Profesor Baltazar* meditativnom je atmosferom, pacifizmom, nenasiljem i izbjegavanjem antagonista, odnosno negativaca, otkrio novi, didaktički prihvatljiviji model crtanog filma za djecu u odnosu na suvremenike iz američkih studija. Rad proučava estetiku i tehnike animacije upotrijebljene kod izrade serije i posebno zamjećuje kako su se oni mijenjali iz serije u seriju kroz sve četiri sezone. Posebna pažnja poklonjena je individualnim kvalitetama zagrebačkih animatora i kako su se ove uklopile u zajedničko stvaralaštvo. Autor na kraju nastoji etičku poruku čitavog serijala pronaći u posljednjoj epizodi za koju smatra da je zamišljena kao upozorenje kako čak i Baltazarov svijet može u trenutku izgubiti svoju čaroliju zaboravi li se na oprez.

Glavne riječi: *Profesor Baltazar*, Zagrebačka škola crtanog filma, analiza serije, crtani film

Uvod

Prva velika serija Zagreb filma, ona o profesoru Baltazaru, posvećena je djeci. Neobičan slučaj, ako se uzme u obzir da je stvaralaštvo studija kao ciljnu skupinu uvijek imalo odraslu publiku. Zahvaljujući geniju Zlatka Grgića (Zagreb, 1931. – Montreal, 1988) i Borivoja Dovnikovića (Osijek, 1930), godine 1967. svjetlo dana ugledao je kratkometražni film *Izumitelj cipela*, predodređen da postane pilot-epizodom prve skupine epizoda, na kojima je rad započeo 1968. u koprodukciji s njemačkom tvrtkom Windrose-Dumont Time. Kako Borivoja Dovnikovića nije zanimao rad na seriji, odlučio je da neće sudjelovati u projektu. Boris Kolar (Zagreb, 1933) i Ante Zaninović (Beograd, 1934. – Zagreb, 2000) pridružili su se skupini kao scenaristi, redatelji, crtači i animatori zajedno sa Zlatkom Grgićem. Potonji je također bio umjetnički direktor, Zlatko Bourek (Slavonska Požega, 1929) bavio se scenografijom, a Tomica Simović (Zagreb, 1931) skladao je glazbu. Nakon dvije godine rada, prva serija bila je dovršena.¹

1. Prva serija

Prva serija o profesoru Baltazaru ima trinaest epizoda, od kojih svaka traje desetak minuta. Cjelokupan je rezultat vrlo dobar, prije svega zato što je svaki od autora unio dio vlastite osobnosti u zajednički projekt, čijih se okvira pritom pridržava. Ciljnu skupinu kojoj je serija namijenjena činila su djeca u dobi od četiri do devet godina, iako je poruka utkana u priče prikladna i za odraslu publiku; poruka koja nalazi uporište u čistoći i iskrenosti. Svojom mudrošću i altruizmom, profesor pomaže prijateljima u trenucima nevolje. Tako se, osim što pronalazi zadovoljstvo, i zabavlja poput djeteta koje gleda svoje igračke (slika 1).

Svih trinaest epizoda povezuje jedan zajednički element: nema zajedljiva i licemjerna tona. Sve je u ozračju igre, mašte, radosti i zabave. Nema bilo kakvog oblika nasilja, ne nalazimo drugo osim

1. Iz osobne prepiske s Borivojem Dovnikovićem Bandom, 12. listopada 2008.



slika 1 / Duga profesora Baltazara



slika 2 / Gerald McBoing - Boing on Planet Moo

jednostavnih i učinkovitih gegova, koji ton i ritam naracije neprekidno održavaju brzima, ne gubeći nikada na uzbudljivosti i ne pribjegavajući pretjerivanju.

Baltazar se, suprotno stereotipu čangrizava i osamljena znanstvenika, zabavlja družeći se s drugima i sudjelujući u svim događajima u svojem gradu. Nalazimo ga tako i kao protagonista važnih svečanosti, primjerice u sedmoj epizodi u kojoj predsjedava konferencijom o miru, i u u svakidašnjim situacijama i kontekstima, kao u desetoj epizodi u kojoj plete sa svojim prijateljima. Ono što dira gledatelja, pa i suvremenog, naviknutog na gledanje svega i svačega, jest uljuđenost priča. Slijedi se tradicionalna pripovjedačka podjela: početni *status quo* na neki način biva poremećen, da bi se potom raspleo sretnim završetkom. Takvu shemu djeca vole jer vide da dobro uvijek pobjeđuje i plješću Baltazaru. Jednostavne situacije, pa i one nevjerovatne, kao u četvrtoj epizodi u kojoj ptica podučava svoga ljudskog prijatelja letjeti, uvijek su vođene strategijom stvaralačke mašte.

Sveukupno gledajući, može se reći da autori ostvaruju *work in progress*: iz svake epizode nešto naučimo, svaka je priča djelić koji produbljuje naše poznavanje glavnoga lika. Sve je povezano. Likovi na koje nailazimo na početku ponovno se pojavljuju u sljedećim epizodama, poput ptice iz *Izumitelja cipela*, koja se u petoj epizodi iznova letimice pojavljuje kada ju profesor ispituje tražeći prijatelja Koka. Prijateljstvo je osnovna tema cijele serije te se razvija u mnogim smjerovima. Nekoliko primjera: Baltazar, pomažući svom prijatelju Hanibalu u drugoj epizodi, stvara stroj za usisavanje magle. U *Letecem Fabijanu* (četvrta epizoda) čovjek i ptičica dijele istu sudbinu: siromašni su i troše i posljednji novčić za zajedničko dobro, ne misleći na sebe. U devetoj epizodi vidimo Baltazara kako svima nudi najveći dar: formulu za odlazak u svijet iracionalnoga, u zemlju razonode, gdje se nemogući snovi mogu ostvariti; kako bi tamo dospjeli, dovoljno je da ljudi zaplješću.

Ponekad autori iz Zagreba izravno pogađaju svoj cilj, kao u šestom nastavku, *Martin na vrhu*, u kojem je tema ravnodušnost. Martina, siromašna čovjeka, ignoriraju svi osim Baltazara, koji mu pomaže da pronade vlastitu sreću. Kada nestane, svi iznenada osjete njegovu odsutnost, i žaleći, podižu spomenik u čast nepoznatomu građaninu. Martin se povlači u prirodu, gdje u orlu pronalazi prijatelja. Promatra li se pomnije, to nije pravi sretan kraj: ljudska osobina da nekomu pridaje primjerenu važnost tek nakon što ga izgubi ovdje je jasno izražena te proširena zahvaljujući mudroj uporabi tonova i načina koji izbjegavaju stilske padove i banalnost.

Razmotri li se grafičko oblikovanje, cijela nam serija nudi mnoštvo elemenata koji zaslužuju da im se posveti pozornost. Prije svega treba napomenuti da je upotrijebljena tehnika klasične animacije na foliji: film sastavljen od crteža. Kad je riječ o stilu i animaciji, oni koji su na seriji radili (kao uostalom i svatko tko je radio u animaciji nakon 1951) nisu mogli zanemariti promjene koje je u to

područje unijela američka produkcijska kuća UPA. Iz stapanja tih novih smjernica (slika 2) te iskustva karikaturista sazrelih u satiričkome časopisu *Kerempuh* proizlazi vrlo osebujan stil svojstven cijeloj seriji o profesoru Baltazaru. Svemu tomu treba dodati hrvatsku prirodnu sklonost gegu, koja prije svega pripada velikom Zlatku Grgiću, i rezultat je očaravajuća animacija.

Kako bi se to razumjelo, treba se na trenutak zaustaviti na pozadini, grafici i bojama, jer je upravo to inovativni element cijele serije, koji će utjecati na filmove poput *Žute podmornice* (*Yellow Submarine*, George Dunning, 1968²).

Scenograf Zlatko Bourek, vrstan animator i čovjek od kista, oslanja se na detaljan i istodobno krajnje jasan prikaz. Njegova je paleta ispunjena bojama ikona i narodne likovnosti.³ Njegovo se djelo najbolje shvaća i vrednuje u međunarodnom kontekstu u kojem djeluje. Kraj je 1960-ih, razdoblja mladenačkoga prosvjeda, hipija i djece cvijeća. Mladež i umjetnici zahtijevaju slobodu, mir, željeli bi svijet bez rata i bez nasilja (dvije omiljene riječi su: mir i ljubav). Glazba postaje umjetnost u pravom smislu riječi, utjelovljujući duh vremena; u tom se razdoblju održava i glazbeni festival u Woodstocku. Priroda se gleda drugačijim očima, treba obojiti svijet. Odatle prirodna i snažna želja, prije svega među umjetnicima, da iz temelja izmijene vlastite palete. Koriste se žive, sjajne, snažne boje, koje mogu širiti pozitivnu energiju. Iskovana je riječ "psihodelično", kojom se označava očitovanje i oslobađanje misli, prije svega u kontekstu novih halucinogenih droga. Kako bilo, ono važnije jest volja za stvaranjem, za oslobađanjem mašte i kreativnog poleta, služeći se upravo energijom tih toliko punih i privlačnih boja. Bourek prihvaća upravo takve poticaje. Osim toga, njegovi se scenariji kreću od scenografskih elemenata, koji su geometrijski određeni, do manje definiranih oblika, nerazmjernih, koji se gube, kao da su nacrtani samo bojom. Potonji je element upotrijebljen s mnogo mašte, bez uvažavanja načela naturalizma i fotografskoga prenošenja stvarnosti, a baš u ime te stvaralačke slobode, toliko slavljene u tom razdoblju.

Slike 3, 4 i 5, preuzete iz prve serije, ilustriraju upravo rečeno.



slika 3 / Hanibalove Alpe



slika 4 / Hanibalove Alpe

2 Režija: G. Dunning. Scenarij: Al Brodax, Jack Mendelsohn, Lee Minoff, Eric Segal. Crtač pozadina: Heinz Edelmann. Animacija: Jack Stokes. Montaža: Brian J. Bishop. Glazba: The Beatles. Trajanje: 90 min. Vidi sliku 6.

3 Bendazzi, Giannalberto, 1998: *Cartoons*, Venecija: Marsilio.

slika 5 / *Hanibalove Alpe*slika 6 / *Žuta podmornica* (George Dunning, 1968)

1. 1. Analiza pilot-epizode serije: *Izumitelj cipela*

Prva je epizoda serije najsimpatičnija: kako nisu mogli predvidjeti da će ta epizoda postati pilot cijele serije, autori su bili odvažniji. Taj se element gotovo sigurno može pripisati Zlatku Grgiću, s pravom smatranom najboljim tvorcem gegova kojega je Zagreb film ikada imao. Prvo opažanje koje treba navesti odnosi se na glavni lik. Baltazar nosi plavu košulju i ima crvenkastu bradu i kosu (slika 7). Nakon toga, u svim serijama, vidimo ga uvijek sijede brade, gotovo ćelavoga, te u crnom sakou i zelenim hlačama (slika 8). Uz to, ovdje je još uvijek skiciran, a nerazmjer između glave i ostatka tijela još je naglašeniji.

Za razliku od epizoda koje su slijedile, ovdje scenografija gotovo da ne postoji. Likovi se gotovo uvijek kreću na neutralnoj pozadini, nekoj vrsti bezobličnosti. Često vidimo scenografske elemente smještene u neodređen prostor, pojedina mjesta gdje se pretpostavlja da se nešto nalazi. Taj poseban način uporabe bjeline, koja može postati ili predstavljati nešto, sve ili ništa, upućuje nedvojbeno na film Borivoja Dovnikovića *Znatizelja* (1966).

Osobita je značajka, već tada, uporaba boja i oblika (slika 9) koje bismo mogli okarakterizirati psihodeličnima, a koje će se tijekom sljedećih nastavaka upotrebljavati s većom umješnošću i snagom. Glavna tema epizode, koja će se razvijati i poslije, jest prijateljstvo i solidarnost među ljudima. Baltazar stvara čarobne cipele kako bi pomogao svojim prijateljima u njihovu poslu i svakodnevnom životu. Zbog jednog pokusa koji je pošao po zlu, profesor će biti taj komu će trebati pomoć, pa će mu tako njegovi prijatelji, koji ga nisu zaboravili, pomagati i biti uz njega. Sve je vođeno poletom i živahnošću, zahvaljujući jednostavnim, ali vrlo djelotvornim gegovima.

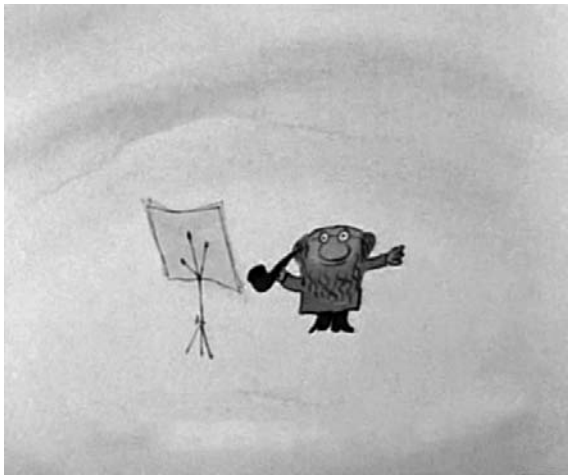
Baltazar viče "Heureka, Heureka!" da bi zatim, nakon prve eksplozije i neuspjelog pokusa, ostao vrlo razočaran. Drugo rješenje: čarobne cipele koje se kreću poput automobila i ispuštaju obojeni dim. Baltazarova lula na čaroban način postaje mala trublja za sviranje lajtmotiva koji prati otkrića. Na kraju možemo vidjeti nezgode ribara koji je, prije nego što se obratio profesoru, lovio samo čudne stvari: najprije ronioca, a zatim čak i tramvajska kola. Može se zaključiti da je epizoda pobudila toliko zanimanje upravo zahvaljujući živahnosti i dosjetljivosti, elementima koji su možda bili umanjeni u sljedećim nastavcima svih četiriju serija.

2. Druga serija

Godine 1971. Zagreb film smatrao je opravdanim uložiti sredstva u stvaranje druge serije. Osnovne smjernice već su bile jasno naznačene, pa nije bio problem nastaviti na istom tragu. Domaća i inozemna publika već je bila mnogobrojna i nisu smjela biti iznevjerena njezina očekivanja. Epizoda je opet trinaest, svaka od desetak minuta. Najznačajniji članovi kreativnoga tima ostali su isti: Zlatko

Bourek kao scenograf, Tomica Simović kao skladatelj, Zlatko Grgić, Ante Zaninović i Boris Kolar kao scenaristi, redatelji, crtači i animatori. Drugačiji je ovdje prikaz glavnoga lika. Baltazar gubi glavnu ulogu; i dalje donosi rješenje ali, ako se pomnije promotri, često postaje rubna figura. Epizode su zapravo usredotočene na razne stanovnike Baltazargrada i često se tek na kraju pribjegava mudrosti staroga profesora. Primjerice u *Hanibalovim Alpama* (druga epizoda prve serije) znanstvenik izravno sudjeluje u priči od početka do kraja, dok je u *Alfredu noćnom čuvaru* (prva epizoda druge serije) Alfred glavni lik, a uloga znanstvenika ograničena je na pomoć u teškom trenutku.

Osim toga, počinjemo otkrivati novog Baltazara. Dotad smo zapravo uvijek gledali pobjednika. U novoj se seriji pak uočavaju nijanse. U petoj epizodi, *Duga profesora Baltazara*, u gradu se priređuje natjecanje u ljepoti. Profesor, kao dobar građanin, također sudjeluje izumom posebnog stroja koji može proizvestiugu. Prividna pobjeda potvrđuje njegov uspjeh, ali to što mu je donijelo slavu iznenada postaje njegova propast. Prvi put profesor doživljava neuspjeh pred svima koji su mu uvijek klicali, što ga neizmjereno rastuži (slika 10). To je važan trenutak, ali je još važniji završetak, koji nam dopušta jedno opažanje. Baltazar će popraviti svoj stroj i pretvoriti ga u uređaj koji proizvodi tkaninu duginih boja te će ga staviti na raspolaganje svom nesretnom prijatelju krojaču, koji će zahvaljujući tomu postati slavan. Može se stoga zaključiti da je popularni znanstvenik možda umjetnik, vrlo poseban umjetnik.



slika 7



slika 8



slika 9



slika 10

On ne stvara sa željom da se okoristi, njegova umjetnost-znanost dobiva vrijednost u trenutku kad posluži dobroj svrsi. I upravo je stoga pobjeda na natjecanju bila tako kratkotrajna: bilo je to samo natjecanje u ljepoti. Tek kada je stroj bio prenamijenjen u nešto društveno korisno, postigao je uobičajen uspjeh. Uostalom, kao što je prethodno već zaključeno, to su priče koje obilježava altruizam i skladan život s bližnjim. Gotovo da ne dolazi do ponavljanja, jer u nekim epizodama tijekom radnje nije toliko linearan koliko je složen i zavodljiv. Tako je i u osmome nastavku, *Ledeno vruće*, u kojem susrećemo tri lika, Baltazara i dvojicu njegovih prijatelja iz djetinjstva. Pripovijest prati svu trojicu, posvećujući vrijeme svakomu od njih i stvarajući faze i odlomke isprepletenih priča. Tek se na kraju krug zatvara. To je vrlo zanimljiva epizoda i stoga što, opet u ime prethodno spomenutoga *work in progress*, dobivamo nove podatke: ovdje otkrivamo Baltazarove stare prijatelje i igre njihove bezbrižne mladosti.

Slično je i u sedmome nastavku, *Krojač Silvestar*, u kojem prisustvujemo djeliću Baltazarove svakodnevice kako bismo otkrili začudnu i istodobno ironičnu činjenicu: tajna profesorove mudrosti leži u dva jaja što ih pojede za doručak. To bi se moglo učiniti kao malena posveta glavnomu liku serije braće Fleischer iz 1930-ih, *Mornar Popaj* (*Popeye the Sailor*), u kojoj mornar, kako bi bio snažan i nepobjediv, mora jesti špinat. Baltazar i Popaj jedu jaja i špinat, što znači da treba činiti isto ako se želi postati poput njih. Riječ je o očitoj poruci djeci, glavnoj ciljnoj skupini obiju serija.

Deveta epizoda, *Lutke bez kose*, pruža nam šansu da doznamo još jedan važan podatak: stanovnici Baltazargrada sretni su jer su imali sretno djetinjstvo, u kojem su razvili snažno zanimanje za lutke. Sada kad su odrasli, ta njihova strast postala je konstruktivna, jer su oni sami postali proizvođači istih, podižući tako razinu lokalnog obrtništva. Priča se ipak temelji na odnosu s drugim, s drugačijim. Prvi put susrećemo vanzemaljce, ali, suprotno očekivanjima, oni nisu strašni i opasni, nego simpatični i smiješni: mala ćelava bića koja lutkama kradu perike. Kao i uvijek, profesor će unijeti red, ali ne misleći ponajprije na svoju vrstu, nego kompromisom s nepoznatim bićima. Baltazar i njima stavlja svoje znanje na raspolaganje, a oni se pokažu zahvalnima i vrate perike. Pouka: "drugi" nam može biti prijatelj.

Ukupno gledano, može se ustvrditi da autori pokazuju veće vladanje sadržajem kojim se bave, uspijevaju uhvatiti se u koštac sa složenim temama, a da one djeci ne budu neugodne. Snažna poruka uvijek je prisutna: to su poučne, ali istodobno i zabavne epizode. Formom koja osvaja uspijevaju plasirati odgojne sadržaje namijenjene djeci u dobi od četiri do devet godina, te pridobivaju mladu publiku i nailaze na odobravanje roditelja. Tako je u dvanaestoj epizodi, *Zvonko sa zvonika*, tema modernosti i automatizacije objašnjena na najbolji mogući način: Dingo, vrsta kukavice, simpatičan je lik koji stanuje u gradskome satu. Svakoga sata izlazi kako bi zazvonio, objavljujući tako točno vrijeme. Slučaj je htio da nekoliko puta ne ispunji svoju obvezu te unese pomutnju. Nepriliku je prouzročila ptica koja se smjestila na nakovanj i tako ometa Dinga, koji je ne želi ozlijediti dok zvoni. Problem je u tome što, spašavajući pticu, Dingo biva ocijenjen kao loš radnik i stoga zamijenjen strojem. Ovak će se pokazati neosjetljivim prema ptici, koja iz navike i dalje slijeće na nakovanj, riskirajući tako život. Sve će se zatim, po običaju, riješiti.

Da bi se bolje shvatilo ovdje rečeno i da bi se uočilo kako i djeca mogu usvojiti poruku, dovoljno je pogledati prikaz stroja (slika 11). Jednostavna slika i nekoliko sredstava uspijevaju reći više od mnogih riječi.

Grafika, animacija i likovi podudaraju se s onima u prvoj seriji, ali su ovdje naglašeniji. Opet uočavamo nerealistički oblikovane likove s velikim nerazmjerom između glave i ostatka tijela. Boje su vrlo žive, upravo zbog prethodno navedene psihodeličnosti. To se prije svega uočava u scenografiji, gdje se nerijetko susreće jednom žuto sunce, drugi put šareno, a potom sastavljeno od crvenih krugova. Elementi scenografije većinom su skicirani, a kada su u potpunosti oblikovani, ne mari se da budu

realistični. Dovoljno je prisjetiti se osme epizode, *Ledeno vruće*, u kojoj sat s klatnom ima nepomične kazaljke. Nalazimo mnoštvo likova, većinom osmišljenih pod utjecajem stripa (*Kerempuh*). Mnogobrojne su poveznice među epizodama, posebice među serijama, upravo kako bi se naglasio kontinuitet. Tako iznova susrećemo pticu iz prvoga nastavka prve serije te čovjeka koji uvelike podsjeća na stanovnika planina iz druge epizode iste serije, *Hanibalove Alpe*. Mašta crtača očituje se kroz strojeve kojima se služi Baltazar i koji, uostalom, ocrtavaju njegovu osobnost znanstvenika-djeteta: svemirski brod u obliku stroja za pranje rublja s propelerom te prije svega glasoviti stroj za izume koji, među mehanizmima i zupčanicima koji omogućuju njegov rad, ima i kišobran.

Ono što zaista zadivljuje jest osobita i izvanredna uporaba boje, a jasan je primjer krajolik šeste epizode, *Figaro Hop*. Osobita je i stoga što se, kao i u kratkometražnome filmu UPA-e iz 1953, *Gerald McBoing Boing's Symphony*, ne pridaje pozornost približavanju i slaganju jednakih boja i tonaliteta (na primjer žuti kamion na žutoj podlozi u devetoj epizodi, *Lutke bez kose*). Najzad je važno istaknuti dva citata: žaba koju susrećemo u šestoj epizodi, *Krojač Silvestar*, podsjeća na žabu iz filma *Krek Borivoja Dovnikovića* iz 1967; dok su gavrani u desetome nastavku, *Oblačna priča*, *hommage* Vincentu Van Goghu.

slika 11 / *Zvonko sa zvonika*slika 12 / *Lutka bez kose*slika 13 / *Lutka bez kose*slika 14 / *Lutka bez kose*



slika 15 / Figaro Hop



slika 16 / Lutka bez kose

2. 1. Analiza treće epizode druge serije: Čudotvorni kolač

U ovoj se epizodi prvi put pojavljuju osobe koje bismo mogli okarakterizirati kao zle – razbojnici. Ali, ni oni nisu drugo doli pomalo stasala djeca koja se zabavljaju uznemiravajući ljude psinama. Bezazleni su, a sve što čine, čine kako bi se zabavili. Bacaju torte u lice prolaznicima, proljevaju boju po klupama, prskaju vodu iz plastičnih pištolja, zamjenjuju pisma u poštanskim sandučićima, ismijavaju stanovnike i uzrokuju prometne nezgode, ali na šaljiv, a ne na okrutan i nasilan način. Njihov će karakter biti promijenjen zahvaljujući klasičnom Baltazarovu pronalasku: torti ljubaznosti. Kao posljedica, razbojnici će se pokajati zbog svojih djela i nadoknadit će počinjenu štetu. Slični završeci nose rizik prenemaganja i lažnih *happy endinga*. Sve epizode, a posebno ova, paradoksalne su u dobrome. Rizik od banalnosti vrlo je velik, ali, zahvaljujući gotovo obveznoj dozi sarkazma koju posjeduje hrvatski humor, rezultat su sretni svršeci koji osvajaju.

Ako govorimo o vizualnom stilu, vrijede ista zapažanja kao i za ostale epizode: žive boje uklopljene su u dobro oblikovane scenografije. Likovi ni ovdje nisu anatomske realistični, pa tako brade razbojnicima dosežu gotovo do cipela. I ovdje smo svjedoci uporabe nerealne boje: vidimo odjeću koja se suši na plavoj podlozi s malo svjetlije plavim balkonom i zidom palače, kojima je dodana haljina neke gospođe tamnije plave boje, smještena na istom balkonu. Boja se zatim upotrebljava kao način komunikacije: razbojnici imaju maslinastu put, ali kad pojedu Baltazarovu tortu, poprime tradicionalnu ružičastu boju, kako bi se potvrdila karakterna mijena. Ova epizoda dopušta da se usredotočimo na temu nasilja i na način na koji se ona obrađuje. Ni u jednoj od četiriju serija nikada ne nalazimo neprimjerenu i pretjeranu uporabu nasilja. Strana je to riječ u Baltazarovu svijetu. Nikada se nećemo susresti sa snažnim i ostrim gegovima, tipičnima za *Wile E. Coyotea* i *Toma & Jerryja*. Nisu potrebni; a ne pokazuju se ni korisnima za prenošenje temeljnih vrijednosti ovih epizoda. Dovoljno je mnogo manje, poput obične torte koja vraća osobenjake na pravi put, učeći ih dobrim i ispravnim načinima života u zajednici.

3. Treća serija

Nakon dviju serija, Baltazar je postao najpoznatiji profesor na svijetu. Dovoljno je spomenuti da je nekoliko epizoda prvih dviju serija osvojilo nagrade na festivalima: *Hanibalove Alpe* u Odenseu 1977, *Martin na vrhu* također u Odenseu iste godine, a *Oblačna priča* u Barceloni 1972. Izravna posljedica toga bila je realizacija nove, treće serije 1977. godine. U skladu s tradicijom, nastavaka je opet trinaest, svaki traje desetak minuta. Ovoga je puta rizik od ponavljanja bio mnogo veći pa su stoga bile uvedene mnoge novosti. Kako bi se pobrojile sve novine i razlike s obzirom na prethodno analizirano, ovoga će puta biti dobro krenuti od zasebne analize prve epizode.

3. 1. Analiza prve epizode treće serije: *Amadeusove uši*

Teme ostaju više-manje nepromijenjene, ali se intervenira u bojama, a scenografije su osmišljene na drugačiji način. Već na početku uočavamo da se i logo Zagreb filma promijenio (slike 17 i 18). Isto vrijedi i za početno pseudokazalište, koje je ponešto izmijenjeno. Na početku svake epizode vidjeli smo prikaz Baltazaragrada kroz koji se, zumiranjem, ulazilo u sam događaj. Ovdje se scenografski elementi čine definiranim, barem kad je riječ o konturama. Općenito, čini se da se ublažava eksplozivna, živa i snažna kromatska komponenta (slike 19 i 20). U prethodnoj seriji bilo je prisutno nekoliko "rituala" koji su se ponavljali na isti način: Baltazarovo razmišljanje kako da riješi problem i pokušaj rješavanja istoga uz pomoć stroja za izume. U prvom je slučaju profesor, na žutoj podlozi i između dviju kazališnih kulisa označenih crvenim zastorom, hodao slijeva nadesno razmišljajući što da napravi. Sada je ritual manje-više jednak, ali se mijenja boja zastora, koji postaje kromatski privlačniji (slike 21 i 22).

Kad je riječ o pokretanju stroja, Baltazar se sada kreće prema napravi te je prikazan u prednjem planu, okrenut prema gledatelju. Kada je pronalazak dovršen, vidimo uvećan detalj profesora koji ulijeva čarobne kapi u epruvetu; sve je popraćeno trijumfalnom glazbom. Nedostaje tradicionalni glazbeni lajtmotiv, koji je bio podloga cijeloj toj radnji u prethodnoj seriji. Razlikuje se i stroj za izume: prvotni je bio jednostavan i na brzinu skiciran, novi je mnogo jasnije definiran, tehnološki savršeniji i privlačniji: kad se pokrene, dolazi do prave eksplozije boja, od crvene i žute do zelene i plave (slike 23 i 24). Nalazimo kišobran kao neizostavni dio naprave u oba konteksta; ovdje je pak iznad sata, zauzima središnje mjesto i mnogo je šareniji. U usporedbi s prethodnim serijama, u manjoj se mjeri koriste žive boje. Sveukupno, paleta je žuto-bež-kestenjasta. Kuće i palače su definirane.

Rezultat je konvencionalnija serija, kako u priči tako i u vizualnim rješenjima, iako nikada nisu dokinuti izvorni trenuci živahnosti. Autori, više-manje isti, odlučili su se za nova rješenja: više oblika i veću brigu o detaljima. Uzme li se u obzir tematika, može se reći da rad scenarista nastavlja uhođane smjernice. U epizodi koju ovdje razmatramo, pozornost je uvijek usredotočena na altruizam i na radost života u zajednici koja dijeli nedaće, ali prije svega sreću. Glavni je lik epizode Amadeus, čovjek koji je u stanju osjetiti kišu mnogo prije nego što počne padati. On drugima stavlja na raspolaganje svoj dar, sve do trenutka kad mu voda uđe u uši i više ništa ne čuje. Po običaju, intervenirat će Baltazar sa svojim strojem za usisivanje vode. Tako će priča moći sretno završiti. Iz toga vidimo da se u pričama zapravo ništa ne mijenja: početni *status quo* na neki je način poremećen, da bi se potom raspleo sretnim završetkom. To bi moglo upućivati na činjenicu da su svi nastavci jednaki; ali ipak nisu, jer ono razliku stvara način na koji se stiže do *happy endinga*. Taj je način svaki put drugačiji, jer drugačiji su i pronalasci utkani u svaku priču. Kako bi se ostvario nepredvidljiv prizor, dostaju ironična rješenja, maštoviti izumi koji uglavnom nastaju u Baltazarovim strojevima.

slika 17 / *Bim Bam Bum*slika 18 / *Amadeusove uši*



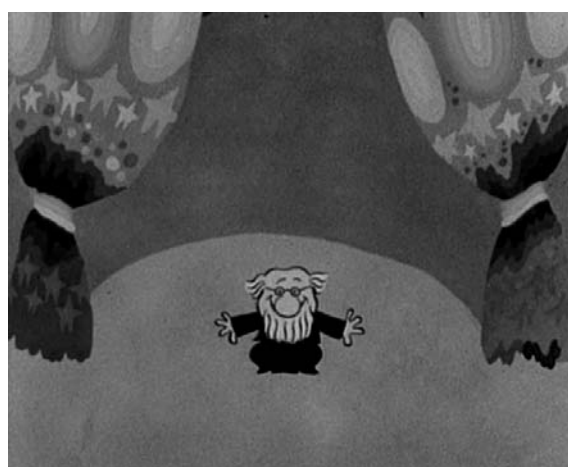
slika 19 / *Bim Bam Bum*



slika 20 / *Amadeusove uši*



slika 21 / *Bim Bam Bum*



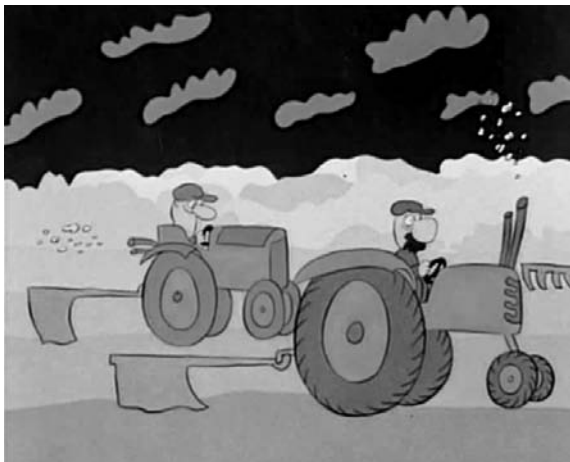
slika 22 / *Amadeusove uši*



slika 23 / *Amadeusove uši*



slika 24 / *Bim Bam Bum*

slika 25 / *Bim Bam Bum*slika 26 / *Amadeusove uši*

Novost je uvođenje mikrosekvence na kraju svake epizode, gdje vidimo likove koje ćemo susresti tijekom trinaest nastavaka kako jedan po jedan liježu na počinak u svoje osebujne krevete. Taj završetak sastavljen je od dobro napravljenih crteža, ali je rezultat monoton te predugačak. Još je jedna mana nedostatak gega, što se vjerojatno može pripisati izostanku Zlatka Grgića. Ipak, način izlaganja uobičajenih tema (s poučnom i zabavnom svrhom) ostaje besprijekoran.

Izričit je poziv na nenasilje u trećoj epizodi, *Gusarski problem*, u kojoj susrećemo gusara *sui generis*: uljudna čovjeka koji prezire oružje te se uznemiri kad vidi krv. U četvrtom nastavku, *Lavlje nevolje*, shvaćamo istinsku Baltazarovu skromnost. Njemu nije problem ugostiti u kući skitnicu, koji je među ostalim njegov prijatelj, stavljajući mu na raspolaganje kupaonicu da se okupa i udoban krevet za spavanje. Značajna je epizoda i sedma, *Oblačno sa svađavinama*, koja se prvi put bavi temom nesloge. Likovi se svađaju, ali se ne tuku, samo se belje i krevelje jedni drugima. Još jednu značajnu dosjetku, sa svrhom prenošenja ispravnih vrijednosti, nalazimo u jedanaestome nastavku, *Svirka za Mirka*, u kojem bi glavni lik Mirko trebao smršavjeti kako bi ponovno dobio svoj posao. Baltazar je mogao izmisliti tablete kojima bi riješio problem, ali njihovo korištenje nije zdravo, pa je odluka pala na tjelovježbu. Svi navedeni elementi jednostavne su dosjetke, ali neupitne odgojne vrijednosti.

I u ovoj seriji nalazimo citate. Slučaj je to u epizodama šest i osam: *Neman Fu-Fu* i *Pepino Cicerone*. U prvoj se susrećemo s pozivanjem na ikonografiju orijentalnih zmajeva. U drugoj se spominje kosi toranj u Pisi, *homage* talijanskoj znanosti i umjetnosti. U potonjoj vidimo također Baltazara kako, uz pomoć videoprojektora, razgovara sa svojim prijateljima znanstvenicima i kulturnjacima. To bi se rješenje moglo shvatiti kao vrsta metafilmskoga diskursa, odnosno kao film u filmu.

Može se zaključiti da ova serija ima pozitivnih i negativnih strana. Pozitivno je što su se nakon 26 epizoda iskristalizirala neka rješenja vezana uz crtež, boje i brigu za detalje. Izravna posljedica toga jest novi vizualni poticaj za gledatelja koji se ne dosađuje gledajući stalno isto. Negativna je strana gotovo posvemašnji nedostatak ironije i jednostavnih gegova. Čini se da je, usmjeravanjem pozornosti na vizualno oblikovanje, u drugi plan pala živahnost koja se prethodno bila udomaćila. Jasan primjer toga završni je lajtmotiv kreveta, besprijekoran, ali dosadan. U vezi s profesorom Baltazarom nema značajnih promjena. Ono što se ponajviše ističe jest njegova zabrinutost u fazi smišljanja izuma. Time dokazuje da živi za druge te da su problemi njegovih prijatelja i njegovi problemi, jer ih on proživljava s istim emotivnim intenzitetom.

Nakon triju serija moglo bi se iznijeti sljedeće promišljanje: *voice over* komentara u svim dosad razmotrenim epizodama gotovo je nepotreban. Slike u pokretu sve govore, dakle glas je samo ures koji

bi se mogao i izostaviti. Možda su upravo zbog toga, uvidjevši mogućnosti svoje animacije, autori smatrali primjerenim izostaviti audiokomentar u četvrtoj i ujedno posljednjoj seriji. Mnogo će toga, uostalom, biti izmijenjeno u posljednjem poglavlju pustolovina profesora Baltazara.

4. Četvrta serija

Između 1977. i 1978. Zagreb film je, u koprodukciji s Windrose Film und Fernsehproduktion iz Hamburga, realizirao novu seriju. Kreativni tim je ponešto izmijenjen. Uz Tomicu Simovića, glazbu skladaju Hermann i Heinz. Ponovno se pojavljuje veteran Zlatko Grgić kao umjetnički direktor i scenarist. Zlatka Boureka zamjenjuje Branko Varadin, scenograf prve epizode prve serije, koji će se, s dvama suradnicima, baviti svim pozadinama. Borisa Kolara i Antu Zaninovića zamjenjuju Milan Blažeković (Zagreb, 1940), Pavao Štalter (Karanac, 1929) i Zdenko Gašparović (Pakrac, 1937), koji će se izmjenjivati s Grgićem u ulozi glavnoga crtača i redatelja. Ako bolje pogledamo, nova je serija posve različita od prethodnih triju.⁴ Prema Predragu Radanoviću⁵ i Borivoju Dovnikoviću,⁶ malo je ostalo od staroga profesora Baltazara. Promijenjena je i uobičajena struktura: umjesto trinaest desetominutnih, ova serija ima 20 petominutnih epizoda. Ne čujemo glas komentatora, nego samo glazbu koja dobro komentira priču. Mijenja se početni znak, ali i crtež. Čini se donekle da se pribjeglo miješanim tehnikama, iako se još uvijek radi o klasičnoj animaciji na foliji. Scenografije su skicirane akvarelom i crtežom na papiru. Precizno su označene, pa i u konturama, a gotovo u potpunosti nestaje eksperimentalna uporaba boje. Dovoljno je pogledati Baltazarovu kuću: ranije uvijek drugačija i obojena, sada je osmišljena na tradicionalan način.

Već smo od treće serije nailazili na definiranije, manje skicirane i, kad je riječ o realističnosti, pravilnije predmete i scenografske elemente. Ovdje se u potpunosti napuštaju poznati oblici. Tako više ne nalazimo Baltazara kako udobno sjedi u naslonjaču dvostruko većem od njega, nego na stolici prilagođenoj njegovoj stvarnoj veličini. Isto vrijedi i za likove: nema više nerazmjera između glave i ostatka tijela. Ne nalazimo više ni stroj za izume (!). Maleno uvodno kazalište drastično je izmijenjeno. Mnogo kraće i dinamičnije, predstavlja naizmjenice imena scenarista u kutu školske ploče, dok se imena umjetničkoga direktora, crtača i redatelja svake od epizoda pojavljuju u dvjema susjednim bočicama, koje su dio čudnog znanstvenog instrumentarija. Nestaje i početni prizor Baltazargrada, koji je uvodio gledatelja u središte zbivanja.

Najinovativniji je element u vezi s glavnim likom. Ovdje ga vidimo približenoga ljudskoj veličini. U prvoj epizodi, *Baltazarova ljubav* (slike 29 i 30), prvi put vidimo da se zaljubljuje. Kupuje nebrojeno mnogo buketa cvijeća jer je žena u koju se zagledao cvječarica. Radi svašta, čak skida svoju uobičajenu odjeću kako bi bio elegantniji pred svojom ljepoticom. Kraj priče priprema mu neugodno iznenađenje: ona se udaje za drugog muškarca. Profesor bi iznevjerio svoju narav da se naljuti; dakle, zadovoljivši se jednim poljupcem, smišlja za mladence otmjen automobil kao vjenčani dar. Ovaj nam nastavak govori nešto više o glavnome liku: on je pravi Don Juan, o čemu svjedoči i završetak priče, gdje ga vidimo kako se zaljubljuje u drugu ženu.

Povratak Zlatka Grgića vratit će cijeloj seriji ironiju i svježinu. Sve je dinamičnije i privlačnije, dovoljne su jednostavne dosjetke da bi nastavci bili zanimljivi. Ritam, kraće trajanje i glazba čine spoj koji zadržava gledatelja pred ekranom iako, kako je već rečeno, je malo ostalo od staroga profesora

4 Iz osobne prepiske s Borivojem Dovnikovićem Bordin, 20. listopada 2008.

5 Iz osobne komunikacije s Predragom Radanovićem, 2. rujna 2008.

6 Iz osobne prepiske s Borivojem Dovnikovićem Bordin, 20. listopada 2008.

Baltazara. Izvrsnih bi se dosjetki moglo navesti bezbroj, ali pogledajmo najosobitije. U sedmoj epizodi, *Igrati se lovce*, stražar slijedi lopova koji je pobjegao iz zatvora, ali se u doba ručka zaustavljaju i zajedno objeduju u restoranu. Nastavlja se potjera, ali se kasno poslijepodne iznova zaustavljaju kako bi otišli u kino. Vraćaju se u zatvor, ali iznenada dva osobita lika zamjenjuju uloge, tako da policajac postaje lopov, a lopov postaje policajac, dajući naslutiti da je, kao i u igri, moguće da sutradan sve započne sa zamijenjenim ulogama. U devetoj epizodi, *Obučar Kroko*, simpatičan djetlić, pomoćnik krokodila postolara, uzima novac od mušterija, stavlja čavlice pod cipele i, štoviše, odabire nove potplate za mušterije. U petnaestom nastavku, *Šampion*, trkači konj obuva tenisice "starke" poput moderna tinejdžera. U devetnaestoj epizodi, *Vjetrenjača*, u zoru, mladi miš budi svojega ljudskog ortaka kako bi ispekli kruh. Vrlo neobična budilica, koju poslije preuzima Aardman u seriji od animiranoga plastelina *Wallace & Gromit*.

Odgojne teme i dalje su najvažnije. Primjer je osma epizoda, *Klaun Daniel*. Dva osobita lika rade zajedno u kazalištu, udahnujući život simpatičnu klaunu sastavljenom od dviju osoba. Sve je u redu dok ih jednoga dana neki poduzetnik, želeći izvući dobit iz njihova nastupa, ne učini bogatima, zaposlivši ih kod sebe. Počnu se svađati zbog novca, razdvajaju se i to je uzrok njihove propasti. Na kraju će Baltazar sve riješiti: dvojica se ponovno udružuju i sve se vraća u redovito stanje. Pouka: novac nije najvažniji, ponekad zbog njega možeš izgubiti ono najdragocjenije. U dvanaestome nastavku, *Posao je posao*, prosjak se iznenada obogati, jer uspijeva pronaći pravu formulu za pokretanje važnog poslovnog plana. Dobiva sve, ništa mu ne nedostaje, ali pogleda li se pomnije, zbog novoga je života pod stresom i tužan. Pouka: ne treba misliti da je dolazak na vrh pokazatelj blagostanja. Čovjek mora nešto željeti jer ga to prisiljava da se angažira u životu, ali dovoljno mu je malo da bi bio sretan.

U novoj seriji važna je igra vraćanja na različite epizode. Osobe koje susrećemo na početku nalazimo i u sljedećim nastavcima, često kao glavne likove priča koje su im u potpunosti posvećene. Vraćanja su ponekad kronološki netočna. Na primjer: u prvim epizodama vidimo poštara s nogom u gipsu, a tek potom, u njemu posvećenoj priči, doznajemo zašto mu se dogodila takva nesreća. Sve to ne zbunjuje gledatelja: animacija je sinonim za kreativnost, a kreativnost nema granica. Profesoru Baltazaru oduzet je stroj za izume, a njegova je prisutnost nepostojanija, često suvišna. U prethodno navedenoj epizodi o policajcu i lopovu, Baltazar ne utječe na tijek priče. U nastavku o konju profesor se uopće ne upleće. U osmoj epizodi ograničava se na lijepljenje novčanice, čime se potvrđuje ponovno udruživanje dvojice prijatelja. Njegova odlučujuća uloga ipak je nužna, ali dobiva manje prostora jer svaka priča mora trajati samo pet minuta i pozornost je usmjerena na glavne likove svake zgode. Treba naznačiti i važno pozivanje na *Satiemaniju* Zdenka Gašparovića (1978) (slika 28). Konobar iz pete epizode, *Hik* (slika 27), očito je preuzimanje lika iz remek-djela Zagreb filma.

slika 27 / *Hik*slika 28 (*Satiemanija*, Zdenka Gašparović, 1978)



slika 29 / Baltazarova ljubav



slika 30 / Baltazarova ljubav

4. 1. Analiza posljednje epizode četvrte serije: Zrak

Epizoda kojom se zaključuje saga o profesoru Baltazaru važna je zbog sadržaja. Neumorni Zlatko Grgić nudi nam epizodu u kojoj izostaje uobičajeni *happy ending* i u pamćenje gledatelja želi se utisnuti stroga opomena. Prvi se put nalazimo pred čudovištem: ne pred uobičajenim ružnim, ali bezazlenim stvorenjem, kakva smo mogli prethodno upoznati. To je destruktivno i opasno čudovište, stvarno i aktualno: antropomorfizacija smoga (slika 31).

Profesor Baltazar je u tim okolnostima prijeko potreban. On smišlja uređaj koji ispušta miris ivančica u okoliš, i tako sprečava širenje zagađenja. To rješenje jasno upozorava na važnost uporabe ispušnih katalizatora. Pronalazak se pokazuje djelotvornim i dobro prihvaćenim pa se odluči proizvoditi ga u velikim količinama. Ali više takvih naprava znači i veću proizvodnju, a veća proizvodnja znači više rada u tvornicama; što tvornice više rade, to je i stopa onečišćenja veća. Posljednja scena, koja značajno zaključuje posljednju epizodu posljednje serije, pokazuje smrtonosno stvorenje kako izlazi iz dimnjaka, širi se i ponovno preuzima vlast nad gradom, stvarajući tako začarani krug iz kojeg se teško može izaći. Dakle, nije *happy ending*, nego zabrinjavajući svršetak koji ocrtava aktualni problem. Pomnije gledajući, nije neobično završiti takvom epizodom. Ovdje se nalazi zbroj svih pouka s kojima smo se dosad susreli. Lijepo je živjeti u čistom Baltazarovu svijetu, ali u određenom se trenutku treba suočiti sa stvarnošću, na koju čak i veliki profesor može utjecati samo do određene mjere. Njegovi ispušni uređaji od male su koristi, treba utjecati na građanski osjećaj odgovornosti svakog čovjeka. Samo će se na taj način održati vrsta i spasiti priroda, od koje sve kreće i kojoj sve teži. To je prava poruka svih četiriju serija, ovdje snažno potkrijepljena.

s talijanskoga prevela Jasna Rešić



slika 31 / Zrak



Filmografija serije *Profesor Baltazar*

PRVA SERIJA (1967–68)

1967.

Izumitelj cipela

Režija, crteži, animacija: Zlatko Grgić. Scenarij: Z. Grgić, Borivoj Dovniković. Scenografija: Branko Varadin. Glazba: Aleksandar Bubanović. Trajanje: 9:13 min.

1968.

Hanibalove Alpe

Trajanje: 9:33 min.

Horacijev uspon i pad

Trajanje: 8:17 min.

Leteći Fabijan

Trajanje: 10 min.

Maestro Koko

Trajanje: 9 min.

Martin na vrhu

Trajanje: 8 min.

O mišu i satovima

Trajanje: 8:30 min.

Rođendanska priča

Trajanje: 8:30 min.

Sreća u dvoje

Trajanje: 8:30 min.

Tetke Pletke

Trajanje: 7 min.

Viktorov jajomat

Trajanje: 10 min.

Vjetrovita priča

Trajanje: 7:58 min.

Zvezdani kvartet

Trajanje: 10:56 min.

Režija, crteži, animacija, scenarij: Zlatko Grgić, Boris Kolar, Ante Zaninović. Scenografija: Zlatko Bourek, Branko Varadin, Srđan Matić. Glazba: Tomica Simović.

DRUGA SERIJA (1971)

Alfred noćni čuvar

Režija i crteži: Zlatko Grgić. Glavni animator: Neven Petričić. Scenarij: Don Arioli. Scenografija: Zlatko Bourek, Branko Varadin, Srđan Matić. Glazba: Tomica Simović. Trajanje: 10 min.

Bim Bam Bum

Režija i crteži: Zlatko Grgić. Glavni animator: Turido Pauš. Scenarij: Z. Grgić, Boris Kolar. Scenografija: Zlatko Bourek, Branko Varadin, Srđan Matić. Glazba: Tomica Simović. Trajanje: 10:29 min.

Čudotvorni kolač

Režija i crteži: Boris Kolar. Glavni animator: Vjekoslav Radilović. Scenarij: Dubravko Horvatić. Scenografija: Zlatko Bourek, Branko Varadin, Srđan Matić. Glazba: Tomica Simović. Trajanje: 10 min.

Doktor za životinje

Režija i crteži: Zlatko Grgić. Glavni animator: Vladimir Jutriša. Scenarij: Don Arioli. Scenografija: Zlatko Bourek, Branko Varadin, Srđan Matić. Glazba: Tomica Simović. Trajanje: 9:31 min.

Duga profesora Balthazara

Režija i crteži: Ante Zaninović. Glavni animator: Neven Petričić. Scenarij: Željko Palčok. Scenografija: Zlatko Bourek, Branko Varadin, Srđan Matić. Glazba: Tomica Simović. Trajanje: 10 min.

Figaro Hop

Režija i crteži: Boris Kolar. Glavni animator: Leo Fabiani. Scenarij: Don Arioli. Scenografija: Zlatko Bourek, Branko Varadin, Srđan Matić. Glazba: Tomica Simović. Trajanje: 10:30 min.

Ledeno vruće

Režija, scenarij, crteži: Ante Zaninović. Glavni animator: Vjekoslav Radilović. Scenografija: Zlatko Bourek, Branko Varadin, Srđan Matić. Glazba: Tomica Simović. Trajanje: 10:17 min.

Lutke bez kose

Režija i crteži: Ante Zaninović. Glavni animator: Turido Pauš. Scenarij: Željko Palčok. Scenografija: Zlatko Bourek, Branko Varadin, Srđan Matić. Glazba: Tomica Simović. Trajanje: 10:07 min.

Oblačna priča

Režija i crteži: Ante Zaninović. Glavni animator: Turido Pauš. Scenarij: Zdenko Gašparović. Scenografija: Zlatko Bourek, Branko Varadin, Srđan Matić. Glazba: Tomica Simović. Trajanje: 10 min.

Problem nespretnosti

Režija i crteži: Ante Zaninović. Glavni animator: Leo Fabiani. Scenarij: Željko Palčok. Scenografija: Zlatko Bourek, Branko Varadin, Srđan Matić. Glazba: Tomica Simović. Trajanje: 9:03 min.

Zvonko sa zvonika

Režija i crteži: Boris Kolar. Glavni animator: Vjekoslav Radilović. Scenarij: Don Arioli. Scenografija: Zlatko Bourek, Branko Varadin, Srđan Matić. Glazba: Tomica Simović. Trajanje: 9:19 min.

Najveći snjegović

Režija i crteži: Zlatko Grgić. Glavni animator: Leo Fabiani. Scenarij: Dubravko Horvatić. Scenografija: Zlatko Bourek, Branko Varadin, Srđan Matić. Glazba: Tomica Simović. Trajanje: 8:51 min.

TREĆA SERIJA (1977)

Amadeusove uši

Režija, scenarij, crteži: Ante Zaninović. Animacija: Vladimir Jutriša. Priča: Željko Palčok. Scenografija: Zlatko Bourek, Branko Varadin, Srđan Matić. Glazba: Tomica Simović. Trajanje: 10:15 min.

Drama oko cvijeća

Režija, scenarij, crteži: Ante Zaninović. Animacija: Vjekoslav Radilović. Priča: Brigita Fišer-Peko. Scenografija: Zlatko Bourek, Branko Varadin, Srđan Matić. Glazba: Tomica Simović. Trajanje: 10:05 min.

Gusarski problem

Režija, scenarij, crteži: Ante Zaninović. Animacija: Vladimir Jutriša. Priča: Milivoj Matošec. Scenografija: Zlatko Bourek, Branko Varadin, Srđan Matić. Glazba: Tomica Simović. Trajanje: 10:19 min.

Lavlje nevolje

Režija, scenarij, crteži: Ante Zaninović. Animacija: Turido Pauš. Priča: Milivoj Matošec. Scenografija: Zlatko Bourek, Branko Varadin, Srđan Matić. Glazba: Tomica Simović. Trajanje: 10:09 min.

Maxol

Režija, scenarij, crteži: Boris Kolar. Animacija: Janez Japl. Priča: Željko Palčok. Scenografija: Zlatko Bourek, Branko Varadin, Srđan Matić. Glazba: Tomica Simović. Trajanje: 9:56 min.

Neman Fu-Fu

Režija, scenarij, crteži: Ante Zaninović. Animacija: Leo Fabiani. Priča: Željko Palčok. Scenografija: Zlatko Bourek, Branko Varadin, Srđan Matić. Glazba: Tomica Simović. Trajanje: 10:15 min.

Oblačno sa svađavinama

Režija, scenarij, crteži: Boris Kolar. Animacija: Neven Petričić. Priča: Nenad Pata. Scenografija: Zlatko Bourek, Branko Varadin, Srđan Matić. Glazba: Tomica Simović. Trajanje: 10:15 min.

Pepino Cicerone

Režija, scenarij, crteži: Ante Zaninović. Animacija: Turido Pauš. Priča: Dubravko Horvatić. Scenografija: Zlatko Bourek, Branko Varadin, Srđan Matić. Glazba: Tomica Simović. Trajanje: 9:45 min.

Pingvin Čarli

Režija, scenarij, crteži: Boris Kolar. Animacija: Turido Pauš. Priča: Hanna Kraatz. Scenografija: Zlatko Bourek, Branko Varadin, Srđan Matić. Glazba: Tomica Simović. Trajanje: 10:15 min.

Stonožica Bosica

Režija, scenarij, crteži: Boris Kolar. Animacija: Vladimir Jutriša.

Priča: Željko Palčok. Scenografija: Zlatko Bourek, Branko Varadin, Srđan Matić. Glazba: Tomica Simović. Trajanje: 10:15 min.

Svirka za Mirka

Režija, scenarij, crteži: Boris Kolar. Animacija: Vjekoslav Radilović. Priča: Hanna Kraatz. Scenografija: Zlatko Bourek, Branko Varadin, Srđan Matić. Glazba: Tomica Simović. Trajanje: 9:50 min.

Vatrogasna priča

Režija, scenarij, crteži: Ante Zaninović. Animacija: Leo Fabiani. Priča: Dubravko Horvatić. Scenografija: Zlatko Bourek, Branko Varadin, Srđan Matić. Glazba: Tomica Simović. Trajanje: 9:50 min.

Veseli most

Režija, scenarij, crteži: Boris Kolar. Animacija: Janez Japl. Priča: Dubravko Horvatić. Scenografija: Zlatko Bourek, Branko Varadin, Srđan Matić. Glazba: Tomica Simović. Trajanje: 10:30 min.

ČETVRTA SERIJA (1977)

Balthazarova ljubav

Režija, glavni crtač: Milan Blažeković. Scenarij: M. Blažeković, Zdenko Gašparović, Zlatko Grgić, Pavao Štalter. Crtač pozadina: Zlatko Grgić. Animacija: Vladimir Jutriša. Scenografija: Srđan Matić, Branko Varadin, Rudolf Borošak. Glazba: Hermann Hausmann, Tomica Simović. Trajanje: 4:02 min.

Balthazarov sat

Režija, glavni crtač: Pavao Štalter. Scenarij: Milan Blažeković, Zdenko Gašparović, Zlatko Grgić, P. Štalter. Crtač pozadina: Z. Grgić. Animacija: Vladimir Jutriša. Scenografija: Srđan Matić, Branko Varadin, Rudolf Borošak. Glazba: Hermann Hausmann, Tomica Simović. Trajanje: 4:08 min.

Duhovita priča

Režija, glavni crtač: Zlatko Grgić. Scenarij: Milan Blažeković, Zdenko Gašparović, Z. Grgić, Pavao Štalter. Crtač pozadina: Z. Grgić. Animacija: Turido Pauš. Scenografija: Srđan Matić, Branko Varadin, Rudolf Borošak. Glazba: Hermann Hausmann, Tomica Simović. Trajanje: 5:07 min.

Dva cilindra

Režija, glavni crtač: Pavao Štalter. Scenarij: Milan Blažeković, Zdenko Gašparović, Zlatko Grgić, P. Štalter. Crtač pozadina: Z. Grgić. Animacija: Janez Japl. Scenografija: Srđan Matić, Branko Varadin, Rudolf Borošak. Glazba: Heinz Funk, Tomica Simović. Trajanje: 5:03 min.

Hik

Režija, glavni crtač: Zdenko Gašparović. Scenarij: Milan Blažeković, Zdenko Gašparović, Zlatko Grgić, Pavao Štalter. Crtač pozadina: Z. Grgić. Animacija: Leo Fabiani. Scenografija: Srđan Matić, Branko Varadin, Rudolf Borošak. Glazba: Heinz Funk, Tomica Simović. Trajanje: 5:06 min.

Izgubljeni zec

Režija, glavni crtač: Pavao Štalter. Scenarij: Milan Blažeković, Z. Gašparović, Zlatko Grgić, P. Štalter. Crtač pozadina: Z. Grgić. Animacija: Vladimir Jutriša. Scenografija: Srđan Matić, Branko Varadin, Rudolf Borošak. Glazba: Heinz Funk, Tomica Simović. Trajanje: 5:12 min.

Igrati se lovice

Režija, glavni crtač: Zdenko Gašparović. Scenarij: Milan Blažeković, Zdenko Gašparović, Zlatko Grgić, Pavao Štalter. Crtač pozadina: Z. Grgić. Animacija: Vladimir Jutriša. Scenografija: Srđan Matić, Branko Varadin, Rudolf Borošak. Glazba: Heinz Funk, Tomica Simović. Trajanje: 4:20 min.

Klaun Daniel

Režija, glavni crtač: Pavao Štalter. Scenarij: Milan Blažeković, Zdenko Gašparović, Zlatko Grgić, P. Štalter. Crtač pozadina: Z. Grgić. Animacija: P. Štalter. Scenografija: Srđan Matić, Branko Varadin, Rudolf Borošak. Glazba: Heinz Funk, Tomica Simović. Trajanje: 5:02 min.

Obučar Kroko

Režija, glavni crtač: Milan Blažeković. Scenarij: M. Blažeković, Zdenko Gašparović, Zlatko Grgić, Pavao Štalter. Crtač pozadina: Z. Grgić. Animacija: Leo Fabiani. Scenografija: Srđan Matić, Branko Varadin, Rudolf Borošak. Glazba: Hermann Hausmann, Tomica Simović. Trajanje: 5:20 min.

Operna zvijezda

Režija, glavni crtač: Milan Blažeković. Scenarij: M. Blažeković, Zdenko Gašparović, Zlatko Grgić, Pavao Štalter. Crtač pozadina: Z. Grgić. Animacija: Leo Fabiani. Scenografija: Srđan Matić, Branko Varadin, Rudolf Borošak. Glazba: Heinz Funk, Tomica Simović. Trajanje: 5:15 min.

Pingvin Axel

Režija, glavni crtač: Zdenko Gašparović. Scenarij: Milan Blažeković, Z. Gašparović, Zlatko Grgić, Pavao Štalter. Crtač pozadina: Z. Grgić. Animacija: Vladimir Jutriša. Scenografija: Srđan Matić, Branko Varadin, Rudolf Borošak. Glazba: Heinz Funk, Tomica Simović. Trajanje: 5:06 min.

Posao je posao

Režija, glavni crtač: Milan Blažeković. Scenarij: M. Blažeković, Z. Gašparović, Zlatko Grgić, Pavao Štalter. Crtač pozadina: Zlatko Grgić. Animacija: Vladimir Jutriša. Scenografija: Srđan Matić, Branko Varadin, Rudolf Borošak. Glazba: Heinz Funk, Tomica Simović. Trajanje: 4:37 min.

Ptica

Režija, glavni crtač: Pavao Štalter. Scenarij: Milan Blažeković, Zdenko Gašparović, Zlatko Grgić, Pavao Štalter. Crtač pozadina: Z. Grgić. Animacija: Vladimir Jutriša. Scenografija: Srđan Matić, Branko Varadin, Rudolf Borošak. Glazba: Heinz Funk, Tomica Simović. Trajanje: 4:59 min.

Sportski život

Režija, glavni crtač: Zlatko Grgić. Scenarij: Milan Blažeković, Zdenko Gašparović, Z. Grgić, Pavao Štalter. Crtač pozadina: Z. Grgić. Animacija: Turido Pauš. Scenografija: Srđan Matić, Branko Varadin, Rudolf Borošak. Glazba: Heinz Funk, Tomica Simović. Trajanje: 5 min.

Šampion

Režija, glavni crtač: Zdenko Gašparović. Scenarij: Milan Blažeković, Z. Gašparović, Zlatko Grgić, Pavao Štalter. Crtač pozadina: Z. Grgić. Animacija: Vladimir Jutriša. Scenografija: Srđan Matić, Branko Varadin, Rudolf Borošak. Glazba: Heinz Funk, Tomica Simović. Trajanje: 5:06 min.

Ulični svirači

Režija, glavni crtač: Milan Blažeković. Scenarij: M. Blažeković, Zdenko Gašparović, Zlatko Grgić, Pavao Štalter. Crtač pozadina: Z. Grgić. Animacija: Neven Petričić. Scenografija: Srđan Matić, Branko Varadin, Rudolf Borošak. Glazba: Heinz Funk, Tomica Simović. Trajanje: 5:14 min.

Veliko hrkanje

Režija, glavni crtač: Zdenko Gašparović. Scenarij: Milan Blažeković, Z. Gašparović, Zlatko Grgić, Pavao Štalter. Crtač pozadina: Z. Grgić. Animacija: Neven Petričić. Scenografija: Srđan Matić, Branko Varadin, Rudolf Borošak. Glazba: Heinz Funk, Tomica Simović. Trajanje: 5:24 min.

Violeta i Franc

Režija, glavni crtač: Milan Blažeković. Scenarij: M. Blažeković, Zdenko Gašparović, Zlatko Grgić, Pavao Štalter. Crtač pozadina: Z. Grgić. Animacija: Vjekoslav Radilović. Scenografija: Srđan Matić, Branko Varadin, Rudolf Borošak. Glazba: Heinz Funk, Tomica Simović. Trajanje: 4:10 min.

Vjetrenjača

Režija, glavni crtač: Zdenko Gašparović. Scenarij: Milan Blažeković, Z. Gašparović, Zlatko Grgić, Pavao Štalter. Crtač pozadina: Z. Grgić. Animacija: Vladimir Jutriša. Scenografija: Srđan Matić, Branko Varadin, Rudolf Borošak. Glazba: Heinz Funk, Tomica Simović. Trajanje: 5:21 min.

Zrak

Režija, glavni crtač: Zlatko Grgić. Scenarij: Milan Blažeković, Zdenko Gašparović, Z. Grgić, Pavao Štalter. Crtač pozadina: Z. Grgić. Animacija: Janez Japl. Scenografija: Srđan Matić, Branko Varadin, Rudolf Borošak. Glazba: Hermann Hausmann, Tomica Simović. Trajanje: 4:08 min.

Midhat Ajanović

University West, Trollhättan, Švedska

Ženska crta britanskog animiranog filma: dokumentarizam, društveni angažman i feminizam britanske animacije

Sažetak: U animiranom filmu 1970-ih i poslije, modernistička poetika npr. Zagrebačke škole počinje se doimati zastarjelom, pa stasava čitav niz autorica i autora koji se bave aktualnim društvenim pitanjima, uključujući kinematografsku animaciju kao novi, alternativni medij javne debate. Među brojnim društvenim problemima obrađivanim ponajviše u britanskim i kanadskim filmovima, osobito se ističe tematsko područje neravnopravnosti spolova i položaja žene u društvu. Rad prati i povijest sudjelovanja žena u svjetskom animiranom filmu i povijest afirmiranja specifično ženskih tema u ovom mediju, počevši od Helen Smith Dayton, Lotte Reiniger i Mary Ellen Bute, pa sve do Marjut Rimminen i utjecaja produkcije Channel Four (producentica C. Kitson), odnosno autorica kao što su Caroline Leaf, Angela Martin, Candy Guard, Alison Snowden, Karen Watsons i Gillian Lacey. Posebna se pažnja posvećuje Alison De Vere i Joanni Quinn, a spominju se i nebritanske autorice, poput Monique Renault. U sklopu ove je tendencije posebno zanimljivo utjecaj britanske dokumentarističke tradicije (na tragu Johna Griersona), koja se ispreplela s tradicijama animiranog filma i drugih vizualnih umjetnosti, no žene su se u animiranom filmu morale izboriti i za pravo na komediju kao umjetnički izbor, jer su veoma jake bile predrasude o ženskoj duhovitosti. U suvremenoj animaciji, zaključuje studija, nema traga potisnutosti žena.

Ključne riječi: britanski animirani film, dokumentarizam, društveni angažman, feminizam, Channel Four, Alison De Vere, Joanna Quinn

Još tijekom 1970-ih, a osobito nakon 80-ih, animirani filmovi u stilu Zagrebačke škole crtanog filma, dakle takvi koji kombiniraju karikaturalni oblikovni model u stilu i globalnu metaforu u sadržaju, baš kao i primjerice istočnoeuropska ezoterična animirana satira, počinju se doimati zastarjelima. Osobito u Kanadi i Velikoj Britaniji animatori se snažno počinju angažirati u dnevnim, aktualnim društvenim pitanjima, testirajući kinematografsku animaciju kao novi, alternativni medij uključen u javnu demokratsku debatu. Ubrzo su festivali i televizijski ekrani bili zapljusnuti nizom animiranih filmova koji su kritički razmatrali pitanja koja je tradicionalni animirani film uglavnom zaobilazio: teme kakve su nezaposlenost, politika prema useljenicima, rasizam, socijalna i medicinska zaštita, školstvo i tome slično.¹ Kao osobito zanimljivo tematsko područje u toj tendenciji ističe se analiza (ne)ravnopravnosti spolova u značajnom broju satiričnih animiranih filmova koji propituju položaj žene u društvu. Za početak konstatirajmo dvije temeljne pretpostavke koje su omogućile takav razvoj: prva je uspješna borba za ravnopravnost u animacijskoj filmskoj industriji u Velikoj Britaniji; druga je snažna tradicija unutar britanske filmske i televizijske produkcije integriranja filmske animacije i dokumentarizma. Povijesno promatrano britanska filmska animacija u znatno većoj mjeri aplicirala je praktične norme i metode preuzete iz dokumentarnog filma nego što je to bio slučaj s ostalim europskim produkcijama, a to je pogodovalo pojavi animiranih slika koje su se bavile problemima

¹ Npr. filmovi *Goldframe* (Raoul Servais, Belgija, 1969), *Birokracija* (*The Bureaucracy*, Al Sens, Kanada, 1975), *Spinnoilio* (John Weldon, Kanada, 1977), *Svako dijete* (*Every Child*, Derek Lamb i Eugene Fedorenko, Kanada, 1980), *Nadi posao* (*Get a Job*, Brad Caslor, Kanada, 1985) itd.

suvremenog društva. Činjenica da se britanska animacija djelomično razvijala u duhu Griersonove teze o filmu kao "kreativnom prikazu zbilje" značajno je pridonijela nastanku uvjeta koji su omogućili prije svega animatoricama da nametnu temu ravnopravnosti spolova kao možda najvažnije društveno pitanje vremena.

Dug put do ravnopravnosti

U uvodu svoje knjige *Women and Animation* Jane Pilling konstatira da je sve do 1970-ih svega nekoliko autorica stvaralo animirani film (Pilling, ur., 1992: 4). Lotte Reiniger uspjela je 1920-ih sjediniti kineski klasični teatar sjena s filmskom tehnologijom, no tijekom više desetljeća ostala je jedinom ženom kojoj se priznavalo mjesto u panteonu majstora animiranog filma.² Iako su njeni filmovi pripadali različitim žanrovima i formatima, svima im je bila zajednička tehnika, takozvani *Silhouettenfilm* (film sjena), gdje se siluete likova i pozadina izrezane na crnom kartonu postave na osvijetljenu staklenu ploču i snimaju sličicu po sličicu trik-kamerom montiranom iznad ploče. Reiniger je svoju fascinantnu, pola stoljeća dugu karijeru počela 1926. svojim najvećim uspjehom uopće, prvim europskim dugometražnim animiranim filmom *Pustolovine princa Ahmeda* (*Die Abenteuer des Prinzen Achmed*), dok je svoj posljednji film, *Aucassin i Nicolette* (*Aucassin et Nicolette*), realizirala u Kanadi 1976. za National Film Board. No, Reiniger ipak nije bila prva žena u historiji filma koja se bavila animacijom. Helena Smith Dayton, umjetnica, spisateljica i dramatičarka, počela je eksperimentirati u svom studiju u New Yorku s animacijom figura izrađenih od gline, odjevenih u platnenu odjeću i sa stvarnom ljudskom kosom. Njen prvi film bio je *Romeo i Julija* (*Romeo & Juliet*, 1917), nakon čega slijedi niz drugih kratkih filmova nastalih na temelju klasične književnosti, nažalost izgubljenih. Britanska kiparica Virginia May proizvodila je kratke filmove za Pathéove novosti u Londonu, a jedan od njih, registriran pod brojem 523, modelska je animacija dinosaurusu pod nazivom *Čudovište iz prošlosti* (*Monster from the Past*, 1922). Mary-Ellen Bute još je jedna istaknuta američka autorica u oblasti filmske animacije i jedna od pionira unutar sveukupnog američkog apstraktnog filma. Njena centralna djela kakva su *Ritam u svjetlu* (*Rhythm in Light*, 1934) ili *Sinkromija br. 2* (*Synchromy No. 2*, 1934) mogu se s današnje distance vidjeti kao američki odgovor na *čisti film* koji je predstavljao značajnu pojavu unutar europske filmske avangarde 1920-ih i 30-ih. Tijekom 1950-tih Bute se štoviše istaknula kao jedna od pionira primjene računala u stvaranju animiranih slika.

Dakako, slučajevi kao Reiniger i Bute bili su rijetke iznimke jer se sve do 1970-ih žene u animiranom filmu zatječu uglavnom u dvije uloge, kao na jednoj strani suradnice na izvršavanju mehaničko-tehničkih zadaća poput kopiranja ili koloriranja celuloidnih folija sa crtežima faza pokreta koje su nacrtali muški animatori i fazeri te, na drugoj strani, kao supruge i koautori filmova koji su rutinski pripisivani njihovim mnogo slavnijim muževima.³ Jedna od animatorica iz druge kategorije bila je Amerikanka Claire Parker koja je poglavito radila u Francuskoj u tandemu sa svojim ruskim mužem Alexandreom Alexeïeffom. Njih dvoje skupa su režirali nekoliko filmova na takozvanom "igličastom ekranu" (engl. *pin screen*, franc. *écran d'épingles*), to jest milijun mobilnih iglica postavljenih u pravokutni drveni okvir.⁴ Na taj je način par Parker-Alexeïeff stvorio takva djela kakva je *Noć na pustoj gori* (*Une*

² Više o animiranoj silueti vidjeti u Pierre Jouvanceau, 2004, *The Silhouette Film*.

³ U novije vrijeme je uloga žena unutar filmske industrije istražena i prevrednovana u nizu filmsko-historijskih studija. Vidjeti npr. Jane Gaines, 1989, *Fabrications: Costume and Female Body*.

⁴ Slika se stvarala graviranjem u svjetlu i sjenci tako što bi se na igličastoj površini ekrana prizori predočavali pritiskom ili izvlačenjem iglica čime se, zahvaljujući specijalnom osvijetljenju, moglo manipulirati odnosom osvijetljenih i zatamnenih iglica. Taj je neobičan pronalazak omogućio snoliku vizualnu ekspresiju, stvaranje iracionalnih prizora u plastičnoj gravuri bez oštrih konturnih linija koje su se pretapale jedna u drugu u fluidnoj i mekoj animaciji.

nuît sur le mont chauve, 1933) inspiriran istoimenom kompozicijom Musorgskog iz 19. stoljeća.⁵

Faith Hubley još je jedna istaknuta animatorica koja je radila u tandemu sa svojim mužom, jednim od vodećih majstora u modernističkom studiju UPA, Johnom Hubleyjem. Njih dvoje zajedno su otkrivali neistražene prostore u filmovima poput *Moonbird* (1960), animiranom filmu rađenom prema unaprijed snimljenom autentičnom zvuku, u ovom slučaju glasu njihova sina, na temelju kojega je vizualiziran svijet dječje fantazije i igre. Nakon smrti Johna Hubleyja Faith je nastavila svoju karijeru, surađujući katkada sa kćerkom Emily, a katkada sa slavnim džez-glazbenicima čiju je glazbu vizualizirala u svojim animacijama. Ipak, njeni najzapaženiji filmovi predstavljaju vizualne kompozicije temeljene na likovnosti takozvanih egzotičnih kultura kao primjerice južnoameričke, indijske ili afričke. Na tematskom planu filmovi tretiraju politička pitanja kakva su rat, zagađenje, položaj žene razmatran unutar najšire historijske perspektive i različitih kulturnih konteksta. Usporedo s tim Hubley je radila velik broj nastavnih filmova za djecu. Još jedan bračni par koji je ostavio dubok trag u filmskoanimacijskoj povijesti su Joy Batchelor i John Halas iz Velike Britanije, o čijem djelu će nešto više biti rečeno u nastavku studije.

U grupu velikih animatorica svakako pripada i Evelyn Lambart koja je karijeru počela ranih 1960-ih kao suradnica slavnog kanadskog eksperimentatora Normana McLarena. Tek 1973, u svojoj 55. godini, Lambart je dobila šansu raditi vlastiti film (*Božićna priča / Story of Christmas*). Time je postala prva u dugom nizu ženskih animatora iz te zemlje koji su tijekom 1970-ih i 80-ih svoje filmove predstavile međunarodnoj festivalskoj publici,⁶ gledateljima televizije i posjetiocima kinematografa, a sve to zahvaljujući novoj produkcijskoj politici u kanadskom državnom filmskom poduzeću National Film Board (NFB) kojom je uvedeno načelo ravnopravne raspodjele sredstava među muškim i ženskim autorima.⁷

Najuspješnija među kanadskim animatoricama svakako je Amerikanka Caroline Leaf koja je vjerojatno prva ženska autorica animacije nakon Reiniger koja je izborila status apsolutno ravnopravan najprominentnijim muškim kolegama. Njeni filmovi rađeni su različitim tehnikama kakva je primjerice animacija pijeska koja se veoma rijetko prakticirala ranije. S donje strane osvijetljena staklena ploča prekrije se pijeskom u kojem se formira slika koja se snimi u nekoliko sličica filma. Potom se ta slika u pijesku izbriše i kreira nova koja se ponovo snima. Tijekom svog studija u Harvardu Leaf je prvi put počela prakticirati tu tehniku da bi, nakon što je prihvatila ponudu svog predavača Dereka Lamba, inače agilnog producenta NFB-a, došla u Kanadu gdje je usavršila vještinu animiranja pijeska, što je rezultiralo majstorijom *Sova koja je oženila gusku* (*The Owl Who Married a Goose*, 1974) rađenom na osnovi humoristične narodne pjesme Inuita. Njezin slijedeći uspjeh bio je *Ulica* (*The Street*, 1976), slobodna obrada priče kanadskog pisca Mordecaia Richlera o dječaku koji nestrpljivo čeka smrt svoje bolesne bake kako bi dobio njenu sobu. Ovdje su najvažniji pribor za Leaf bili njeni vlastiti prsti. Umjesto pijeskom taj je put slike stvarala razmazivanjem uljanih boja na staklenoj ploči postavljenoj ispod trik-kamere. U tako nastalim ekspresionistički raspršenim mrljama boje i kaotično rasutim detaljima predočena je melankolična pripovijest koju karakterizira "metaformički rez" u kojem se iz scene u scenu prelazi putem mekog animacijskog preoblikovanja slike u sliku umjesto klasične izmjene kadrova. Prilikom dvaju glasovanja međunarodne filmske kritike, u Los Angelesu 1984. i u Zagrebu 2002, to je djelo proglašeno drugim najboljim animiranim filmom svih vremena, odmah nakon Nor-

5 Usp. Giannalberto Bendazzi, 2001, *Alexeïeff: Itinerary of a Master*.

6 Zajedno s Gayle Thomas, Suzanne Gervais, Michele Cournoyer, Clorindom Warny, Wendy Tilby i dr.

7 Vidjeti poglavlje "Breaking Out of the Cel: Women Animators in Canada" u: Mazurkewich, 1999, *Cartoon Capers: The History of Canadian Animators*.



Snjegović (Diane Jackson, 1982)



Ulica (Caroline Leaf, 1976)

štejnove slavne *Bajke nad bajkama* (1979). Njen drugi projekt, autobiografski film *Intervju* (*Interview*, 1979), koji je realizirala s kolegicom Veronicom Soul, bio je jedna vrsta eksperimentalnog stapanja dokumentarizma s različitim animacijskim tehnikama u harmoničnu i intimnu kroniku svakodnevice dviju umjetnica. *Intervju* se može smatrati oglednim primjerom za val filmova nastalih 1970-ih i 80-ih čija su središnja obilježja autobiografska pripovijest i dnevni realizam.

Britanska dokumentaristička animacija

Osim dakle u kanadskoj animaciji, autorice iz Velike Britanije prve su koje su izborile apsolutno ravnopravnu poziciju stavivši za sva vremena točku na mušku dominaciju unutar produkcije animiranog filma u toj zemlji. Animirani filmovi počeli su se redovno proizvoditi u Velikoj Britaniji još u prvim godinama 20. stoljeća kada između ostalih Walter R. Booth i Arthur Melbourne-Cooper stvaraju seriju filmova u takozvanoj *stop motion* tehnici (stop-animacija). Do opsežnije produkcije crtanih filmova u tehnici kolaža i s propagandnim sadržajem dolazi za Prvog svjetskog rata (usp. Ward, 2003). Tijekom 1920-ih počinje mnogo komercijalnija produkcija animiranih filmova, ponovo uglavnom baziranih na kolažnoj tehnici kako je to primjerice slučaj u filmovima Lancelota Speeda. Speed je istodobno i jedan od prvih britanskih autora koji kreira animiranu seriju sa stalnim likovima.

U tom periodu dolazi do značajnije državne podrške filmskoj produkciji, kao i do privatnog sponzorstva, što omogućuje kontinuirani razvoj britanske animacije u različitim formama. General Post Office osniva svoju GPO Film Unit u cilju propagande i informiranja javnosti o radu poštanske službe, što je mjesto gdje je, poznato je, John Grierson utemeljio britansku dokumentarističku školu. Svojim stanovištem o filmu kao kreativnoj reprodukciji stvarnosti Grierson je utisnuo svoj osobni pečat i na produkciju animiranog filma, naročito u Velikoj Britaniji i Kanadi, zemljama u kojima je taj gorljivi entuzijast, teoretičar i praktičar filma aktivno djelovao tijekom svoje fascinantne karijere.⁸ U britanskim i kanadskim filmskim studijima kojima je rukovodio Grierson je usporedno sa dokumentarnom, uspostavio i animacijsku produkciju. Grierson, zagovornik filmske propagande u službi demokracije, ohrabrivao je animatore angažirane u GPO-u da hrabro eksperimentiraju na planu forme i tehnike pod uvjetom da njihovi filmovi emitiraju jasne poruke o nekom aktualnom društvenom pitanju. Cijeli niz istaknutih animatora, počevši od Lotte Reiniger, Novozelandačinina Lena Lyea pa do tada veoma mladog Škota Normana McLarena, djelovali su tijekom 1930-ih u Griersonovom GPO-ovu filmskom odjelu gdje stvaraju sponzorirane projekte. Reiniger je realizirala između ostalog *Šalji rano za Božić*

⁸ Vidjeti poglavlje "John Grierson i animirani film" u: Ajanović, 2004: 159–246.

(*Post Early for Christmas*, 1935) u svojoj tehnici silueta, Len Lye stvara svoj poznati film *Kutija za boje* (*Colour Box*, 1935) tako što direktno boji filmsku vrpcu, metoda koju preuzima McLaren u *Ljubavi na krilu* (*Love on the Wing*, 1938), filmu inače zabranjenom zbog jasnih erotskih asocijacija. Sva ta fundamentalna djela filmske animacije bila su formalno reklamni filmovi za britansku poštu.⁹

Tradicija bavljenja dnevnoaktualnim temama u filmskoj animaciji nastaviti će se osobito tijekom ratnih godina, kada britanski animatori stvaraju velik broj propagandnih filmova. Ministarstvo informiranja bilo je u to vrijeme glavni sponzor između ostalog animacijskog studija Johna Halasa i Joy Batchelor koji će se u jednom periodu razviti u najvećeg producenta animiranog filma u Zapadnoj Europi. Na tematskom planu njihovi filmovi isticali su se svojim snažnim socijalnim angažmanom i povezanošću sa konkretnim dešavanjima u društvenom životu. U tom će se studiju poglavito proizvoditi crtani filmovi bazirani na stiliziranom karikaturnoj figuralici koja po morfološkim svojstvima podsjeća na ono što će se istodobno stvarati u američkom UPA ili u Zagreb filmu. Referentni materijal za filmove Halasa i Batchelor najčešće su bile novinske karikature, osobito one koje je potpisivao istaknuti modernistički karikaturist Ronald Searle. No, za razliku od UPA ili Zagreb filma, u Halas and Batchelor nisu se zadovoljavali samo formom animirane karikature, već su uvijek rado eksperimentirali i tragali za drugim izražajnim formama. Tako je taj studio bio jedan od prvih u svijetu koji je proizvodio animirane 3D filmove (primjerice *The Figurehead*, 1953) i koristio digitalnu animaciju.¹⁰

Studio je bio rasadnik kompetentnih profesionalaca tako da će mnogi od zaposlenika kao Harold Whitaker, Gerald Potterton, Geoff Dunbar, Paul Vester, Bob Godfrey, Gillian Lacey i Alison de Vere kasnije napraviti vlastite uspješne karijere i time pridonijeti nastanku britanske animacije.¹¹ Osim svega John Halas sa svojim pokušajima u području teorije i povijesti animacije pripada u pionire filmskoanimacijske misli. John Halas (rođen kao Janos Kalász) bio je, mađarski Židov rođen u Budimpešti 1912, koji se kao vrlo mlad upoznao s teorijama Lászla Moholy-Nagyja o društvenoj funkciji umjetnosti. Animaciji se učio kao asistent Georga Pala (György Pál) čijim će stopama krenuti u emigraciju. Već dvije godine nakon dolaska u Britaniju, 1938. osniva studio za animaciju skupa sa svojom suprugom Joy Batchelor kao neovisni odjel pri reklamnom birou J. Walter Thompson Advertising Agency. Iako je na festivalima, u filmskohistorijskim radovima i u medijima Halasova uloga uglavnom isticana, dok je Batchelor marginalizirana¹² njih dvoje su prema relevantnim svjedočanstvima i dokumentima zapravo činili jedan skladan autorski tim čijim su rezultatima obje strane ravnopravno doprinosile. Možda najbolja potvrda o tome da Joy nikada nije bila druga violina u tandemu jesu riječi njihove kćerke Vivien koje je zapisala u knjizi o svojim roditeljima:

Joy je bila neobična jer je bila više od animatora: ona je bila ravnopravni partner Johnu. Bila je njegova putovnica za engleski jezik i britanski način života, on se na nju oslanjao ne samo umjetnički već i kao osobu o kojoj je ovisila prodaja njihovog rada. Joy je bila producent i redatelj, napisala najveći dio scenarija radeći istodobno kao dizajner i glavni animator.

(Halas i Wells, 2006: 91)

⁹ Zanimljivo je da tijekom 1930-ih i političke stranke naručuju animirane filmove. Tako je Konzervativna stranka financirala animirani film *Pravi/desni duh* (*The Right Spirit*, 1931) gdje nacionalni engleski junak John Bull agitira protiv Radničke stranke (laburista).

¹⁰ Filmovi kakvi su bili npr. *Autobahn* (1979) i *Dilemma* (1981).

¹¹ Jedan od animatora bio je i Alexander Mackendrick koji će se kasnije afirmirati kao istaknuti redatelj igranog filma djelima poput *The Ladykillers* (1955) i dr.

¹² Tako u *Filmskoj enciklopediji*, u članku Ranka Munitića, stoji da Batchelor "suraduje na svim Halasovim filmovima" (Peterlić, ur., 1990: 517).

Studio je tijekom rata proizveo velik broj naručenih namjenskih i propagandnih filmova među kojima se ističu *Parada kanti za smeće* (*Dustbin Parade*, 1941), *Ispuniti prazninu* (*Filling the Gap*, 1941) i *Kopanje za pobjedu* (*Digging for Victory*, 1942) u kojima je naglašavana strategijska važnost pozadinske, civilne "fronte" za obranu zemlje.

Po narudžbi Britanske mornarice Halas-Batchelor realiziraju seriju nastavnih filmova kakav je bio *Handling Ships* (1944–45) koji Paul Wells rubricira kao *documentary cartoons* (Halas i Wells, 2006: 63), dok je taj film za Joy Batchelor jednostavno "dokumentarac tehnički izveden animacijom".¹³ Nakon kraja rata europski animatori generalno, a osobito britanski, trpe posljedice prave lavine animiranih slika koje nadiru iz SAD-a. Američki crtani film je masovniji i jeftiniji, a pritom najčešće i kvalitetniji od europskog, tako da mnogi europski animatori ne mogu izdržati takvu konkurenciju te se okreću drugim formama, ilustraciji, stripu, karikaturi ili dizajnu. Halas i Batchelor su među rijetkima izdržali komercijalni udar iz SAD-a te preživljavaju prve poslijeratne godine radeći poglavito namjenske filmove naručene od državnih institucija. Između 1946. i 1948. studio je proizveo deset sedmominutnih crtanih komedija s glavnim likom Charleyjem u kojima je na prijemčiv i duhovit način javnosti objašnjavana politika socijalističke Vlade na planu obnove i izgradnje porušene zemlje.

I tijekom 1950-ih i 60-ih Halas i Batchelor nastavljaju s produkcijom zabavnih filmova koji imaju jasnu edukacijsku i društvenu funkciju sa ishodištem u najrazličitijim temama, od instrukcijskog filma o tome kako se kupaju kućni ljubimci pa do crtano-filmskih lekcija iz francuskog i matematike. Kao tipični primjeri mogu se navesti filmovi *Za tvoje zdravlje* (*To Your Health*, 1956) koji se bavi alkoholizmom, *Povijest filma* (*History of the Cinema*, 1957) predstavlja šaljivu povijest filmskog medija dok se *U dobru, u zlu* (*For Better for Worse*, 1959) bavi televizijom. *Što je kompjutor?* (*What Is a Computer*, 1967) na lako razumljiv način objašnjava funkcije i mogućnosti računala dok je *Kontakt* (*Contact*, 1973) povijesni pregled korištenja elektriciteta. U većini tih filmova korišten je pompozni spikerski glas kombiniran sa zabavnim animiranim karikaturama. U *Ptice, pčele i rode* (*Birds, Bees and Storks*, 1964) Peter Sellers posuđuje svoj glas liku sredovječnog čovjeka koji sjedi u fotelji nastojeći objasniti seks svom sinu. Osim sponzoriranih i naručenih filmova za kinematografsko prikazivanje, Halas & Batchelor su vrlo rano počeli produkciju televizijskih reklama za tvrtke u privatnom vlasništvu kao Michelin, Nivea i drugi.¹⁴

U članku iz švedskog časopisa *Storyboard* Halas navodi da je osobno preferirao istraživanje mogućnosti animiranog filma kao medija političke satire.¹⁵ Jedan takav film bio je nesumnjivo i prvi dugometražni animirani film proizveden u u Velikoj Britaniji, *Životinjska farma* (*Animal Farm*, 1954), obrada satirične alegorijske basne George Orwella objavljene 1945. Film je realiziran uz pomoć, podršku, ali i utjecaj američkog kapitala pa je politički nijansiran kao manje-više otvorena propaganda usmjerena protiv Sovjetskog Saveza. Halas i Batchelor ispunili su očekivanja svojih financijera oblikujući likove svinja koje predvode revoluciju protiv vlasnika farme kao jasno prepoznatljive karikature Staljina, Trockog i drugih sovjetskih komunističkih lidera. Ono što je bilo zbiljski novo i hrabro u kreaciji ovog filma jest nastojanje da se karakterizacija životinjskih likova ostvari bez naglašene antropomorfizacije, još manje korištenjem simpatične čednosti Disneyjeve škole, već putem brižljivo prostudiranog govora tijela, točnije karikaturalno stilizirane pantomime, mimike i gesti.

¹³ Intervju je dio serije *Majstori animacije* (*Masters of Animation*, BBC, 1986) čiji je glavni autor John Halas.

¹⁴ Vidjeti poglavlje "Animated commercials" u: Halas i Wells, 2006, str. 109–122.

¹⁵ John Halas, 1983, "Tajni gost" ("Hemliga gästen"), *Storyboard*, *Tidning i Animationens tecken*, br. 4, str. 27.

Naglašeno moderan, minimalistički crtež nalazimo u jednoj drugoj satiri, filmu *Automania 2000* (1963) humorističnoj paraboli o ljudskoj ovisnosti o automobilima i njihovoj sve masovnijoj produkciji. Ta upozoravajuća vizija budućnosti ponešto duguje filmu Texa Averyja *Auto sutrašnjice* (*Car of Tomorrow*, 1951) dok je sa svoje strane poslužio kao inspiracija jednom drugom "antiautomobilističkom" filmu, kanadskom *Pobogu! (What on Earth!)*; Les Drew i Kaj Pindal, 1967). I ovom filmu upotrijebljen je dokumentaristički voice over, sveznajući spikerski glas čiji naglašeni entuzijizam i optimizam funkcioniraju kao ironijski kontrapunkt onome što vidimo u seriji animiranih karikatura od kojih je film sačinjen. Radnja filma smještena je u daleku budućnost, godine 2000, kada je svijet potpun preplavljen oceanom automobila. Na početku filma spiker nas informira o "golemom napretku" znanosti i automobilske industrije u drugoj polovici 20. stoljeća. Istodobno vidimo sliku tvornice koja doslovce izbacuje automobile jedan za drugim. Slijedi širok plan koji nam otkriva da je zemljina površina sasvim prekrivena različitim vozilima.

U svijetu budućnosti postoje automobili za svakog i za svaku prigodu, primjerice automobil s topovima i kormilom koji se naziva "model za penzionirane admirale", majušni automobil s ugrađenim mjenjačem pelena namijenjen je za bebe itd. "Inventivni znanstvenici" koji žive u jednom visokom tornju smislili su štoviše jednu limuzinu u obliku morskog psa s američkom zastavom na peraji da bi se za njom pojavile druge limuzine-morski psi sa zastavama drugih velikih svjetskih nacija. "Morski psi" plove stalno rastućim morem automobilskih olupina koje su na koncu začepile sve ulice i trgove u gradovima te je bilo kakav promet nemoguć. Ljudi su počeli živjeti u svojim nepokretnim automobilima.¹⁶

Jedan je od Halasovih osobnih favorita film iz serije od ukupno sedam animiranih filmova rađenih za BBC pod naslovom *Hoffnungove priče* (*The Tales of Hoffnung*, 1964–67). Svi filmovi imaju ishodište u duhovitim crtanim dosjetkama o glazbenicima u jednom simfonijskom orkestru čiji je autor karikaturist Gerard Hoffnung.¹⁷ Hoffnugov vizualni humor funkcionira savršeno u formi animirane pantomime: flautist svira sve dok u kompoziciji ne dođe vrijeme za pikolo – tada iz njegova džepa izroni čovječuljak koji odsvira nekoliko akorda na malom instrumentu i ponovno nestane u džepu, vidimo i bubnjara bez bubnja koji u taktu glazbe lupa po svome golemom trbuhu, jedan omaleni kontrabasist koristi periskop kako bi vidio dirigentove instrukcije, da bi dobio jedan "štucavi" glazbeni efekt saksofonist pije pivo kroz slamčicu provučenu kroz instrument, itd.

Vrijedi spomenuti da su Halas i Batchelor tijekom cijele svoje karijere nastojali razviti seriju sa stalnim likovima. Jedna takva figura koja je dostigla izvjesnu popularnost bio je glazbeno nadareni slonić Hamilton čija se fleksibilna surla mogla transformirati u bilo koji instrument. Tijekom 1960-ih Halas i Batchelor kreiraju lik Fo-Fo, krajnje reducirano nacrtanu verziju Charlieja Chaplina obogaćenu refleksivnim humorom i karikaturalnim gegovima koji se pojavio u 33 nastavka.¹⁸ Jedan od posljednjih projekata studija bio je sedam epizoda serije *Max i Moritz* (*Max and Moritz*, 1976–78) zasnovane, dakako, na klasičnom stripu iz 19. stoljeća *Max und Moritz* Wilhelma Buscha.

Halas & Batchelor, kao i drugi britanski producenti animiranog filma, mogli su se tijekom 1950-ih i 60-ih natjecati za financijska sredstva između ostalih kod Britanskog filmskog instituta na fondu koji se zvao Experimental Film Fund koji je kasnije prerastao u BFI-ov Production Board. Zahvaljujući

¹⁶ Kulminacija dolazi nakon što znanstvenici dolaze na ideju samoreproducirajućeg automobila, što još više ubrzava masovnu produkciju – automobilski ocean sada potopi i toranj sa znanstvenicima. No, optimistični spikerski glas ne da se smesti – sada barem više neće biti ratova u svijetu, kaže on na kraju.

¹⁷ U programu *Majstori animacije* (1986) Halas je jedan od filmova iz te serije, *Simfonijski orkestar* (*The Symphony Orchestra*) izabrao kao najreprezentativniji za vlastiti studio.

¹⁸ Usp. John Halas i David Rider, 1976: 39.

kontinuiranoj podršci, sve boljim produkcijskim uvjetima, kao i napretku tehničko-kreativnih potencijala britanska animacija ubrzo se istaknula na međunarodnoj sceni. Ono što je osobito pridonijelo intenzivnom razvoju animiranog filma u Velikoj Britaniji bio je pojava globalno popularnosti domaćih *rock* i pop-bendova. Ritam, osjećajnost i novi grafički stilovi tipično za *rock*-kulturu inspirirali su i animatore, čega je rezultat i dugometražni film *Žuta podmornica* (*Yellow Submarine*, George Dunning, 1968) rađen prema glazbenim brojevima slavne grupe The Beatles ili kratkometražno ostvarenje *Bal leptira* (*The Butterfly Ball*, 1974) čiji se autor Lee Mishkin oslanjao na ilustracije Alana Aldridgea rađene za omote albuma te grupe. Oba su filma uspješno prikazivani u kinematografima i na festivalima širom svijeta.

Cijeli niz međunarodnih uspjeha postigao je i Bob Godfrey, veteran studija Halas & Batchelor čiji su crtani filmovi doimaju kao duhoviti komentari o društvu kojim dominira masovna kultura. *Henry od 9 do 5* (*Henry 9 to 5*, 1970) sadržava unutarnji monolog malog birokrata koji je opterećen seksom u mjeri da, kako njegov glasi njegov unutarnji monolog, "cijeli dan misli samo na seks". Prizor Henryja čija vanjska pojava odaje nekoga sramežljivog i čednog u snažnom je kontrastu sa slikama razvrata koje kolaju unutar njegove neproporcionalno velike glave. Smisao prikazivanja takvog nesklada između pristojnog, uredno odjevenog ćelavog gospodina koji sjedi na klupi u parku i njegovih sve samo ne pristojnih i urednih misli nalazi se u nastojanju da se time nešto kaže o stanju modernog čovjeka okovanog samoćom i lažnim društvenim konvencijama. Godfrey vizualizira slike najluđe seksualne fantazije koje se projiciraju na Henryjevu "unutarnjem ekranu"; on u mislima razodičava jednu visoku djevojku s golemih prsima, ženski spolni organ prikazan je u ekstremnom krupnom planu da bi se u jednom momentu u njegovoj glavi počeli "prikazivat" stari živo snimljeni pornografski filmovi. U slično tematsko područje Godfrey će zahvatiti i u filmu nominiranom za Akademijinu nagradu, *Lutka snova* (*Dreamdoll*, 1979), koji je radio u suradnji s prvakom Zagrebačke škole Zlatkom Grgićem. Film je crtana tragikomedija koja govori o usamljenosti i nedostatku iskrene ljubavi u modernom svijetu. Jedino društvo glavnom liku, sredovječnom samotnjaku je lutka na napuhavanje koju on tretira kao osobu i s njom razvija emotivnu vezu iskreniju nego s bilo kojim istinskim ljudskim bićem. Prvi put u nekom animiranom filmu tu je prikazano silovanje; iako je žrtva napuhana lutka mi je, baš kao i glavni lik, doživljavamo kao izmučeno ljudsko biće.

Važan sadržaj kulture televizijske serije *Leteći cirkus Montyja Pythona* (*Monty Python's Flying Circus*, 1969–74) bile su i animirani skečevi Terryja Gilliama koji su se odlikovali inteligentnim vizualnim humorom prepunim zabavnim bizarnostima, jednoj vrsti apsurdnog i nadrealnog humora "toka svijesti" izvedenog u kolažnoj animaciji za koju je inspiracija došla od poljsko-francuskog animatora i umjetnika Jana Lenice. Gilliamovi radovi skrenuli su pažnju na ogroman i, uz iznimku dječjeg programa i reklama, manje-više neiskorišten potencijal kreativne animacije u televizijskom mediju.¹⁹

Veliko doba britanske animacije počinje krajem 1970-ih upravo zahvaljujući novoj, modernoj televiziji koja je redefinirala ulogu animiranog filma i odlučila značajne materijalne i ljudske resurse uložiti na njegov razvoj. U cijelom nizu filmova nastalih unutar sljedećeg desetljeća šansu su dobili mnogi mladi animatori koji kreiraju originalna djela inovativne tehničke izvedbe i svježeg vizualnog izraza. Na planu sadržaja ti filmovi donose snažan socijalno-kritički naboj i gorljivu ambiciju da aktivno sudjeluju u aktualnim društvenim debatama. Najveći broj tih filmova bave se društveno angažiranom tematikom dok su u formi oslanjaju na dokumentarističke metode, što će se zadržati kao prepoznatljiva karakteristika britanske animacije.

Unatoč raznolikim tehnikama, može se uočiti zajednička crta kod većine animiranih filmova produ-

¹⁹ Britanska reklamna animacija je poseban fenomen. Već 1959. u toj je zemlji postojalo oko 200 filmskih studija i reklamnih agencija specijaliziranih za animirani reklamni film. Usp. Halas i Wells, 2006: 122.

ciranih u Velikoj Britaniji tijekom 1970-ih i 80-ih: bliskost stvarnim problemima svakodnevice, dnevni realizam i narativna forma preuzeta iz dokumentarne filmske tradicije što uključuje često korištenje komentatorskog spikerskog glasa, intervju i zvuk snimljen na terenu. Čest način hibridiziranja dokumentarnog i animiranog filma je uporaba biografskih zapisa, dnevnika, bilješki i drugog autentičnog materijala kakvi su fotografije, stari filmovi i slično. Jedan od filmova koji je snažno stimulirao razvoj dokumentarističke animacije u Velikoj Britaniji bio je film Boba Godfreyja *Velik* (*Great*, 1975) nagrađen Oscarom. Film je bio zabavna biografija ekscentričnog viktorijanskog inženjera Isambarda Kingdoma Brunela, čovjeka koji je među ostalim konstruirao Thames Tunnel i Great Eastern, najveći parobrod na svijetu.²⁰

Na tragu tog filma uskoro su lansirane i druge biografske i autobiografske animirane pripovijesti baš kao što jedna od najstandardnijih dokumentarističkih metoda, ona koja možda daje najsnažniji dojam realističnosti i autentičnosti – intervju – također biva prilagođena animacijskom izrazu. Intervju se unutar dokumentarnog filma počinje intenzivno koristiti vrlo brzo nakon širenja zvučnog filma, tijekom ranih 1930-ih, kad je bilo tehnički moguće kopirati zvučnu pistu na filmsku vrpcu i postići perfektno sinkroniziranje zvuka i slike. Kao jedan od pionirskih anketnih filmova u literaturi se najčešće navodi *Stambeni problemi* (*Housing Problems*, E. Anstey i A. Elton, 1935) u kojem stvarni ljudi snimljeni u autentičnom prostoru govore direktno u kameru. Tu metodu kasnije je preuzela televizija učinivši je dominantnom izražajnom formom u televizijskom novinarstvu, dokumentaristici, a tijekom 1980-ih na neki način i u animiranom filmu. Po narudžbi televizijske kuće Channel Four neovisni studio za produkciju animiranih filmova Aardman proizvodi dvije serije, *Razgovori* (*Conversation Pieces*) i *Slatka propast* (*Sweet Disaster*; obje su krenule 1983), u kojima se uglavnom koristi autentični, ambijentalni zvuk i unaprijed snimljeni intervjui sa stvarnim ljudima koji prepričavaju svoje doživljaje ili iznose vlastite stavove o pojedinim pitanjima. Takav zvuk kombiniran je s oživljenim karikaturnim lutkama od plastelina koje, postavljene u različitim kontekstima, "izgovaraju" riječi izrečene u intervjuima. Možda najistaknutiji film u toj seriji bila je satira Nicka Parka *Creature Comforts* (1990), prvi u nizu njegovih Oscarom nagrađenih filmova. U seriji intervjua Park je pitao strane studente o uvjetima u kojima žive u Londonu. Njihovi autentični odgovori kasnije su upotrijebljeni kao zvučna podloga za animirane plastelinske figurice, to jest razne životinje koje stanuju u londonskom zoološkom vrtu "izgovarale" su ono što su studenti rekli. Kolizija između oživljenih plastelinskih lutki i onoga što one "govore", a što se odmah prepoznaje kao glasovi stvarno postojećih ljudi s njihovim prepoznatljivim naglascima kada govore engleski rezultira iznimno zabavnim efektom. Ontološki status animacije čini da se film istovremeno čita i kao satira odnosno društveni komentar.²¹

Kao još jedan primjer animiranog filma koji zasijeca u tkivo stvarnosti može se uzeti *I to mi je zaštita* (*Some Protection*, 1987) autorice Marjut Rimminen koji je nastao kao dio serije filmova pod zajedničkim nazivom *Slijepa pravda* (*Blind Justice*, 1985–87) čiji je cilj bio kritičko propitivanje britanskog pravnog sustava. Film se oslanja na intervju s Josie O'Dwyer, mladom ženom smještenom u zatvor za maloljetne osobe koji nam se ukazuje kao krajnje nehumana ustanova. Na početku filma vidimo

20 Različiti animacijski stilovi i vizualna faktura – kombinacija animiranog crteža i kompilacije živih snimaka – učinili su Godfreyjevu verziju Brunelova prebogatog životopisa nezaboravnim filmskim iskustvom.

21 Nakon uspjeha *Creature Comforts* animirani anketni filmovi postaju omiljena forma mnogih animatora čija se ekspanzija nastavlja i u novom stoljeću. Poznat je primjer animiranog anketnog filma produciranog u Velikoj Britaniji *Abductees* (Paul Vester, 1995), koji koristeći široke mogućnosti animacije vizualizira intervjue napravljene s ljudima koji tvrde da su imali susrete s izvanzemalcima. Sljedeći korak u razvoju žanra bila je animacijska obrada ne samo zvuka, već i fotografski snimljene slike uz pomoć digitalnih medija. Najpoznatiji takav film vjerojatno je *Ryan* (Chris Landreth, Kanada, 2005) gdje je snimljeni materijal, intervju s alkoholiziranim bivšim animatorom Ryanom Larkinom, digitalno modificiran u cilju stvaranja unutarnjeg portreta intervjuirane osobe.

mladog čovjeka koji izgovara u kameru da "nikom nije ni na kraj pameti oženiti se ženom koja se ne ponaša na dostojan način". Nakon toga film tretira Josienu autentičnu pripovijest. Ona je žena koja se ponijela "nedostojno" jer je rođena siromašna i pritom je lezbijka.²² Nakon što je uhićena zbog toga što je pokušala ukrasti nečiji novčanik iz džepa na sudu za maloljetne osobe, osuđena je na zatvor "za njeno dobro" u zatvoru za maloljetnike uz obvezu preodgoja, specijalno što se tiče "morala, discipline i samokontrole". Neshvatljiva patnja i besmislena tortura i poniženje kojima je Josie izložena "za njeno dobro" pretvara njen novi život u paradoksalni kaos što je prikazano u nizu izuzetno snažnih scena. Josien glas u kombinaciji s animiranim crtežima skiciranima na licu mjesta za vrijeme trajanja intervjua, slike snažno kontrastiranih boja, katkad samo crne i bijele, postaje nekom vrstom crtanog *film noir*a. Brze izmjene tempa i montažnog ritma kao i upotreba animacijske supstitucije za kameru iz ruke najvažnija su izražajna sredstva kojima Rimminen na jednoj strani boji ovaj psihološki portret i na drugoj efektno iznosi svoju snažnu društvenu kritiku.

Ženski val i Channel Four

Rimminen je bila dijelom kruga ženskih animatora koji su dobili šansu da nastupe sa svojim slobodnim i svježim kreacijama zahvaljujući produkcijskoj podršci Channel Foura, osnovanog 1981. radi, između ostalog, promoviranja inovativnog televizijskog izraza te kao forum za izražavanje manjinskih interesa (Pilling, 80). Za razliku od skoro svih televizijskih stanica u prethodnoj povijesti medija, uprava tog kanala uvrstila je animaciju u program za odraslu publiku otvorivši pritom radno mjesto produkcijskog urednika (Commissioning Editor) odgovornoga za animirani film. Taj je posao obavljao prvo Paul Madden, a zatim dugi niz godina i vrlo uspješno, Clare Kitson. U svojoj knjizi o animaciji na Channel Fouru Kitson se prisjeća da je među glavnim smjernicama koje je uprava usvojila bilo omogućavanje što većem broju žena da realiziraju svoje projekte: "Mi smo se uglavnom obraćali publici nezastupljenoj na drugim stranama i time nedostupnoj za oglašivače – etničke manjine, homoseksualci, invalidi, ali isto tako i mlađi odrasli muškarci i žene koji su u to vrijeme imali vrlo loš tretman unutar uobičajene televizijske ponude, ništa bolji od onog kojeg su uživali ljubitelji egzotičnih sportova." (Kitson, 76) Zahvaljujući takvoj politici kanala, mnogi neovisni animatori, ne samo oni koji su svoje studije imali u Londonu, već i oni koji su živjeli i radili u Cardiffu, Liverpoolu ili Bristolu, dobili su financijsku i organizacijsku pomoć u realizaciji svojih filmova od početka do kraja uz garantirano prikazivanje: nešto što se ranije nije moglo ni sanjati.

Jedan od projekata koji će imati dalekosežan utjecaj na ukupnu britansku filmsku animaciju bio je ženski kolektiv pod nazivom Leeds Animation Workshop. Autorica Gillian Lacey pokrenula je taj projekt 1976. radi stvaranja zabavnih crtanih filmova koji bi stimulirali diskusiju o položaju žene u suvremenom britanskom društvu. Među ostalim animatoricama koje se etabliraju u isto vrijeme bila je i Diane Jackson koja je međunarodnu slavu stekla svojim polusatnim filmom *Snjegović* (*The Snowman*, 1982), rađenim prema poznatoj knjizi za djecu Raymonda Briggsa i s naratorskim glasom *rock*-zvijezde Davida Bowiea. Erica Russell nametnula se svojim vizualno fascinantnim plesnim filmovima inspiriranim afričkom umjetnošću i glazbom kakav je primjerice *Stopala pjesme* (*Feet of Song*, 1988), film koji je označio njen internacionalni proboj. Joanna Woodward bila je jedna od prvih animatorica uopće koje su pobijedile na nekom velikom festivalu animacije. Njen film *The Brooch Pin and the Sinful Clasp* kreiran u hibridnoj tehnici kao djelo koje tretira procese u podsvijesti autoričina alter ega, lutke koja predstavlja balerinu, osvojio je glavnu nagradu na Animafestu u Zagrebu 1990. Ponovno se pojavljuju bračni partneri koji zajedno rade filmove, kao Joanna Quinn i Les Mills ili Alison Snowden i David

²² Iako film ponešto odstupa od jasne kronološke strukture u pripovijedanju, s obzirom da prati Josieno probijanje kroz labirint vlastitih uspomena, njena pripovijest iako je razumljiva.

Fine, no sada ženske polovice u tandemu igraju vodeću autorsku ulogu.

Osim sponzorske i javne podrške Channel Foura,²³ Pilling vidi još nekoliko faktora koji su omogućili ženama da osvoje značajnije mjesto unutar animacijske branše:

Razlog pojave tako velikog broja žena kao uzbudljive snage u britanskoj animaciji 80-ih povezan je direktno s općim razvojem umjetničke i animacije za odraslu publiku, iako je i utjecaj feminističkog pokreta na financijsku politiku i praksu na televiziji igrao određenu ulogu. Relevantno je više međusobno povezanih faktora. Razvoj i rast visokoškolske edukacije u području animacije, uključujući tu i širok izbor tečajeva pri drugim studijima (na primjer studij primijenjene umjetnosti, medija, grafike, filma, videa i sl.), pridonijeli su snažnom i mnogostrukoj prisutnosti te forme na umjetničkim koledžima širom zemlje. (Pilling, 80)

Tijekom 1980-ih britanski, a potom i svjetski ekrani zapljusnuti su valom animiranih filmova ženskih autora snažnog umjetničkog temperamenta koja svaka na svoj način reflektira važna pitanja svog vremena. Usporedno s pojavom velikog broja animatorica mnogo češće se tretiraju neke tipično "ženske" teme, kao što se i neka tradicionalna politička pitanja sada prelamaju kroz drugačiju prizmu. Mnogi ženski autori animiranih filmova prigrlili su britansku tradiciju primjene dokumentarističkih metoda u svom izrazu gdje animacija zamjenjuje fotografski realizam. Subjektivni i kritički "ženski" pogled na društvenu stvarnost pojavljuje se u desecima animiranih biografija i autobiografija, fotografski poduprtih pripovijesti ili anketnih filmova. Prema Paulu Wellsu animacija je osobito pogodan medij za raspravu o društvenim problemima iz aspekta ženskog iskustva:

Animacija je omogućila ženama da izraze vlastita stanovišta neometane patrijarhalnom agendom koja se nalazi u samoj srži produkcije igranog filma. Medij animacije ponudio je mogućnost "feminističke estetike" kojom je efektno redefinirana dokumentarna forma kao nešto neupitno utemeljeno u "realističnu" dogmu fotografski snimljenog filma. (...) Najinteresantniji aspekt u svemu je da animacija kao forma posjeduje potencijale za raspravljanje o ženskim temama na način kakav je jednostavno neizvediv u igranom filmu. (Wells, 1997: 43)

U svojim animiranim filmovima žene su uspjele izgraditi vlastiti postpatrijarhalni identitet i otvoriti žensku perspektivu promatranja problema u društvu. Dugačak niz zapaženih filmova bavi se na tematskom planu ženinim izlaskom iz kuhinje i njenim ulaskom u profesionalni i društveni život. "Ženski" filmovi slobodno i kreativno izražavaju kritiku usmjerenu protiv neproduktivnog održavanja *statusa quo* u društvu. Moralna dimenzija muška dominantne pozicije izlaže se kritičkoj diskusiji uz istovremeno problematiziranje načina na koji je žena prezentirana u medijima i politici.

Pitanje moderne obitelji koja ograničava život žene dubinski se analizira u više animiranih filmova. Svoj crtani film *Najgadnija umorstva* (*Murders Most Foul*, 1987) Gillian Lacey radi u formi zajedljive parodije na račun viktorijanske melodrame i sudskog filma. Gledatelj prati sudsku raspravu gdje je optužen muškarac koji je zadavio svoju suprugu. Pripovjednu metodu karakterizira kronološki izlomljena struktura s velikim brojem flešbekova koji tvore slagalicu o neuspjelom braku koji okončava tragedijom. Odvjetnik tvrdi da je njegov branjenik nevin s obzirom da je žrtva "napustila svoju ulogu supruge", čime je zaslužila svoju sudbinu. Ubijena je bila zaposlena žena koja je radila neke tipično

²³ Svakako vrijedi spomenuti da je u Britaniji krenula i prva nastava u području animacije na sveučilišnoj razini u Europi. Godine 1963. Royal College of Art ponudio je tečajeve animacije dok je cjelodnevna nastava animiranog filma pokrenuta 1975. na sveučilištu West Surrey College of Art.



Crni pas (Alison de Vere, 1987)



Rupa (John i Faith Hubley, 1962)

"muške" stvari: pila je pivo, izležavala se pred televizorom nakon posla i sl. Pokazat će se da što je manje stvarnih razlika među bračnim partnerima, to je snažnija njihova međusobna mržnja. S vremenom nestaje bilo kakve seksualne privlačnosti među supružnicima i supruga počinje vezu sa ženom, što će je stajati života. Nečasni sudac i lažljivi odvjetnik pretvaraju pravni sustav u farsu: muškarac je osuđen na zatvorsku kaznu dugu samo deset tjedana kao "društveno prihvatljivu kaznu" za počinjeni zločin.

U filmu *Tatin komadić dresdenskog porculana* (*Daddy's Little Bit of Dresden China*, 1988) Karen Watsons se bavi seksualnim nasiljem iz perspektive silovane djevojčice. Na formalnoj ravni to filmsko djelo kompleksna je kombinacija crtanog i lutka-filma gdje su lutke izrađene od prepoznatljivih svakodnevnih predmeta. Tako su primjerice usne oca-silovatelja načinjene od dva žileta, čime se sugerira bol nanescena djevojčici čiji nas glas vodi kroz tu autobiografsku pripovijest. *Mrlja* (*The Stain*, 1991), zajednički film Marjut Rimminen i Christine Roche, inspiriran je zbiljom, slučajem sijamskih blizanaca koji su počinili samoubojstvo zbog nasilja kojem su godinama bili izloženi u vlastitoj obitelji. I u ovom djelu kombinirane su crtane sekvence s animacijom lutaka, uz korištenje živo snimljenih inserata čija je funkcija da poentiraju užasne stvari koje su dugo vremena bile skrivene iza zakračunatih teških vrata buržoaske obitelji.

Budući da pojava tog ženskog vala u filmskoj animaciji korespondira s feminističkim pokretom, dio kritike sklon je analizirati "ženske" animirane filmove kao dio šireg feminističkog diskursa. To primjerice čini Sharon Couzin (u: Pilling, 1992) u analizi filmova *Šparoga* (*Asparagus*) i *Svi moji odnosi* (*All My Relations*) američkih animatorica Susan Pitt odnosno Joanne Priestley, koje ona dovodi u vezu s nastojanjem da se feminizira javni prostor i naglasi ženski subjektivitet. U Velikoj Britaniji se pak većina ženskih autorica izrazito negativno odredila protiv toga da ih se smatra feministicama. No, unatoč tome, utjecaj feminističkih ideja na njihova djela ne može se sasvim zanemariti budući da je isticanje zahtjeva za samopotvrđivanjem žene i težnje za ravnopravnošću prisutno u mnogim filmovima, ili kako to Pilling naglašava:

Kasne 70-e i 80-e bile su interesantne ne samo zbog pojave velikog broja žena-animatora, osobito u Velikoj Britaniji i na sjevernoameričkom kontinentu, već jednako tako zbog razvoja najšireg spektra radova koji direktno tretiraju ženske teme. Neki od tih radova bili su eksplicitno feministički u namjeri, počevši od agit-propovskog impulsa u filmovima grupe pri Leeds Animation Workshop u kojima je karikaturalni izraz korišten da se uzvрати udarac tradiciji seksističkog predočavanja. (...) Mlada generacija osjetila se nesputanom u istraživanju cijelog niza subjektivnih iskustava, prihvaćajući

feminizam kao nešto samorazumljivo. Neki od njih su eksplicitno odbacili feminističku poziciju opredijelivši se da govore o ženskim iskustvima kroz humor ciljajući pritom na najširu moguću publiku. (Pilling, 1992: 5)

Može se reći da su u vrijeme o kojem Pilling govori žene definitivno postale ravnopravne unutar europske animacije. Osim dokumentarističke animacije i drugih tematskih i stilskih pristupa i pravaca, mnogi ženski animatori počinju djelovati i u tradicionalno "muškoj" domeni klasičnog crtanog filma zasnovanog na karikaturnom oblikovnom modelu.

"Ženska crta" u raspravi o spolnoj ravnopravnosti

Dugo vrijeme čak je i unutar znanstvenog konteksta postojala predrasuda o tobožnjoj nesposobnosti žena da djeluju u području komičnog zbog njihova navodnog nedostatka interesa za humor. Katkad se dokazivalo da postoji neki posebni "ženski" smisao za humor koji se radikalno razlikuje od "muškog" humora.²⁴ Prema jednom drugom vrlo frekventnom klišeju, koji se javlja i u tekstovima koji se bave animiranim filmom, ženski filmski autori generalno, a osobito animatorice radije biraju eksperimentalne forme i tehnike nego dominantne i uobičajene, kakav je primjerice klasični crtani film u disneyjevskoj cel-animaciji. Analizirajući kako je pojam sestrinstva predložen u radovima animatorica Faith Hubley i Caroline Leaf, Amy Lawrence (2005: 195) iznosi tvrdnju da radovi tih dviju prominentnih neovisnih autorica "na dramatičan način oprimjeruju različite profesionalne putove, uključujući i izbor radnih metoda i financiranja filmova, koji su na raspolaganju ženskim animatorima koji uobičajeno radije djeluju izvan studijskog sustava".

Švedska filmologinja Monica Dofs Sundin (2003: 103) izvlači sličan zaključak u svojoj doktorskoj disertaciji:

Filmske autorice kroz povijest filma, uz nekoliko iznimki, uglavnom su birale estetiku koja se stilski nalazi na suprotnoj poziciji od muških kanona nastalih u dominantno muškoj filmskoj industriji. Unutar te estetike razvile su se između ostalog kako narativne strategije tako i tehnike koje se razlikuju od muških. Time su stvorene pretpostavke za alternativno i eksperimentalno filmsko stvaralaštvo i avangardnu filmsku produkciju kojom dovode u pitanje temeljne stilske postulate i motive dotadašnjih filmova.

Tvrdnje slične ovima, prema kojima su animatorice sklonije eksperimentalnom izrazu od muškaraca, lako je oboriti jednostavnim nabrojanjem velikog broja muškaraca koji su se iskazali u eksperimentalnim formama i tehnikama u svojim filmskim radovima. Osim toga mnoge autorice poput Leaf stvarale su unutar velikih studija.²⁵ Jednostavno, razlike između ljudskih bića muškog i ženskog spola uvjetovane su historijskim i društvenim okolnostima, pa je pretpostavka o postojanju bilo kakvih "muških" i "ženskih" poslova naprosto nonsens. Uostalom, ako je ranije i postojala osnova za tvrdnju da žene nisu sklone klasičnom crtanom filmu, nakon 1970-ih i pogotovo 80-ih za njih više nema osnove. U tom periodu javlja se naime cijeli niz animatorica koje svoje ideje izražavaju animiranom karikaturnom u cel-tehnici. Ono što je prethodilo tom fenomenu bio je val izuzetno kreativnih karikaturista i strip-crtača ženskog spola koje su osvojile stranice najvećih europskih magazina. Autorske osobnosti

²⁴ Usp. npr. poglavlje "Gender and humor" u Palmer, 1994.

²⁵ U intervjuu koji mi je Leaf dala za ovaj časopis ona je između ostalog izjavila: "Vjerojatno sam provela dulje vrijeme u Film Boardu nego sam trebala stoga što sam imala vrlo udoban i siguran posao: bila sam plaćena da pravim filmove koje sam željela praviti." (Ajanović, 2002)

primjerice Claire Bretécher, Angele Martin ili Posy Simmonds snažno su inspirirale animatorice te su počesto njihove karikature i stripovi direktno adaptirani u animirane filmove. Tako je primjerice Angela Martin animirala vlastite karikature za televizijsku emisiju *Female Parts*, Joanna Quinn je radila filmove bazirane na knjigama Posy Simmonds itd.

Autorice karikatura i stripova radikalno mijenjaju način predočavanja žene i uvode "žensku crtu" u masmedije. Glavni likovi stripova i animiranih filmova desetljećima prije toga bili su najčešće muškog spola, oni su predočavani kao kompleksne, zabavne i slobodne osobnosti dok su ženski likovi najčešće imali sporedne uloge. Kao tipičan primjer tipičnog predočavanja spolova u crtanom humoru može se uzeti svojedobno enormno popularni strip *Andy Capp* (u Hrvatskoj godinama objavljivan u *Večernjem listu*), čiji se humor uglavnom gradi na psihološkoj i nerijetko fizičkoj torturi nad glavnim ženskim likom.²⁶ Andy, glavni muški lik, simpatični je birtijaš i neradnik, dok je njegova supruga Florrie predočena kao jezičara koja ograničava njegovu slobodu stalnim zanovijetanjem i gnjavažom. Čak iako Florrie radi sve kućne poslove dok se on povlači po birtijama, spava na sofa ili gleda nogomet, ona je izraziti negativac u stripu, ta koja cijelo vrijeme dosađuje druželjubivom Andyju. Tijekom velikog dijela 1970-ih pojavljivale su se kratke epizode tog stripa koje su sadržavale najreakcionarniju zamislivu mizoginiju gdje je Andy nemilosrdno ponižavao svoju suprugu i čak je podvrgavao "odgojnim batinama" kad bi pretjerala u svojim žalopijkama zbog njegova birtijanja i lijenosti.²⁷ *Andy Capp* je naravno samo jedan od brojnih primjera koji zorno ilustriraju prevladavajući način na koji su žene bile predočavane u crtanom humoru većine muških autora, što Amy Davis sažima ovim riječima:

Pravu razliku između muških i ženskih likova, međutim, ne možemo objasniti pukim zbrajanjem muških i ženskih glava koje su predstavljene, iako je naravno važno imati na umu taj "demografski make-up" likova i grupa. Glavna razlika između dvije skupine nije samo broj žena u odnosu na muškarce, nego razina djelatnosti koju pokazuju članovi grupe. (...) Pet od šest žena predočene su kao likovi domaćica u filmovima. (Davis, 93)

Među onima koji su direktno replicirali na ovakvu reprezentiranja žene u stripovima i crtanim filmovima bile su autorice okupljene u projektu Leeds Animation. U svojim kratkim animiranim anegdotama one dubinski razmatraju bitna pitanja vezana za odnos među spolovima, dovodeći u pitanje patrijarhalno obojenu percepciju muško-ženskih relacija. U nekim djelima kao što su *Nasmiješi se (Give Us A Smile, 1983)* bave se nasiljem na ženama, dok se film *Otišao na ručak (Out to Lunch, 1983)* temelji na oživljenim strip-balončićima u kojima su upisani tekstovi koji razotkrivaju koliko je riječ "muškarac" dominantna u svakodnevnoj komunikaciji, čak i kad su u pitanju najobičnije fraze (Man to man, Manpower, Man in the street, Mankind itd).

Istodobno se javlja jedan novi tip ženskih likova – nacrtanih ženskom linijom. Takve su primjerice žene iz stripova Claire Bretchers *Frustrirani*, koji su brzinom svjetlosti osvojili stranice najvećih listova i magazina da bi se kasnije objavljivali i u zasebnim strip-albumima. Suštinska novina bila je da se ženski likovi nisu više bavili samo kućnim poslovima ili razmišljali o svom izgledu, već su preuzeli aktivnu ulogu u društvu. "Muška" forma strip i karikatura izabrane su namjerno, tvrdi Pilling, kako bi se doprlo i do publike inače nezainteresirane za pitanja kakva su "alternativno zapošljavanje, zdravlje i sigurnost na radnom mjestu, lokalne vlasti i seksualno uznemiravanje na radnom mjestu", a što se

²⁶ Tijekom 1970-ih strip *Andy Capp* objavljivan je u 34 zemlje, pri čemu je samo u SAD-u izlazio u 2000 novina.

²⁷ U jednom nastavku iz 1965. vidimo Andyja Cappa prilikom posjete "Bračnom savjetovalištu". Kad službenik upita zašto njegova supruga nije došla, Andy odgovara: "Nije mogla – dobila je zadebljanje usana."

sve obrađivalo u "ženskim" stripovima i crtanim filmovima (Pilling, 35). "Ženska crta" dakle odbacuje stare, šablonizirane okvire dodijeljene ženskim likovima i umjesto njih nastupa s likovima ženskog spola sofisticiranih osobnosti i snažne individualnosti, ali i s jednakim smislom za humor kao i muški likovi. U mnogim filmovima koji bi se žanrovski mogli označiti kao animirana karikatura kombiniran je jetki humor i satira sa socijalnim opservacijama fokusiranim na položaj žene.

Jedan takav film je *Drugorazredna pošta* (*Second Class Mail*, 1985) čija se autorica Alison Snowden oslanja na minimalistički karikaturni stil. Film je zajedljiv komentar na Godfreyjev i Grgićev film *Lutka snova* s izmijenjenim spolnim ulogama. Usamljena sredovječna žena naručuje mušku lutku za napuhavanje koja će joj praviti društvo dok pije podnevni čaj. Svaki put kad žena poželi nešto više od lutke ona eksplodira. Usamljenost i nezaposlenost tema je i sjajnog filma *Springfield* (1986) Emme Calder koja u formi zabavne satire prikazuje život domaćice kao zapravo jednu vrstu kućnog privtora za žene. Bez jasnog razvoja radnje i uz naglašeno korištenje boje kao elementa kojim kreira atmosferu, Calder materijalizira svoju pripovijest o ženi čiji život se sastoji od čišćenja stana tijekom radnog vremena i igranja lutrije u slobodno vrijeme. Nesloboda žene učinila je da se ona i anatomske promijeni – umjesto nogu ona ima usisivač za prašinu.

Candy Guard zauzima posebno mjesto u kontekstu ženske satire izražene u formi izrazitog karikaturnog minimalizma, dakle likovno reduciranog crteža očišćenog od svih suvišnih detalja s najčešće neodređenom bijelom pozadinom, dok je animacija krajnje pojednostavljena. Guardini filmovi odlikuju se statičnim scenama sa skiciranim figurama koje razgovaraju jedna s drugom unutar scenskog prostora čija je dvodimenzionalnost naglašena odsustvom perspektivnog predočavanja, što u kombinaciji sa stripovskom montažom ističe verbalni humor. Unatoč jednoj takvoj dominaciji verbalnog crtani film je smisljeno izabrana forma putem koje Guard izražava svoje satirične poglede na društvo. Guardina snaga nalazi se prije svega na tematskom i pripovjedačkom planu; njene filmove karakterizira jasna povezanost sa svakodnevicom gdje se fokusira slika koju žene imaju o samima sebi. Ženska emancipacija koja dolazi kao rezultat konfrontacije s vlastitim nedostacima i slabostima može se izdvojiti kao centralna ideja njena opusa. U filmovima kao *Wishful Thinking* (1988), *Fatty Issues* (1990) ili *Alternative Fringe* (1993) Guard kroz svoje ženske likove koja se mučno hrvaju sa životnim okolnostima diskutira "ženske stvari". Motiv koji se stalno ponavlja u Guardinim oživljenim anegdota jest medijski teror kojem je moderna žena izložena. Mediji odlučuju kako žena treba živjeti, kakvu težinu, figuru, frizuru i odjeću mora imati da bi bila prihvatljiva. Sačuvati vlastiti identitet biva svakim danom sve teže. Objekt Guardine satire su masovni mediji, modni trendovi, plastična kirurgija, ali i same žene i njihovo nesnalaženje u modernom svijetu. To što Guard izlaže poruzi jeste dakle, kako to Davis formulira "ideja da je glavna funkcija žene u društvu da bude potrošač kao i koncept prema kojem se o ženi sudi na osnovu njena fizičkog izgleda" (Davis, 117). Guardina "ženska linija" stvara lik žene koji ni po čemu ne odgovara takvoj konzervativno-seksističkoj predodžbi o ženama, već su njene nacrtane žene osobe s mnogo ljudskih mana koje se teško muče kako bi, kako to naglašava Pilling, bile "likable" (simpatične):

Guardini ženski likovi nisu super atraktivne ili ljupke kao niti, suprotno, groteskno ružne kako je to slučaj u mnogim klasičnim crtićima. Ono što razlikuje Guardine ženske likove jest njihovo porobljavanje (dobrovoljno i nedobrovoljno) društvenim normama i očekivanjima. (Pilling, 57)

Guardina omiljena metoda u kreiranju satiričnih situacija o ženi izloženoj medijskoj torturi jest stvaranje kontrasta i nepodudarnosti između slike i riječi. "Nemam ništa obući", kaže nacrtana žena u filmu *Wishful Thinking* dok gleda u ormar prepun odjeće koja je postala nemoderna. U filmu *Alternative Fringe* glavni likovi nalaze se u jednom frizerskom salonu prepunom najmodernijih stvari dok frizer

koji eksperimentira njihovom kosom sebe naziva "skulptorom frizura". U filmu *Fatty Issues* žena razgovara sa partnerom o svojoj neljudskoj dijete koju je pročitala u magazinu *Slim & Happy* koja je tako teška da od toga "ima grčeve u nogama". Dok to govori ona halapljivo jede muškarčev *fish and chips*.

Žene u spavaćici Alison De Vere

Jedan sasvim osobeni vizualni jezik najuočljivija je karakteristika filmskog stila i izraza Alison de Vere. Dublje nego bilo koji drugi filmski animator, de Vere ponire u žensku podsvijest, istražujući seksualne fantazije i druga najskrovitija mjesta "ženske duše". De Vere postavlja pitanje što to znači biti žena i istodobno daje svoj odgovor u formi vizualno bogatih i višeznačnih crteža u pokretu uobličених u zagonetne labirinte koji vode kroz psihičke njenih likova. Uz osobitu vještinu na planu predočavanja unutarnjeg života svojih likova, de Vere iskazuje izuzetnu maštovitost u vizualizaciji apstraktnih pojmova, snoviđenja ili iracionalnih slojeva svijesti. Stoga se njeni filmovi mogu definirati kao jedna vrsta psiholoških dokumentaraca koji čine vidljivim najintimniji svijet jedne osobe. Svojom "ženskom crtom" de Vere kreira lik neočešljane žene odjevene samo u spavaćicu, čime se nagovještava da se ona nalazi na granici između budnog stanja i sna. Centralni motiv njenih filmova jest žena ne samo svjesna svoje seksualnosti, već i snažno zainteresirana da je istraži kako bi na taj način ostvarila svoju unutarnji mir. Seksualnost se pritom razmatra na sasvim drugačiji način nego u tradicionalnim "muškim" filmovima, što uočava i Pilling koja kaže da de Vere pristupa seksu – jednako kao i seksualnosti te stereotipima vezanim uz nju – "sa smjelošću i autentičnošću kakva se rijetko nalazi u animiranim filmovima čiji su autori muškarci" (Pilling, 6).

Film kojim je de Vere skrenula pozornost na sebe bio je *Café Bar* (1974) koji se bavi teškoćama u komunikaciji između žene i muškarca. De Vere je sama opisala to djelo kao "svoj osobni doprinos debati o odnosima među spolovima" i kao "animirani autoportret".²⁸ Čini se da su moderni muškarci i žene postali nešto poput dviju vrsta koje potječu s različitih planeta, neprijatelji koji se mrze i uopće ne razumiju što onaj drugi govori. U tom kontekstu *Café Bar* može se očitati kao metafora o potrebi da muškarci i žene probiju barijere među spolovima i približe se jedno drugom.

Film se otvara scenom u stvarno postojećem kafiću u londonskom kvartu Soho gdje sjede muškarac koji čita novine i žena koja pije kavu. Kako bi naglasila nedostatak komunikacije i sve veću razdaljinu između njih, de Vere pribjegava gegu zasnovanom na neproporcionalnosti – stol za kojim njih dvoje sjede odjednom postaje sve veći da bi na koncu dosegao oblik i veličinu zamrznutog jezera koje razdvaja njih dvoje. Žena se odvaži zakoračiti na površinu jezera i kroz ledenu pustinju kreće prema muškarcu, ali je na tom putu priječi snježna oluja i snažni vjetar da bi konačno led ispod njenih nogu naprsnuo. Žena propada kroz pukotinu, ali umjesto u ledenoj vodi nađe se u dugačkim hodnicima nekog podzemnog labirinta. Teturajući hodnicima dopire do velike prostorije u kojoj se nalazi rogato čudovište slično mitskom minotauru koji sjedi na tronu. Spazivši ženu, "minotaur" je počinje juriti. Tek ženin krik uspijeva razbuditi muškarca, njegove novine preobražavaju se u tvrđavu, a on u jahača s mačem koji juri ženi u pomoć. Nakon serije veoma kratkih kadrova u kojima se naizmjenice prikazuje žena koja bježi pred monstrumom, odnosno muškarac-vitez koji hita da je spasi, de Vere kreira standardni kliše u kojem muškarac u zadnji čas odsijeca glavu čudovištu. Međutim, posljednja scena sve je samo ne kliše: muškarac stavlja odsječenu glavu monstuma kao masku na svoje lice. Žena i muškarac koji je posudio jedan dio primitivnih nagona od podzemnog čudovišta počinju plesati i dolaze natrag za svoj stol u kafiću i sada je razmak između njih sasvim nestao.

Sklonost ironijskom frojdizmu u pristupu ženskoj senzualnosti de Vere dalje razvija u svom život-

²⁸ Intervju u dokumentarnoj TV seriji *Majstori animacije* (John Halas, 1986).

nom djelu *Crni pas* (*The Black Dog*, 1987). Film se odlikuje iznimnim likovnim bogatstvom, kompleksnom asocijativnošću i simbolikom te katkad melankoličnim, a katkad drastičnim uvidom u unutarnji svijet žene. U detaljnoj analizi toga djela, koje definira kao "istraživanje ženskog iskustva", Sandra Law ističe sljedeće njegove bitne aspekte:

*De Verein film je mentalni grafikon koji prikazuje transformaciju neiskusne i naivne žene u duhovno i intelektualno angažiranu osobu. Ona to čini metodom toka svijesti kojom stalno mijenja narativni fokus koristeći animaciju kao fleksibilni medij pogodan za kombiniranje realnosti i fantazije.*²⁹

Narativno, film je strukturiran kao dvodijelna pripovijest, prikaz dva međusobno povezana sna, što se i vizualno naglašava time da je glavna junakinja cijelo vrijeme odjevena u spavaćicu, kao i načinom na koji je animirana: njeni pokreti i koraci asociraju na tipične geste mjesečara. Oba dijela filma sastoje se od fragmenata u kojima su u formi grafičkih aforizama visoke razine apstrakcije vizualizirane skrivene i potisnute strasti i čežnje. Stoga se svaki kadar čini kao čudnovati niz apsurdnih, nadrealnih i crnohumornih slika. U prvoj sceni filma vidimo ženu u spavaćici kako nemirno spava. Serijom vješto montiranih kratkih kadrova koji se izmjenjuju u pretapanju de Vere uspijeva dočarati stanje između budnosti i sna tako da se skoro doslovce osjeća gorak okus nesanice, da bi se na kraju sekvence pokraj kreveta pojavio golemi crni pas. U početku pas pokazuje želju da se igra da bi potom nestao. Žena ponovno pada u san i ono što slijedi svijet je njene podsvijesti; budilica dobije krila i odleti kroz prozor prema gradskim krovovima, da bi se žena u spavaćici stvorila usred nekog pustog predjela u društvu crnog psa koji će je nakon toga slijediti cijelo vrijeme u funkciji, kako to definira Law, njenog "spiritualnog vodiča i savjesti".

De Vere gradi široki psihološki diskurs superiorno se služeći nadrealističkom karikaturom, anakronizmom i neproporcionalnim dimenzijama u prostoru gdje je crtačka manira dijelom posuđena iz staroegipatskih hijeroglifa i mitologije s karakterističnim figurama prikazanim isključivo iz profila. Usred pustog predjela žena i pas dolaze do mjesta koje se zove "The Complex Fata" koje se sastoji od tri sekcije – "Boutique", "Restaurant" i "Club". U butiku žena sreće hermafroditnog anđela koji joj daje večernju haljinu dok joj iz susjedne sobe prepune ubijenih životinja donosi krznenu ogrtač. U restoranu ženu posluživaju čudna kreature s tijelom dinosaurusu i mačje glave. Pas je pokušava upozoriti, ali ona jede serviranu hranu, bacivši jednu kost pred psa. Pas pokazuje koliko je ponižen tom gestom tako što urinira na kost i odlazi. U klubu je novo mitsko biće, rogata sirena, odvodi u salu za plesanje gdje se žena provodi u društvu više muškaraca da bi s jednim od njih otišla u krevet. Da je tijelo nadvladalo razum vidi se iz sljedeće scene u kojoj se žena budi polugola i usamljena. Umjesto njenog sinočnjeg partnera iznad kreveta stoje tri kreature i ispostavljaju joj račune za sva tjelesna zadovoljstva od sinoć. Na računu se vide crteži pojedene hrane, ispijenog pića, kupljene odjeće kao i crtež penisa, koji također nije bio besplatan.

Bježeći pred tom trojkom žena skače s visoke litice u tamnu vodu, gdje se zamalo utopi. U zadnji čas je spašava crni pas koji je odmah potom uvodi u sljedeći san. Žena i pas iskrcavaju se u magloviti predio u kojem se nazire piramida. Pas ima ogrlicu s ključem koji otvara vrata piramide i njih dvoje ulazi unutra, u još dublji sloj ženine podsvijesti. Pas, koji sada hoda na dvije noge i odjeven je u smoking, drži ženu za ruku i uvodi je u golemu palaču. Slijedi niz scena čiji je smisao istražiti ženin odnos prema vlastitom tijelu. Vještīm korištenjem hijeroglifa i drugih staroegipatskih vizualnih motiva poput sfinge i mumije izražava se ideja o doživljaju vlastitog tijela kao zatvora duše. Kada jedna

29 Sandra Law, "Putting themselves in the picture", u: Pilling, 58.



Snovi i želje - obiteljske veze (Joanna Quinn, 2006)

golema zmija ugrize ženu, ona je multiplicirana u više kopija žena koje imaju različite probleme sa svojim tijelom, neke su izrazito gojazne, bubuljičave i slično. No, pas, transformiran u bradatog muškarca koji sjedi usred velike biblioteke, budi je iz noćne more pružajući joj paket umotan u papirus. Unutra je novorođenče koje istog momenta prohoda te povede ženu i psa ka izlazu iz piramide snova prema svijetu jave preko mosta koji se ruši nakon što ga oni pređu. Film prelazi u idilični milje: ispred kuće uronjene u zelenilo žena se odmara dok se dijete igra pod budnom pažnjom crnog psa. Najefektnija scena u filmu dolazi na kraju. Žena ustaje i počinje plesati s djetetom koje raste dok se žena smanjuje. Veliko dijete potom podiže ženu koja je veličine lutke i stavlja je u kućicu koja se nalazi među njegovim igračkama. Kamera se približava kućici i otkriva nam se prva scena iz filma u kojem žena u spavaćici leži u krevetu. Da su naš karakter i ponašanje u zreloj dobi određeni u vrijeme djetinjstva samo je jedna od ideja koje se čitaju u ovom filmskom djelu golemog simboličkog naboja.

Joanna Quinn i njena nepobjediva Beryl

Ako je de Vere svoj pogled usmjerila ka unutarnjem svijetu žene, tako je druga velika britanska animatorica Joannu Quinn zainteresirana za stvarni svijet u kojem žena živi. Serija uspješnih filmova u kojima je jednako efektno postavila pitanje i dala odgovor o temeljnim pitanjima vezanim za egzistenciju žena u modernom svijetu učinili su da je Quinn uz Caroline Leaf moguće internacionalno najprominentnija animatorica.³⁰ Quinn je prije svega žestoki satiričar koji naprosto razara koncept muške dominacije i ponižavanja žene unutar popularne kulture kao i svakodnevnog života. Još kao studentica, početkom 1980-ih, Quinn je posjetila veliki broj festivala animacije gdje je primijetila da doduše postoje filmovi čiji su autori žene, ali da je žena kao tema praktički nepostojeća. Quinn donosi odluku da stvara "ženske filmove o ženama", kako je to sama formulirala prigodom susreta s

³⁰ Za svoj rad Joanna Quinn je nagrađena na skoro svim značajnim festivalima animacije u svijetu uključujući tu i Grand Prix zagrebačkog Animafesta, dvije nominacije za Oscara, tri nominacije za nagradu Emmy i četiri za nagradu BAFTA.

publikom na festivalu u Göteborgu 2006. Istodobno je energično odbila da je se definira kao feministicu, naglašavajući svoje radničko podrijetlo i ističući da ona sama sebe vidi kao autora filmskog humora. Humor je snažno oružje: "Ja nisam feministica, ja sam humoristica! Volim govoriti o stvarima služeći se humorom."³¹

Centralno je obilježje grafičkog stila Joanne Quinn brižljivo izveden i detaljima bogat crtež nastao očigledno pod utjecajem stripova i knjiga za djecu Posy Simmonds.³² Radi se crtačkom stilu koji respektira anatomske proporcije uz vrlo diskretno karikiranje ljudskih i životinjskih likova. Takva vrsta crteža funkcionira perfektno unutar ukupnog animacijskog koncepta Joanne Quinn gdje je ljudsko tijelo u pokretu ili stanju mirovanja glavni materijal i izražajno sredstvo u kreiranju autoričina satiričnog diskursa. Quinn se često služi praktički neograničenim mogućnostima crtane pantomime gdje se osjećaji, namjere i raspoloženje likova savršeno predočavaju brižljivo odabranim gestama, reakcijama i drugim elementima nijemog, ali vrlo rječitog i jasnog govora tijela. Quinn je jednako sklona igranju perspektivnim skraćenima i proporcijama u svojim animiranim slikama; tako se primjerice telefon koji zvoni prikazuje u prvom planu dok je ostatak sobe predodčen u izrazito dubokom fokusu, što stvara dinamiku i napetost. Još jedno originalno izražajno sredstvo u njenom autorskom registru jest osoban način upotrebe takozvanog *lip synca* (sinkronizacija usana). Mi često razumijemo samo segmente od onoga što likovi izgovaraju, ostatak je tek nerazgovijetno mumljanje koje sam gledatelj mora dešifrirati što ga čini još aktivnijim sudionikom događaja na ekranu.

Kao i njeni crteži, priče koje Quinn pripovijeda, osim izrazitim društvenim angažmanom, obilježene su bogatstvom detalja. Svoj karikaturni vizualni vokabular Quinn kombinira sa u Velikoj Britaniji odavno etabliranom tradicijom dokumentarističke animacije, tako da se nekoliko njenih najpoznatijih filmova žanrovski mogu odrediti kao humoristične kronike iz života glavne junakinje Beryl.³³ Beryl, energična, ali istodobno i neodoljivo šarmantna žena na pragu treće dobi, spada među najizražajnije animirane figure nastale tijekom 1980-ih. Kao i u slučaju mnogih drugih crtanih likova, Beryl je prvo "glumila" u vlastitom stripu da bi se tijekom vremena preselila na ekran.

Najupečatljivija osobina Beryl jest njena odlučnost u odbacivanju tradicionalne društvene uloge spolova s muškim "normativnim" pogledom i masmedijskom pojednostavljivanju i banaliziranju ženske osobnosti. Beryl jednostavno ne prihvaća biti tretirana prema stereotipu o sredovječnim ženama koje imaju sjediti doma i biti seksualno sasvim pasivna. U istom tekstu kojim Beryl iskazuje svoj seksualni nagon, ona zakapa standardne predodžbe o ženama. Štoviše, u filmovima o Beryl uloge su radikalno izmijenjene, žena prestaje biti objekt muškog pogleda već se stvari postavljaju naglavce; muško tijelo postaje objekt, a Beryl je subjekt koji uživa u njemu, mada na prilično osoben način. Muškarac je izložen rugalačkom ženskom pogledu. Čak ni Berylino muž nije pošteđen i njega se predočava otprilike kao muškog pandana za Flo iz stripa *Andy Capp*. Njen neaktivni bračni partner funkcionira kao otvoren izraz promjene u odnosu moći među spolovima u društvu i umiranje zastarjelog poimanja muževnosti.

Beryl se prvi put javila na filmu 1986. u zajedljivoj persiflaži *Djevojke izlaze van* (*Girls' Night Out*). U narativnom okviru filma Beryl je predočena kao zaposlena žena snažno zainteresirana za seks, što se vidi iz prikaza njenih maštarija o mišićavim muškim tijelima. Tako u jednom oblačiću koji se pojavljuje iznad njene glave vidimo scenu-san u kojem Tarzan dolazi u ured i kidnapira Beryl da bi je odveo

31 Citati zabilježeni u razgovoru Joanne Quinn i posjetitelja njenog retrospektivnog programa na filmskom festivalu Göteborg 2006.

32 Quinn je svoj film *Čuveni Fred* (*Famous Fred*, 1996) realizirala prema knjizi za djecu koji je napisala i nacrtala Posy Simmonds.

33 Kitson tvrdi da je Quinn u početku imala ambiciju uraditi seriju videodnevnik o Beryl, ali je zbog nedostatka financijske potpore morala odustati od te ideje (Kitson, 112).

na pusti otok. Nakon radnog dana Beryl se vraća doma i istog trena počinje čavrljati na telefon s nekoliko svojih kolegica s kojima se dogovara o večernjem izlasku. Berylin muž nalazi se za to vrijeme u pozadini zauzimajući mjesto u sferi njenih interesa ne značajnije od komada pokućstva. On je pritom prikazan kao poluzombi koji neprestano sjedi pred televizorom s konzervom piva u ruci, uopće ne reagirajući na Berylinu objavu: "I'm off now." Animacija i montaža naglo postaju dinamičniji, čime se naglašava Berylin osjećaj nesputane slobode i neovisnosti u trenutku kada napusti kuću.

Centralni dio filmske radnje počinje u trenutku kada Beryl i njene prijateljice okupe u "ladies only" pubu koji se nimalo slučajno zove "The Bull". Dame naručuju pivo u velikim čašama i uživaju u nastupu muškog izvođača striptiza. "Artist" je krupni muškarac maljavih grudi i golemih brkova odjeven jedino u takozvane G-string gaćice dizajnirane kao leopardova koža. Ovdje je jasna namjera Quinn da kreira karikaturu standardne medijske slike o autoritativnoj muškosti koja posjeduje punu moć kontrole, što svoju potvrdu dobiva u medijskoj prezentaciji žene. Takvu mušku (samo)kontrolu nad situacijom Quinn predočava tako što primjerice animira svog muškog stripera kako pleše oslanjajući se na podiju sa samo dva prsta što izaziva pravu histeriju kod njegove ženske publike. Drugo, jednako efektно izražajno sredstvo koje Quinn koristi je jedna vrsta Berylinog subjektivnog pogleda kojim pokazuje ono što je predmet njenog najvećeg interesa, oveće ispupčenje ispod gaćica od leopardove kože koje vibrira u ritmu glazbe da bi potom pokazala krupni plan ispupčenih i zasjajenih očiju gledateljica.

Da žene doživljavaju ekstazu Quinn prikazuje parodirajući jednu od najpoznatijih sekvenci u povijesti animiranog filma, onu u kojoj uspaljeni vuk pokušava zvesti Crvenkapicu u filmu Texa Averyja iz 1941. Averyjevska metoda u sceni gdje Berylina krigla piva dobiva oči i jednako je uzbuđena pred prizorom muškog mesa služi očito kako bi se stvorila suprotna situacija gdje, za razliku od Averyjeva muškog vuka i djevojke na sceni kao objekta njegove seksualne želje, ovdje imamo žensku publiku koja uživa u predstavi. Uloge spolova sasvim su izmijenjene i sada je zadaća muškarca da zadovolji ženski pogled, što svjedoči o radikalno izmijenjenom shvaćanju seksualnosti gdje je žena preuzela aktivnu poziciju. Na koncu se muško "božanstvo" sasvim približava Berylinom društvu. Plesač je prikazan u komičnoj žabljoj perspektivi koja odražava Berylin subjektivni pogled. U tom trenutku dešava se nešto potpuno neočekivano: Beryl skida njegove tanga gaćice i ogoljava plesačev nimalo impresivni spolni organ. Ova vrsta humora koja se u Hollywoodu naziva "penis-size jokes",³⁴ a koja se jasno temelji na muškarčevom strahu da je obdaren premalim penisom, dobila je s ovim filmom svoj možda najupečatljiviji izraz. Raskrinkani muškarac pada na podiju kao marioneta čije konce nitko ne drži. Pokazati muškog "cara" bez njegova ruha je naravno nešto što Beryl radi svjesno jer, kako to Low definira: "Uklanjanjem njegovih G-string gaćica, Beryl izlaže pogledu izvor njegove muške snage." (Law, 50) Film završava efektom scenom u kojoj Beryl po dolasku kući gaćice s njihovom umjetnom izbočinom vješa na zid poput trofeja.

Beryl je zvijezda i u filmu *Divno tijelo* (*Body Beautiful*, 1990) koji se može definirati kao animirani mjuzikl u radničkoj sredini. U usporedbi s prethodnim filmom primjetan je napredak koji je Quinn učinila kada je u pitanju animacijska tehnika i likovnost koju odlikuje izraženija plastičnost likova i dubinsko perspektivno predočavanje pozadine. Osim toga, ovdje se Quinn u znatno većoj mjeri služi mekanim tjelesnim metamorfozama što će nakon tog djela postati jedno od markantnih obilježja njenog filmskog stila. U *Body Beautiful* Beryl je prisiljena ispuniti zahtjeve svoga japanskog poslodavca i smršaviti, što u njen život uvodi arogantnog učitelja plesa. Film je u biti satirična rasprava koja se bavi seksualiziranjem žene u javnom prostoru, skrivenim seksizmom i spolnom neravnopravnošću na

34 Usp. Lehman, 1991, "Penis-size Jokes and Their Relation to Hollywood's Unconscious", u: *Comedy/Cinema/Theory*, u: Horton, 1991.

radnom mjestu. To je istodobno i snažna kritika usmjerena prema nehumanim uvjetima koje internacionalni korporacijski kapital postavlja svojim namještenicima, specijalno ženama.

Film se otvara serijom "dokumentarnih" statičnih slika koje pokazuju Vincea, samozaljubljenog mačo-tipa i tvorničkog zavodnika, koji se u uvodnom monologu hvališe svojim navodnim osvajačkim uspjesima tvrdeći da sve zaposlene žene, uključujući i "onu debelu Beryl", žele spavati s njim. U sljedećem statičnom prizoru vidimo Beryl kako sjedi u uredu i prijetecim pogledom promatra kompjuter na svom stolu dok u ruci drži čekić. Prva animirana scena odvija se u prostoru tvornice Mishima gdje jedna grupa radnika u stroju održava formu gimnasticirajući prema zapovijedima trenera Vincea. Među njima se svojom trapavošću i nesposobnošću da prati ritam ostalih izdvaja Beryl, što Vince komentira podrugljivo joj se smijući. U idućoj sceni pratimo Beryl na radnom mjestu, gdje mehanički obavlja svoje zadaće, da bi potom otišla u tvornički restoran na ručak. Dok njene kolegice s užicom jedu *fish and chips*, Beryl je prisiljena ručati list salate kako bi smanjila tjelesnu težinu. O njenim mukama svjedoči sljedeća scena kada je vidimo zatvorenu u toalet s velikim hamburgerom koji je prokrijumčarila u tvornicu. Quinn prvo koristi "voajerski" pogled iz ptičje perspektive kojim zavirujemo u toalet gdje Beryl sjedi na zahodskoj školjki s hamburgerom u ruci, da bi potom montirala krupni kadar njenog lica na kojem se čita dilema. Berylina misli vizualizirane su putem tjelesne metamorfoze u kojem se ona preobražava u malu djevojčicu koja jede ogroman hamburger ne obazirući se na grdnje članova njene obitelji. U sljedećem nizu metamorfoza vidimo Beryl dok raste cijelo vrijeme jedući hamburgere da bi na kraju lice poprimilo formu svinje. Ponovo u realnom vremenu Beryl odlučuje baciti hamburger u školjku i povući vodu. Nakon posla Beryl svraća do trafike gdje kupuje brošure o dijetalnoj ishrani i časopis *Skinny* čija naslovna stranica oživi pod njenim pogledom i djevojka s fotografije počinje mršaviti sve dok na koncu sasvim ne iščezne. Na omotnici drugog magazina vidimo ogromnog sumo-hrvača prikazanog s leđa. No kada se oživljeni hrvač okrene prema kameri vidimo da ima Berylino lice. Stimulirana i inspirirana onim što je pročitala, Beryl u seriji kratkih kadrova praćenim odgovarajućom glazbom čini fanatične napore da skine kilažu u gimnastičkoj dvorani. Jedan od najupečatljivijih vizualnih gegova cijelog filma nalazi se ovdje, kada Berylina kruškasta figura izviri usred grupe nabildanih muškaraca.

U ovom film Berylina muž igra mnogo značajniju ulogu nego je to bio slučaj u *Girls' Night Out*; dok Beryl neprestano trenira kod kuće i u gimnastičkoj dvorani, on je prisiljen ostaviti svoje mjesto pred televizorom i strpljivo obavljati kućne poslove. Cijelo vrijeme Berylina herojske borbe protiv vlastitog tijela pojavljuje se Vince koji joj se ruga i katkad je uštupne za zadnjicu kako bi joj i na taj način pokazao koliko uzaludni su bili njeni naponi. Njegove geste i držanje, način na koji govori i hoda, seksistički komentari, mačistička samouvjerenost, arogancija i predrasude prema suprotnom spolu pokazuju ga kao još odvratniji karakter nego je to bio striper u *Girls' Night Out* i zapravo je Vince, kako to s pravom primjećuje Lowe, "mišićavi glupan koji je u očima publike mnogo više objekt ismijavanja nego je autoritativna figura." (Law, 52)

Finale filma zbiva se na amaterskom natjecanju u plesu gdje sudjeluju radnici tvornice, većinom jednake težine kao Beryl. Njihovi nastupi bivaju ismijani od muškog dijela publike i dobivaju niske ocjene od stručnog žirija koji čine japanski šef i njegove dvije japanske sekretarice. Nešto bolje ocjene dobiva čovjek golemog trbuha na kojem drži kriglu piva, nakon kojeg na scenu izlazi Vince. Njegovi japanski poslodavci daju mu ocjenu "9" na skali od 1 do 10. U trenutku dok je Vince još uvijek na sceni pridružuje mu se Beryl i počinje pjevati svoju pjesmu čija je poruka da ljudi trebaju živjeti slobodno u svojim tijelima bez obzira na njihovu težinu i izgled. U furioznom animacijsko-montažnom stilu, nekoj vrsti vizualne kakofonije, vidimo Berylina drski ples koji simbolizira običnu ženu koja pokazuje srednji prst svojoj mačističkoj okolini. Beryl doslovce skida podrugljivi osmeh s Vinceova lica, njeno tijelo je u stanju slobodne metamorfoze: specijalno uspjela je ona u kojoj Beryl postaje

zgodna plavuša da bi to lažno tijelo skinula kao staru odjeću i ponovno postala onakva kakva jeste. S druge strane Vince je reduciran na prazno hvalisanje i ranjenu taštinu koja se čita na njegovu kiselom licu. Ako smo u *Girls' Night Out* imali simbolično kastriranje muške dominacije, ovdje je muškarac ponižen u direktnom takmičenju sa suprotnim spolom i to na njegovom terenu i po pravilima koje je sam definirao. Na samom kraju filma dolazi važan detalj. "It's my Beryl", uzvikuje iz publike njen muž s divljenjem, čime Quinn ističe svoj stav o tome da ne vidi žene i muškarce kao neprijatelje. Riječ je o jednoj vrsti muškarca kojeg se vidi kao neprijatelja i kojeg treba dotući služeći se humorom i ironijom kao oružjem.

Treći film s Beryl, desetominutni *Snovi i želje – obiteljske veze* (*Dreams and Desires – Family Ties*, 2006), došao je tek nakon 16 godina. U toj epizodi Beryl pokušava raditi vlastitu filmsku karijeru, naravno na bizaran način, što je dramaturška osnova vizualne kompozicije sastavljene od neoštarih, nejasnih i animiranih slika koje se drmaju kao da su "snimljene" kamerom iz ruke. Osim na početku filma, gdje vidimo Berylina san u kojem ona planinari po planini koju čini gomila nagih muških tijela, Quinn se više ne bavi odnosom među spolovima. U vremenu između *Divno tijelo* i *Snovi i želje – obiteljske veze* svoju je filmografiju obogatila sa još nekoliko zapaženih filmova kakvi su *Elles* (1992), gdje je oživjela figure s poznatih plakata Toulouse-Lautreca, ili *Britannia* (1993), izrazito satirično ostvarenje, niz animiranih karikatura koje žestoko kritiziraju naslijeđe britanskog imperijalizma. *Žene iz Batha* (*Wife of Bath*, 1998) predstavlja još jedno njeno zanimljivo ostvarenje koje je bilo dijelom serije animiranih filmova zasnovanih na Chaucerovim *Canterburyjskim pričama*. Kada je pak riječ o ravnopravnosti spolova, čini se da je Quinn rekla što je imala reći u svoja prva dva filma.

"Ženska crta" izvan Velike Britanije

Crtani filmovi koji satiriziraju odnose među spolovima i čiji su glavni likovi ženskog spola nastajali su jasno i u drugim zemljama osim Britanije i Kanade. Jedna od najsnažnijih autorskih profila među ženskim animatorima iz 1980-ih bila je Belgijanka Nicole Van Goethem. Osobenost njenog stila dolazi od heterogene ženskih figura crtanih u formi minimalističkih karikatura te originalnog humora začimljenog obilnim dozama cinizma. Njen Oscarom nagrađeni film *Grčka tragedija* (*Een Griekse tragedy*, 1985) odvija se usred ruina stare civilizacije gdje vidimo tri karijatide koje na rukama drže ostatke davno propalog svijeta. Iako one pokušavaju pokriti stidna mjesta, jak vjetar stalno otkriva najskrovitije dijelove njihovih tijela koja su naravno daleko od antičkih proporcija. Vjetar simbolizira vrijeme koje polako, ali sigurno na kraju izbriše sve preostatke stare (muške) civilizacije koja je počivala na ropski podčinjenim ženama i napokon rasterećene žene nesigurnim i trapavim koracima počinju plesati ka neizvjesnoj slobodi.

Jedna od rijetkih animatorica koja otvoreno zastupa feminističke stavove je Francuskinja Monique Renault. U filmu *Pas à deux* (1988), koji je radila s Gerritom van Dijkom, vidimo plesni par u neprekidnoj metamorfozi kako se preobražava od jednog ka drugom poznatim muškim i ženskim masmedijalnim ikonama (Popaj, Superman, Betty Boop, Marilyn Monroe itd.). Svaki trenutak tog simboličnog plesa kroz vrijeme predstavlja kondenziranu etapu u historiji masmedijskog predočavanja spolova. Kako se ples razvija, tako ženski likovi sve više preuzimaju vodeću poziciju, da bi u finalu filma žena počela samostalno plesati bez muškog partnera.

Kao noviji film koji se bavi pitanjem ravnopravnosti spolova može se navesti švedski *Glen veliki trkač* (*Glen, the Great Runner*, Anna Erlandsson, 2004). Film je kumulativni geg realiziran jednostavnim vizualnim izrazom koji nalikuje dječjem crtežu s likovima čije su oči dvije točke, a ekstremiteti kao linije i adekvatno predočenim pozadinama. Glen je slavni maratonac koji sudjeluje u velikoj utrci. Njegova supruga cijelo vrijeme trke trči sa strane staze noseći za njega hranu i osvježavajuće napitke. Nakon što Glen napokon prvi prođe kroz cilj i uspne se na pobjedničko postolje, heroj se sasvim iscrpljen

oslanja na svoju neumornu suprugu koja ga praktički nosi doma. Ovaj i slični filmovi primjer su koji potvrđuje da se sa zadovoljstvom može konstatirati kako je nakon 1980-ih muška dominacija nešto praktički nepostojeće, barem kada je riječ o animiranim slikama. Uz pomoć svojih crtanih, modeliranih ili digitaliziranih likova kako ženski tako i muški animatori nastavljaju debatirati o suvremenosti, stalno šireći formalni i tematski raspon moderne animacije za koju, čini se, nema ograničenja.

Literatura

- Ajanović, Midhat, 2002, "Drukčija vrsta života: razgovor s Caroline Leaf", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 8, br. 31–32, str. 50–61
- Ajanović, Midhat, 2004, *Animacija i realizam / Animation and Realism*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Bendazzi, Giannalberto, 2001, *Alexeïeff, Itinerary of a Master*, Pariz: Dreamland
- Couzin, Sharon, 1992, "An analysis of Susan Pitt's *Asparagus* and Joanna Priestley's *All My Relations*", u: Jane Pilling (ur.), *Women and Animation*, London: British Film Institute
- Davis, Amy M., 2006, *Good Girls & Wicked Witches: Women in Disney's Feature Animation*, London: John Libbey Publishing
- Dofs Sudin, Monica, 2003, *Rödluvan i filmens tidsålder – sagospår och filmversioner 1901–2001*, Uppsala: Filmförlaget
- Gaines, Jane, 1989, *Fabrications: Costume and Female Body*, London: Routledge
- Halas John, 1983, "Hemliga gästen", *Storyboard, Tidning i Animations tecken*, br. 4, travanj 1983, str. 25–28.
- Halas, John i Rider, David, 1976, *The Great Movie Cartoon Parade*, London: Bounty Books
- Halas, Vivien i Wells, Paul, 2006, *Halas & Batchelor Cartoons: An Animated History*, London Southbank Publishing
- Horton, Andrew (ur.), *Comedy/Cinema/Theory*, University of California Press
- Jouvanceau, Pierre, 2004, *The Silhouette Film*, Genova: Le Mani
- Kitson, Clare, 2009, *British Animation: The Channel 4 Factor*, London: Parliament Hill Publishing
- Law, Sandra, 1999, "Putting themselves in the picture, Images of women in the work of Joanna Quinn, Candy Guard and Alison de Vere", u: Jane Pilling (ur.), *A Reader in Animation Studies*, Sydney: John Libbey Publishing
- Lawrence, Amy, 2005, "Two Sisters", u: Jean Petrolle i Virginia Wright (ur.), *Woman and Experimental Filmmaking*, University of Illinois Press
- Mazurkewich, Karen, 1999, *Cartoon Capers: The History of Canadian Animators*, Toronto: Mc Arthur & Company
- Palmer, Jerry, 1994, *Taking Humour Seriously*, London – New York: Routledge, str. 68–79.
- Peterlić, Ante (ur.), 1990, *Filmska enciklopedija*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, knj. 2, str. 517.
- Pilling, Jane (ur.), 1992, *Women and Animation*, London: British Film Institute
- Smythe, Reg, 1965, *The Cream of Andy Capp*, London: The Daily Mirror Newspaper Ltd.
- Ward, Paul, 2003, "British animated propaganda cartoons of the First World War: Issues of topicality", *Animation Journal*, Vol. 11
- Wells, Paul, 1997, "The Beautiful Village and the True Village", *Art & Design*, 3/4, str. 43.

Nebojša Jovanović

Fadil Hadžić u optici totalitarne paradigme

65-66 / 2011

Sažetak: U tekstu se zagovara kritička intervencija protiv totalitarne paradigme kao jedne od dviju ključnih perspektiva u kojima se postjugoslavenskom kontekstu piše povijest socijalističke kinematografije Jugoslavije (druga je nacionalna perspektiva, koja film postulira kao segment etnonacionalne kulture). Svodeći povijest socijalističke Jugoslavije na povijest totalitarnog terora, totalitarna paradigma u jugoslavenskoj kinematografiji vidi instrument kojim je totalitarni režim manipulirao masama, kao i arenu u kojoj je režim demonstrirao apsolutnu moć kastrirajući nepoćudne filmske autore. Maligni efekti koje totalitarna paradigma ima po pisanje povijesti filma demonstriraju se na primjeru nastojanja kritičara da se film *Desant na Drvar* (1963) Fadila Hadžića predstavi kao prethodnicu "crvenog vala" u jugoslavenskom filmu, pri čemu se Hadžića atribuirao kao redatelja sa socrealističkim kvalitetama. U završnici teksta pleđira se za odbacivanje totalitarne paradigme, s upozorenjem da se njezine utvare totalitarnog pakla ne bi smjele zamijeniti jugonostalgijarskim utvarama socijalističke arkadije, budući su jugonostalgija i totalitarna paradigma komplementarne depolitizirajuće strategije koje sprečavaju da se jugoslavenski film sagleda u svjetlu antagonizama jugoslavenskog socijalizma.

Ključne riječi: Fadil Hadžić, nacionalni film, partizanski film, totalitarna paradigma, ideologija i povijest filma

Skandal – eto najsazetije oznake za status Fadila Hadžića u danas prevladavajućoj historijskoj interpretaciji prošlosti hrvatskog filma, kojom je eliminiran iz panteona hrvatskih filmskih besmrtnika. Sam je Hadžić svoju marginalizaciju vidio kao posljedicu klanovske dinamike zagrebačke filmskokritičarske scene: "Hadžić je bio gnjevan na [Ivu] Škrabala i njegove prijatelje Antu Babaju i Zvonimira Berkovića. I to s pravom. Babaja je (...) s gnušanjem odbacio ideju da se njegov film *Mirisi, zlato i tamjan* nađe u istoj rečenici s Hadžićevim *Lovom na jelene*, pričajući novinarima Berkovićev vic o Hadžićevom tobožnjem dodvoravanjem maspokovcima" (Šoša, 2011). Pa ipak, Hadžićev navodni gnjev ne bi nas smio zavarati. Iako "skandal Hadžić" nedvojbeno razotkriva homosocijalnu ekonomiju "panoptikuma" i "romansiranih biografija" hrvatskog filma, ovdje ne bismo trebali ostati na truizmu da je svaka

kulturna scena sapeta mrežom intriga i osvijetljena krijevima taštine. Iskoristimo "skandal Hadžić" za dodatni korak: za pitanje kako je takvo radikalno retuširanje prošlosti ovdje i sada uopće moguće prodavati kao historiju filma. Otud će "skandal Hadžić" u ovom tekstu biti prizma kojom ću usmjeriti svjetlo na ideološku matricu koja nameće dominantni tip pisanja historije o jugoslavenskom filmu u današnjoj "jugosferi".

Historije nacionalnih kinematografija u postjugoslavenskom kontekstu

Škrabalova historija "filmskog medija u Hrvata" (1998: 14, kurziv u originalu) paradigmatična je za proces koji su filmske teoretičarke Dina Iordanova i Nataša Đurovićova opisale kao "proliferaciju novih filmsko-historiografskih entiteta koji bi trebali odgovarati državnim granicama koje se neprestano crtaju iznova", s ciljem uspostave novog, prvenstveno srpskog (hrvatskog, bosanskog itd.) kanona, kao i skupa distinktnih 'nacionalnih' estetskih kriterija" (Iordanova, 2005: 235). Tri godine nakon njih, Bogdan Tirnanić krstio je to historiografsko komadanje jugoslavenske kinematografije pojmom "filmsko razgraničenje"; tvrdeći da bi to razgraničenje trebalo izvesti po neakvim pouzdanim kriterijima, Tirnanić je svejedno odrezao da će se osobno držati samo jednog, i to nepouzdanog: "sve što mi se čini da pripada filmskoj istoriji moje nove (koje?) zemlje, biće u tu istoriju uključeno" (2008: 9). Tirnanićevo "sve što mi se čini" sažima svu proizvoljnost i ciničnost koje odlikuju trpanje povijesti jugoslavenske filmske kulture u Prokrustove postelje nacionalno razgraničenih historijskih čitanki.

A ono što se "čini" našim filmskim kritičarima i historičarima dade se svesti na dvije premise: nacionalni imperativ i totalitarnu paradigmu. Nacionalni imperativ postulira da film hvata i posreduje stanovitu etničku supstanciju. Kako je to sročio nekoć jugoslavenski filmski kritičar Ranko Munitić u terminalnom, serbstvujušćem stadiju svoje karijere: "centralno pitanje kojim se bavimo [glasi]: šta

čini ono nešto specifično i karakteristično za duh i biće srpskog filma" (1999: 9). Odgovor je krajnje prost: *différentia specifica* nacionalnog filma jest sama etnička Stvar – supstancija srpskog filma jest "srpstvo", hrvatskog "hrvatstvo" itd. Macluhanovski kazano, nacionalno definiran film – škrabalovski: filmski medij u Hrvata, u Srba itd. – jest medij koji je istodobno i poruka o neprikosnovenosti etnonacionalne Stvari. Otud je u postjugoslavenskom kontekstu historija nacionalnog filma samo segment šire historije etničke zajednice, a historičari filma pretorijanci etničke Stvari.¹

Totalitarna paradigma, pak, svodi povijest socijalističke Jugoslavije na historiju totalitarnog terora i manipulacije narodnim masama koje se nisu mogle istinski identificirati sa socijalističkim idejama i vrijednostima kao antidemokratskim i imanentno barbarskim. Kako je totalitarna paradigma izvorno patentirana kroz opise Sovjetskog Saveza pod Staljinovom vlašću, evo jedne njezine kritičke skice u tom historijskom kontekstu:

Sovjetski sistem pod Staljinom sastojao se od nepluralističke, hijerarhijske diktature u kojoj je zapovjedni autoritet postojao jedino na vrhu piramide političke moći. Ideologija i nasilje bili su monopoli vladajuće elite, koja je svoje zapovijedi proslijeđivala posredstvom pseudo-vojnog zapovjednog lanca (...) Na vrhu vladajuće elite stajao je autokratski Staljin čija je osobna kontrola bila skoro neograničena u svim oblastima života i kulture, od umjetnosti do zoologije. Glavna artikulacija i implementacija politike uključivala je ostvarenje Staljinovih zamisli, mušica i planova, koji su naizmjenično navirali iz njegovog psihološkog stanja. Po definiciji, autonomne sfere društvene i političke aktivnosti u sovjetskom društvu uopće nisu postojale, iako su neki sofisticiraniji zagovornici totalitarizma (...) dopuštali postojanje utjecaja birokratskih interesnih skupina, poput partijskih i državnih aparata, oružanih snaga ili NKVD (...) koji su periodično intervenirali u politiku kako bi promicali i branili vlastite institucionalne interese. Kako god, sovjetski puk i partijsko članstvo bili su izvan političkog procesa, objekti kojima se upravljalo ili manipuliralo

odozgo, ali nikad samosvojni historijski akteri.

(Getty i Manning, 1993: 1–2)

Tom opisu možemo dodati i strategije ocrnjivanja sovjetskog socijalizma koje je analizirao antropolog Alexei Yurchak. U pregnantnoj analizi manihejskog karaktera totalitarnog narativa, Yurchak nije odbacio samo tezu da je "socijalizam bio 'loš' i 'nemoralan' ili da su ga Sovjeti tako doživljavali prije perestrojke" (2006: 5), nego i cijeli skup dihotomija korištenih za opisivanje socijalističke stvarnosti: represija nasuprot otporu, nesloboda nasuprot slobodi, kolektivno nasuprot individualnom itd. Elementarni nacrt jugotitoističke inačice totalitarne paradigme lako je derivirati iz one staljinističke: dostatno je pridjev "sovjetski" zamijeniti s "jugoslavenski", Staljinovo ime Titovim, i sve dosoliti odgovarajućim dihotomijama.

Nacionalni imperativ i totalitarna paradigma u postjugoslavenskom kontekstu tvore svojevrstu narativnu Möbiusovu vrpču, u kojoj totalitarna jugosocijalistička himera nužno funkcionira kao prepreka nacionalnoj suverenosti. Otud se u postjugoslavenskim historijama filma jugoslavenska kinematografija po pravilu istodobno ukazuje: **(a)** kao tamnica nacionalnih kinematografija koje će na svoje doći tek raspadom Jugoslavije, **(b)** kao instrument kojim je totalitarni režim manipulirao masama, i **(c)** kao arena u kojoj je režim demonstrirao apsolutnu moć kastrirajući nepoćudne autore. Škrabalova dihotomija Lenjin *versus* Ivan Pavao II. (1998: 7–8), Tirnanićeva tvrdnja da jugoslavensko "društvo koje se represijama branilo od svojih najboljih filmova beše osuđeno da prođe onako kako su ti filmovi predviđali" (2008: 198), optužbe o pogubnom utjecaju jugosocijalizma na srpski film, koje potpisuju Nebojša Pajkić (2009) i nova generacija srbijanskih kritičara okupljenih oko projekta "Novi kadrovi" (Ognjanović i Velisavljević, 2008), konfabulacije o ulozi socijalističkog realizma u konstrukciji jugoslavenskog "totalitarnog tijela" (Musabegović, 2008) – urnebesne su i besprizorne ilustracije postjugoslavenskog filmsko-historiografskog konteksta, u kojem knjige o historijama nacionalnih kinematografija prije i poslije svega funkcioniraju kao *livres noires* jugoslavenske kinematografije.

¹ I njezini dični sinovi, dakako. Bilješka o piscu 101 godine filma u Hrvatskoj 1896.–1997. započinje ovako: "Ivo Škrabalo rođen je (...) od majke bunjevačke Hrvatice i oca, rodom s Pelješa" (Škrabalo, 1998: 608). Takva legitimacija autora jedne historijske studije strukturalno je nemoguća u sredinama u kojima historija filma ne pretpostavlja maha-

nje rodovnicom, nego se uzima za autentičnu akademsku i znanstvenu disciplinu. S druge strane, tamo gdje su takve legitimacije primjerene, primjereno je i upitati: kako će takvi historičari gledati na osobe koje se ne mogu hvastati takvim rasnim pedigreeom? Sasvim slučajno, nije li i sam Hadžić etnički "mješanac"?

Svesti "skandal Hadžić" na rezultat nekolegijalnog jala, značilo bi, dakle, previdjeti mehanizme koji proizvode i normaliziraju takve krivotvorine. Hadžić je u Škrabalo-
vom prikazu prošlosti hrvatskog filma zakinut jer sam Škrabalo implicitno definira "medij filma u Hrvata" na takav način da Hadžić u njemu strukturalno mora biti zakinut, to jest da u njemu ne može prijeći statusnu granicu između nacionalnog autora i onoga tko to ne može biti. Evo najjednostavnijeg primjera za to. Historičari koji žele dokazati da određena nacionalna kinematografija posreduje autentične nacionalne vrijednosti, često podcrtavaju veze filma s nacionalnom književnošću kao privilegiranim segmentom nacionalne kulture, najsublimnijom apoteozom materinskog jezika. Tako, na primjer, Škrabalo ne propušta istaknuti da "cijeli opus Ante Babaje daje povoda za razmišljanje i o složenim odnosima i vezama hrvatskog filma i književnosti", jer se u tom opusu "mogu naći doprinosi niza vrhunskih pera koja tvore malu antologiju poratne hrvatske književnosti (Drago Gervais, Vjekoslav Kaleb, Jure Kaštelan, Vesna Parun, Vladan Desnica, Vlado Gotovac, Tomislav Ladan, Slavko Kolar, Slobodan Novak)" (1998: 340). S druge strane, Hadžić – ironično, baš on koji je inzistirao da je film naprosto snimljena književnost! – ne samo da nije posezao za nacionalnim književnim kanonom, nego je zbog svoje novinarske karijere bio hendikepiran u očima kritičara koji razmišljaju o složenim sponama hrvatskog filma i književnosti. Kada se za njegove filmove kaže da su "feljtonistički", to konotira da je Hadžić i kao filmski stvaralac predodređen novinarskim pozivom, to jest, da se u skladu sa svojom primarnom vokacijom fokusirao na prolazno, površno i profano. Babaji se ništa slično ne bi se moglo vezati: daleko od svake feljtonističke trivijalnosti i pjene dana, on stoji na ramenima književnih divova koji ne samo da raspredaju autentično duboka i suštinska pitanja, nego utjelovljuju i jezičku pupčanu vrpcu koja Babaju veže za samu placentu "hrvatsva", to jest hrvatske kulture.

Ipak, glavninu ovog teksta činit će analiza načina na koji totalitarna paradigma utječe na percepciju Hadžićeva rada ovdje i sada. Pritom ću se fokusirati na tekst "Igrani filmovi Fadila Hadžića" Jurice Pavičića (2003), najambicioznije i najopsežnije štivo o Hadžiću dosad sročeno (ba-

rem koliko je meni poznato). Kao autor teksta i urednik temata *Hrvatskog filmskog ljetopisa* o Hadžiću, gdje je tekst objavljen, Pavičić se legitimirao kao prominentan poznavatelj Hadžićeva rada. Ovdje ću problematizirati taj status pretresajući one Pavičićeve stavove o Hadžiću koji su egzemplarni efekti totalitarne paradigme u pisanju filmske historije. U tu svrhu fokusirat ću se na Pavičićevo pisanje o *Desantu na Drvar* (1963), partizanskom filmu koji u ionako marginaliziranom Hadžićevom opusu stoji kao djelo koje, iz perspektive hrvatskog filma, može biti dodatno marginalizirano s obzirom da nije nastalo u hrvatskoj produkciji (film je producirala beogradska filmska kuća Avala film).²

Mitovi i legende o "superpartizanskom žanru"

Neka mi bude dozvoljeno približiti se Pavičićevim tezama o *Desantu na Drvar* primjedbom da njegova analiza škripi već na razini faktografije i pojmovnog aparata. Na primjer, Pavičić opetovano tvrdi da glavnu protagonistkinju *Desanta na Drvar*, partizanku Lepu, glumi Milena Dravić, premda je igra Marija Lojk. Iako je operacijom *Rösselsprung* zapovijedao Lothar Rendulic, Pavičić ga zove Rendulich, možda slijedom Hadžićevog intervjua koji citira, a u kojem je taj *Generaloberst* tko zna čijom omaškom ili neznanjem prekršten u Maxa Rendulicha (zbrku je vjerojatno prouzročilo to što Rendulica igra Maks Furijan). O nepodnošljivoj lakoći Pavičićeva nemara svjedoče i konfabulacije o sadržaju filma: "unutar rutinskog i nipošto tjeskobnog prizora u sanitetu otkrivamo da je bolesno dijete koje sudjeluje u prizoru ostalo bez obje ruke. Sličnu dramaturšku funkciju imaju i prizori s ludim tifusarom" (2003: 13). No, kako Pavičić zna da je dijete u sanitetu bolesno? To što je ostao bez ruku, dječaka čini ranjenikom, ne i bolesnikom. Drugo, kada spominje "ludog tifusara", čini se da Pavičić ima na umu lik borca kojeg progone halucinantna sjećanja na pakao Sutjeske i užasava zvuk aviona. Liječnik za nesretnika kaže da ima "živčani napad" koji se liječi "onim čega ovdje najmanje ima – mirom".

Dakle, imate li, rječnikom suvremene psihodijagnostike, simptome PTSP-a, tada ste po Pavičiću naprosto ljudi. No, ako tu pavičićevsku zbrku sa psihičkim problemima i mogu dokučiti, svejedno ne mogu shvatiti na osnovu

² Podčinjavanje historije filma imperativu etničke Stvari objašnjava zašto Fadil Hadžić, ni pored suradnje s Avala filmom, ne može biti prepoznat kao akter povijesti srpskog filma. Čini se da je Hadžić u Srbiji bio simbolički mrtav i prije svoje biološke smrti: koliko mi je

poznato, srbijanski javni televizijski servis nije obilježio Hadžićevu smrt projekcijom nekog njegovog filma (bosanskohercegovački javni servisi BHT1 i FTV prikazali su Sarajevski atentat i Konjuh planinom, a HTV Novinara).

slika 1 (*Desant na Drvar*)

čega Pavičić svome luđaku dijagnosticira i – tifus?! Možda ga je pobrkao s "ludim Boškom", arhetipskim tifusarom jugofilma kojeg je Fabijan Šovagović glumio u *Bitki na Neretvi* (1969) Veljka Bulajića? Slično, za lik partizana Milana (Ljubiša Samardžić) Pavičić tvrdi da je sve vrijeme sklon udvaranju, iako Milan u cijelom filmu ima samo jednu repliku koja bi se uvjetno mogla označiti kao pokušaj udvaranja. Kod Pavičića se i "dimenzionira (sic!) trijumfalizam pobjede", a prizor "kad Nijemci bešćutno opkoljavaju samu Milenu Dravić [je] alegorija nadmoći njemačke vojne sile" (13). Da je napisao da je Lepa u tom prizoru alegorija, recimo, napadnute zemlje ili slobode, Pavičić bi pokazao da zna što je to alegorija; gomila naoružanih vojnika koji opkoljavaju nenaoružanu osobu *nisu* alegorija vojne nadmoći, nego naprosto njezina ilustracija.

No sve te i slične neistine, nepreciznosti i proizvoljnosti teško da bi zavredile osvrt da ih ne goni Pavičićeva ambicija da kroz analizu *Desanta na Drvar* obznani važne stvari o jugoslavenskom filmskom žanru koji zove "superpartizanskim spektaklom" i "partizanskim super-spektaklom", a pod kojim podrazumijeva "visoko propagandističke i populističke Titove ratne spektakle iz kasnih šezdesetih i sedamdesetih" (13). Pavičić daje i nešto poput žanrovskog kanona: *Bitka na Neretvi*, *Sutjeska* (1973) Stipe Delića, *Užička republika* (1974) Žike Mitrovića, *Valter brani Sarajevo* (1972) Hajrudina Krvavca, *Bombaši* (1973) i *Crveni udar* (1974) Predraga Golubovića, a tu su i neimenovani, u ostatku teksta neprecizirani "drugi" (bilj. 51, 37). Snimljen u prvoj polovici 1960-ih, *Desant na Drvar* je,

prema Pavičiću, autentična prethodnica toga žanra:

"Desant na Drvar" sadrži u čistom i očiglednom obliku gotovo sve karakteristike koje će poslije biti karakteristične za spektakle "crvenog vala". U kolikoj je mjeri Hadžićev film bio formativan za takvu estetiku? Je li je odlučno oblikovao, ili je samo bio jedan u niski sličnih? Na to pitanje ne može se odgovoriti bez šire i produbljenije studije o partizanskom žanru. (...) Dotle valja konstatirati da je "Desant na Drvar" bio jedan od ranih (da li i konstitutivnih) filmova koji iskazuju obilježja superpartizanskog spektakla, što mu daje stanovit filmsko-historiografski značaj. (14)

Pojam "crveni val" Pavičić dodatno pojašnjava u jednoj fusnoti: "Takvi filmovi su često su nazivani 'crveni val', čime se podrugljivo aludiralo na uglavnom prihvaćenu tezu kako su tim filmovima komunisti pokušali kod publike komercijalno parirati, ali i ekonomski zagušiti u to vrijeme već neugodni 'crni val'" (bilj. 51, str. 37). No, referenca na "crveni val" upućuje na problematičnost Pavičićeve magistralne teze o superpartizanskom žanru. Prvo, manje važno, tvrdnja da je "crveni val" nastao kao nekakva komercijalno-ekonomska reakcija na "crni val", najblaže rečeno, potpuno je promašena (ili je opet u pitanju kakva pojmovna zavrzlama koju, priznajem, ne mogu dokučiti; u svakom slučaju, ekonomskom aspektu "crvenog vala" vratit ću se u nastavku teksta). Daleko je važniji metodološko-genološki problem: skupinu filmova

slika 2 (*Desant na Drvar*)

koja je svojedobno bila označena jednom kolokvijalnom, posprdnom etiketom, Pavičić reartikulira kao žanr, prišivajući joj superspektakularnu etiketu. Kako takvo krštenje mora pratiti analiza koja bi potvrdila da superpartizanski spektakli uistinu dijele dovoljno odlika koje bi mogle biti proglašene za žanrovske karakteristike, Pavičić u nastavku pobraja sedam odlika filmova "crvenog vala". No, način na koji te odlike definira i ilustrira, potpuno razotkriva njegovu metodološku dubioznost. Umjesto da ih izvede iz filmova koje je prethodno naveo kao primjere žanra, Pavičić žanrovske odlike prvenstveno ilustrira *Desantom na Drvar*, dakle filmom nastalim u vrijeme kad takvi filmovi "još nisu normativni" (13). Suspektnost Pavičićevog postupka i njegovih rezultata podcrtat ću testiranjem njegovih odlika navodnog žanra kako na *Desantu na Drvar*, tako i na partizanskim superspektaklima. Zbog ekonomije teksta, fokusirat ću se samo na one ključne odlike koje su po Pavičiću nedvojbeno ideološki uvjetovane, te čine žanr superpartizanskog spektakla režimskim instrumentom za populističku reafirmaciju ideoloških mitova titoizma.

Prva od tih karakteristika tiče se povijesne autentičnosti i relevantnosti prikazanog događaja. Partizanski superspektakli prikazuju povijesno autentične i "udžbenički prijelomne" događaje iz partizanske borbe, u skladu sa "službenom režimskom interpretacijom" (13). Po svom značaju ti događaji nisu periferni, lokalni; nisu ni fiktivni. *Desant na Drvar* nedvojbeno je takav događaj, no bacimo li pogled na Pavičićev kanon superpartizanskog spektakla, vidjet ćemo da ovaj primarni uvjet ispunjavaju *Bitka na Ne-*

retvi, *Sutjeska* i *Užička republika*, ali ne i filmovi Golubovića i Krvavca. Na Pavičićevu primjedbu da su se jugoslavenski filmovi o Drugom svjetskom ratu držali službene interpretacije povijesti, može se reagirati jedino sa: "da, i što s tim?" U kojim se kinematografijama tog vremena spektakularne evokacije "udžbenički prijelomnih događaja" iz Drugog svjetskog rata (i ne samo njega uostalom) nisu držale zvaničnih interpretacija povijesti? No, ono što nikad ne bi smjela ispostaviti kao račun filmskim Jupiterima u zapadnim demokracijama – koje također imaju zvanične interpretacije vlastite prošlosti – totalitarna će paradigma nabiti na nos socijalističkim volovima.

Naredne dvije odlike tiču se politike reprezentacije historijskih likova. Kako su po Pavičiću superpartizanski spektakli bili "Titovi ratni filmovi", tu politiku reprezentacije diktirao je upravo kult Titove ličnosti kao glavni ideološki supstrat žanra. U partizanskim superspektaklima, ne dvoji Pavičić, "nikad [nema] autentičnih figura partizanske borbe. To pravilo vjerojatno je generiralo iz potrebe da se kultu Titove ličnosti ne konkurira nijednim kultom druge osobe iz partizanskih redova" (13). Samo naizgled paradoksalno, iz istog razloga Tito nije fizički prisutan u tim filmovima. Naime, Pavičić tvrdi da je upravo odsustvo Titovog lika "vrhunska afirmacija" kulta Maršala: "Tito je takvim statusom *deus absconditus* u žanru dobivao mističan, gotovo nadnaravan status osobe koja je odsutna, a zbivanja se odvijaju vođena njegovom dalekovidnom i moćnom rukom" (13). Tito se pojavljuje u *Sutjesci* i *Užičkoj republici*, no to su za Pavičića samo iznimke koje potvrđuju pravilo.

slika 3 (*Desant na Drvar*)

Prije nego osporim te tvrdnje, neka mi bude dozvoljeno primijetiti da one prilično podsjećaju na neizbježnog Škrabala i njegove sudove o *Bitki na Neretvi*. Pavičićev *deus absconditus* mi izgleda kao neprijavljena parafraza Škrabalo-ve tvrdnje da Tito kod Bulajića "djeluje kao nevidljivi, ali sveprisutni Svevišnji" (1998: 362), a Škrabalo primjećuje i da glavni likovi u filmu ne nose autentična imena iz povijesti, što bi se dalo iščitati kao brisanje autentičnih figura partizanske borbe (izuzev, naravno, Tita). Na Pavičićevu nesreću, sve to zbilja vrijedi za *Bitku na Neretvi*, ali nikako i za *Sutjesku* ili *Desant na Drvar*, odnosno ne smije se generalizirati kao konvencija cijelog jednog žanra.

Demonstrirajmo to odmah. Sasvim suprotno od onoga što Pavičić piše, Hadžićev film vrlo dosljedno prikazuje nekoliko povijesno autentičnih likova. To što za te likove Pavičić ne zna (ili se pretvara da ne zna), nije problem Hadžićeva filma. Djevojka koja je za Pavičića anonimna "hrabra civilka" koja skine ponjavu s partizanske tankete, šesnaestogodišnja je skojevka Milka Bosnić. Također, skojevci koji ginu u sceni sastanka s "jednom jedinom tačkom dnevnog reda" –Pavičić spominje i tu scenu – prikazuju autentične članove Okružnog komiteta SKOJ-a za Drvar: Raziju Omanović, Zoru Zeljković, Ljubu Bosnića, Duška Bajića, Duška Bursaća i Savicu Solomuna – njihova imena proziva se u samom filmu u trenutku njihove smrti. Kako je skojevska šestorka odlikovana (kolektivno) Ordenom narodnog heroja 1966. godine, a Milka Bosnić osam godina kasnije, moglo bi se ustvrditi da je i Hadžićev film pridonio ozvaničenju njihovog herojskog statusa.

Poanta o Titovoj odsutnosti kao vrhunskoj potvrdi njegovog kulta dodatno cementira isključenje partizanskog pulpa iz korpusa superpartizanskog spektakla. U najkraćem, teza o Titu kao odsutnom Bogu efektivno svodi taj žanr na filmove u kojima *mora postojati mogućnost* da se Titov lik pojavi, ali se zbog konvencije žanra ne pojavljuje. Dakle, imamo posla s ekranizacijom onih događaja koje upravo prisustvo Tita i Vrhovnog štaba čini "prijelomnima", "udžbeničkima" itd. No, to automatski čini da Pavičićeva knjiga superpartizanskog spektakla spadne na tri slova: *Bitku na Neretvi*, *Sutjesku* i *Užičku republiku*. A pogled na ta tri filma pokazuje sasvim suprotno od onoga što Pavičić tvrdi o pojavljivanju Tita na filmu: ako Tita ima u *Sutjeski* i *Užičkoj republici*, a nema ga u *Bitki na Neretvi*, tada je iznimka upravo Bulajićev film, nikako obrnuto! Pavičićeva metodološka zavrzlama sad je očigledna: *Sutjeska* i *Užička republika* mogle su biti iznimke samo u skupini filmova koja je uključivala i partizanski pulp, ali njega je odbacio sam Pavičić želeći prikazati žanr superpartizanskog spektakla što više ideološki nabijenim.

Kako (ne) vidjeti Tita u Drvaru

No, usprkos tim činjenicama (ili možda upravo zbog njih), Pavičić svoju tezu o odsutnosti Tita kao vrhunskoj afirmaciji titoističkog kulta, odlučuje ilustrirati i *Desantom na Drvar* kao filmom u kome se Tito "samo spominje, o njemu likovi govore, u jednom trenutku vidi se njegov subjektivni kadar kroz dvogled. Međutim on se osobno ne vidi" (13). Ali, svatko tko je gledao *Desant na Drvar* može

potvrditi ne samo to da se Tito u filmu itekako vidi, nego i to da je Hadžić inventivno primijenio nekoliko strategija njegove vizualne reprezentacije.

Krenimo od one središnje, koja kao da se temelji na kakvom vicu Groucha Marxa: da bi prikazao Tita u Drvaru svibnja 1944. godine, Hadžić je naprosto upotrijebio arhivski materijal koji prikazuje – Tita u Drvaru svibnja 1944. godine! Riječ je o snimcima koje je načinio Max Slade, prvi saveznički snimatelj koji je došao na slobodni teritorij i koji je svibnja 1944. posjetio Drvar u sastavu britanskog vojnog izaslanstva (u kojem je bio i sin britanskog premijera, Randolph Churchill, za kojeg se raspituju njemački vojnici u filmu). Sladeovi snimci koji prikazuju Tita s britanskim oficirima ispred špilje u kojoj je bio smješten Vrhovni štab, prikazivani su te godine u sastavu filmskog žurnala kuće Fox, pod naslovom *First Movies of Gen. Tito* (Kosanović, 2005: 66). Hadžić je jednostavno i efektно kombinirao arhivski i režirani materijal: dvojica partizanskih zapovjednika u dolini ispod špilje u jednom trenutku podižu svoje dvoglede prema njoj, a u narednom kadru Sladeovi snimci "glume" ono što zapovjednici vide kroz svoje dvoglede. (usp. slike 1–3)

Hadžić koristi još dvije vizualne strategije za isticanje Titova prisustva. Jedna je prezasićenje filma Titovim fotografijama. Prije svega, u pitanju je ikonički portret Josipa Broza koji se u filmu prvo vidi na njemačkoj tjeeralici, potom na fotografijama iz Titovog dosjea u njemačkoj obavještajnoj službi, da bi konačno bio umnožen u slike koje su podijeljene njemačkim vojnicima koji sudjeluju u desantu, kako bi znali prepoznati Tita ako ga vide u Drvaru; u kaosu bitke fotografije počinju cirkulirati gradićem, dospijevajući do partizana i civila. (usp. slike 4–6) Tu su i ostali Titovi portreti poput onih u partizanskom stožeru ili prostoriji SKOJ-a; na jedan od tih portreta puca njemački vojnik dok od mještana traži da mu odaju Titovu lokaciju.

Konačno, tu je još jedna, krajnje jednostavna strategija vizualne reprezentacije: Tita vidimo kao jednu od figura u koloni koja odmiče prema vrhu brda iznad pećine

– kolonu sačinjavaju članovi Vrhovnog štaba, i kako grabe u dubinu kadra ne vidimo im lica (pored jedne osobe u koloni ide pas – Titov "udžbenički" vučjak?). Sve tri Hadžićeve strategije reprezentacije – arhivski snimci, ekscesivna upotreba fotografija, statista bez lica – mogle bi se otpisati kao najobičniji trikovi kojima Hadžić "krpa" odsustvo glumca koji bi igrao Tita. No taj bi prigovor promašio poantu: sve ove strategije reprezentacije pokazuju da je Hadžić razmišljao o raznim mogućnostima reprezentacije u okviru filmskog medija, i to daleko sofisticiranije, maštovitije i ekonomičnije nego što bi Pavičić mogao i pretpostaviti.³

No, ono što je istinski zanimljivo je to da Hadžić sve tri strategije koristi i za reprezentaciju – Adolfa Hitlera. *Führera* također vidimo na arhivskom materijalu, fotografijama-portretima, a u igranom dijelu prologa (u kojem Hitler zapovijeda Rendulicu da se konačno obračuna s Titom), utjelovljuje ga statist: vidimo mu ruke, u jednom trenutku vidimo cijelu njegovu figuru s leđa, njegova sjenka pada na zemljovid na zidu, ali mu nikad ne vidimo lice. Jedina značajna razlika u reprezentaciji Tita i Hitlera jest ta da Hitlera i čujemo (na arhivskom snimku i u insceniranom prologu). Dakle, u opreci izdiferenciranoj vizualnoj prezentnosti, Tito nema glas. Prepuštam Pavičiću da odvaži koliko je to što je Tito kod Hadžića nijem(ac) išlo u prilog kultu Titove ličnosti ili protiv njega, no rekao bih da je binarnost "subverzija *versus* afirmacija" (u odnosu na kult Tita) – kao jedna od onih jurčakovskih dihotomija kroz koje se konceptualizira "binarni socijalizam" – odveć siromašna i kruta da bi mogla interpretativno obuhvatiti efekte Hadžićevih osebnih reprezentacijskih strategija.

Posljednja odlika superpartizanskog spektakla koju ću razmotriti je "tipičan finale *deus ex machina* u kojem se partizani iz bezizgledne situacije spašavaju naglim i odlučnim protunapadom, nakon kojega slijedi smirenje vizualizirano kolonom koja mirno kroči ususret idućim borbama" (14). Ideološki razlozi konvencionalnog finala su neupitni: "Činjenica je da su lavovski dio rata partizanski vrhovni štab i jezgra pokreta proveli u stalnom kre-

3 Mogla bi se braniti teza da *Užička republika* pokazuje da Mitroviću ne samo da nije promaklo Hadžićevo poigravanje s registrima reprezentacije Tita, nego ga je i dijalektički reelaborirao. Iako Tita u filmu glumi Marko Todorović, njegov lik se pojavljuje u lažnim arhivskim snimcima koji povremeno presijecaju glavnu filmsku naraciju (oni iz strukture filma strše i po svojim formalnim odlikama: crno-bijeli su i bez zvuka – po pravilu ih prati *voice over* koji funkcionira kao glas naratora u filmskim žurnalima, iako to zapravo nije); na samom kraju filma on iz tog pseu-

doarhivskog registra prelazi u registar ostatka filma (u svijet ispunjen bojom i zvukom). Ta promjena registara korespondira sa dolaskom Tita među obične ljude i borbe, njegovim ulaskom u partizansku kolonu/narodni zbjeg. Moglo bi se reći da je upravo taj prijelaz Titovog lika iz jednog u drugi registar reprezentacije, pravi sadržaj filma, s onu stranu priče o otporu u užičkom kraju: iako se dešava na planu forme, on kreira trenutak u kojem Tito od partijskog lidera zbiljski postaje narodni vođa.

tanju i bijegu, nastojeći što dulje zadržati nestalne krpe slobodnog teritorija. Naravno da takav kontinuirani defanzivni proces nije podatan za epsku dramaturgiju koja iziskuje sretan i zaokružen svršetak" (14). Ovdje me ne zanima prekomjerno pojednostavljena Pavičićeva vizija partizanskog otpora, nego njegove teze o filmskoj reprezentaciji trijumfalnih pobjeda u zadnji tren i optimizma partizanskih kolona. Testiramo li tu tvrdnju na tri filma koji prikazuju Vrhovni štab u njegovoj bježaniji, vidjet ćemo da se ona drži jedino u slučaju *Sutjeske*. U *Bitki na Neretvi* posljednja borba jeste spektakularna, ali nije *deus ex machina*, dok prikaz kolone nakon te borbe daleko od spokojnog. Umjesto licitarskog optimizma promatramo novi niz gubitaka i patnji: Martin (Sergej Bondarčuk) mora uništiti svoje topove, bolničarka Nada (Milena Dravić) izdiše u agoniji, Stipe (Boris Dvornik) u napadu bijesa puca u zarobljene četnike nakon čega biva kažnjen skidanjem epoleta i otjeran prijetnjom da će završiti na vojnom sudu... Što tek reći za Mitrovićevu sumornu epopeju koja već prvim kadrovima prikazuje opustjelo Užice nakon pada partizanske uprave? Ne želi Pavičić valjda reći da je poraz partizana na Kadinjači u završnici filma *deus ex machina*? Koliko završni kadrovi, u kojima u zbjeugu vidimo Tita (Marko Todorović) i samo dvoje preživjelih partizanskih protagonista filma, Jelenu i Mišu (Neda Arnerić, Branko Milićević), uistinu čine sretan i zaokružen svršetak? Glazba Zorana Hristića na odjavnoj špici, kao uostalom skoro cijela partitura, funkcionira kao apokaliptični krešendo groze, priličniji kakvom okultnom filmu strave nego propagandi koja poraz želi pretvoriti u trijumf. Konačno, kako *deus ex machina* funkcionira u slučaju *Desanta na Drvar*?

Takvu mehaničku, linearnu i nesofisticiranu dramaturgiju ima i "Desant na Drvar". Ona je ovdje donekle i razumljiva utoliko što se zasniva na povijesnim okolnostima, odnosno odlučnom kontranapadu ličke brigade tijekom poslijepodneva na dan desanta. U Hadžićevu filmu, međutim, takva (makar historiografski uvjetovana) dramaturgija ostavlja dojam mehaničke naka-lemljenosti: nakon što su Nijemci praktički razbili sve džepove otpora i dosjetili se da bi Tito mogao biti u

špilji, iznebuha će nahrupiti partizanski juriš i otpuhati ih u spektakularnom, ali nerazrađenom finalu. (14)

I dok Pavičić neke režisere optužuje da svoje partizanske spektakle završavaju fantastičnim ulijetanjem partizanske "konjice", Hadžić je izgleda kriv što je prikazao sličan povijesno autentičan događaj. Dosjetka da je zbilja ponekad fantastičnija od fantastike ovdje bi se dala parafrazirati u "zbilja je nekad ideološkija od ideologije". Dakako, u povijesnoj zbilji desanta na Drvar – i u njegovoj filmskoj rekonstrukciji – nije bilo nikakvog *deus ex machina*. Lička "konjica" nije u Drvar banula "iznebuha" kao da se slučajno zatekla u blizini, nego zato jer joj je bilo zapovjedbno da tamo djeluje. U filmu je to prikazano onako kako se zbilo u stvarnosti, makar to i ne izgleda posebno dramatično ili dramaturški efektno: napadnuta komanda u Drvaru naprosto je telefonirala Ličanima i pozvala ih u pomoć. A kad netko u trećem činu uradi ono što ste od njega tražili u drugom činu, tada je to sve samo ne *deus ex machina*. (Slučajno ili ne, niti u *Konjuh planinom* – Hadžićevom filmu o kojem Pavičić odbija pisati⁴ – nema ničeg nalik trijumfalnoj *deus ex machina* borbi, niti mirnoj i optimističnoj koloni: najveći dio filma se i sastoji od niz gubitaka i poraza, dok je u završnoj sceni kolona i doslovno zaustavljena, ukočena, okupljena oko zapovjednika netom preminulog u agoniji. U pitanju je ekranizacija prizora iz partizanske pjesme istog naslova: "Mrtvoga drugara, husinskog rudara, sahranjuje četa partizana...").

Farbanje "crvenog vala"

Dakle, svi pobrojani primjeri odlika superpartizanskog spektakla više govore o Pavičićevim fantazijama o filmovima koje analizira, nego o samim filmovima. Nastojeći u njima dijagnosticirati višak ideologije i svesti ih na celoidni titoizam, Pavičić zapravo proizvodi *manjak* historijsko-teorijske analize. Estetske specifičnosti pojedinih filmova potpuno su prebrisane superspektakularnom etiketom i olakim generalizacijama, te argumentirane tvrdnjama i "dokazima" koje će svaki pozorni uvid u same filmove raskrinkati kao, u najboljem slučaju, nepreciznosti i proizvoljnosti, a u najgorem kao laži i falsifikate.

No što je ono što čini da taj fantastični kolaž izgleda

4 Ovako Pavičić: "Kopija toga filma ne postoji u Hrvatskoj, već desetljećima nije prikazan, što je i razlog zašto ga u ovom pregledu ne analiziram" (19). Ne znam je li to isprika za odsustvo analize *Konjuh planinom*, no

nedvojbeno zvuči kao provokativan filmskohistoričarski *credo*: dok ostali historičari otkrivaju zaboravljene filmske artefakte, Pavičić u susretu s "uglavnom zaboravljenim naslovom" (19) radije doprinosi zaboravu.



slika 4 (Desant na Drvar)

uvjerljiv do samoočiglednosti? Rekao bih da je u pitanju Pavičićeva ideološka afilijacija koja je simptomatično prosinula u posljednjoj rečenici dijela teksta o *Desantu na Drvar*, u kojoj – kao da sve njegove neistine o filmu nisu bile dovoljne – Pavičić film i definitivno torpedira:

"Desant za Drvar" (sic!) bio je čak i za posve populističke standarde "crvenovalovskih" spektakala posve manihejski, dramaturški neuvjerljivo shematičan, a psihološki i ideološki naivan film. [U odnosu na filmove poput "Devetog kruga" i "Abecedu straha"] "Desant na Drvar" morao se doimati kao korak natrag u socrealizam. Uostalom, na takve je ocjene nailazila i Bulajićeva "Kozara", film nastao godinu prije Hadžićeva, ujedno kudikamo uspješniji i cjenjeniji u zemlji. Kad Ivo Škrabalo iz svoje pozicije građanske oporbe opisuje Bulajićevu "Kozaru" kao "oživljenje neke vrste socijalnog neorealizma (ili, možda prikladnije rečeno, neo-socrealizma)" onda to još i više vrijedi za Hadžićev "Desant na Drvar". (14)

Na stranu sad i to što je "socijalni neorealizam" svojevrsni pleonazam, što je realizam u neorealizmu nešto posve različito od onog u socrealizmu i što je premještanje sufiksa *neo-* otud neutemeljeno, ali – Hadžić i neosocrealizam!? Kakav Pavičić ima argument u vezi s podmetanjem jednog fantomskog žanra Hadžiću? Film može biti manihejski, dramaturški neuvjerljivo shematičan, psihološki naivan, ali ništa od toga ga ne čini inherentno (neo)socrealističkim (treba li ovdje prizivati, recimo, hollywoodsku

B-produkciju?). Referenca na Škrabala dolazi kao sol na ranu: prvo spektakularno otkriće da Škrabalo stoji na "poziciji građanske oporbe" (a ne liberalnog nacionalizma), a potom tvrdnja da je njegova upotreba pojma neosocrealizam ukorijenjena upravo u toj ideološkoj platformi. Što bi to imalo značiti? Da samo "građanska oporba" može prepoznati i proniknuti u taj žanr? Skloniji sam tumačenju da je "građanski oporbenjak" Škrabalo šifra Pavičićevog vlastitog autorskog narcizma i njegova osobna ideološka legitimacija. No, sve i da Pavičić sebe uistinu vidi kao građansku oporbu, to mu ne daje pravo da *Desant na Drvar* bez ikakvih argumenata diskvalificira kao neo-soc-hokus-pokus.

Nedostatak argumentacije Pavičić kompenzira konotacijama poput citirane ili poput tvrdnje da je Hadžićeva "kritika modernističkih strujanja nerijetko (...) po vokabularu i tezama bila socrealistički kruta" (2003: 4; moj kurziv). Sve i da Hadžićeve tvrdnje o modernizmu u filmu nazovemo krutim, što je to što ih čini specifično *socrealistički* krutima? U Hadžićevu podcrtavanju važnosti priče i publike, kao i u njegovoj kritici apstrakcije i formalističkog ekshibicionizma nema ama baš ničeg imanentno socrealističkog: opet, iste prigovore lako možemo zamisliti i kako dolaze iz Hollywooda. Ali, sam način na koji totalitarna paradigma predodređuje njegov diskurs, Pavičiću ne dozvoljava da Hadžiću prišije bilo kakvu drugu krutost osim socrealističke. Već sama činjenica da je Hadžić bio komunist u Pavičićevoj ga optici nedvosmisleno smješta u univerzum Ždanova, a ne Zaučka:



slika 5 (Desant na Drvar)

[Hadžić] nije bio, poput mnogih istaknutih majstora istočnoeuropskog filma, u manjoj ili većoj mjeri disident. Naprotiv: bio je insider sustava, cijenjeni komunist koji je kao partijac/kulturnjak često čitao referate i izlaganja na službenim skupovima, ili ih pak tiskao u novinama. Bio je aktivan opinionmaker partijske politike u kulturi, i njezin česti kritičar, ali iz benigne, interiorizirane pozicije. (...) Premda se lavovskim dijelom svog teatarskosatiričarskog i filmskog opusa Hadžić bavio malformacijama komunističke prakse i svakodnevice, često je percipiran kao režimski umjetnik. (...) Čini se da svoje suvremenike Hadžić ni kao teatarski satiričar ni kao filmski društveno-kritički autor nije uspio uvjeriti u vlastiti kritički diskurs, naprosto zato što je on stajao u sjeni Hadžićeve privatne pozicije insidera u sustavu. Tu insidersku poziciju ilustrira i Hadžićeva redateljska plodnost: premda su neki autorovi filmovi dosita bili low budgeti rađeni ispod standardne produkcijske razine, brzina kojom je Hadžić dobivao nove i nove filmove izazivala je podozrenje kakvo izaziva svatko privilegiran. (4–6)

Iako u pobrojanim činjenicama Pavičić vidi "izvanfilmske" razloge zbog kojih je Hadžić nije bio "primjereno vrednovan" kao redatelj, niti on sam ne namjerava svoju analizu pomjeriti izvan ideološko-estetskih koordinata u kojima Hadžić nikad neće steći status "klasika" ili "autora" zato jer je bio benigni insajder, a ne (maligni?) disident. Ustrajavajući na toj pretpostavci Pavičić samo

opetuje kritičarske aršine koje je Anikó Imre – upravo u kontekstu izučavanja istočnoevropskog filma – kritizirala kao "epistemološke parametre hladnoratovskog svjetskog poretka" (2005: xii), te od Hadžića-komunista pravi metu na koju može zakvačiti svaku omalovažavajuću konotaciju koja i ne haje za povijesne činjenice.

Ovdje treba upozoriti na jednu takvu činjenicu iz Hadžićeve redateljsko-kulturnjačke biografije, koju se Pavičić ne osjeća obaveznim spomenuti kada redatelja povezuje s "crvenim valom". U pitanju je stav samog Hadžića o spektakularnim ekranizacijama događaja iz NOB-a, izrečen 1975. godine:

Na Kongresu filmskih radnika jasno je rečeno: želimo filmske projekte na one historijske teme iz naše prošlosti koje to zaslužuju, i smatramo da oni mogu biti i znatno ambiciozniji i još skuplji. Prema tome, u nas više nema dilema o tome da li mi želimo – ili ne želimo takve projekte. Ali je tamo isto tako rečeno, jasno i glasno, da se na metod rada, na to kako se oni danas prave dobrim dijelom (...) ima dosta prigovora. (...) Prvo i prvo, naši veliki projekti nisu samoupravno legalizirani, oni nisu samoupravno konstituirani. Malo je smiješno da su u nas mali projekti, oni standardni, samoupravno legalizirani i samoupravno konstruirani. Međutim, ovi najveći, koji gutaju ogromne pare, to nisu. Evo zašto nisu. Mi znamo da su neki od tih najvećih projekata financirani iz više izvora, iz društvenih izvora, to su izvršna vijeća; pa onda, tu je po



slika 6 (Desant na Drvar)

pedeset raznih organizacija, radnih organizacija koje su iz svojih ličnih dohoda odvajale, iz pijeteta prema tim velikim temama. I to je sasvim u redu: mi moramo pozdraviti tu agilnost, takvo učešće naših radnih organizacija, i konačno: dragocjeno učešće – bez kojeg se uopće ne bi moglo – to je učešće Jugoslavenske armije, koja je u ljudstvu i u oružju i u ogromnoj dobroj volji pomogla da dođemo do takvih filmova.

Međutim, sad kad pogledamo kako se rade filmovi, svi ovi koji su uložili materijalna sredstva, njih uopće nema u samoupravnoj strukturi tih filmova. Oni nisu uopće u procesu kako se troše te ogromne pare. Oni nisu obaviješteni kakvi su to honorari. Da li imaju razloga ako se, recimo, napravi pauza od šest mjeseci, pa se u pauzi prepravljaju scenariji, prepravljaju se knjige snimanja, jer se sve to trebalo unaprijed studiozno napraviti, a kad se prekine upola snimanja, onda deset puta više košta, – da vide jednostavno da li su ti troškovi opravdani. S tim oni nisu upoznati.

Ja mislim da bi moralo postojati samoupravno tijelo svih onih koji daju pare, koji bi morali biti prisutni od prvog dana starta pa do bilanse – i onda se ne bi postavljala pitanja koja se sad postavljaju. Ali ni jedna radna organizacija koja je dala pare nije te bilanse još vidjela. Prema tome, o čemu se radi? Radi se o tome da na žalost tamo gdje nema samoupravljanja odmah uskoče menadžerski elementi. I ovdje su oni uskočili i, na žalost, dobar dio tih poslova danas se odvija u nekim menadžerskim mentalnim područjima u koja

je vrlo teško ući.

Evo, recimo, što su menadžeri na filmu izmislili, da bi produžili sebi vijek i omogućili što veće zarade. U našem standardnom filmu, koji recimo košta 200–250 milijuna starih dinara, svi koji rade u njemu imaju ugovor o djelu, prema tome oni su zainteresirani da ga naprave što jeftinije i u što kraćem roku, paze na svaki dinar, a i na to da bude što kvalitetniji – jer od toga im zavisi njihov konačni prihod. Međutim, što su napravili u veleprojektima? Oni imaju mjesečne gaže, i to u prosjeku daleko veće od svih jugoslavenskih prosjeka, i njima se isplati da to što duže traje. Da to ne traje godinu dana, nego godinu i po, dvije, pa i tri godine. Neki pojedinci, čak, sjede na tim gažama po tri, četiri godine, i to se rastegne kod nekih osoba – iz projekta u projekat. (...)

Mi, također, moramo razbiti famu da ti filmovi donose ogromne pare iz svijeta. To nije tačno. Oni donesu najviše jednu trećinu utrošenih para, prema tome – oni su finansijski deficitni. To nije tragedija da su deficitni, samo neka ta činjenica bude javno poznata, a ne da se mistificira s time da ogromne pare donose pa mogu i da troše. Mi moramo te projekte legalizirati i vratiti u društvene okvire, mora biti jasno sve što se troši, što se radi, i onda će to biti u redu. Mi znamo da još ima mnogo velikih tema iz NOB i naše daljnje historije koje čekaju filmsku obradu i koje treba realizirati.

(Hadžić, u Ranković et al., 1975: 102–104)

Hadžićev iskaz upućuje na cijeli niz problema s "crvenim valom" koji dovode u pitanje pojednostavljenu sliku kinematografije kao oruđa totalitarnog režima. Naime, iako pavičićevska optika danas u njima vidi isključivo neupitne instrumente kulta Titove ličnosti i službene historije, filmovi "crvenog vala" svojedobno su bili prepoznati kao gorući kinematografski problem koji je iziskivao javnu raspravu. U tom pogledu Hadžić nije nikakva iznimka: on je samo jedan od mnogih koji su kritizirali basnoslovne produkcije u to vrijeme. Citirane argumente Hadžić je iznio na okruglom stolu o partizanskim filmovima "Veliki (skupi) filmski projekti", u emisiji *Život filma* Televizije Zagreb.

Autorizirani transkript okruglog stola objavljen je u stotom broju *Filmske kulture*,⁵ u tematu o skupim partizanskim spektaklima koji nije ostavljao mjesta sumnji da su na partizanske spektakle upozoravali i oni koji su, ako je vjerovati Pavičiću, morali te filmove podupirati pod svaku cijenu. Tako je u tematu prenijeto i saopćenje sa sjednice Izvršnog komiteta Predsjedništva Centralnog komiteta Saveza komunista BiH o rasipništvu u bosanskoj kinematografiji (preuzeto iz lista *Komunist*), potom tekst "Film duži od gubera" Dane Pavičić, slijedom istog saopćenja, preuzet iz sarajevskog *Oslobođenja* (22. i 23. svibnja 1975), kao i izlaganja sa savjetovanja "Film, društvo, revolucija" u Banja Luci (listopad 1974). Sve je bilo garnirano *press clippingom*, tekstovima koji su pod naslovima poput "Svi bi htjeli snimati spektakle", postavljali pitanja: "Što se to u stvari događa u domaćem filmu? Odakle taj zaokret prema skupim filmovima, upravo u trenutku kad nema novaca?" (Mira Boglić u *Vjesniku*, 21. prosinca 1974). Problem je bio dijagnosticiran i ranije: na primjer, filmski kritičar *Oslobođenja* Aco Štaka optuživao je filmske redatelje za rastrošnost dvije godine prije temata u jubilarnoj *Filmskoj kulturi*:

[U] organizacionoj i finansijskoj pometnji, u nikad težoj proizvodnoj situaciji, zamišljaju se filmovi gigant-skih razmjera i divovskih budžeta. Inokosnog ljeta

1973, "Heretici" Vlatka Filipovića bi da regrutuju tri starovjekovne vojske koje treba da se sudare na tlu bogumilske Bosne. "Konvoj za El Šat" Hajrudina Krvavca traži da se zajazi pola Jadranskog mora a "Omer-paša Latas" Bakira Tanovića bi samo na konje i junačke toke potrošio onoliko koliko staje jedan omanji igrani film. Gdje naći toliko dinarskog praha za "Baladu o proleterskom bataljonu" Bore Draškovića? (...) Osjećanje realnosti je, izgleda, sasvim napustilo filmske realizatore i njihove menadžerske suflere. Filmovi-dinosauri (to su one životinje s nesrazmjerno velikim tijelom spram glave) najavljuju se upravo u onim producentskim kućama koje stoje najslabije. (Štaka, 1986: 148)

Sve ove javne rasprave i komentari pokazuju, najopćenitije, da je javna sfera u socijalizmu bila daleko življa i pluralnija nego što bi advokati totalitarnog narativa htjeli priznati. Specifično, one pokazuju da je i sam "sistem" u pitanju partizanskog spektakla bio rascijepljen, te da ideološke premise titoizma nisu značile i krajnji horizont tadašnje filmske produkcije. Ekonomija je i tada bila jedina prava igra u kinematografiji: simbolički kapital koji su spektakli mogli imati kao celuloidni spomenici ratnoj prošlosti ispostavio se kao sekundaran u odnosu na stvarnu cijenu njihove produkcije. To je i razlog zašto, suprotno Pavičićevim tvrdnjama, o NOB-u nije snimljeno sve što su režiseri planirali.⁶

Stvari su za totalitarnu paradigmu tim gore, jer tamo gdje ona želi vidjeti samo zlog totalitarnog despota koji manipulira redateljima tražeći od njih filmske spomenike njegovom kultu, Hadžić izvrće stvari naglavce: iza "crvenog vala" stoje maheri iz same filmske branše koji su cinično parazitirali na komodifikaciji naslijeđa revolucije. Je li to cijela istina o "crvenom valu" i partizanskom filmu? Najvjerojatnije ne, ali je sasvim dovoljno da rasprši mitove o apsolutnoj režimskoj kontroli koja kapilarno prodiere odozgo, iz samog vrha režima, prema dolje, obespravljenim i kastriranim filmskim radnicima. No, što ćemo s dramatičnom epizodom u kojoj Tito zapovi-

5 Emisija, u kojoj su sudjelovali i Stevo Ostojić, Milan Ranković, Stipe Šušar, Zdravko Randić, Vladimir Tadej, Marko Lehpamer i Dušan Vukotić, snimljena je 1. ožujka 1975, a nije bila prikazana na programu TV Zagreb do objavljivanja stotog broja *Filmske kulture*. Bilo bi potrebno utvrditi je li uopće emitirana.

6 Prema Pavičiću, sve udžbeničke epizode iz NOB-a filmovane su u socijalizmu (pri čemu se čini da Pavičić *Partizansku eskadrilu* prepozna-

je kao "udžbeničku epizodu" osnivanja partizanske avijacije), uz samo jednu iznimku: film o osnivanju partizanske mornarice koji je trebao režirati Antun Vrdoljak (usp. bilj. 53 u Pavičić, 2003: 37). Nijedan od partizanskih projekata koje je Štaka napao u *Oslobođenju* nije snimljen, a njima bi se – barem kada je u pitanju filmska produkcija u Sarajevu 1970-ih – mogao dodati još poneki naslov (npr. film o Slaviji Vajneru Čiči koji je trebao režirati Žika Ristić).

jeda Hadžiću da mu prikaže nezavršenu verziju *Desanta na Drvar*? Zar ona ne ilustrira *in nuce* besprizorni tretman umjetnika u jugoslavenskom totalitarizmu? Kod Pavičića ta epizoda pršti kafijsko-totalitarnim suspensom: netko mora da je oklevetao Fadila H., i on, evo, ulazi u lavlju jazbinu crvenog tiranina. Samo ako despot bude zadovoljan njegovim radom te digne palac gore, umjetnik će biti pošteđen, proces obustavljen. Sve se opet svodi na mušice tiranina, baš kao u citatu o staljinizmu.

Suspens je tim veći što Hadžić nije bio nikakav antipartijski *usual suspect*; odnosno, zar njegov primjer zorno ne pokazuje da nitko nije bio siguran, da su čak i pripadnici vladajuće nomenklature opetovano morali dokazivati svoju privrženost vladajućim dogmama? No, ne trebamo veliku promjenu perspektive pa da vidimo kako "Hadžić u Užičkoj" zapravo akutno dovodi u pitanje pretpostavku o apsolutnoj totalitarnoj kontroli. Naime, dedinjsku "pretpremijeru" *Desanta na Drvar* možemo vidjeti i kao gestu kojom režim – inkarniran u Titu osobno! – priznaje da *nema* izravan uvid u filmsku produkciju. Ako je politička stega zbilja bila tako kruta, ako je sistem nadzora i prisile bio tako djelotvoran, kako je uopće bilo moguće da film o desantu na Drvar – prvoj filmskoj rekonstrukciji povijesnih zbivanja s Vrhovnim štabom – dođe u ruke redatelju koji već nije imao iskustva s takvom vrstom ratnog filma i povijesnog materijala? Zašto posao nije povjeren nekom iskusnijem ili nekome koga su na Dedinju bolje poznavali? Kako je bilo moguće da priprema i snimanje filma od takvog značaja prođu bez intervencije Partije, zašto je reakcija došla tako kasno, nakon što se snimanje završilo, pirotehnika ugasila, vojnici-statisti vratili u kasarne? Ukratko, ako je sam Tito morao organizirati specijalnu projekciju na Dedinju da bi vidio što je to netko snimio o njemu i desantu na Drvar i da bi Hadžiću postavio pitanje "Tko je vama dopustio da

snimate taj film?", to je manje svjedočanstvo o strogo kontroliranim produkcijama, a više, potpuno suprotno, o neučinkovitosti režimske kontrole u kinematografiji po standardima koje joj prišiva totalitarna paradigma.

No, skrenuti pažnju na bilo što od toga značilo bi odbaciti sve one izvjesnosti koje "građansko-oporbeni" superspektakularni falsifikati o partizanskom filmu povlače sa sobom, odnosno, općenito, značilo bi dovesti u pitanje same premise totalitarne paradigme. No, želimo li se uistinu baviti filmskom teorijom i historijom, te bi premise morali što prije odbaciti. Pritom nedvosmisleno treba istaknuti da odbacivanje totalitarne paradigme nikako ne smije značiti njezinu zamjenu jugonostalgичnim pogledom koji bi utvaru totalitarnog pakla zamijenio utvarom socijalističke arkadije. Jugonostalgiju vidim kao naličje totalitarne paradigme: sa svojim suprotnim predznacima, one se savršeno nadopunjuju, jer su obje zapravo *depolitizirajuće* strategije kojim se izbjegava suočavanje s protuslovljima jugoslavenskog socijalizma.⁷ Odbacivanje te blizanačke strategije kojom se krivotvori povijest jugoslavenskog filma, neizbježan je korak u uobličanju historije filma i filmske teorije kao disciplina koje proizvode znanje o filmu na ovim prostorima. Tek kada u jugoslavenskom socijalizmu umjesto ideološkog monolita prepoznaju složeni društveno-politički sistem prožet brojnim antagonizmima, ovdašnji historičari i teoretičari filma moći će analizirati načine na koje su ti antagonizmi obuhvaćali i jugoslavensku kinematografiju, te kako su ta protuslovlja i sama bila uhvaćena na filmu. Sve dok ne napravimo taj epistemološki iskorak, Hadžić i ostali hadžići bit će prepušteni na nemilost kritičarsko-historičarskoj eliti koja će njihove filmove ocjenjivati više na osnovu njihovih partijskih knjižica, nego na osnovu filmova samih.

7 Filmovi poput *Beogradskog fantoma* (2009) Jovana Todorovića i *Cinema Komunista* (2011) Mile Turajlića savršeno utjelovljuju spregu totalitarne paradigme i jugonostalgije: iako u jugosocijalizmu nedvosmisleno detektiraju totalitarno zlo, svejedno su fascinirani njegovim imaginarijem. U filmskoj kritici posebno je ilustrativan slučaj beogradskog kritičara i scenarista Dimitrija Vojnova, čiji spoj totalitarne optike,

desničarskih stavova i jugonostalgичnog sentimenta čini dobittu konformističku formulu koja Vojnovu omogućava širok raspon djelovanja na srbijanskoj filmskoj i kritičarskoj sceni: od rasističkih nastupa na internet-forumima i blogovima, do projekata s ljevičarskim predznakom, poput filma *Šišanje* (2010) Stevana Filipovića.

Literatura

- Getty, J. Arch i Manning, Roberta T., 1993, "Introduction", u: Getty, J. Arch i Manning, Roberta T. (ur.), *Stalinist Terror: New Perspectives*, Cambridge University Press, str. 1–18.
- Imre, Anikó, 2005, "Introduction: East European Cinemas in New Perspectives", u: Imre, Anikó (ur.), *East European Cinemas*, New York – London: Routledge, str. xi–xxvi.
- Iordanova, Dina, 2005, "The Cinema of Eastern Europe: Strained Loyalties, Elusive Clusters", u: Imre, Anikó (ur.), *East European Cinemas*, New York – London: Routledge, str. 229–249.
- Munitić, Ranko, 1999, *Srpski vek filma*, Beograd: Institut za film – Aurora
- Musabegović, Senadin, 2008, *Rat: konstitucija totalitarnog tijela*, Sarajevo: Svjetlost
- Ognjanović, Dejan i Velisavljević, Ivan (ur.), 2008, *Novi kadrovi: skrajnute vrednosti srpskog filma*, Beograd: Clio
- Pajkić, Nebojša, 2009, "Uvod", u: Pajkić, Nebojša (ur.), *Antologija nepročitanih scenarija*, Beograd: Filmski centar Srbije, str. 5–81.
- Pavičić, Jurica, 2003, "Igrani filmovi Fadila Hadžića", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 9, br. 34, str. 3–38.
- Ranković, Milan, Ostojić, Stevo et al., 1975, "Veliki (skupi) filmski projekti", *Filmska kultura*, br. 100, str. 95–114.
- Škrabalo, Ivo, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896–1997: pregled povijesti hrvatske kinematografije*, Zagreb: Nakladni zavod Globus
- Šoša, Dean, 2011, "Drugi su glumili disidente, Hadžić je snimao filmove", *Globus*, 07. siječnja, br. 1048, str. 63
- Štaka, Aco, 1986, *Crni protiv bijelih lakova: zapisi o jugoslovenskom filmu*, Svjetlost: Sarajevo
- Tirnanić, Bogdan, 2008, *Crni talas*, Beograd: Filmski centar Srbije
- Yurchak, Alexei, 2006, *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*, Princeton University Press

Damir Radić

Identitetske igre, sadomazohizam i tajna lezbijska ljubav u *Abecedi straha* Fadila Hadžića

65 - 66 / 2011

Sažetak: *Abeceda straha*, debitantski igrani film Fadila Hadžića, ostvarenje je zanemareno u dosadašnjim filmološkim analizama, premda je čitav redateljev opus, pa čak i taj film, doživio revalorizaciju. Igre identiteta, erotske uloge prikrivene socijalnim i političkim motivima i pitanja žudnje i dominacije među likovima predmet su ove analize, pri čemu autor polazi od temeljne pretpostavke da je analiza sadržaja bitan dio filmološke obrade filmskog djela. Obrazlažući važnost transformacije junakinje Vere iz aktivne osobe, ilegalka u antifašističkom pokretu otpora, u pasivnu služavku Katicu rad uvodi u rodnu i *queer* analizu odnosa među likovima (ilegalka, obitelj Bolnar kod koje služi, njihovi gosti i drugi). Pri tom tumačenju socijalne, političke i ekonomske odnose prožima detaljno interpretirana ekonomika žudnje i seksualne privlačnosti, često usmjerene prema osoba-ma istoga spola.

Ključne riječi: *Abeceda straha*, Fadil Hadžić, erotizam, identiteti, dramaturgija

Debitantski igrani film Fadila Hadžića *Abeceda straha* (1961), za koji je scenarij Hadžić napisao zajedno s književnikom Fedorom Vidasom (direktor fotografije bio je Tomislav Pinter), žanrovski pripada ratnim (urbanim) trilerima kakvi su od sredine 1950-ih bili učestali u jugoslavenskoj kinematografiji. Desetljećima od nastanka film je imao dobru reputaciju u krugovima tzv. žanrovaca te među filmofilima lišenima umjetničkih predrasuda (npr. u anketi magazina *Hollywood* 2003. našao se na visokom sedmom mjestu najboljih hrvatskih debija), dok je na "službenijoj" razini uglavnom slabije kotirao. Doduše, danas već pomalo zaboravljena, a nekad utjecajna kritičarka Mira Boglić o filmu je pisala dobro, hvaleći lakoću izlaganja i profiliranja likova, no jasno je da je u zadnjih više od 20 godina glavni službeni orijentir za hrvatski ogranak jugoslavenske kinematografije ipak Ivo Škrabalo. A on je u prvim verzijama svoje povijesti hrvatske

kinematografije imao podozriv odnos prema čitavom žanru ratnog (urbanog) trileru, pa ako su kod njega slabo prolazili takvi klasici kakvi su Bauerov *Ne okreći se sine* i Štiglicov *Deveti krug*, jasno je da se Hadžićev prvijenac nije mogao nadati ničem boljem; no u općoj reviziji vrijednosne procjene tih filmova koju je Škrabalo poduzeo u zadnjoj, trećoj verziji svoje knjige (*Hrvatska filmska povijest ukratko (1896-2006)*, 2008), i *Abeceda straha* dobila je ograničen kompliment kao "solidan ... iako podosta razvučen *thriller* iz okupiranog Zagreba".

Film je bolje prošao kod Nikice Gilića, u njegovom *Uvodu u povijest hrvatskog igranog filma* (2010), gdje je opisan kao jedno od zanimljivijih uprizorenja borbe protiv fašizma i gdje mu je dat pridjev "bauerovski" (što je s obzirom na Gilićev izrazito afirmativan odnos prema Baueru znatan kompliment), a također je komplimentirano i nositeljici glavne uloge Vesni Bojanić, kao dojmljivoj špijunki koja glumi nepismenu sluškinju. No bez obzira na vrijednosni odnos prema *Abecedi straha*, taj film, koliko mi je poznato, nikad nije bio podvrgnut podrobnijoj analizi, čime dijeli sudbinu velike većine nekanoniziranih domaćih ostvarenja, a kad se o njemu interno razgovaralo, uglavnom ga se hvalilo kao umješno žanrovski izveden, ekspresivno (hitchcockovski, langovski) režiran triler. O njegovoj sadržajno-idejnoj razini, kao i obično među hrvatskim kritičarima, govorilo se malo ili nimalo. Pa iako su stilski i uopće formalni postupci kojima je *Abeceda straha* izgrađena vrlo interesantna tema, ovaj tekst kao ključno postaviti će pitanje – o čemu se u tom filmu zapravo radi?

Kratak sadržaj

Kratak sadržaj, u smislu fabule, ne sižea (po ruskofornalističkoj terminologiji), glasilo bi ovako: u rujnu 1943. zagrebačka ilegalka, studentica Vera (Vesna Bojanić), biva ubačena kao nepismena sluškinja Katica u obitelj bankar-



skog stručnjaka i direktora Bolnara¹ (Josip Zappalorto), koji je zapravo Gestapov špijun; njezin je zadatak pronaći tajni popis neprijateljskih agenata ubačenih u partizanske redove koji Bolnar krije negdje u stanu. Boraveći u obitelji, Vera/Katica zbliži se s mlađom kćeri Bolnarovih, šiparicom Sašom (Jasenka Kodrnja), koja je podučava pisanju slova odnosno abecedi. S druge strane, starija kći Elza (Tatjana Beljakova), ustaška funkcionarka, neprijazna je i pomalo sumnjičava prema novoj služavki, dok je gospođa Bolnar (Nada Kasapić), kao "tipična buržujka", tretira svisoka. Kako Vera ne uspijeva pronaći tajni popis, ilegalci, saznajući da iz Ljubljane u Zagreb stiže Bolnaru nadređeni kontraobavještajac (Maks Furijan), odluče upasti u stan za vrijeme večere koju su Bolnarovi organizirali za visokog njemačkog oficira, glavnog kontraobavještajca i

još neke goste, kako bi se dokopali popisa ili oteli protivničke špijune, ili jedno i drugo. U završnom obračunu, za vrijeme zračne uzbune zbog savezničkog bombardiranja, ilegalci se dokopaju popisa i glavnog kontraobavještajca teško ranivši Bolnara. No prilikom uspješnog bijega i Vera biva ranjena, ali na sreću riječ je samo o ogrebotini koja je uzrokovala prolaznu nesvjesticu.

Ovakvo prepričavanje sadržaja posve je korektno u svom opisivanju ključnih točaka iz uže žanrovske perspektive špijunskog triler. Međutim, ono ispušta stvarnu ključnu dimenziju radnje koja filmu daje okus, boju i miris, a to su erotizam i identitetske igre koje zalaze na sadomazohističko tlo. Prošireni sadržaj uključio bi Elzin "laki moral", vezu s oženjenim njemačkim avijatičarskim poručnikom, kao i silnu žudnju koju za njom osjeća, sve

¹ U podacima o glumcima i likovima *Abecede straha* na Filmskim programima (http://www.filmski-programi.hr/baza_film.php?id=15) prezime je navedeno kao Molnar, a i autoru teksta prezime tako zvuči. Međutim, kopija filma na temelju koje je izvođena ova deskriptivna analiza, kopija prikazana prije podosta godina na Hrvatskoj televiziji, u

prijevodnom titlu njemačke replike koju izriče glavni kontraobavještajac dotično prezime ispisuje kao Bolnar. Dvojbu razrješuje scena s inkasatorom, koji vrlo razgovijetno prezime izgovara kao Bolnar (progutavši doduše pri kraju jedan glas, no početno B je neupitno).

do ubilačkih poriva, šef kabineta ministra promidžbe Zdenko (Miodrag Lončar), kojeg bi Bolnarovi, čini se, rado vidjeli kao svog zeta. Tu su i nevina Saša i njezina čežnja za romantičnom ljubavlju, glavni kontraobavještajac i njegov superiorni cinizam, čak i spram Bolnara i Elze koju odmah smješta u erotski kontekst, Bolnarov prijekor prema Elzinoj "lakoći", Elzin prezir prema ocu i njegovim financijskim špekulacijama odnosno koristoljubivosti "na židovski način" itd. Uglavnom, prilično bogat i tenzičan svijet je Bolnarovih, a reklo bi se da je strukturalno nužno da takav bude, jer radnja filma *de facto* u potpunosti se odvija u njihovu stanu (i podrumu), a onda je po strukturalnu dinamiku dobro da taj stan funkcionira kao izražajan pulsirajući svijet. A kontrast tom svijetu je Vera kao Katica, koja mu svjedoči kao više-manje bezlična sjena. Ne zaboravimo pritom da je svijet Bolnarovih buržujsko-fašistički (naglasak je više na buržujskom) s pripadajućom dekadencijom (izuzetak je Saša), a da je Vera reprezentant antifašizma podrazumijevajuće komunističkog predznaka.

Dramaturški, dakle, film je posložen tako da je na jednoj strani Vera/Katica (s pomagačem ilegalcem Ivanom /Dragoljub M. Marković/ koji je povremeno posjećuje u stanu kao električar), dok je na drugoj obitelj Bolnar, sama po sebi dovoljno živopisna, a dodatno tu živopisnost intenziviraju Bolnarovi špijunski kompanjoni (uz glavnog kontraobavještajca epizodno se pojavljuje i apotekar-trovač Tomanski, u izvedbi Damira Mejovšeka), te Elzom zatravljeni Zdenko, inače i rubni sudionik ustaških pokolja, kako se sam hvali pokazujući fotografije zlodjela time nimalo oduševljenim Bolnarima (ostali su likovi više ili manje marginalni, ali kad su oni muški u pitanju – redom ekspresivni). Kopča između Vere/Katice i svijeta Bolnarovih je Saša, i njihova interakcija ključni je dramaturško-psihološki odnos filma.

Igre identitetskim maskama

Prvi, otvarajući kadar filma, zapravo istovremeno kadar-scena i kadar-sekvenca, u trajanju nešto kraćem od minute, u svom središtu ima moderno dizajniranu mladu ženu koja sjedi na krevetu, puši i bez ijedne izgovorene riječi sluša upute muškarca čiji glas čujemo, ali vizualno nije prisutan. Muški glas objašnjava djevojci njezin zadatak (odlazak u neimenovanu obitelj pod krinkom služavke kako bi se dokopala podataka o agentima ubačenima u partizanske redove), naglašavajući joj da mora

uvjerljivo utjeloviti nepismenu osobu koja ništa ne zna o politici. Za cijelo vrijeme trajanja uputa rafinirana djevojka intenzivno konzumira cigaretu ispuštajući dim i kroz usta i kroz nos. Njezina frizura, šminka i način na koji drži cigaretu odaju modernu, urbanu osobu, intenzitet konzumacije upućuje na užitak, a sve zajedno na rodnu emancipaciju. Da su cigarete bitan emancipacijski znak potvrđuje i muškarčev glas – on djevojci, koju sad imenuje kao Veru, predlaže da prestane pušiti kako bi njezina pretvorba u nepismenu sluškinju bila uvjerljivija, i pritom izriče prevažne riječi: "to što od sutra predstavljaš, više nisi ti". S tim riječima i Verinim gašenjem cigarete kadar-scena-sekvenca završava. S obzirom da je bila otvorena paljenjem šibice i potom cigarete u blizom planu, odakle je krenulo odzumanje do šireg plana kao temeljnog, zaokružuje se cigaretno-emancipacijska simbolika i najavljuje prijelaz u novo stanje, stanje identitetskih maski.

Uskoro "novu" Veru, sad pod imenom Katice (moderno ime koje sugerira urbanost smjenjuje ono tradicionalno i "ruralno"), nalazimo u obitelji direktora državne banke Bolnara i svjedočimo izvanrednoj uvjerljivosti njezine preobrazbe. Ona kao da ne glumi Katicu, nepismenu patrijarhalnu bogobojaznu sluškinju, ona kao da doista jest Katica. Paralelno s preobrazbom Vere u Katicu (proces preobrazbe, ako je postojao, u filmu nije prikazan, Vera je za gledatelje jednostavno postala Katica, što interpretacijski može biti vrlo značajno), upoznajemo stanje stvari u obitelji Bolnar, koja se sastoji od muža/oca, supruge/majke i njihove dvije kćeri. Dakle, *pater familias* i tri žene, a ta kvantitativna ženska prevlast smješta se manifestira erotski. Gospođu Bolnar, privlačnu ženu od kojih 45 godina, prvi put susrećemo dok se budi u krevetu odjevena u spavaćicu, sva mačkasta, obnažene noge, ubrzo već spremna na zavođenje društveno-politički dobro kotirajućih osoba na suprugov zahtjev, a naposljetku prima i njegov poljubac u koljeno, koji istovremeno prijekorno i zadirkujuće, a možda i s primjesom tuge, komentira riječima "posljednji put si bio tako nježan prije dvadeset godina".

Prva je to sugestija da Bolnar, kultiviran i solidno izgledajući muškarac nekih desetak godina stariji od supruge, nije baš erotski zainteresiran, barem ne za vlastitu ženu. Potom upoznajemo kćeri Bolnarovih, Elzu i Sašu, u njihovoj zajedničkoj sobi. Elza poput majke izravno erotično nastupa – sjedi na krevetu i gladeći zateže najlonke koje je upravo navukla, potom ustaje i u blizom planu sva-

či šlafrok, ostavljajući gledateljima pogled na gornji dio svog kombinea, koji ćemo ubrzo vidjeti u kombinaciji s uskim šosom. Elza je vrlo putena mlada žena u ranim ili srednjim dvadesetim, a daljnje odijevanje u vojnu košulju s kravatom samo pojačava njen erotizam, ujedno upućujući gledatelje na njezinu pripadnost ustaškom okružju (slika Pavelića iznad kreveta bila je prvi znak, a opaske o Židovima koje slijede utvrđuju gradivo). Paralelno s izrazito erotiziranim Elzom, predstavljena je, u kontrastu, Saša – nježna petnaestogodišnja djevojka dražesnog lica s izduženim živim očima te figurom čija se skladna i slatka vitkost dobro ocrtava u rodno gotovo neutralnoj pidžami. Takozvana žena-dijete, Saša također erotski zrači, ali riječ je o pitomom erotizmu koji umjesto otvorene požude pobuđuje kudikamo nježnije osjećaje. No erotska dimenzija ne iscrpljuje se samo na vizualnom planu, jer Elza ima i potrebu komentirati vezu svojih roditelja. Pritom oca, zbog toga što ga samo novac zanima (još jedna moguća sugestija njegove erotske ravnodušnosti), određuje kao mentalitetnog Židova (ne i krvnog jer, kako veli, da su Židovi, ona bi to odmah prepoznala po Saši i sebi), te zaključuje da "na maminom mjestu nikad ne bi(h) tatu uzela", jer mama je bila "miss Zagreba na novinarskom plesu 25-e, mogla je da bira". Saša se uključuje u procjenu majčinog erotizma nevinom opaskom "mama je još uvijek lijepa", a Elza ironično domeće "da, kao lijepi stari dvorac kojega stalno restauriraju".

Sve je dakle natopljeno erotizmom, a njegov je povučeni svjedok i Vera/Katica. Na otprilike sredini scene s Bolnarom i njegovom suprugom Katica ulazi u njihovu sobu, scena sa Sašom i Elzom privodi se kraju Katičinim dolaskom. Potonja je važnija, jer za gledatelje uspostavlja prvu vezu između Saše i Katice, i to Elzinim ironičnim citiranjem Katičina opisa iz Sašina pera u Sašinu dnevniku – "nepismena seoska guščica s anđeoskim krilima". Prvi dio iskaza zvuči grubo, s obzirom na Sašine godine "dječje" nemilosrdno, međutim drugi se neće pokazati dijelom cjelovite obezvrjeđujuće ironije, već kao iskrena afirmacija. Naime scena koja slijedi, kontinuirano se nadovezujući na prethodnu, kad Saša i Katica ostanu same u sobi, pokazat će da se njih dvije već dobro poznaju i međusobno simpatiziraju. Dotad povučena, krajnje suzdržana Katica pred Sašom se na trenutak opušta, pripušta osmijeh na svoje lice, a gledatelji će saznati da je mlađa Bolnarova kći podučava pisanju slova. Na djelu je vrlo zanimljiv odnos – urbana petnaestogodišnjakinja,

kako malo ranije saznajemo dobra učenica, superiorna je nekoliko godina starijoj (fiktivnoj) sluškinji pristigloj sa sela (u to životno doba velika je naravno razlika između nekog tko ima 15 godina kao Saša i nekog tko ima 21 kao Vera/Katica), zahvaljujući pripadnosti višem društvenom sloju, ali prije svega zahvaljujući znanju koje posjeduje, a koje je Katici bilo uskraćeno.

Znači, ona koja bi u uobičajenim okolnostima, zbog toga što je bitno mlađa, bila vođena (Saša) postaje ona koja ima inicijativu i dominaciju, a ona koja bi uobičajeno bila dominantna (Katica) dolazi u pasivnu poziciju, i pritom je posve zadovoljna, jer dobrohotno vodstvo mlađe i obrazovanije osobe, uz to još i tako dražesne (taj čimbenik zasigurno igra ulogu i u Sašinoj naklonosti, jer Katičina neugledna "ambalaža" ne može neutralizirati, barem ne u prevelikoj mjeri, izvornu dopadljivost njezina lica finih crta i izražajnih očiju), čini joj ugodu. Naravno, puna intrigantnost njihova odnosa proizlazi iz Katičina/Verina dvostrukog identiteta – Katičin užitak u pasivnoj, podređenoj poziciji veći je jer se iza Katice krije Vera, studentica čije je obrazovanje i iskustvo, odnosno ukupno znanje, jamačno superiorno Sašinom. Vera je kao Katica u situaciji da igra (dobrohotnu) igru mačke i miša sa Sašom, uživajući u svojoj dubinskoj nadmoći, međutim može se pretpostaviti da puni užitak postiže ponajprije potpunim stapanjem s identitetom Katice i bezrezervnim pristajanjem na Katičinu podložnu poziciju kojoj svjedoči na rub svijesti potisnuta Vera, tj. ostaci Verine osobe u Katici. Dakle pretpostavka je da u dvostrukom identitetu Vere/Katice Vera nije uvijek ravnopravna, a kamoli dominantna Katici da bi pod mazohističkom krinkom redovito mogla dubinski sadistički uživati, nego da postoji jaka napetost u unutrašnjoj relaciji Vera–Katica, svojevrсна borba za prevlast. Iz toga opet slijedi pretpostavka da Vera vrhunski užitak pronalazi u vlastitom marginaliziranju kako bi pasivno svjedočila Katičinu mazohističkom užitku, odnosno da je na djelu dvostruki mazohizam – mazohizam Katičine osobe kojem Vera mazohistički svjedoči, pristajući na punu dominaciju Katičina mazohističkog identiteta u psiho-sklopu Vera/Katica. Drugim riječima, Vera je mazohist u odnosu na Katicu koja je mazohist u odnosu na Sašu. Dakako, odnos Katice odnosno Vere/Katice prema Saši (diskretno) je erotski odnos, a lako je moguće da do neke mjere i Saša Katicu doživljava erotski, no taj eventualni doživljaj zasigurno je nesvjestan, za razliku od Verina/Katičina doživljaja Saše.

Igre dominacije i podčinjavanja

Prije nego se pozabavimo onim što me je navelo na takvo razmišljanje, treba se osvrnuti na identitetske igre te odnose dominacije i podčinjavanja što obilježavaju i druge bitne likove filma. Na prvom mjestu u tom smislu je lik Bolnara, koji kao i Vera/Katica, samo na nešto drugačiji način, ima dvostruki identitet. Za svu svoju okolinu, uključujući i vlastitu obitelj, on je dakle vrstan financijski stručnjak i direktor državne banke, čovjek bez izrazitijih ideopolitičkih sklonosti (pa njegova supruga zaključuje da bi, ako dođe do prevrata, mogao biti koristan i partizanima, dok mu starija, ideološki zadojena kći, kako je već rečeno, predbacuje "židovski" materijalistički utilitarizam i to što nema ništa protiv etničkih Židova), no iza tog prvog krije se drugi identitet – onaj tajnog agenta Gestapa koji stoji na čelu špijunske mreže što ubacuje tzv. provokatore na partizanski teritorij. Po svemu sudeći ta su dva identiteta u Bolnaru, za razliku od onih Vere/Katice, u skladnom suodnosu, uostalom oba Bolnarova identiteta nose isto ime (Bolnar), što je znakovita opreka spram Vere/Katice, opreka koja može naglasiti identitetsku rascijepljenost potonje. Kako je rečeno, u odnosu prema erotskom Bolnar se ne čini naročito zainteresiranim, barem ne u bračnim okvirima, odnosno, kad je riječ o kćeri Elzi, on je prema erotizmu, onom "preslobodnom", "drskom", izrazito kritičan. Opet s druge strane, na šaljivu primjedb u "mladog perspektivnog političara"

Zdenka da bi Sašu, zbog njene čednosti, trebalo poslati u samostan, Bolnar odgovara kako iz njegove kuće nitko ne ide u samostan. Reklo bi se da je po erotskim pitanjima direktor banke jednostavno prosječni izdanak tada (i sada) vladajućeg morala, čvrsto smješten u *mainstream*. Istovremeno, on je u tom smislu opreka, kako je ranije u tekstu pokazano, izrazito erotiziranom ženskom ostatku svoje obitelji.

Nedostatak uzbuđenosti erotskim, manjak erotske *trilernosti*, Bolnar nadoknađuje trilernošću špijanskog, opasnošću koja nosi i smrtonosni prizvuk. Za razliku od otvorene i iskrene, svjesne (supruga, Elza) ili nesvjesne odnosno nevino svjesne (Saša) erotičnosti ženskog dijela obitelji, *pater familias* je čovjek tajne, što ga naravno povezuje s Verom/Katicom. Iako izvan sfere erotskog, Bolnar nije izvan sfere odnosa dominacije i podčinjavanja. Trudi se biti dominantan spram Tomanskog,² svog špijanskog suradnika koji je tek djelomično impresioniran njegovim autoritetom i kojeg se može opisati kao pomalo možda feminog i klaunovskog dendija (tu femiност za pravo potencira Elza, pitajući Katicu kakav je čovjek kod "tate" na sastanku, je li "homoseksualac", a iz ukupnog sklopa pitanja koja postavlja o njoj nepoznatom posjetitelju opet se manifestira posve erotski sadržaj njezina interesa; Elza također Tomanskog naziva i "klovnom"); s druge strane, Bolnar je podređen neimenovanom glavnom kontraobavještajcu³ pristiglom iz Ljubljane, čovjeku

2 Sastanak Bolnara i Tomanskog u radnoj sobi može pobuditi sumnju da je Bolnarova erotska suzdržanost zapravo usmjerena samo prema ženskom erotizmu, odnosno da je Bolnar možda prikriveni homoerotik. Povezano s Elzinom neizravnom i nesvjesnom sugestijom da je Tomanski homoseksualac, pretpostavka o Bolnarovu homoerotizmu zadobiva stanovitte konture sljedećom dijaloškom izmjenom – Bolnar: "Opet ćemo trojicu otpremiti; franko Bosna", Tomanski: "Muškarci?", Bolnar: "Da, iskusni muškarci, obrazovani komunisti". Pritom se nakon prve Bolnarove linije Tomanski ushoda na mjestu prije nego što postavi pitanje "Muškarci?", kao da ga je nešto kopkalo i kao da je posebno važno da se radi baš o muškarcima, nakon čega slijedi rez iz srednjeg plana (u kojem je Tomanski dalji, a Bolnar bliži kameri) na krupni plan Bolnarova lica u profilu, koji dakle u krupnom planu, vrlo naglašeno, izgovara "Da, iskusni muškarci, obrazovani komunisti", kao da je posebno važno to što je riječ o iskusnim muškarcima, uz to i obrazovanima, još i komunistima. U svakom slučaju, čini se da Hadžić i dijaloško-glumački i uže režijski naglašava da je spol/rod ubačenih agenata za Tomanskog i Bolnara vrlo značajan, i to ponajprije na nekoj "višoj", figurativnoj razini, a s obzirom na stanovitu sugestiju o Tomanskijevoj homoseksualnosti, može se steći dojam kako je namjera bila sugerirati i Bolnarov moguću homoerotizam. To što su muškarci iskusni i obrazovani kao i Bolnar te to što kao fingirani ili čak stvarni komunisti igraju dvostruku igru, baš kao i Bolnar, upućuje na njegovu snažnu identifikaciju s njima te na implicitnu Bolnarovu fascinaciju muško-muškom relacijom. Znakovito je režiran i kasniji prizor u istoj sceni, kad Bolnar uspije zadobiti premoć nad Tomanskim suočavajući ga s mogućnošću da ga pošalje na teren, pri čemu su im glave smještene jedna uz drugu u /polu/krupnom planu, a Bolnar se nadmoćno smiješi. Da stvar bude zanimljivija, obojica u nastavku prizora, opet zajedno u polukrupnom

planu, komentiraju sadržaj taloga u šalicama za kavu, što bi tradicionalno rodno gledajući više odgovaralo ženskom nego muškom ponašanju.

3 U sceni Bolnarova razgovora s glavnim kontraobavještajcem u radnoj sobi, koja je svojevrsni par ranijoj sceni s Bolnarom i Tomanskim u istom prostoru, kontraobavještajac obavještava iznenađenog Bolnara da su uhapsili Tomanskog kako ga se ne bi dokopala druga, partizanska strana, koja ga je pratila. Govoreći o Tomanskom, glavni kontraobavještajac kaže: "Bili smo tako slobodni da ga pratimo", potom: "Šetajući došli smo do zaključka da ga i oni drugi prate", te naposljetku: "Pa smo tu sentimentalnu promenu prekinuli". Nakon još jednog figurativnog priopćenja o Tomanskijevoj uhićenju svog nadređenog, Bolnar će zaključiti: "Danas previše prijetite", a glavni će obavještajac uzvratiti, pojačavajući ironičan smijeh koji mu cijelo vrijeme ne silazi sa usana te gladeći po tjemenu Bolnarovu bistu što stoji u kutu sobe, "Želite li da vam, da vam se udvaram?" (kraj scene). Činjenica da se radi o "homoseksualno suspektom" Tomanskom koji je bio "Bolnarov čovjek", te da se rabe izrazi poput sentimentalne promene i udvaranja, kao i ton čitave scene sa superiornom ironijom i cinizmom dominirajućeg glavnog obavještajca te gladežjem Bolnarove biste, ponovno pobuđuju pomisao da bi mogla biti riječ o aluziji na Bolnarov homoerotizam, povezan sa sadomazohističkim implikacijama. Važno je pripomenuti i da je nešto ranije spomenut Bolnarov *mainstream* erotski moral neprimjerno vezan uz Bolnara kao bankara, uz njegov službeni, javni identitet, dok se u razgovorima s Tomanskim i glavnim kontraobavještajcem, u kojima Bolnar nastupa kao čelnik špijunske mreže, dakle pod tajnim identitetom, možda nazire erotska moralna aberacija.



njegovih godina ili malo starijem, koji u odnosu prema bankaru/agentu kombinira ciničnu ljubaznost i grubost (potonje kad mu kao kakvom početniku, a ne iskusnom špijunu, spusti da je skrovište koje je izabrao za čuvanje tajnog popisa promašeno). Bolnarov nadređeni nimalo se ne ustručava ni da pred samim Bolnarom istakne Elzine špijunske potencijale zasnovane na njezinu zavodničkom erotizmu, štoviše na svoj ciničan način nameće se i Elzi, kad joj za zajedničkom večerom, smjestivši se tik uz nju, govori kako se njemačkom komandantu grada na čelu stola od svih posluženih poslastica najviše sviđa ona, a njegovu inicijativu primjećuje i sam komandant, na njemačkom se obraćajući Bolnaru s riječima (u prijevodu): "Vaš prijatelj iz Ljubljane namjerava uskoro postati vašim zetom." To će biti povod za kratku izmjenu između Bolnara i njegovog nadređenog, pri čemu ton izgovorenih riječi i sadržaj pogleda jasno pokazuju napetost u pokušaju zauzimanja jače, dominantne pozicije. Svojevrsno nadmetanje između Bolnara i njegova šefa vodit će se i oko Vere/Katice, kad je razotkriju kao ilegalku, no o tome nešto kasnije.

Uz Bolnara i glavnog obavještajca, posebno je erotski zanimljiv lik Elze, osobito njezin odnos sa šefom kabi-

neta ministra za promidžbu i pjesničkim aspirantom, Zdenkom. Već je rečeno da je Elza izrazito erotiziran lik, i izgledom i ponašanjem, te da je njezin erotizam, za razliku od onog njezine majke, praćen ideološkom indoktriniranošću i rigidnošću, manifestiranima kroz antižidovstvo i prezir prema vlastitom, navodno ideološki neangažiranom ocu. Elza se ne suspreže ni od verbalnog sukoba s roditeljem, otvoreno uskraćujući poštovanje njegovu autoritetu, pa nije čudno da se prema onima koje drži nižima od sebe ili sebi nedoraslima ponaša izrazito dominantno. Tako s užitkom saspe Saši da je pročitala njezin dnevnik ("sentimentalni dnevnik jedne balavice"), a nad Katicom stalno demonstrira svoju nadmoć, iz perspektive sadomazohističke problematike najznakovitije u sceni kad se uniformirana vraća kući i svaljuje u fotelju, naredivši Katici da joj skine čizme, što ona i čini, hitro se odazvavši nalogu i kleknuvši pred Elzom (ova hitra pokornost vrlo je znakovita za mazohističku dimenziju Vere/Katice).

Svoju pak erotsku moć Elza najizrazitije manifestira pred vršnjakom ili koju godinu starijim Zdenkom, perspektivnim, no fizički prilično neuglednim, iako istovremeno interesantno ekspresivnim političkim kadrom

ustaške države. Elza je Zdenkova erotska čežnja, a kako u namjeri da ju osvoji ima i podršku njezinih roditelja, osobito majke, dežmekasti aspirant, kad ostanu sami, iskazuje svoju ljubav i pokušava tjelesno pridobiti rasnu ženu, što ona s ironijom i nervoznim otresanjem odbija. Na početku te scene, dok su u primačoj sobi još svi zajedno – Elza, supružnici Bolnar i Zdenko, potonji svoju fascinaciju Elzom iskazuje riječima "kapituliraju armije i nacije, a jedna žena ostaje neosvojiva", na što mu Elza s maestralnom ironijom odgovara: "nema neosvojivih žena, možda ti nisi dovoljno naoružan", dovodeći u nelagodu svoju majku, koja je dakako odlično shvatila seksualnu ili u najmanju ruku erotsku aluziju, iako majčino negodovanje, čini se, nije lišeno implicitnog priznanja kćerina humora. Nakon odlaska supružnika Bolnar iz sobe, dolazi do spomenutih Zdenkovih neuspješnih pokušaja tjelesnog pridobivanja Elze (što je prilika za intenzivnije erotsko punktuiranje – prizor njegove ruke na njezinim grudima, te kasnije njezino zakopčavanje haltera) i priznanja da nikad nije imao ženu, uz uvjerenje da će ona biti prva. Pomisao da bi je netko poput Zdenka mogao seksualno konzumirati izazove u Elzi napad glasnog smijeha, što kamera krajnje nelagodno podcrtava krupnim planom Elzina lica koje se pretvorilo u zlobnu masku. Prosadistička zloba mlade ustašice nije mogla biti jasnije prikazana, a njezin obožavatelj brzo će shvatiti da se od te noći u erotskom smislu ničem više ne može nadati, no na odlasku pokušava spasiti stvar zauzimanjem podložničke pozicije, verbalizirane iskazom "kad mogu opet doći moliti za milost?" (pritom kamera, preusmjeravajući se efektnim rezom pod kutom od otprilike 90 stupnjeva iz hodnika na kuhinju, fleš izoštravanjem razotkriva Katicu kao svjedokinju ovog mazohističkog podčinjavanja).

Ipak, Hadžić ne tretira u potpunosti Elzu kao jednodimenzionalnu negativku koja u sebi povezuje rasnu mržnju, labav erotski moral i prezir prema slabijima. U jednoj ranijoj sceni upoznajemo je i ponešto drugačiju, gotovo dirljivo zaljubljenju. Naime, u filmu postoji scena kad Elza svog ljubavnika, njemačkog zrakoplovnog (pod) oficira, zove telefonom i slatkim riječima iskreno priča s njim (na njemačkom), da bi razgovor završila porukom

"Ich liebe dich" i slanjem poljupca putem kažiprsta u slušalicu, kao prava zaljubljena djevojčica; tu humaniju Elzinu stranu sugerira i izvanprizorna muzika, nježna instrumentalna verzija pjesme *Lili Marlene*. Na završnoj večeri Hansa ćemo i fizički upoznati, kao mladog, plavokosog, vrlo privlačnog muškarca, što će reći da Elza ima dobar erotski ukus i posve nam jasno predočiti koliko se neukusnima njoj moraju doimati Zdenkove pretenzije na nju, i koliko joj njegova povremena (romantična) dramatičnost ("Ja još nikad nisam imao ženu, razumiješ, ti ćeš mi biti prva"; "Mislim da bi te zaista mogao ubiti ako me sasvim odbiješ; nijednu stvar u životu nisam toliko želio kao tebe") mora djelovati pretenciozno i patetično. Kad pri kraju filma svi sudionici večere po izbijanju uzbune potraže sklonište u podrumu, a Zdenko ljubomorno (na hrvatskom) implicira da je Hans, za razliku od njega, metalni "automat bez srca", Elza će svom dragom (na njemačkom) reći za neželjenog adoranta da je ljubomoran i pijan, a samom Zdenku (na hrvatskom) dobaciti "neiživljeni hermafrodit", još jednom (nakon prijašnjeg raspitivanja o Tomanskom kao eventualnom homoseksualcu) dokazujući verziranost na seksualno "devijantnom" tlu, pokazujući pritom ne samo "arijevsku" degutantnost spram "perverziju", nego ostavljajući i dojam da je, jednako tako "arijevski" odnosno nacifašistički, "devijantnim" i "perverznim" zapravo dubinski fascinirana, što dakako skladno ide uz evidentne sadističke potencijale njezine prirode (koja nije lišena ni potencijalno /pro/mazohističkog, jer kad prvi put, u ranoj sceni razgovora sa Sašom, spominje Hansa, reći će kako je on, za razliku od njezina galantnog talijanskog udvarača, koji je doduše voli, ali kao i svaki Talijan voli "na pet mjesta odjednom", "grub, ali imponira").

Kriptoerotski odnos Saše i Katicice

Naposljetku dolazimo do Saše,⁴ koja će nas vratiti Veri/Katici kroz njihov međusobni odnos čije smo potencijale počeli razmatrati ranije. Lik Saše obilježen je iskrenošću kao i lik Elze, no mlađa sestra sva je prožeta nježnošću i nevinošću, za razliku od starije, kod koje su nježnost i nevinost svojevrсни eksces, nešto rezervirano isključivo

4 Uz razmatranje sadomazohističkih tendencija pojedinačnih likova nije naodmet spomenuti i scenu u kojoj dvojica policajaca u civilu, u potrazi za ilegalcima koje su noć prije progonili po gradskim ulicama, ulaze u stan Bolnarovih dok je *pater familias* na službenom putu u Švicarskoj, te s uživalačkom nadmoći pretresaju stan čiji im vlasnici, usprkos tome što odlično društveno kotiraju, ne imponiraju. Ilija Ivezić je u ulozi "glavnijeg" policajca koji s neskrivenim užitkom iskazuje svoju moć erotičnim ženama Bolnar i njihovoj služavki.

vo za onog u koga je zaljubljena, dok ju generalno više odlikuju osornost, hladnoća, grubost, nadmoćna ironija i zloba. Saša, međutim, nije samo nevina i iskrena, već i mentalno prilično zrela djevojka (možda i fizički djeluje godinu ili dvije starija od nominalne dobi, iako je Jasenka Kodrnja koja ju je utjelovila tada doista imala 15 godina), koja će u izvanrednom trenutku uspjeti nametnuti svoju volju i vlastitoj sestri. Naime u sceni u kojoj Elzu iz sna probudi jaka zubobolja, a Saša krene po stanu tražiti aspirin i ne pronađe Katicu u njezinoj sobi jer je ova potajice izišla na sastanak sa sudrugovima ilegalcima (što Saša naravno ne zna, ona misli da se otišla sastati s dečkom), doći će do demonstracije Sašine nadmoći nad boli oslabljenom i stoga ranjivom Elzom. U toj sceni Saša funkcionira kao starija sestra čijoj se brizi Elza prepušta, a kad potonjoj ipak padne na pamet da ode do Katičine sobe kako bi je potjerala da joj u apoteci kupi jači analgetik, Saša je u toj nakani odlučno sprječava – fizički joj zapriječivši izlazak iz sobe te je verbalno prijekorno upozorivši da je redarstveni sat. To nije jedini put da je mlađa kći Bolnarovih zaštitila služavku/ilegalku. U sekvenci večere Saša će brižno upitati Katicu "jesi li umorna, ruke ti drhte", a u kasnijem prizoru iste sekvence, zapravo u ključnom trenutku padanja Verine maske (ili "maske") Katice u podrumu pod zračnom uzbunom, Saša će, ne shvaćajući, kao i nitko drugi osim glavnog obavještajca i Bolnara (iako on zbog drugog razloga), da se Vera (nesvjesno) razotkrila (ili možda bolje rečeno, da je Verino poznavanje njemačkog spontano prodrlo u njezin identitet Katice i tako ukazalo na njegovu poroznost te dovelo do mogućnosti da se taj identitet, nesvjesno iznutra načet, izvana sruši), Saša će dakle i tada pokušati zaštititi Katicu, zabrinuta da bi mogla stradati izvršavajući naredbu njemačkog komandanta da se pod uzbunom vrati u stan kako bi donijela vino (Katica je spontano pokazala da razumije komandantov zahtjev izrečen na njemačkom, što je glavni kontraobavještajac nepogrešivo uočio).

Uglavnom, Saša je vrlo zaštitnički nastrojena prema Katici, nijednog trena ne naslutivši da ona krije i drugi identitet (za razliku od sumnjičave Elze koja je primijetila za jednu sluškinju neobično fine Katičine ruke, ali je to zapažanje nije primaklo ni korak bliže skrivenom ili potisnutom identitetu Vere). Sašin nevin doživljaj Katice i zaštitnički odnos prema njoj ne računa na identitetsku udvojenost odnosno podvojenost, iako je mlada djevojka svjesna da postoje odnosi u kojima se često koristi

"gluma" (može i bez navodnika), a to su erotski odnosi. U znakovitoj, za ovu analizu zapravo kapitalnoj sceni razgovora o ljubavi s prijateljicom vršnjakinjom, Saša će iz prijateljičinih usta čuti sljedeće riječi: "U ljubavi uvijek netko malo glumi, ili ti ili on; tako piše u jednoj knjizi". Na to će uzvratiti: "A zašto se ne smije biti iskren ako ga voliš? Ja bih volila naći nekoga kome neću morat glumiti." Što ova verbalna izmjena zapravo znači? Ako u ljubavi "uvijek netko malo glumi", što potvrđuje i autoritet knjige, a Vera pred Sašom glumi Katicu, nije li to znak, tajna autorska poruka, da je odnos Vere/Katice i Saše (kripto) ljubavni odnos? Naravno, Vera pred svim ukućanima i šire glumi (ili "glumi") Katicu, ali samo sa Sašom ima topao odnos, odnos međusobne naklonosti i stanovite prisnosti, jer samo je Saša u tom okruženju netko tko Katici može pružiti ljubav i netko dostojan njezine ljubavi. I "kao u svakoj ljubavi", jedan član para glumi, a drugi ne. Taj drugi ne zna da prvi glumi, ali bitno je pitanje gubi li s vremenom i onaj prvi svijest o tome da glumi? Kao što je iz psihologije i iskustva valjda svakog od nas poznato – da.

Ako se dovoljno dugo ustraje na nekom identitetu, odnosno dijelu identiteta, taj identitet, odnosno njegov (bitan) dio, postaje sastavnim dijelom nas. I tu ponovno dolazimo do onog da Vera ne samo da glumi Katicu, ona je znatnim dijelom i postala Katica. Pretpostavljeno niskim mazohističkim užitkom motivirana prema Elzi, Bolnaru i njegovoj supruzi, Vera/Katica spram Saše (koja nju zove po imenu i obraća joj se s ti, dok Katica njoj govori gospođice i obraća joj se s Vi) na istom pretpostavljenom mazohističkom tragu osjeća ljubav, što znači da nisko biva zamijenjeno sublimnim, u igru (a kad je riječ o odnosu Vere/Katice i Saše, riječ je o radosnoj igri kakvu ljubav podrazumijeva) ulazi obostrana sadomazohistička izmjena koja svjedoči dubinskoj dehijerarhizaciji i ravnopravnosti. Ranije u ovom tekstu razmatrana je mogućnost sadomazohističke dijalektike u odnosu Katice/Vere prema Saši, unutarnja dijalektika sadističkog i mazohističkog s obzirom na ravnopravnost identiteta Vere i Katice ili dubinske dominacije identiteta Vere u odnosu na identitet Katice, ali i s obzirom na moguću dominaciju identiteta Katice u identitetskom sklopu Vera/Katica (odnosno Katica/Vera), pri čemu bi mazohistička komponenta izrazito potisnula sadističku, na način da je Vera mazohist u odnosu na Katicu koja je mazohist u odnosu na Sašu. No u svakom slučaju, uvijek je riječ o erotskom

odnosu kao ljubavnom odnosu (a ne erotsko patološkom kakav bi mogao biti Katičin doživljaj Elze i njihov, recimo tako, protoodnos). O tome svjedoče sve zajedničke samostalne scene odnosno prizori između Saše i Katice (odnosno Katice/Vere, odnosno Vere/Katice), koje uz temeljni odnos (mlade) gazdarice i sluškinje sadržavaju i onaj dobrohotno nadređene učiteljice (Saša) i spremno podređene učenice (Katica). Nije pritom lako reći koja je od tih scena zanimljivija, jer sve su poticajne. Na primjer ona kad Saša vrlo ozbiljno "isljeđuje" Katicu, povodom njezine odsutnosti iz stana u noći kad je Elzu bolio zub, pri čemu se vodi ovaj dijalog – Saša (oštro): "Gdje si bila noćas?", Katica: "Ja?", Saša: "Da, ti.", Katica: "U krevetu", Saša: "Nisi bila! Tražila sam te!", Katica: "Priznajem, malo sam se šetala." Nakon ovog Katičina odgovora slijedi izmjena tona, Sašina podrška pretpostavljenoj Katičinoj romansi i prijelaz na zaneseno pričanje o vlastitoj; drugim riječima "sadistički" Sašin nastup, u kojem se uživala u ulogu stroge gazdarice, smijenilo je *de facto* prijateljsko suučesništvo – Saša (puno blaže, sa smiješkom): "Samo pazi da te mama ne uhvati s momkom. Znaš, ja imam novog dečka. Jučer smo bili zajedno u vrtu. Držao me za ruku, nije htio pustiti."

U smislu identitetske igre reprezentativna je noćna scena u Katičinoj djevojačkoj sobici, u kojoj Vera osjeća narcističko zadovoljstvo glumeći potpuno neupućenu, podložnu Katicu, dok je riječ upravo o njoj, Veri, kao jednoj od "gradskih partizanki" koje sa zanimanjem spominje Saša; dijalog je sljedeći – Saša: "Mama kaže da ima partizana usred grada. Znaš li ti kako oni izgledaju?", Katica: "Ja? Sačuvaj me bože.", Saša: "Ja bih ih voljela vidjeti. Makar jednoga. Kažu da ima i djevojaka među njima." Katica: "Ma nemojte?" Dubinska Verina nadmoć nad Sašom, pod krinkom Katice, ovdje se čini neupitnom, pri čemu se da naslutiti ne samo narcističko zadovoljstvo, nego i unutarnji humor koji prožima Veru u tim trenucima. Početni dio iste scene, međutim, još je važniji. Dok Saša sjedi odnosno leži na krevetu, a Katica sjedi za stolom pišući slova, dijalog ide ovako – Saša: "Ja se nikad neću udati. Nitko mi se ne sviđa sasvim. Svi su oni tako grubi." Katica: "A onaj plavi što dolazi pod prozor?" Saša (spuštajući glavu i skriveno se smiješeći od slatke neugode što je Katica zamijetila njezina kavalira): "Ivica, on je opet previše fin, kao lutkica, a ja sam već prestara da se igram s lutkama", Katica (nakon kraće stanke, a onda s osmijehom, kao da je ono što govori istovremeno zabavlja i razgaljuje): "A ja

ću naći momka koji će me voliti i tući; u nas vele – tko te ne tuče, taj te ne voli.", Saša (sa smiješkom): "Baš si luda. Dosta o ljubavi. Počinje sat."

Predočen razgovor pokazuje Sašin ljubavni ideal – ona ne želi nekog grubog, kakva je većina muških, čime se jasno postavlja u opoziciju Elzi i njezinoj fascinaciji grubim Hansom, ali opet, ne odgovara joj sasvim ni previše nježni Ivica kojeg uspoređuje s lutkom, s nečim dakle što je potpuno pod njezinom manipulativnom moći. Optimalan izbor bio bi vjerojatno negdje između tih krajnosti, zasigurno bliže Ivici nego Hansu, no važno je zapaziti da dok priča Katici o svojim ljubavnim razmišljanjima i dilemama, Saša u nju gleda širom otvorenih, sjajnih očiju, kao da je Katicom zatravana. Vera/Katica pak (čije su oči također blistave dok komunicira sa Sašom) razgovor odvodi u vode sadomazohizma na narodski (pučki) način ("tko te tuče, taj te voli"), čime efektno spaja ruralno nepismeni dio svog dvostrukog identiteta i sadomazohističke interese koji na ovaj ili onaj način pokrivaju oba njezina identiteta, odnosno po svemu sudeći dio su prirode i Vere i Katice. Nakon što Saša, prebacujući se iz pozicije prijateljice u poziciju učiteljice, zaključuje temu ljubavi i koncentrira se na poduku, dolazi do kreiranja važnog kadra u kojem su Katica i Saša zajedno za stolom: Katica sjedi s olovkom u desnoj ruci i trudi se pisati, podupirući glavu lijevom rukom, a Saša stoji tik do nje promatrajući rezultate tih pokušaja. Kompozicija je kreirana iz vrlo blagog donjeg rakursa i odlično ocrtava trenutak kad Katica spusti ruku na koju se oslanjala te nagne glavu u lijevo kako bi bolje promotrila što je napisala, približavajući se tim naginjanjem Sašinoj posve obnaženoj, vitkoj (desnoj) ruci kojom je oslonjena o stol. Zahvaljujući kutu snimanja, čini se kao da se Katica glavom (gotovo) naslonila na Sašinu ruku (zamijenivši vlastitu ruku kao oslonac Sašinom), što sugerira intimnost njihove interakcije. Pri samom kraju filma ta će intimnost biti autorski posebno naglašena, na što ćemo doći nešto kasnije.

Nakon što su u podrumu pod uzbunom Bolnar i glavni kontraobavještajac gotovo istovremeno shvatili da je Katica špijunka, krenuli su za njom u stan, gdje je otišla po bocu vina koju je zatražio njemački komandant. Iznenade je i razoružaju, te krenu ispitivati. Bolnar, koji ispod uglađene fasade krije brutalnu ćud (to kao da je signalizirano već u ranoj sceni filma, kad u jednom trenutku posegne za klasičnom Brehmovom knjigom *Život životinja*, što bi moglo sugerirati upućivanje ne samo na

zvjerstvo, nego i na mimikriju za kojom neke životinje posežu), snažno ošamari Veru/Katicu uz riječi "govori, dosta te komedije!". Ona od siline šamara padne na pod, a glavni kontraobavještajac⁵ brižno se nagne na nju, blago joj dodirujući jednom rukom leđa (Vera/Katica leži potrbuške) i govoreći "Vi ste pod mojom zaštitom. Vaš bivši gospodar ima loše živce. Morate priznati zato ste malo i sami krivi." Dok je u jednoj ranijoj sceni, kad je Bolnar prvi put pred njega pozvao Katicu kako bi je procijenio kao moguću špijunku, glavni kontraobavještajac ovu, misleći da je nepismena, okarakterizirao kao "živinče", sad se njegov odnos potpuno mijenja. Shvativši da je Katica zapravo kompetentna špijunka, pokušava je pridobiti za suradnju, nudi joj da za dobar novac prijeđe na njihovu stranu, sve se vrijeme ponašajući iznimno ljubazno, čak je, reklo bi se od milja, nazivajući djevojčicom. Zapravo, na djelu je klasična sadomazohistička situacija. Predstavljajući se kao zaštitnik, glavni kontraobavještajac sebe pozicionira kao novog djevojčina gospodara, eksplicitno označavajući Bolnara kao starog, a ta promjena gospodara motiv je odlično poznat iz kapitalnog djela sadomazohističke literature, *Priče o O* Pauline Réage.

Dvojica moćnih, fizički ne baš atraktivnih, iako solidno izgledajućih muškaraca u izrazito zrelih godinama (oko 55) dominiraju mladom i privlačnom 21-godišnjom djevojkom kojoj bi više nego komotno mogli biti očevi (možda čak i djedovi), što je situacija nalik nekom "perverznom" pornografskom *threesomeu*, samo što ovdje ne dolazi do eksplicitne erotizacije (ona implicitna je daka-ko neupitna). A kad glavni obavještajac kaže mladoj špijunki "vaš zadatak ovdje bio je lukav, gotovo bizaran", on ne čini ništa drugo do li eksplicira igru identitetima i odnosima dominacije i podčinjavanja, igru u kojoj očito i sam uživa. A čini se da nije sporno kako u njoj uživa i Vera/Katica. Postoji u filmu jedna scena koja lucidno na to upućuje inverzijom. Postariji inkasator dolazi u stan Bolnarovih naplatiti radijsku ("krugovalnu") pretplatu i pritom Katicu koja mu je otvorila vrata prepoznaje kao studenticu Veru "koja stanuje kod Kovačičevih". Kako bi otklonila svaku sumnju, u trenutku kad se pojavljuje gospođa Bolnar da bi platila pretplatu, Vera/Katica joj samoinicijativno, preduhitrivši eventualno inkasatorovo

obraćanje, s osmijehom kaže (a to je jedini trenutak u filmu u kojem joj je osmijeh na licu kad komunicira s bilo kim od Bolnarovih i općenito neprijateljske strane, osim sa Sašom) – "zamislite milostiva, ovaj gospon je mislio da sam ja študentica", na što gđa Bolnar uzvrat – "da dobro vidi ne bi nosio naočale; a ti uživaš". Uvjerjenje Sašine majke da svojevrsna mezimica njezine kćeri uživa u trenutku kad je netko pomislio da je "bolja" od onog što jest, da uživa u tome što je zamijenjena za studenticu, zapravo je (ironijski) signal za upravo suprotno – dotična studentica uživa u tome da utjelovljuje nekog "nižeg" od sebe; moderna urbana emancipirana Vera uživa u ulozi patrijarhalne ruralne podložne Katice. S tim da i Vera, samo iz svoje moderno-emancipirane perspektive, ima naravno mazohističke impulse, inače joj uloga Katice ne bi bila toliko zanimljiva i ne bi mogla postići tako uvjerljivo utjelovljenje njezina identiteta, odnosno stapanje s njim.

Užitak igre

Važna scena za razumijevanje Verina užitka u identitetu Katice jest drugi posjet stanu Bolnarovih njezina ilegalnog sudruga, električara Ivana Polaka. U toj sceni Vera obavještava Ivana da popis ubačenih agenata niti ikakve druge važne podatke nije pronašla, te njih dvoje dogovaraju akciju upada ilegalaca u stan; također, Ivan Veri daje pištolj za osobnu zaštitu. Ono što je zanimljivo jest da se Ivan pri kraju prizora smiješi Veri, želeći čitavoj stvari dati humornu, olakšavajuću notu, međutim Vera ostaje cijelo vrijeme ozbiljna. Pri njegovu odlasku, ona ga rukom dodirne po nadlaktici, što je više gesta drugarske skrbi (za cijelo vrijeme trajanja konverzacije ona ima inicijativu, za razliku od prvog Ivanova posjeta kad je inicijativa, pa i dominacija, bila na njegovoj strani), na što on, izlazeći kroz vrata, odgovara prisno stisnuvši njezinu nadlakticu i s nekom je sugestivnom veselošću gledajući u oči. Dojam je kako na njezinu gestu drugarske podrške on uzvraća iskazivanjem erotske naklonosti, što ona ne odbija, ali isto tako ničim ne pokazuje bilo kakvu istovrsnu naklonost njemu. Ostavši sama, Vera se zabrinuta lica okreće prema kameri koja iz srednjeg plana vozi ili zumira u bliži, ali ne sasvim krupni, na što slijedi pretapanje u vizualni i zvučni flešbek, na otvarajuću scenu filma

⁵ U toj mu sceni prvi put čujemo ime (zapravo prezime), nešto kao Gö(r) s(n)ter ili Kerstler, kako ga oslovi Bolnar, iako iz ranijeg prizora za večerom proizlazi da Bolnarov šef nije Nijemac bez obzira na odlično barata-

nje njemačkim, s obzirom da je Elzi o Nijemcima govorio kao o drugima, i to s jakom, moglo bi se možda reći i prezirnom ironijom.



kad moderna Vera pušeći prima upute od muškoga glasa o nužnosti saznavanja imena ubačenih agenata. Potom se pretapanjem na krupni plan Vere kao Katice vraćamo u sadašnjost, na njezino zabrinuto, štoviše tjeskobno i možda pomalo tužno lice. Konvencionalno tumačenje ovog dijela scene i onog što mu prethodi reklo bi da je Vera naprosto zabrinuta i tjeskobna zbog predstojeće opasne akcije kojom napokon treba ispuniti zadaću i dokopati se dragocjenih obavještajnih podataka, međutim ambicioznija interpretacija doći će do drugačijih zaključaka.

Vera je zabrinuta i tjeskobna jer predstojeća akcija znači dokidanje identiteta Katice, gubitak čitavog jednog intenzivno erotiziranog svijeta kakvim je u stanu Bolnarovih bila okružena, i najvažnije – gubitak Saše kao družice. Spram Ivana Vera ima drugarske, ali po svemu sudeći nema erotске osjećaje, koji su vezani uz Sašu. Flešbek na pasivno primanje uputa od muškoga glasa znak je Verina/Katičina podsjećanja na skori povratak u prijašnje stanje, stanje partijske dominacije kao božanske (glas bez tijela), ali i *par excellence* maskuline, patrijarhalne (muški glas). Nije čudno da odmah nakon te scene slijedi

ona u kojoj Vera/Katica ulazi u Sašinu i Elzinu sobu na redovitu lekciju iz pisanja slova, i da baš u tom trenutku Saša, koja je u sobi sama, piše dnevnik, znači svoje privatne i intimne zapise, i da usprkos toga Katičin ulazak ne doživljava kao ikakvu smetnju. Malo kasnije u sobu će ući i Sašina majka, pa će iz razgovora koje povedu ona i Saša, Vera/Katica shvatiti da je zvao neki čovjek iz Ljubljane, što izgovara upravo Saša, a Vera/Katica zna da je to netko povezan s Bolnarovom špijunskom mrežom. Dakle, nakon trenutaka tjeskobe poslije rastanka s Ivanom Polakom, Vera/Katica utjehu traži kod Saše, a ne samo da dobiva utjehu druženja s njom, nego i važan obavještajni podatak. Saša joj se pokazala dvostruko dragocjenom.

Postoji pri početnom dijelu druge polovice filma intrigantna scena drugog Verina/Katičina pretraživanja Bolnarove radne sobe, a izvor te intrigantnosti u jednoj je fizionomiji i jednom stilskom postupku. Naime, vjetrovit je dan i krila prozora koji je Vera/Katica ostavila otvoren u susjednoj sobi počela su lupati, upravo u trenutku kad je nehotice aktivirala tajni pretinac Bolnarove ladičaste stalaže. No prije nego što iz police počne izlaziti tajna ladica, Vera/Katica, ne znajući da je aktivirala skriveni

mehanizam, trči u susjednu sobu kako bi zatvorila prozor. Zatvarajući ga, iznenada ugleda čovjeka na prozoru zgrade preko puta, a kamera naglim zumom približava lice tog čovjeka koji je promatra, lice starije polučelave osobe velikih ušiju koje djeluje groteskno, pomalo nalik na lice Maxa Schrecka kao Nosferatua iz istoimenog Murnauova klasika. Veru/Katicu, međutim, taj prizor ne uznemirava, ona se vraća u Bolnarovu sobu i ugleda tajni pretinac. Pretraži ga, no sve što nalazi je nekakav metalni predmet te otvorena i po svemu sudeći namirisana kurtina, s obzirom da je Vera/Katica miriše. Nešto kasnije, iz razgovora Bolnara s glavnim kontraobavještajem, saznat ćemo da je metalni predmet njegov stari orden (po svemu sudeći u endehazijsko doba nepoćudan /staro/jugoslavenski, s obzirom da ga skriva), a da se u kovčegu nalazi (tajno) ljubavno pismo (vjerojatna parfimiranost tog pisma sugerira da je riječ o ženskom ljubavnom pismu, što bi Bolnara činilo heteroerotski aktivnijim nego što je u ovom tekstu pretpostavljeno, no poznato je i to da kriptohomoseksualni muškarci stvaraju heteroseksualne paravane kako bi prikrili pravo stanje stvari, a naravno Bolnar bi mogao biti i biseksualac).

Uglavnom, Vera/Katica nije pronašla ono što je tražila, ali pronašla je predmete velike simboličke važnosti, ako se malo bolje promisli. Pretpostavka je da groteskni čovjek na prozoru, po klasičnom psihoanalitičkom tumačenju, označava id, koji Vera/Katica iznenada ugleda. Ona ne zna da se suočila s idom koji je motri, ali id zna što je pravi (dubinski, podsvjesni) cilj Verine/Katičine potrage. Nije to tajni popis ubačenih agenata, nego erotska tajna. Veri/Katici naizgled bezvrijedno tajno ljubavno pismo zapravo je simbol njezine vlastite tajne, u tom trenutku još neosvijestene ljubavi za Sašu. A orden može simbolički ukazivati na jugoslavensku sponu njih dvije, odnosno da ih povezuje ne samo erotsko nego potencijalno i ideopolitičko. Jer Bolnar, kao što naglašava njegova supruga, nije "zakleti ustaša", mogao bi biti dobar i partizanima, a kako pak Saša kaže, "tata nije protiv Židova" i za partizane govori "da su oni samo protiv ustaša i Nijemaca" (njih dvije doduše ne znaju da je on Gestapov agent, ali i špijuni mogu mijenjati strane, ipak je to u većini slučajeva primarno vokacija, a tek je sekundarna ideološka opredijeljenost). Važna je pritom opreka između Saše i Elze u odnosu prema ocu. Ideološki zadržta Elza ga prezire, a Saša poštuje i voli, njegova tolerantnost prema Židovima i nedogmatičan doživljaj partizana očito su prešli na nju.

Kako je mlada i nevina, posve je jasno da njezina idejna otvorenost nema nikakve veze s oportunizmom (koji je itekako prisutan kod Bolnara, a osobito kod njegove supruge), odnosno njezino prihvaćanje otvorena srca komunistički reafirmirane jugoslavenske ideje čini se u budućnosti sasvim izglednim. S obzirom da je Vera podrazumijevano komunistički i jugoslavenski orijentirana, Bolnarov podrazumijevano jugoslavenski orden može biti simbol potencijalne ideopolitičke srodnosti po ključu jugoslavenstva, no ne Bolnarova nekadašnjeg kraljevskog (staro)jugoslavenstva, nego novog, komunističkog, baš kao što su Vera i Saša mlade i nove.

Naposlijetku, ključni dokaz Verinih/Katičinih osjećaja prema Saši dolazi, kako je i red u jednom trileru, na samom kraju filma. Nakon što u obračunu za trajanja zračne uzbune teško rane Bolnara i lakše glavnog kontraobavještajca, Ivan Polak i drugi ilegalac ponesu onesviještenog kontraobavještajca iz stana, a Vera/Katica, izlazeći iza njih, ugleda na podu bilježnicu u koju je "učila" pisati slova pod Sašinim vodstvom. Klekne da je podigne, a nježna izvanprizorna muzika, koja se pojavi tek na tren, kao i kratak sjetan poluosmijeh na njezinu licu, svjedoče kakvu je nježnost ta teka pobudila u njoj. Sušta je to suprotnost momentu u ranoj sceni filma kad je Ivan prvi put posjetio Veru/Katicu u stanu Bolnarovih, i kad je mu je ona na pitanje "sumnjaju li što" odgovorila "uče me pisati", s gorko-ironičnim izrazom na licu. No od tada su prošli dani u kojima je mnoge zajedničke trenutke podijelila sa Sašom, i ti trenuci u kojima je Saša bila učiteljica, a ona učenica na kraju se otkrivaju kao dragocjen izvor nježnosti. Posljednji put Saša i Vera/Katica naći će se zajedno pošto potonja s dvojicom drugova što nose onesviještenog glavnog kontraobavještajca siđe niz stubište u čijem podnožju stoje Elza, njezina majka i njihovi gosti na večeri, koji su se upravo uspjeli iz podruma. U prvom trenutku među njima nema Saše, a onda dolazi s desna, ulazi u kadar da bi stala upravo pored Vere/Katice. Njih dvije u tom kratkom komadiću vremena ni na koji način ne komuniciraju, jer Saša ne zna da im je to zadnji susret, a Vera/Katica samo želi što prije otići. Zbog opasnosti, naravno, ali možda i zato što bi joj bilo kakav kontakt sa Sašom u trenucima kad zna da je njihovu odnosu kraj bio suviše bolan. To što su pri zadnjem susretu pozicionirane u kadru jedna pokraj druge i to što do tog pozicioniranja dolazi Sašinim naknadnim ulaskom u kadar čini se kao jasan znak dublje, iracionalne veze među njima.

Nakon izlaska iz haustora, našavši se na ulici u noći s pištoljem u ruci, Vera je još jedan velik korak dalje od svog paralelnog identiteta Katice, a Saša za to vrijeme iz prikrajka tužnim očima i izrazom lica svjedoči kako je Hans pritisnuo Elzu uz zid hodnika i zaneseno je ljubi u vrat. Odlazak Katice za nju će značiti dokidanje kontrapunkta "niskom", pohotnom erosu Elze i njezinih adoranata.

A što odlazak znači za samu Veru/Katicu? Nakon što je glavnom kontraobavještajcu i Bolnaru, prije nego što su je drugovi izbavili, bila odgovorila da nije špijun (dakle, da nije poput njih) nego da se bori protiv fašizma, nakon što je znači zaniimala ono u čemu jest uživala i što joj je donijelo sublimnu erotsku radost, da bi proklamirala ideopolitičku frazu (koja doduše ima neke realne osnove), Vera je potpuno potisnula Katicu želeći međutim ipak sačuvati nešto njeno – bilježnicu kao sjećanje na ljubav. No zbog te bilježnice umalo pogine jer joj na ulici ispadne, a kad se sagne da je podigne uđe u osvijetljeni dio ulice, pa je teško ranjeni Bolnar odozgo s prozora pogodi iz pištolja. Bilježnica ostaje na ulici, a drugovi unose onesviještenu Veru u auto i odlaze. U autu ona se budi, po sve-

mu sudeći samo je okrnuta, a Ivan, koji sjedi do nje na vozačkom mjestu, dodaje joj cigaretu. Ona je pali, uvlači i izdiše dim, pogledaju se i osmjehnu jedno drugom, izvanprizorna muzika u hollywoodskom stilu optimistički zaključuje scenu u kojoj se Vera probudila iz identitetske podvojenosti, vratila se identitetskom monizmu, modernoj heteroerotskoj Veri kakva je (službeno) i bila. Svi oni prošli dani kod Bolnarovih njezinim završnim buđenjem *de facto* postaju san, uzbudljiv, bogat, nesvodljiv san prožet visokim čežnjama i niskim požudama, san kojem tamo gdje Vera pripada, stanju stvari s bestjelesnim muškim glasom i muškarcem za volanom, nema mjesta.

Zapravo, nije baš sasvim tako. Model je to u kojem itekako ima prostora za jednu dimenziju tog sna – Verin (patološki) mazohizam. Ali nema nimalo prostora za slobodnu igru međusobno zamjenjivih uloga dominacije i podčinjavanja, za radosni i suptilni sadomazohizam istospolnog predznaka. Posljednji kadar filma prikazuje rastvorenu bilježnicu ostavljenu na ulici, na uskom traku svjetla što para mrak, kao što je Sašina i Verina/Katičina ljubav u mraku širila svjetlo(st) dok je trajala.

Literatura

Gilić, Nikica, 2010, *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*, Zagreb: Leykam International

Škrabalo, Ivo, 2008, *Hrvatska filmska povijest ukratko (1896 - 2008)*, Zagreb: V.B.Z., HFS

* Ilustracije iz filma dio su Zbirke fotografija domaćeg filma Hrvatske kinoteke.

Juraj Kukoč

Hrvatski državni arhiv - Hrvatska kinoteka

Filmografija Fadila Hadžića

NAPOMENA O KRATICAMA KORIŠTENIMA U FILMOGRAFIJI:

r. - redatelj; sc. - scenarist; k. - snimatelj (direktor fotografije); mt. - montaža; gl. - glazba; sgf. - scenografija; kostim. - kostimografija; dir. - direktor; pom. - pomoćnik; as. - asistent; prod. - producent; mm. - milimetar; c/b - crno-bijeli; st. - standard, cs - cinemascop; ws - widescreen. U skupljanju podataka za ovu filmografiju pomogla je Deša Jović (Hrvatska radiotelevizija)

Fadil Hadžić je bio i scenarist igranog filma *Tajna dvorca I. B.* (1951) Milana Katića, animiranog filma *Začarani dvorac u Dudincima* (1952) Dušana Vukotića, slovenskog dokumentarnog filma *Biografija filmskog festivala Pula 1954-1978. ili Srebrni jubilej Pule* (1978) Milana Ljubića te koscenarist televizijskog dokumentarca *Cabaret* (2001) Hrvoja Juvančića i dr. Napisao je tekst za dokumentarni reklamni film *Boje i leptiri* (1960) Frane Vodopivca, zatim dokumentarne filmove *Kamera 300* (1958) Branka Ranitovića, *Međimurski mozaik* (1958) Stjepana Draganića i *Studentski dani* (1958) Davora Šošića i dr. Kao direktor i glavni urednik časopisa *Kerempuh*, u čijem je okrilju producirani animirani film *Veliki miting* (1951), bio je producent i direktor ekipe filma te sudjelovao u kolektivnom redakcijskom stvaranju scenarija za film. Nakon toga je 1951. osnovao i vodio Duga film, prvo poduzeće za proizvodnju crtanih filmova u Hrvatskoj, a od 1952. do 1953. bio je direktor Zora filma.

1957.

TAMO KOD OPASNE RIJEKE,

kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb film SDF; r.: Fadil Hadžić; sc.: Fadil Hadžić; k.: Branko Blažina; mt.: Lidija Braniš; gl.: Vladimir Kraus; ton: Mladen Prebil; as. r.: Branko Ranitović; tehnika: 35 mm, c/b, st.; trajanje: 386 metara (14 minuta)

1958.

POSLEDNJA ČERGA,

kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb film SDF; r.: Fadil Hadžić; sc.: Fadil Hadžić; k.: Jure Ruljančić; mt.: Lidija Braniš; ton: Fedor Jeler; tehnika: 35 mm, boja, cs.; trajanje: 440 metara (16 minuta)

1959.

SLAVNI SUDE,

kratkometražni igrano-dokumentarni film

Proizvodnja: Zora film; r.: Fadil Hadžić; sc.: Krešo Novosel (tekst: Fadil Hadžić); k.: Hrvoje Sarić; mt.: Blaženka Jenčik; ton: Mladen Prebil; as. r.: Dino Radojević; tehnika: 35 mm, c/b, st.; trajanje: 406 metara (15 minuta)

JEDAN IZ LEGENDE,

kratkometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb film SDF; r.: Fadil Hadžić; sc.: Fadil Hadžić; k.: Ilija Vukas; mt.: Radojka Ivančević; gl.: Dragutin Savin; tehnika: 35 mm, boja, cs.; trajanje: 345 metara (13 minuta)

1960.

KARNEVAL,

kratkometražni dokumentarni etnografski film

Proizvodnja: Zagreb film SDF; r.: Fadil Hadžić; sc.: Fadil Hadžić; k.: Ilija Vukas; mt.: Radojka Ivančević; ton: Mladen Prebil; as. r.: Zvone Sintić; tehnika: 35 mm, boja, cs.; trajanje: 266 metara (10 minuta)

SARAKAČANI,

kratkometražni dokumentarni etnografski film

Proizvodnja: Zagreb film SDF; r.: Fadil Hadžić; sc.: Fadil Hadžić; k.: Ilija Vukas; mt.: Radojka Ivančević; ton: Mladen Prebil; as. r.: Stipe Delić; tehnika: 35 mm, boja; trajanje: 309 metara (11 minuta)

1961.

ZEMLJA S PET KONTINENATA,

dugometražni dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb film SDF; r.: Fadil Hadžić; sc.: Fadil Hadžić; k.: Ilija Vukas, Hrvoje Sarić; mt.: Radojka Ivančević; ton: Mladen Prebil; gl.: Dragutin Savin; as. r.: Stipe Delić, Dušan Makavejev; tehnika: 35 mm, boja, cs.; trajanje: 1950 metara (71 minuta)

ABECEDA STRAHA,

dugometražni igrani film

Proizvodnja: Jadran film; r.: Fadil Hadžić; sc.: Fadil Hadžić, Fedor Vidas; k.: Tomislav Pinter; mt.: Radojka Ivančević; gl.: Bojan Adamić; sgf.: Muharem Bibić; kostim.: Ružica Ištvančić-Fanelli; ton: Mato Barbalić; pom. r.: Krsto Petanjek; dir. filma: Josip Lulić

Uloge: Vesna Bojanić, Josip Zappalorto, Nada Kasapić, Tatjana Beljakova, Maks Furjan, Miodrag Lončar, Željko Maričić, Jasenka Kodrnja, Dragoljub M. Marković, Damir Mejovšek, Hortenzije Pavić, Zvonko Strmac, Eta Bartolazzi, Ilija Ivezić, Martin Sagner i dr.; tehnika: 35 mm, c/b, ws.; trajanje: 2674 metra (98 minuta)

1962.

DA LI JE UMRO DOBAR ČOVJEK?,

dugometražni igrani film

Proizvodnja: Jadran film; r.: Fadil Hadžić; sc.: Fadil Hadžić, Žika Živulović; k.: Branko Ivatović; mt.: Radojka Tanhofer; gl.: Enriko Josif; sgf.: Aleksandar Milović; kostim.: Ružica Ištvančić-Fanelli; ton: Radivoj Vujić; dir. filma: Ante Milić

Uloge: Mile Gatar, Boris Dvornik, Anja Pavić, Manja Golec, Milivoje Tomić, Radmilo Ćurčić, Mirko Vojković, Antun Marti i dr.; tehnika: 35 mm, c/b, ws.; trajanje: 2630 metara (96 minuta)

1963.

DESANT NA DRVAR,

dugometražni igrani film

Proizvodnja: Avala film Beograd; r.: Fadil Hadžić; sc.: Fadil Hadžić, Bora Ćosić; k.: Branko Ivatović; mt.: Katarina Stojanović; gl.: Tomica Simović; sgf.: Zvonko Lončarić; kostim.: Ružica Ištvančić-Fanelli; ton: Matija Barbalić; pom. r.: Miomir Stamenković; dir. filma: Josip Lulić

Uloge: Ljubiša Samardžić, Pavle Vusić, Maks Furijan, Mata Milošević, Marija Lojk, Darko Tatić, Franek Trefalt, Rade Perković, Boris Stefanovski, Vukan Dinevski, Dimitrije Kjoštarov, Dragan Ocokoljić, Adam Vedernjak, Jusuf Musabegović, Vlado Zeljković, Dušan Perković, Ranko Kovačević i dr.; tehnika: 35 mm, c/b, cs.; trajanje: 2885 metara (105 minuta)

1964.

SLUŽBENI POLOŽAJ,

dugometražni igrani film

Proizvodnja: Avala film Beograd; r.: Fadil Hadžić; sc.: Fadil Hadžić; k.: Tomislav Pinter; mt.: Olga Skrigin; gl.: Bojan Adamić; sgf.: Duško Jeričević; kostim.: Maja Jeričević; ton: Vladimir Dodig; pom. r.: Zdravko Radnić; dir. filma: Aleksandar Krstić

Uloge: Uroš Kravajla, Vojo Mirić, Olivera Marković, Milena Draović, Ljorke Potokar, Semka Sokolović, Božidar Boban, Mladen Šerment, Petar Baničević, Ilija Džuvalekovski, Vjera Žagar-Nardeli, Stevo Žigon, Alenka Rančić, Zvonko Zrnčić, Lela Margitić, Adam Vedernjak, Anđelko Štimac, Fabijan Šovagović, Antun Nalis, Nada Subotić, Zdenka Trah i dr.; tehnika: 35 mm, c/b, cs.; trajanje: 2619 metara (95 minuta)

1965.

DRUGA STRANA MEDALJE,

dugometražni igrani film

Proizvodnja: Jadran film; r.: Fadil Hadžić; sc.: Fadil Hadžić; k.: Nenad Jovičić; mt.: Blaženka Jenčik; gl.: Miljenko Prohaska; sgf.: Željko Senečić; kostim.: Maja Jeričević; ton: Fedor Jeler; pom. r.:

Radenko Ostojić; dir. filma: Josip Lulić

Uloge: Judita Han, Rade Marković, Franjo Kumer, Tomo Jovanović, Vojo Mirić, Sonja Hleb, Karlo Bulić, Vanja Drach, Fabijan Šovagović, Veljko Maričić, Hermina Pipinić, Rajko Dukčević, Đurđa Ivezić, Milan Bosiljčić, Maria Braico, Danilo Maričić, Franc Trefalt, Gordana Petrović, Zdenka Trach, Miodrag Lončar, Đuro Turinski, Mirko Boman, Semka Sokolović; tehnika: 35 mm, c/b, ws.; trajanje: 2737 metara (100 minuta)

1966.

KONJUH PLANINOM,

dugometražni igrani film

Proizvodnja: Bosna film Sarajevo; r.: Fadil Hadžić; sc.: Fadil Hadžić, Meša Selimović; k.: Đorđe Jolić; mt.: Zora Branković; gl.: Vladimir Kraus-Rajterić; sgf.: Vlado Branković, Džemo Ćesović; kostim.: Helena Volfart-Kojić; ton: Ljubomir Petek; pom. r.: Gojko Šipovac
Uloge: Pavle Vusić, Husein Ćokić, Dušan Bulajić, Boris Dvornik, Kole Angelovski, Sulejman Lelić, Vukosava Krunic, Vlajko Sparavalo, Radojko Malbaša, Vladimir Divjak, Zvonko Zrnčić, Vukosava Krunic, Voja Mirić, Veljko Maričić, Stole Arandelović, Zinaid Memišević, Zdravko Biogradlija, Maks Furijan, Ilija Ivezić, Zvonko Lepetić i dr.; tehnika: 35 mm, c/b, ws.; trajanje: 2813 metara (103 minute)

SEDMA SILA,

humoristička serija

Proizvodnja: Proizvodnja: Televizija Zagreb; r.: Fadil Hadžić

1967.

PROTEST,

dugometražni igrani film

Proizvodnja: Autorska grupa Most, Viba film Ljubljana; r.: Fadil Hadžić; sc.: Fadil Hadžić; k.: Ivica Rajković; mt.: Radojka Tanhofer; sgf.: Ozren Vuković; ton: Herman Kokove; pom. r.: Branko Majer; dir. filma: Donko Buljan

Uloge: Bekim Fehmiu, Ilija Džuvalekovski, Boris Buzančić, Nada Subotić, Rudolf Kukić, Antun Vrdoljak, Dragutin Dobričanin, Milan Srdoč, Gordana Barundić, Nevenka Benković, Semka Sokolović, Božena Frajt, Jure Knežević, Mato Ergović, Mirko Vojković, Ivan Hetrich, Vladimir Sušić, Mihajlo Viktorović, Dragutin Bahun, Hermina Pipinić, Martin Sagner, Zvonko Torjanac i dr.; tehnika: 35 mm, c/b, ws.; trajanje: 2346 metara (86 minuta)

1968.

SARAJEVSKI ATENTAT,

dugometražni igrani film

Proizvodnja: FRZ-Filmska radna zajednica-Servis za organizovanje proizvodnje i prometa filmova Beograd; r.: Fadil Hadžić; sc.: Fadil Hadžić; k.: Frano Vodopivec; mt.: Radojka Tanhofer; sgf.: Dalija Maglajlija, Vlastimir Gavrik; kostim.: Jelisaveta Gobecki, ton: Herman Kokove

Uloge: Lucyna Winnicka, Bert Sotlar, Janez Rohaček, Predrag Finčić, Faruk Begoli, Svetolik Nikačević, Maks Furijan, Franek Trefalt, Majda Potokar, Ivan Albahari, Milan Bosiljčić, Azra Čengić, Nedim

Đuherić, Esad Kazanović, Branko Licen, Branislav Milićević, Mihajlo Mrvaljević, Nataša Nešović, Beba Selimović, Vljeko Sparavalo, Stevan Sukelja i dr.; tehnika: 35 mm, boja, ws.; trajanje: 2400 metara (88 minuta)

TRI SATA ZA LJUBAV,

dugometražni igrani film

Proizvodnja: Jadran film; r.: Fadil Hadžić; sc.: Fadil Hadžić; k.: Frano Vodopivec; mt.: Radojka Tanhofer; sgf.: Ozren Vuković; ton: Herman Kokove; pom. r.: Antun Vrdoljak; dir. filma: Joco Rajčević
Uloge: Dragan Nikolić, Tatjana Salaj, Predrag Tasovac, Mladen Crnobrnja, Lenka Neuman, Vanja Žugaj, Vladimir Ruždak, Mirjana Bohanec, Antun Vrdoljak, Viktor Križek, Dubravko Horjavec, Nikola Car, Anton Marti, Radovan Milanov, Nikola Otržak, Martin Sagner, Zvonko Strmac, Biserka Bočanec, Branka Vrdoljak, Edita Opovšec, Minja Nikolić, Lena Politeo, Vesna Stanić; tehnika: 35 mm, boja, ws.; trajanje: 2342 metra (85 minuta)

1969.

DIVLJI ANĐELI,

dugometražni igrani film

Proizvodnja: Jadran film; r.: Fadil Hadžić; sc.: Fadil Hadžić; k.: Ivica Rajković; mt.: Radojka Tanhofer; gl: Živan Cvitković; sgf.: Ozren Vuković; ton: Herman Kokove; pom. r.: Marijan Arhanić; dir. filma: Dragutin Nussch

Uloge: Božidar Orešković, Igor Galo, Mladen Crnobrnja, Relja Bašić, Neda Arnerić, Veronika Kovačić, Duša Počkaj, Ilija Ivezić, Karlo Bulić, Vojislav Milović, Jurica Dijaković, Tatjana Salaj, Krešo Zidarić, Semka Sokolović-Bertok, Martin Sagner, Rudolf Kukić, Miodrag Lončar, Stevo Krnjaić, Boris Miholjević, Branislav Petrović, Zdenka Trach, Branka Strmac; tehnika: 35 mm, boja, ws.; trajanje: 2580 metara (94 minuta)

HOKUS-POKUS ili JUGOSLAVENSKO RADNO VRIJEME,

kratkometražni igrano-dokumentarni film

Proizvodnja: Zagreb film SDF; r.: Fadil Hadžić; sc.: Fadil Hadžić; k.: Ivica Rajković; mt.: Radojka Tanhofer; gl.: Živan Cvitković; ton: Mladen Prebil, as. r.: Želimir Mesarić;

Uloge: Vlado Krstulović, Martin Sagner, Vjenceslav Jut, Mirko Boman, Zvonko Lepetić, Krešimir Zidarić; tehnika: 35 mm, c/b, st.; trajanje: 422 metra (15 minuta)

1970.

IDU DANI,

dugometražni igrani film

Proizvodnja: Jadran film; r.: Fadil Hadžić; sc.: Fadil Hadžić; k.: Frano Vodopivec; mt.: Radojka Tanhofer; kostim.: Ljubica Wagner; ton: Mladen Prebil; pom. r.: Miomir Stamenković; dir. filma: Radivoje Popović

Uloge: Ivica Vidović, Dragutin Dobričanin, Janez Hočevar, Zoran Longinović, Branko Milenković, Majda Kohek, Rade Šerbedžija, Milorad Majić, Fahro Konjodžić, Ljiljana Danilović, Gordana Les, Darko Čurdo, Vladimir Krstulović, Mirko Boman, Velimir Hitil, Vanja Aljinović, Đorđe Vladislavljević; tehnika: 35 mm, boja, ws.; trajanje: 2324 metra (85 minuta)

1972.

LOV NA JELENE,

dugometražni igrani film

Proizvodnja: dugometražni igrani film

Proizvodnja: Filmski autorski studio; r.: Fadil Hadžić; sc.: Fadil Hadžić; k.: Milorad Jakšić; mt.: Radojka Tanhofer; gl: Nikica Kalogjera; sgf.: Tanja Frankol; kostim.: Ljubica Wagner; ton: Herman Kokove; pom. r.: Vanja Pinter; dir. filma: Ante Deronja

Uloge: Sandi Krošl, Boris Dvornik, Silvana Armenulić, Miha Baloh, Franjo Majetić, Mato Ergović, Fabijan Šovagović, Sanda Langerholz, Zvonko Lepetić, Adem Čejvan, Relja Bašić, Ivo Serdar, Ilija Ivezić, Tonko Lonza, Lena Politeo, Ljubo Kapor, Ivo Fici, Franjo Fruk, Mirko Švec, Vinko Lisjak, Marija Aleksić, Velimir Keković, Jagoda Kralj i dr.; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 2808 metara (102 minute)

PREDHISTORIJA – METALNA RAZDOBLJA,

kratkometražni namjenski dokumentarni film

Proizvodnja: Adria film; r.: Fadil Hadžić; sc.: Fadil Hadžić; k.: Tomislav Pinter; mt.: Lida Braniš-Bobanac; gl.: Anđelko Klobučar; tehnika: 16 mm, boja, st.; trajanje: 125 metara (11 minuta)

1979.

NOVINAR,

dugometražni igrani film

Proizvodnja: Jadran film, Croatia film, Filmska radna zajednica; r.: Fadil Hadžić; sc.: Fadil Hadžić; k.: Tomislav Pinter; mt.: Mira Škrabalo; gl: Alfi Kabiljo; sgf.: Duško Jeričević; kostim.: Ksenija Jeričević; ton: Antun Jurković; pom. r.: Vanja Pinter; dir. filma: Stipe Gurdulić

Uloge: Rade Šerbedžija, Fabijan Šovagović, Stevo Žigon, Mladen Budiščak, Milena Zupančić, Vera Zima, Tonko Lonza, Božidar Smiljanić, Izet Hajdarhodžić, Damir Šaban, Drago Mitrović, Ratko Buljan, Zvonko Torjanac, Emil Glad, Ivan Lovriček, Slobodan Dimitrijević, Krno Šarić, Radoslav Špicmler, Zvonko Lepetić, Semka Sokolović-Bertok, Mira Furlan, Nada Abrus, Boris Miholjević, Mladen Šerment, Ivo Fici, Otakar Levaj, Damir Mejovšek, Duško Valentić, Zdenko Jelčić, Mirko Boman, Ivo Rogulja i dr.; tehnika: 35 mm, boja, ws.; trajanje: 3002 metara (110 minute)

1984.

AMBASADOR,

dugometražni igrani film

Proizvodnja: Jadran film, Kinema Sarajevo, Kinematografi, Filmska radna zajednica Ambasador; r.: Fadil Hadžić; sc.: Fadil Hadžić; k.: Živko Zalar; mt.: Robert Lisjak; gl: Alfi Kabiljo; sgf.: Želimir Zagota; kostim.: Maja Galaso; ton: Toni Jurković, Mladen Prebil; pom. r.: Vanja Pinter; dir. filma: Ante Deronja

Uloge: Miodrag Radovanović, Elizabeta Kukić, Fabijan Šovagović, Marija Kohn, Željko Königsnecht, Vojislav Brajović, Nina Erak, Inge Apelt, Ljubomir Kapor, Jurica Dijaković, Mato Ergović, Boris Kovačević, Vanja Matujec, Igor Hajdarhodžić, Vesna Vrabec, Vlatko Djikić, Vesna Svirač; tehnika: 35 mm, boja, ws.; trajanje: 2642 metara (96 minuta)

SMIJEH,**kratkometražni dokumentarni film**

Proizvodnja: Zagreb film SDF; r.: Fadil Hadžić; sc.: Fadil Hadžić; k.: Enes Midžić; mt.: Robert Lisjak; gl.: Zvonko Presečki; ton: Zlatko Zugčić; tehnika: 35 mm, boja, st.; trajanje: 406 metara (15 minuta)

2004.**DOKTOR LUDOSTI,****dugometražni igrani film**

Proizvodnja: Alka film; r.: Fadil Hadžić; sc.: Fadil Hadžić; k.: Slobodan Trninić; mt.: Dubravko Slunjski; gl: Tomislav Babić; sgf.: Tom Tomljenović; kostim.: Branka Tkalčec; ton: Zlatan Čehić; pom. r.: Arsen Anton Ostojić, Romana Rožić; prod.: Jozo Patljak

Uloge: Igor Mešin, Pero Kvrčić, Damir Lončar, Žarko Potočnjak, Elizabeta Kukić, Olga Pakalović, Milan Štrlić, Predrag Vušović, Zoran Pokupec, Dražen Kuhn, Inge Apelt, Boris Dvornik, Ivan Lovriček, Ivica Zadro, Jadranka Matković, Mladen Domas; tehnika: 35 mm, boja, cs.; trajanje: 2444 metara (89 minuta)

2005.**LOPOVI PRVE KLASE,****dugometražni igrani film**

Proizvodnja: Alka film; r.: Fadil Hadžić; sc.: Fadil Hadžić; k.: Mi-odrag Trajković; mt.: Dubravko Slunjski; gl: Mate Matišić; sgf.: Velimir Domitrović; kostim.: Branka Tkalčec; ton: Damir Klučarić, Blaž Andračić; pom. r.: Ana Šimičić, Ljubo Lasić; prod.: Jozo Patljak

Uloge: Goran Grgić, Emir Hadžihafisbegović, Mladen Vulić, Franjo Dijak, Ksenija Ugrin, Boro Stjepanović, Janko Rakoš, Marinko Pr-ga, Boris Miholjević, Predrag Vušović, Božidar Smiljanić, Zlatan Zuhrović-Zuhra, Danko Ljuština, Vedran Mlikota, Katarina Bist-rović Darvaš; tehnika: 35 mm, boja; trajanje: 2525 metara (92 mi-nuta)

2008.**ZAPAMTITE VUKOVAR,****dugometražni igrani film**

Proizvodnja: Alka film; r.: Fadil Hadžić; sc.: Fadil Hadžić; k.: Danijel Bakotić; mt.: Dubravko Slunjski; gl: Mate Matišić; sgf.: Ivo Hajon; kostim.: Branka Tkalčec; ton: Damir Klučarić, Blaž Andračić; prod.: Jozo Patljak

Uloge: Hrvoje Barišić, Saša Anović, Izudin Bajrović, Ana Begić, An-kica Dobrić, Goran Grgić, Barbara Prpić, Zijad Gračić, Marinko Pr-ga, Danijel Ljuboja, Žarko Savić, Adnan Palangić, Ana Maras, Boris Svrtan, Radovan Ruždjak, Csilla Barath-Bastaić, Krunoslav Klabu-čar, Slaven Knezović, Dragoljub Lazarov, Marko Majstorović, Goran Malus, Ozren Opačić, Alen Šalinović i dr.; tehnika: 35 mm, boja; trajanje: 100 minuta

Petar Krelja

Promatrač s Plave plaže

– filmsko i televizijsko stvaralaštvo Miroslava Mikuljana

Sažetak: Činjenice o opusu Miroslava Mikuljana ne opravdavaju njegov izrazito marginalan status u domaćoj filmologiji i filmskoj kritici, a ovaj rad podsjeća i na važnost televizijskog stvaralaštva ovog autora, izrazito komplementarnog njegovu radu na (prvenstveno) dokumentarnom filmu. Premda su Zoran Tadić i Diana Nenadić svojim tekstovima dijelom započeli revalorizaciju Mikuljanova rada, potrebno je tu još mnogo truda pa ovaj tekst uklapa autora u kontekst njegova vremena, među autore kao što su Mihovil Pansini, Tomislav Gotovac i Edo Galić, analizira vrhunce Mikuljanova (ponajprije filmskog) dokumentarizma, predlažući uvodne koordinate budućim istraživačima.

Ključne riječi: Miroslav Mikuljan, dokumentarni film, hrvatski film, promatračka pozicija

Stvaralaštvo filmskog i televizijskog redatelja te diplomiranog montažera Miroslava Mikuljana tek je od nekolice filmskih eksperata, još za njegova života, bilo prepoznato kao stvaralaštvo vrijedno pažnje. Pa ipak, i danas, kada u dnevnom tisku novinari sažeto sumiraju njegov pogolemi opus, tvrdokorno se vuku repovi nekih neutemeljenih, ranije izrečenih sudova po kojima je uloga ovog autora u hrvatskom filmu bila i ostala – marginalna. Pod učinkom takvih shvaćanja (predrasuda) njegovo je ime, u jednom novijem pregledu povijesti hrvatskog filma, posve ispušteno. No, čini se da je takav Mikuljanov status najvećim dijelom posljedica slabog uvida u njegov cjelokupni opus, koji je nastajao u različitim okolnostima i diskontinuirano, na mahove. Tu su nepravdu tek dijelom uspjeli korigirati dvije značajne osobe hrvatskog filma, ponajprije Zoran Tadić koji je u svojem tekstu tiskanom u *Vijencu* pod naslovom "Proročanska Postsezona" (god. 2002, br. 211 od 4. travnja), između ostalog, napisao: "Projekcija Mikuljanovih filmova, nastalih u Kino klubu Zagreb između 1970. i 1972 (njih sedam, redom: *Postsezona*, *Rođendan stalagmita*, *In continuo*, *Cirkulus*, *Intermezzo*, *Jesenice-Stuttgart* i *Druga obala*) ipak me i iznenadila, nagnala me, eto, i na ove retke i asocijacije. Zavrijedio

je Miroslav Mikuljan, reklo bi se, bolju filmsku sudbinu." A Diana Nenadić u svom analitičkom napisu posvećenu eksperimentalnoj komponenti autorova djela nalazi: "Ne treba čekati neku veću distancu da bi se ustvrdilo kako Mikuljan, iskušavajući se u kratkom filmu, istodobno i jednakovrijedno dokumentira i eksperimentira."

U društvu s Pansinijem, Gotovcem, Petekom...

Zarana se zainteresiravši za film, Miroslav Mikuljan je – već dalekih 1960-ih – našao u tada vrlo moćnom Kinoklubu Zagreb više nego poticajno ishodište: zapravo, bila je to više nego potentna stvaralačka sredina koja je, nakon velikog Oktavijana Miletića, privukla i okupila sve one filmske zanesenjake koji su bili gladni filmskog znanja, ali i silno željni da se i sami pokušaju ponijeti s nečim tako privlačnim kao što je stvaranje filmova. Sretna je okolnost da su se, među tolikima, našli i takvi kapaciteti kao što su Mihovil Pansini, Tomislav Gotovac, Vladimir Petek i toliki drugi. U tom okružju, kinoamaterski okrenutom slobodnom poigravanju s *vještinama* i *postupcima*, odlično se bio uklopio i mladi Mikuljan. Prestižnu titulu *majstora amaterskog filma* stekao je kako brojnošću filmova proizvedenih u relativno kratkom vremenu, tako i dobrim prijemom nekih njegovih naslova.

Iz 1970. godine potječu dva njegova reska dokumentarca realizirana u duhu poetike socijalnokritičkog filma: *Putnici Eldorado expressa* i *Jesenice Stuttgart* tematizirala su tada aktualnu temu odlaska naših ljudi na, kako se tada eufemistički znalo reći, privremeni rad u inozemstvo. No, te iste godine – za Mikuljana izuzetno plodne – režira također dva filma, *Intermezzo* i *Postsezona*, koji se, napuštajući aktualnu socijalu, opservacijski vješto propitkuju o ustroju čovjekova tijela i ponašanju toga tijela u prostoru. Nerijetko su ciljane mete njegova radoznala objektiva bile – djevojke, žene. A u subverzivnom klasiku *Rođendan stalagmita* i eksperimentira i provocira. U tom duhovitom djelcu, utemeljenom na tada zaista zahtjevnom triku, tek jedan jedini čovjek u mnoštvu hoda



Plava plaža II (2010)

onako kako se u životu hoda – naprijed. Svi ostali hodaju natraške!

Nakon te igralački "neobavezne" faze, uslijedit će nova orijentacija na socijalni dokumentarac, a otvorit će je programatski film pod naslovom *Za poslom* (1971). Riječ je o trpkjoj socijalnoj impresiji snimljenoj u ciglih par sati neposredno prije no što će se u posebne vlakove uspjeti utrpiti oni "srećkovići" koji su dobili posao u Njemačkoj. Vrlina neposredna dokumentarističkog zapisa temelji se na sretno uhvaćenu trenutku osjećajne rastrzanosti putnika koji moraju obaviti dvije podjednako teške zadaće: s jedne strane preživjeti bolnu traumu rastanka sa svojim, a s druge spretno se uspjeti probiti kroz zakrčena vrata vagona, kroz prozore u neke od kupea tog istovremeno tako opipljivo stvarnog i tako nestvarnog vlaka. "Nevidljiv", Mikuljan ide od jednog čovjeka do drugog, od jedne žene do druge i postavlja im jednostavna, mahom uvijek ista pitanja o tome koga ostavljaju kod kuće, a izuzetno pokretna i uvijek suvisla kamera (iz ruke) sjajnog Marija Perušine je ta koja zaviruje u ljudska lica, bljeskovito hvatajući na njima bolne grčeve ili tjeskobna raspoloženja. Zbog goleme studeni koja je vladala te noći velikog rastanka – kolodvorske pare i dahovi ljudi podarili su prostoru neku zaista nestvarnu, halucinantnu auru – činilo se kao da se to duhovi umrlih zauvijek rastaju od živih.

Pet zaboravljenih dokumentaraca

A dokumentarac pod nazivom *Što će biti s Adamom* (1973) već je nešto posve drugo. Umjesto hitre dokumentarističke improvizacije na prepad, kada dramatično priklješten život uhvaćen na djelu nema ni vremena, a niti volje da se prigodno prurušava, ovdje autor ulaže znatan trud da – na zadanu temu – režiserski pomno unaprijed razradi svoj koncept, čak da određene prizore mizanscenski pomno precizira. Pa i više, ekipa se, vidimo na početku filma, i sama pojavljuje u kadru: energična skriptERICA Vesna Mort postavlja drveni stol i dvije stolice na praznoj ledini; mladi Mikuljan posjeda svoje protagoniste (seljaka Adama iz naslova filma i političara, "stručnjaka" za selo), daje im određene upute i – onako šlank i s dugom kosom u duhu vremena – energično odlazi u stranu; po dubini, Ljudevit Šikić (legendarni Šeki) priprema svoju kameru za snimanje (iz čega zaključujemo da je ekipa raspolagala s dvije kamere). Kružno raspoređeni oko sugovornika, ukupljeno stoje seljaci sve redom zanimljivih dojmljivih fizionomija – iščekujući početak dijaloškog dvoboja između njih i političkog moćnika. No, novovjek je Mikuljanov Adam, čini se, u većoj gabuli od onog biblijskog; dok je taj daleki imao nekih poteškoća tek s jednim plodom – jabukom – u koju je nepromišljeno zagrizao i odveć olako prvi bod prepustio umilnoj protivnici Evi, dotle ovaj ovoze-

maljski ruralni, zbog upitnosti svekolikih plodova zemlje, mora iz nekakvog buzda od samoupravljača žmikati suhu drenovinu. Premda naglašeno stiliziran, dokumentarac uspijeva u svojoj osnovnoj namjeri: da izvrgne ruglu "autoritet" pristigao iz velegrada s providnom nakanom da pregaocima jalove zemlje pokuša prodati nekoliko novih kubika već potrošene magle. I dok to samodopadno čeljade neumorno glagolja, dotle Mikuljan niže sugestivna lica seljaka koja, otvoreno rugalački, jasno kazuju što misle o izaslaniku struktura.

U dokumentaristički fino izbalansirane radove svakako ide i film *Moj prvi radni dan*, početni iz posebno dojmljive (radničko-ženske) trilogije. Mikuljan je sretnom rukom pronašao oku ugodno krotko žensko čeljade koje bi se, u dobi od kojih 18 godina, htjelo zaposliti. Najprije će dospjeti u poveću grupu žena koje zadrigli rukovodioci tvornice žarulja uobičajenom frazeologijom uvodno "instruiraju", a potom podvrgavaju testovima koji kao da su, dojma smo, namijenjeni mentalno retardiranoj populaciji. No, uskoro će se pokazati da će junakinja Mikuljanova dokumentarca, kojoj se "posrećilo" da prođe na testu i dobije posao, onih nekoliko jednostavnih manipulativnih radnji s testa na svom "radnom mjestu" (brzo naticanje staklena dijela žarulje na rotirajući strojni element s metalnim izdancima) neumorno ponavljati osam sati dnevno – cijeloga svoga radnog vijeka. Autorova je objektivistički suzdržana kamera ipak sućutna kada nenametljivo, uz mladu, još uvijek okretnu i čilu radnicu, pokazuje i ženu do nje koju je posao ponizio i fizički degradirao; dakle, u istome su prizoru mladost i krajnje obeshrabrujuća vizija budućnosti te mladosti. Ako se ta djevojka, na čijem licu još uvijek zamjećujemo svjetlucava zrcaljenja mladenštva, kojim slučajem zove Lucija, kako li bismo trebali nazvati onaj sakati predmet od žarulje, koji je za strojem po cijele dane u njezinim rukama, a nekoć je simbolizirao čovjekovu epohalnu pobjedu svjetla nad tminom; pokraj svega, film nas svojom dokumentarističkom vjerodostojnošću sili da prihvatimo sugestiju kako je, gorko ironično, i taj predmet, u slučaju mlade "Lucije" iz tvornice žarulja, postao svojevrsnim simbolom zatiranja (i ne samo) njezina mlada duha. Kada nam se, naposljetku, ukaže i zastrašujući total tvorničke hale, gdje se sakatim žaruljama bavi na stotine žena, zapahne nas misao da se tu zapravo vrši visoko organizirani i duboko neljudski posao planske destrukcije čovjekovih potencijala, njegova svekolika života. Ima i ponešto trpke ironije u činjenici da se takav

djevojičin prostor, viđen okom kamere, čini efektnim, fotogeničnim.

Dojmljivi su i prizori u dokumentarcu *Radnica* (1978) snimljeni u tvornici čilima. Scene s ženama ispred ili iza užurbanih niti nalik su prostorima opremljenim dopadljivom i izrazito fotogeničnom pokretnom scenografijom i nisu onako odbojni kao u prethodnu filmu. Razlog tome je taj što je autor aberantni položaj radnica u "procesu proizvodnje" pokušao, s nešto manje uspjeha, problematizirati na način postupka koji je Hrvoje Turković nazvao sendvič dramaturgijom: jedan red prizora iz tvornice, jedan red rukovodilačke demagogije, jedan red radničkih zdvajanja, a onda iznova. Pa ipak, junakinja filma (srednje životne dobi), u svojstvu članice radničkog savjeta, nehotice pogađa u sridu kada u kameru govori da je donijela doma "materijale", da ih čita, ali da pod milim bogom ništa ne razumije i da će se, za glasanja o novim projektima u tvornici, prikloniti većini. Valjda je svojedobno Jean-Luc Godard imao na umu takvu vrst radničke "samosvijesti" kada je u jednom svom filmu grubo opatrnuo jugoslaven-ski samoupravni socijalizam.

Zadnji film iz koherentne serije o položaju radničke klase u ondašnjim prilikama viđenim iz perspektive "ljepšeg spola" nosi naziv *Oproštaj* (1978): radnica koja (iz tvornice žarulja) odlazi u mirovinu i oprašta se zauvijek od svojih kolegica kao da je ona ista djevojka iz dokumentarca *Moj prvi radni dan*, koja je u toj istoj tvornici tek bila počela stjecati "dragocjena" radna iskustva. Gledani kao cjelovit niz, tako poredani filmovi nalik su pojedinačnim sekvencama iz veće cjeline koja, ustrojivši stilsku figuru elipse, dokumentaristički nepobitno potkrepljuje gledateljevu prvotnu krajnje sumornu spoznaju koja glasi: vidjeti tek jedan trudbenički dan u životu radnice tvornice žarulja isto je kao da smo vidjeli sve njezine radne dane, njezin oskudan život u cjelini. U tvornicu je ušla mlada, iz nje izlazi stara, iznemogla i posve potrošena. Mikuljan je u jednostavnom, a ipak kako-tako korektnom oproštaju uprave i kolega s umirovljenom junakinjom tek dotaknuo najvažniji moment iz tog dijela njezina života. Žena kazuje da su joj umirovljenički dani ponešto sumorni; no, i dalje se svakog jutra, unatoč uri koja sada šuti, budi u ono isto vrijeme kada je – na reski zvuk budilice – skakala iz postelje da se spremi za posao. Zapravo, ne zna što bi sa sobom i svojim "preostalim" vremenom; život je htio da je – onako do kraja izraubana radom – osvanula u tom životu sama, bez obitelji.

Zauzimajući izdvojeno mjesto u Mikuljanovu opusu, dokumentarac *Lica i maske* (1979) svjedoči o neobičnom susretu između tjelesno i mentalno retardiranih osoba (bizarno smještenih u starom zdanju u Taboru) i jedne grupe mužikaša koja im dolazi da ih svojom svirkom "probudi" iz učmalosti. Autor diskretnim zavirivanjem u interijere oronula zdanja izriče nedvosmisleni kritiku tretmana životno teško hendikepiranih ljudi; silno prostrane "sobe" nalik kakvim stajama natrpane su desecima ubogih krevetaca; tim izravnim uvidom autor predočuje dodatnu poniženost ljudi s kojima se život bio okrutno poigrao. Susret ispred zgrade – jeziv sam po sebi – vješto je snimljen; neki će od ubogih stvorenja zatancati, drugi će se zadovoljiti statusom zatečenih promatrača. U montažno ubranu slijedu breughelovski grotesknih prizora međusobno će se pomiješati sugestivna "lica i maske", zdravi i bolesni, tvoreći jedinstvenu začudno zaigranu cjelinu. Na posljedku, mužikaši će se pokupiti ostavljajući "plesaće" ispod ruševnog dvorca – njihova jedinog doma.

Očekivani ali nepotrebitni zaokret prema igranom filmu

S kraja 1970-ih i početka 80-ih, zbog duboko uvriježene predrasude da su dokumentarci i kratki igrani filmovi tek priprema za ono "važnije", a to je dugometražni igrani film, i Mikuljan se upustio u neizvjesnu, uvijek rizičnu i tek djelomice uspješnu igranofilmsku avanturu koja ga je, na ne baš zanemarivo vrijeme, bila udaljila od onoga u čemu je bio zaista najjači – od dokumentaristike. Dakle, nakon nekoliko TV drama (*Obiteljski album*, *Doktorova noć*, *Smrt godišnjeg doba*), dva kratka igrana filma (*Nije daleko*, *Ponedjeljak*), i dva televizijska filma za djecu, debitira s ruralnom psihološkom dramom *Hoću živjeti* (1982) prema predlošku Mirka Sabolovića i s raskošnom Enom Begović u naslovnoj ulozi. Premda je, načelno, kritika imala poprilično zamjerki na izvedbenu stranu njegova filma, Mikuljan je ipak mogao računati na još jedan pokušaj: u tome su ga bile ohrabrine dvije nagrade – ona tjednika *Studio* za najbolji debitantski film na festivalu u Puli i jedna inozemna. Pa ipak, u ambicioznu pokušaju da povijesnim "spektaklom" *Crveni i crni* (1985) rekonstruira svojedobnu snažnu, ali nasilno ugušenu pobunu labinskih rudara, bili su se potkrali znatni propusti kako u scenarističkoj elaboraciji markantna događaja, tako i u dramaturškom discipliniranju materijala lišena pripovjedačke koherencije i izoštrena fokusa na samu bit pobune.

Autorska zrelost

Mnogo, zaista mnogo je obećavao njegov novi, ali nažalost i posljednji povratak dokumentarnom filmu. Ne izgubivši strast za tu ishodišnu filmsko-televizijsku kategoriju iz koje su se bili iznjedrili i ostali temeljni rodovi, a dosegaivši puninu stvaralačke zrelosti, Mikuljan filmom *Čuvari mrtvih sela* (2004) lamentira nad neumoljivom činjenicom potpuna umiranja brojnih sela u prelijepom žumberačkom kraju; u vremenu realizacije filma bilo je čak 30 takvih sela bez i jednog stanovnika. Dijelom se referirajući na neke Galićeve filmove rađene na srodnu temu, Mikuljan dojmljivu autentičnost pa i posebnost svoga dokumentarca temelji na potresnim pismima koje su, dok je još bilo nekog života u tim selima, međusobno izmjenjivali oni brojni pojedinci koji su, težeći nekom boljem životu (u Americi, Kanadi ili Australiji) izmjenjivali s onima malobrojnima koji su ostali u Hrvatskoj. Slijedeći melankolična pa i rezignirana tumačenja šutljivih "čuvara" dojmljivih fizionomija krajolikom napuštenim selima sablastima, Mikuljan nam otkriva tužne pa i strašne ostatke svijeta koji je nekoć, očito, posjedovao više nego solidne nastambe s jasnim naznakama posve kvalitetno uređenog obiteljskog života. Iz pisama-vapaja saznajemo da su se mnoge veze prekinule, da sinovi koji su ostali ne znaju gdje su im roditelji i jesu li uopće živi, da su neki, silom prilika, morali prilagoditi svoja imena novoj sredini, da je i tamo život težak i krvav. Kloneći se patetike, autor nam je, izuzetno dojmljivom fotografijom i dobrim izborom decentne, molski intonirane glazbe, ostavio potresno svjedočanstvo.

I srodnim dokumentarcem *Sam* (2008), također snimljenom u žumberačkom kraju, razmatra položaj određene grupe muškaraca iz opustjela kraja koji, unatoč teškoj pokore osamljenosti, oklijevaju zasnovati svoje obitelji. Taj je film sugestivne ugođajne fotografije snimio vrhunski redatelj i direktor fotografije Vedran Šamanović (1968–2009).

Iz faze dokumentarističke zrelosti potekao je i film *Ljudi s mliječnog puta* (2010); ovdje se Mikuljan ponovno propitkuje o egzistencijalnoj ugroženosti običnih ljudi, konkretno proizvođača sira i vrhnja koji misle da neće moći udovoljiti zahtjevnim normama Europske unije; to je i razlog što će se, najvjerojatnije, mnogi morati odreći te profesije s dugogodišnjom obiteljskom tradicijom i potražiti kakvo novo zanimanje. Mikuljan je za svoje radove bio često nagrađivan, ali ponajviše je priznanja dobio

upravo za svoj pretposljednji film *Ljudi s mliječnog puta*. One pristigle iz inozemstva bile su mu otvorile i put u svijet, ali bolest koju je stoički trpio već određen broj godina – dokinula je mogućnost njegove moguće učestalije nazočnosti i na međunarodnoj sceni.

Do posljednjeg daha

Pa ipak, živeći intenzivno, do posljednjeg daha, tu svoju nepatvorenu opsjednutost filmom, posebno onu dokumentarističke provenijencije, Mikuljan je uspio nadahnućto oblikovati prvi stavak iz svoga povećeg strukturalno složeno zamišljenog dokumentarističkog projekta: riječ je o filmu *Plava plaža II* (2010), koji je, za jednog ljetnog dana, realiziran na ne osobito atraktivnoj maloj plaži u Vodicama. Zapravo, ovim se je radom – izazovnim i sublimnim na više razina – vrlo uspješno vratio poetici svojih dalekih eksperimentalističkih početaka, kada je koliko uživalački toliko i radoznalo, na sebi svojstven način, pronicao i svetkovao svu izazovnost medijske zagonetke zvane film. Premda je u Hrvatskom filmskom savezu već bio našao pouzdano producersko uporište, on se – i prije objave rezultata natječaja – prihvatio snimanja u duhu najplemenitije inačice filmskog amaterizma. Svoju je kameru stavio na stativ, odredio (nepromjenjivi) fiksni total (plaže) i od rana jutra pa do kasna sumraka neprestance uključivao i isključivao kameru, već prema procjeni koji su to momenti, za dnevnog punjenja plaže kupcima i njezina poslijepodnevnog i večernjeg pražnjenja, u prisnom dosluhu sa središnjom zamisli filma.

Dakako, najprije nam se, dok gledamo taj film tako ugodan oku, čini da se autor vratio svojoj ranoj opsesiji opserviranja ljudskih tijela uhvaćenih u stanju (blažena) mirovanja ili ležerna klatarenja: i zaista, autor izlaže našem (voajerski) radoznom pogledu različite (svakako probране) primjerke ljudske vrste što neprestance, u jednom i u drugom pravcu, lijeno promiču ili uskaču sa strane u vidno polje kamere. No, ako za samog snimanja nije dirao u polazne značajke svoga koncepta (fiksna kamera, zadani okvir), u postprodukciji je, našavši u montažeru Nikoli Biščanu suptilna sugovornika, pribjegao diskretnim a dojmivim stilizacijama. Primjerice, bio si je, kako se to nekoć prakticiralo u kinoamaterizmu, ponajprije osigurao melodioznu partituru (Boris Wagner) koja je, srodivši se s (prividnom) ležernošću relaksirajućeg ljetnog prizora, zapravo autoru omogućila da *Plavoj plaži II* podari ritmički fini slijed (probranih) kadrova. S druge strane, dok pokrete mnogobrojnih obnaženih kupaca lagano usporava, da bi postigao efekt začudnog baleta na otvorenom, dotle moćima fino kamufliranih (zaista teško uočljivih) elipsi – ubrzava vrijeme.

Dakako, *Plava plaža II* se – transcendirajući materijalnu danost zadana prostora – usporedo s prikazom jednog tipično ljetnog dana uz more – propitkuje ponajprije o kratkovječnosti čovjekova života, o neumitnoj prolaznosti zemnih stvari, o čovjekovu (završnom) osjećaju da je zapravo sve to tako brzo minulo. Moćnim artefaktom *Plaza 2* autor je svom cjelokupnom opusu podario efektan – završni akord.

Literatura

- Nenadić, Diana, 2006, "Nekonvencionalni Mikuljan", *Zapis*, bilten Hrvatskog filmskog saveza, br. 54, <http://www.hfs.hr/hfs/zapis_clanak_detail.asp?sif=1192>; i "Neprofesijski filmovi Mira Mikuljana", uz Drugi program restauriranih kratkometražnih filmova Miroslava Mikuljana, 25. svibnja 2006, <http://www.hfs.hr/hfs/novosti_detail.asp?counter2=50&sif=776>
- Tadić, Zoran, 2002, "Proročanska postsezona: o filmovima Miroslava Mikuljana", *Vijenac*, br. 211, 4. travnja, <<http://www.matica.hr/vijenac/vij211.nsf/AllWebDocs/Postsezona>>

Tomislav Čegir

Mikuljanovi ljudi s mliječnog puta

65 - 66 / 2011

Sažetak: Tekst analizira dokumentarni film *Ljudi s mliječnog puta* (2009) Miroslava Mikuljana kao ogledni primjer poetike i stilskih značajki ovog autora bogate filmografije, no ističe i specifičnosti toga ostvarenja u Mikuljanovu opusu, ukratko govoreći i o redateljevoj važnosti u korpusu hrvatske dokumentaristike.

Ključne riječi: Miroslav Mikuljan, dokumentarni film, *Ljudi s mliječnog puta*

Dugogodišnje stvaralaštvo nedavno preminuloga Miroslava Mikuljana krasi čitav niz kvalitetnih dokumentarnih filmova, pa nam se ne mora činiti začudnim da je naslov *Ljudi s mliječnog puta* (60 min., Gral film, 2009) na ovogodišnjem ZagrebDoxu ovjenčan prestižnom nagradom. Upravo taj film poslužiti će nam kao ogledni primjer kvalitativnih dosega toga hrvatskog filmskog djelatnika, a razrada tematskog sklopa naznačuje i kompleksan društveni i filmski kontekst, kao i sastavnice cjelovitoga filmskog jezika.

Prije nego što razmotrimo narativnu strukturu ovoga srednjometražnog dokumentarnog filma, čiji je scenarij potpisala redateljeva supruga Marija Peakčić-Mikuljan, nužno je ustanoviti i njegovo tematsko određenje, jer *Ljudi s mliječnog puta* su ostvarenje o manjem nizu seljačkih obitelji koje žive od proizvodnje domaćeg sira u podneblju sjeverne Hrvatske. Pripovijest razotkriva nekoliko razina opstojnosti čitavoga niza protagonista, osobnu u račvanju s profesionalnom i obiteljsko-privatnom, zatim društvenu koja je okvirom njihova djelovanja, te naposljetku i vrednovanje prijegornog rada. Ti se narativni segmenti očituju u postupnom razvoju, njihova je sustavna prožetost jasna i posve nerazlučiva, a bitna okrenutost ruralnih područja prema urbanom središtu Zagreba, prigodom mogućeg tržišnog uspjeha proizvedenog, spona je ne samo zemljopisnog ili gospodarskog predznaka, već i mitskog u nužnoj suglasnosti tradicijskog i modernog.

Početni razvoj pripovijesti tiče se, dakle, osobnog segmenta raznih obitelji u poljoprivrednoj djelatnosti, očitovanja poticaja zanimanja kojim se bave, ali i razmatranja budućnosti nastavka stečene tradicije, budućnosti koja se u suvremenom okružju i ne čini tako svijetlom. Miroslav Mikuljan i Marija Peakčić-Mikuljan te predstavnike obitelji ne sagledavaju jednoznačno, već im omogućuju potpunu vjerodostojnost i cjelovitost, razabirući i njihove kulturne i vjerske vrednote. Modernizacija poljoprivrede postaje također otponac sveobuhvatnijem promišljanju profesionalne djelatnosti, oslonac o agronomske institucije je nužan, ali prevlast trgovačkih centara i industrijalizacije nosi oblak strepnje, kao što to čini i mogućnost ulaska u Europsku uniju i poštivanje zakona koji možda mogu ograničiti djelotvornost malih poljoprivrednika. Pritom je autor-ski stav Miroslava Mikuljana u potpunosti empatičan, pa gledatelj može osjetiti i tegobni život, ali i osobnosti predočenih pojedinaca i obitelji u egzistencijalnom žrvnju.

Društveni se segment tako razmatra kroz naznačeni osobni, a autori gledatelju ostavljaju prosudbu o vrlinama i nedostacima odnosa društva prema malim poljoprivrednicima, dakle ne nameću svoje stavove. Namjera im nije socijalna kritika globalnog društva, već percepcija odnosa temeljnih društvenih zajednica – obitelji – i širih društvenih zajednica, državnih i gospodarskih. Upravo zbog toga razvoj pripovijesti gradiran je uzlaznom putanjom, revalorizacija rada vrhunac je filma, a ako je čitava djelatnost proizvodnje sira usmjerena tržišnom uspjehu na središnjoj zagrebačkoj tržnici, ne čudi nas da se završni dio odvija baš tamo. Bitno je, međutim, da revalorizaciju rada ne vrše tek stalni kupci, već i distribucija tih proizvoda diljem svijeta putem zahvalnih posjetitelja, kao i svjetski državnici – gosti Zagreba kojima svjedočimo pomoću arhivskih snimaka inkorporiranih u filmsku građu.

Možemo se pitati, što taj film čini iznimnim u okvi-



Ljudi s mliječnog puta (2009)

ru ne samo opusa Miroslava Mikuljana, već i u okviru dokumentarne filmske vrste? Taj nedavno preminuli hrvatski filmski autor narativnu je okosnicu uprizorio izrazito promišljeno, rabeći prije svega učinkovito suradnju snimatelja Vedrana Šamanovića i montažera Mladena Medića. Kako je riječ o ostvarenju u kojem svjedočenje raznih sudionika čini znatnu sastavnicu, Mikuljan i Šamanović bračne družbenike vrlo često predstavljaju dvoplanovima, mijenjanjem žarišne dubine objektiva, a iskaz različitih tematskih segmenata uz pomoć Medića, dinamiziraju montažerskom izmjenom kadrova protagonista, uspostavljajući zajedničku crtu narativnog tkiva. Posvema je jasno da ostvarenje o učinkovitoj poljoprivrednoj djelatnosti zahtijeva i

slikovno uprizorenje naglašenijeg eksterijernog pristupa, pristupa u kojem interijerni dijelovi predstavljaju nadgradnju djelatnosti niza sudionika. I, upravo u slikovnom doseg uočavamo svu raskoš pristupa Vedrana Šamanovića, dakako pod svrhovitim nadzorom Miroslava Mikuljana. Taj vrsni, nažalost prerano preminuli snimatelj narativnoj građi pristupa s tolikim stvaralačkim nadahnućem da gledatelju pruža čitav raspon ugođaja, dapače i evokativnost kojom može preskočiti mogući jaz od ruralnog do urbanog. Česti rad na polju dinamizira rakursima i objektivima, često uskokutnicima. Nadalje, snimanje prizora kroz travu ili lišće sustavan je postupak, a kadrovi ljepote prirode potpuno su svrhovito uklopljeni u cjelinu. Kad snima u interijerima, bilo da je posrijedi spremanje ljetine, proizvodnja sira, edukacija o pristupanju Europskoj uniji ili društvena prezentacija proizvoda, Šamanović pomoću svjetla ostvaruje scene u kojima se izražava punu vrijednost prikazanog. Nije uputno zaboraviti ni važnost prijevoznih sredstava, kombija ili vlaka, a dinamika scena ostvarena je izmjenama unutrašnjih i vanjskih prostora, te vožnjama cestama i prugama, uz djelotvoran ritam montaže pri uspostavljanju predočenog.

U ovome filmu bez poteškoća svjedočimo o iznimnom značaju glazbe i zvuka. Potpisnik originalne glazbe Vjeran Šalamon nije se ustručavao ni uporabe narodne glazbe podneblja u raznim inačicama. Originalna je glazba u rasponu od gitarističkog minimalizma do razvedenijih orkestracija i pod vrsnim Mikuljanovim režijskim nadzorom. Mikuljan i Šalamon ne zaziru od česte uporabe tišine ili pak unutarprizornih šumova, pa nam se ne mora činiti začudnim da je u jednoj sekvenici rada na polju izvanprizorni zvuk orkestralne glazbe pretopljen u unutarprizorni zvuk motora traktora. Zvučnije je to u kojem shvaćamo da rad na polju ne mora nužno biti puko egzistencijalnim, već može dosegnuti i stvaralačku esencijalnost. Ni uporaba narodne glazbe nije jednoznačna. Tako uočavamo naklonost glazbi jedne od protagonista, njeno vrsno pjevanje, te narativni spoj toga ženskog glasa s pjevanjem u kombiju. Tamburaška glazba mjesnog sastava predstavljena je u društvenom vrjednovanju dosegnuća malih proizvođača sira, uručivanju nagrada, a naposljetku, putovanja protagonista u Zagreb označena su i dvama suvremenijim inačicama narodne glazbe, pogotovu u sudjelovanju recentnog autoriteta te glazbene vrste Žige u

intertekstualnoj ulozi konduktera vlaka i izvođenju međimurskog tradicionalnog klasika *Klinček stoji pod oblokom*. Dimenzionalnost primjene glazbe i zvuka je tolika u ovom filmu da se označnica "dizajnera" zvuka i glazbe pridodana Borisu Wagneru čini posvema primjerenom.

U današnja vremena, kada je značaj malih poljoprivrednika često u zapečku, film Miroslava Mikuljana mogao bi nam se na prvi pogled učiniti staromodnim u iskazu tradicijske djelatnosti. Međutim, filmski jezik pokazuje nam da je posrijedi djelo izrazito suvremenih smjernica, djelo čiji se ustroj osvrće spram prijelomnih izvorišta hrvatskog dokumentarnog filma, barem do tridesetih godina 20. stoljeća. Referencijalnom točkom svakako može biti film *Jedan dan u turopoljskoj zadruzi* koji su 1933. realizirali Drago Chloupek i Aleksandar Gerasimov, a i kroz kasnija razdoblja tegoban život po-

ljoprivrednika često je bio u žarištu zanimanja mnogih hrvatskih dokumentarista. Filmski kontekst, međutim, nije tek dokumentaran, pa ni samo hrvatski.

Ljudi s mliječne staze osvrću se i prema igranofilmskim žanrovima u kojima prirodna prostranstva zauzimaju znatnu ulogu. Sredovječni protagonist reći će se kako je za ustanovljenje poljoprivrednog imanja bio nadahnut vesternom, protagonist istog naraštaja govoreći o pobjedi nad prirodom i njenim izazovima potaknut će poveznice s pustolovnim žanrom, a scene estetskog predznaka prirodnog okružja naznačit će nam filmove pastoralnog ugođaja. Sagledavanjem navedenih značajki ovoga ostvarenja, mogli bismo ustvrditi da zauzima značajno mjesto i u čitavom stvaralaštvu Miroslava Mikuljana, kao i u korpusu recentnog hrvatskog dokumentarnog filma.

Prilozi za filmografiju Miroslava Mikuljana

NAPOMENA:

Kako struci nije dostupna potpuna filmografija Miroslava Mikuljana, ovdje objavljujemo njegov radni životopis iz arhiva Hrvatskog filmskog saveza. Podaci o dvama dugometražnim igranim filmovima preuzeti su iz Baze hrvatske kinematografije, s adrese <http://www.filmski-programi.hr/baza_redatelj.php?id=56>, a za TV drame s IMDb-a. Ostale podatke pokušali smo što je više moguće nadopuniti iz raznih izvora – *Filmografije jugoslovenskog filma*, kataloga Hrvatske kinoteke, monografije *Kinoklub Zagreb: filmovi snimljeni od 1928. do 2003.* (ur. Duško Popović, Zagreb 2003), web-stranica Zagreb filma, letaka recentnih retrospektiva u Dokukinu, Filmskim programima i na Danima hrvatskog filma, kataloga ZagrebDoxa i sl. Zahvaljujemo Deši Jović (INDOK HTV-a) za podatke o televizijskim emitiranjima Mikuljanovih djela – kod televizijskih radova navedeni su podaci koji su bili dostupni. Kod televizijskih radova, treba napomenuti da je Mikuljan bio urednik i scenarist emisija u serijalima koje je vodio, npr. u ciklusu *Sudbine* više ostvarenja koja je režijski realizirao Ninoslav Lovčević (*Čuvar hrvatskog sjećanja – dr. Josip Buturac*, *Generalova priča – Zvonimir Červenko*, *Milan Nikolić – Branio sam unaprijed osuđene*, *Na putu istine – Samostan Sv. Vinka Paulskog*, *Prsten sa grobišta*). Posebno se zahvaljujemo Mariji Peakić-Mikuljan i Tomislavu Žaji, te Juraju Kukoču koji je pomogao u Hrvatskoj kinoteci. (tš)

NEPROFESIJSKI FILMOVI

1964.

Sava kod Zagreba 514

(8 min., Kinoklub Zagreb) Dokumentarni film, 8mm, 16mm, c/b.

1964.

Teme sa sela

(Kinoklub Zagreb) Dokumentarni film. 8mm.

1965.

Nadgradnja

Eksperimentalni film. Režija: Miroslav Mikuljan, Ljubica Herceg. 8mm, 16mm, c/b.

1966.

Ekvilibrij

(3'30", Kinoklub Zagreb) Eksperimentalni film. Režija: Miroslav Mikuljan, Marijan Hodak. Snimatelj: Vladimir Hoholač, asistent Ante Tomić. 8mm, 16mm, c/b s obojenom trakom.

1970.

Arijadna

((Kinoklub Zagreb) Eksperimentalni film. 8mm, 16mm, c/b.

1970.

Eli, Eli, lama asabhtami

(Kinoklub Zagreb)

1970.

Grad

(Kinoklub Zagreb)

1970.

Putnici El Dorado ekspresa

(8'35", Kinoklub Zagreb) Dokumentarni film, 16mm, c/b.

1970.

Rodendan stalagmita

(5 min., Kinoklub Zagreb) Eksperimentalni film. 8mm, 16mm, c/b.

1970.

Seisana

(3 min., Kinoklub Zagreb) Eksperimentalni film. 8mm, 16mm, c/b.

1970.

Single Cross

(Kinoklub Zagreb) Eksperimentalni film. S 8mm, c/b.

1971.

Cirkulus

(7 min., Kinoklub Zagreb) Eksperimentalni film. S 8mm, 8mm, 16mm.

1971.

Druga obala

(10 min., Kinoklub Zagreb) Dokumentarni film. 8mm, S 8mm, 16mm, c/b.

1971.

In continuo

(7 min., Kinoklub Zagreb) Eksperimentalni film. Snimatelj: Srđan Segerić. 16mm, c/b.

1971.

Intermezzo

(10 min., Kinoklub Zagreb) Eksperimentalni film. 8mm, S 8mm, 16mm, c/b.

1971.

Jesenice Stuttgart itd.

(6 min., Kinoklub Zagreb) Dokumentarni film. 16mm, c/b.

1971.

Post sezona

(6 min., Kinoklub Zagreb) Eksperimentalni film. S 8mm, 16mm, c/b.

1972.***Ljetni dan***

(7'20", Kinoklub Zagreb) Igrano-eksperimentalni film. 16mm, c/b, magnetofon.

1973.***Dan za danom***

(Kinoklub Zagreb) Snimatelj: Srđan Segarić.

KRATKI DOKUMENTARNI FILMOVI**1971.*****Za poslom***

(10 min., Filmski autorski studio /FAS/) Scenarij: Miro Mikuljan. Snimatelj: Mario Perušina. Montaža: Vesna Sulejmanpašić. 35mm, c/b.

1972.***Moj prvi radni dan***

(13 min., Zagreb film) Scenarij: Miro Mikuljan. Snimatelj: Srđan Segarić. Montaža: Ljubica Mikuljan. 35mm, boja.

1978.***Radnica***

(13 min., Zagreb film) Scenarij: Miro Mikuljan. Snimatelj: Stjepan Katušić. Montaža: Ljubica Mikuljan. Glazba: Željko Brkanović. 35mm, boja.

1978.***Oproštaj***

(11 min., Zagreb film) Scenarij: Miro Mikuljan. Snimatelj: Stjepan Katušić. Montaža: Ljubica Mikuljan. 35mm, boja.

1978.***Što će biti s Adamom***

(14 min., Jadran film) Scenarij: Miro Mikuljan. Snimatelj: Željko Guberović. Montaža: Ljubica Mikuljan. 35mm, boja.

1979.***Lica i maske***

(17 min., Luna film) Montaža: Ljubica Mikuljan. Emitirano na TV Zagreb 1984.

1987.***Lička iskra slobode***

(54 min., Jadran film, TV Zagreb) Scenarij: Miroslav Mikuljan. Snimatelj: Srđan Segarić. Montaža: Ivica Drnić. 16mm, boja.

1989.***ZAVNOH***

(37 min., Luna film, TV Zagreb) Scenarij: Miroslav Mikuljan, tekst: Obrad Kosovac. Snimatelj: Srđan Segarić. Montaža: Višnja Štern. Glazba: Todor Dedić. 16mm, boja.

1989.***Dobro došli u Lobor-grad***

(17 min., Studio Luna film) Scenarij: Miroslav Mikuljan. Snimatelji: Mario Perušina, Srđan Segarić. Montaža: Višnja Štern. Glazba: Neven Frangeš. 16 mm, boja.

2004.***Čuvare mrtvih sela***

(50 min., Gral film) Scenarij: Marija Peakčić-Mikuljan. Snimatelj: Dražen Sladić. Montažer: Krešimir Mrčela. Glazba: Vjeran Šalamon. Producent: Tomislav Žaja. Digital Betacam 16:9.

2008.***Sam***

(50 min., Gral film) Scenarij: Marija Peakčić-Mikuljan. Snimatelj: Vedran Šamanović. Montaža: Mladen Medić. Glazba: Vjeran Šalamon. Video.

2009.***Ljudi s mliječnog puta***

(60 min., Gral film) Scenarij: Marija Peakčić-Mikuljan. Snimatelj: Vedran Šamanović. Montaža: Mladen Medić. Glazba: Vjeran Šalamon. Dizajn zvuka: Boris Wagner / Neven Sirotić – Scan. Producent: Tomislav Žaja. Video.

2010.***Plava plaža II***

(10 min., Studio Guberović) Scenarij: Miroslav Mikuljan. Snimatelj: Miroslav Mikuljan. Montaža: Nikola Biščan. Glazba: Boris Wagner. HDV.

KRATKOMETRAŽNI (PROFESIONALNI) IGRANI FILMOVI**1979.*****Nije daleko***

(Jadran film) Scenarij: Zvonimir Majdak, Drago Kekanović. Snimatelj: Živko Zalar. Montaža: Ljubica Mikuljan. Glazba: Igor Savin. Scenografija: Branko Lustig. Uloge: Milan Srdoč, Igor Galo, Predrag Petrović, Đorđe Rapajić, Velimir Chytil. 35mm, boja, widescreen.

1980.***Ponedjeljak***

(Jadran film) Scenarij: Marija Peakčić. Snimatelj: Željimir Guberović. Montaža: Višnja Štern. Glazba: Igor Savin. Scenografija: Boris Tadej. Kostimografija: Ruta Knežević. Uloge: Jagoda Kaloper, Žarko Potočnjak, Zvonimir Lepetić, Fabijan Šovagović, Ilija Ivezić, Damir Šaban. 35mm, boja.

DUGOMETRAŽNI IGRANI FILMOVI**1982.*****Hoću živjeti***

(Jadran film) Scenarij: Zvonimir Majdak, Drago Kekanović. Snimatelj: Živko Zalar. Montaža: Ljubica Mikuljan. Glazba: Igor Savin. Scenografija: Branko Lustig. Uloge: Milan Srdoč, Igor Galo, Predrag Petrović, Đorđe Rapajić, Velimir Chytil. 35mm, boja, widescreen.

1985.***Crveni i crni***

(Jadran film) Scenarij: Marija Peakčić. Snimatelj: Željimir Guberović. Montaža: Višnja Štern. Glazba: Igor Savin. Scenografija: Boris Tadej.

dej. Kostimografija: Ruta Knežević. Uloge: Jagoda Kaloper, Žarko Potočnjak, Zvonimir Lepetić, Fabijan Šovagović, Ilija Ivezić, Damir Šaban. 35mm, boja.

TELEVIZIJSKI RADOVI / TV DRAME

1981.

Obiteljski album

(TV Zagreb) Scenarij: Marija Peakic-Mikuljan. Snimatelj: Miljenko Bolanča. Montaža: Višnja Štern. Glazba: Željko Brkanović. Uloge: Božidar Alić, Hermína Pipinić, Zvonimir Torjanac, Nada Abrus, Zlatko Crnković, Perica Martinović, Dragan Milivojević.

1988.

Smrt godišnjeg doba

(Televizija Novi Sad) Scenarij: Marija Peakic-Mikuljan, prema romanu Olge Ostojić-Belče. Snimatelj: Rajko Ljubić. Montaža: Dragoljub Vojvodić. Scenografija: Dragoljub Ivkov. Kostimografija: Jasminka Ješić. Producent: Aleksandar Petrović. Uloge: Andrijana Videnović (Lina), Predrag Laković (Čika Zo), Božidar Alić (Ivan), Tihomir Stanić (Petar), Maja Sabljic (Ana), Tihomir Aršić (David), Dubravko Jovanović (Saša), Ivana Pejić (glumica Katarina), Dalibor Đaković.

1990.

Doktorova noć

(TV Zagreb) Scenarij: Marija Peakic-Mikuljan, prema istoimenoj noveli Milutina Cihlara Nehajeva. Snimatelj: Mario Perušina. Montaža: Višnja Štern. Glazba: Neven Frangeš. Scenografija i kostimografija: Latica Ivanišević. Producent: Milan Šamec. Uloge: Mustafa Nadarević, Vera Zima, Zdenka Heršak, Emil Glad, Ivo Gregurević, Siniša Popović, Zvonko Torjanac, Drago Mitrović, Gordan Pičuljan, Žarko Savić, Slavica Fila, Mija Oremović, Vicko Ruić, Ante Lipanović.

TELEVIZIJSKI RADOVI / TV DRAME ZA DJECU

1982.

Nemojte me zvati Robi

(TV Zagreb) Scenarij: Marija Peakic. Snimatelj: Ranko Karabelj. Montaža: Višnja Štern. Uloge: Helena Buljan, Slavica Jukić, Dragan Milivojević, Edo Peročević.

1988.

Zanirci dolaze

(TV Zagreb) Scenarij: Mejra Vindakijević. Snimatelj: Mario Perušina. Montaža: Višnja Štern. Uloge: Slobodan Dimitrijević, Slavica Fila, Nada Gačešić, Gordan Piculjan, Žarko Savić.

DOKUMENTARNI FILMOVI, FELTONI, EMISIJE

1975.

Nakon radnog vijeka – Komodor i drugi kapetani

(TV Zagreb)

1975.

Nakon radnog vijeka – Učiteljica

(37 min., TV Zagreb) Snimatelj: Miljenko Bolanča. Montaža: Ljubica Mikuljan. C/b.

1975.

Nakon radnog vijeka – Radnici

(TV Zagreb) Snimatelj: V. Folnegović. Glazba: Željko Brkanović.

1975.

Nakon radnog vijeka – Sutkinja

(TV Zagreb) Scenarij: Miroslav Mikuljan. Snimatelj: Mario Perušina. Montaža: Ljubica Mikuljan.

1980.

Nakon radnog vijeka – Profesor

(TV Zagreb) Snimatelj: Mario Perušina.

1977–80.

Bio sam ranjenik

(TV Zagreb). Feljtonski dokumentarni serijal o partizanskim borcima. Urednik: Angel Miladinov. U INDOK-u HRT-a zavedeni nastavci: *Adam Petrović Gigac* (bez datuma, uz naznaku "prva emisija iz ciklusa o ranjenim borcima"), *Ivo Šegvić* (1977) te *Branko i Ferdo* (1980).

1978.

Terenci (Monteri)

(TV Zagreb) Snimatelj: V. Folnegović. Montaža: Ljubica Mikuljan. Glazba: Željko Brkanović.

1978.

Terenci (Naftaši)

(TV Zagreb) Snimatelj: S. Milivojević. Montaža: Ljubica Mikuljan.

1979.

Terenci (Mineri)

(TV Zagreb) Snimatelj: S. Milivojević. Montaža: Ljubica Mikuljan.

1979.

Terenci (Stjuardesa)

(TV Zagreb) Snimatelj: V. Folnegović. Montaža: Ljubica Mikuljan.

1980.

Legende (1) – Muškost, muškost (Sinjska krajina)

(Mit o muškosti)

(TV Zagreb) Scenarij: Marija Peakic. Snimatelj: V. Trauber. Montaža: Višnja Štern.

1980.

Legende (2) – Istra, zemlja divova (Mit o muškosti)

(TV Zagreb) Scenarij: Marija Peakic. Snimatelj: V. Trauber.

1980.

Legende (3) – I još, i još, i još

(29 min., TV Zagreb) Scenarij: Marija Peakic. Snimatelj: Žarko Kaić. Montaža: Višnja Štern.

1981.

Legende (4) – Nasljedstvo Miha Pracata

(TV Zagreb) Scenarij: Marija Peakic. Snimatelj: Žarko Kaić. Montaža: Z. Ježić. Glazba: Željko Brkanović. U filmu sudjeluje Luko Paljetak.

1981.

Legende (5) – Murvice na Braču (Zmajevi na Braču)

(TV Zagreb) Scenarij: Sunčana Škrinjarić. Snimatelj: Žarko Kaić. Montaža: M. Kapić. Glazba: Željko Brkanović.

1985.

Legende (6) – Ljubav na kušnji

(28 min., TV Zagreb) Scenarij: Marija Peakić. Snimatelj: V. Trauber. Montaža: Z. Ježić.

1981.

Portreti revolucionara – Veda Zagorac

(TV Zagreb) Snimatelj: V. Trauber. Montaža: Višnja Štern.

1982.

Obitelj Turković

(TV Zagreb) Snimatelj: V. Trauber. Montaža: Višnja Štern.

1983.

Mali svijet

(TV Zagreb) Snimatelj: Mario Perušina. Montaža: Višnja Štern.

1983.

Mali svijet – Ivo i Lola to je naša škola

(TV Zagreb) Scenarij: Miroslav Mikuljan. Snimatelj: S. Milivojević. Montaža: S. Gregurić. Redakcija dječjeg programa.

1984.

Mali svijet – Djeca u prometu

(TV Zagreb) Snimatelj: S. Milivojević.

1984.

Rudari

(TV Zagreb) Scenarist: Miroslav Mikuljan. Snimatelj: S. Milivojević. Montaža: V. Jurić.

1986.

Posvećeni kruhu

(TV Zagreb) Montaža: Đ. Frich.

1987.

Edmond i Katica (Povratak)

(TV Zagreb) Snimatelj: Drago Novak. Montaža: Jasna Šimaga.

1988.

40. godina Kulturno prosvjetnog sabora Hrvatske I

(TV Zagreb) Snimatelj: Miljenko Bolanča. Montaža: Višnja Štern.

1988.

Otočac – ratna prijestolnica Hrvatske

(TV Zagreb) Montaža: Josip Podvorac. Glazba: Todor Dedić.

1988.

Križevački kraj – nekad i sad (Kalnik 2)

(TV Zagreb) Snimatelj: Mario Perušina. Glazba: Todor Dedić.

1988.

Socijalistička demokracija I-II

(TV Zagreb) Dvije epizode arhivsko-obrazovne emisije.

1989.

Svijet u džepu Čedomira Breganta

(TV Zagreb) Snimatelj: Mario Perušina.

1990.

Jazovka

(66 min., HTV) Režija i scenarij: Obrad Kosovac, Miroslav Mikuljan. Postoji i dulja verzija od 79 min.

1990.

Most preko oceana [Otvaranje katedre za hrvatski jezik na Sveučilištu Waterloo, Kanada]

(45 min., TV Zagreb) Scenarij: Miroslav Mikuljan; tekst: Vjekoslav Krsnik. Snimatelj: Karmelo Kursar. Montaža: Želimir Bator.

1990.

Sudbine – Čovjek iz šume

(32 min., HTV)

1991.

Sudbine – Građani trećeg reda

(30 min., HTV)

1991.

Sudbine – Krivnja sestre Florentine

(30 min., HTV) Snimatelj: Željko Guberović.

1991.

Sudbine – Povratak Đure Perice

(47 min., HTV) Snimatelj: Željko Guberović.

1991.

Crkve u plamenu

(49 min., HTV) Scenarij: Miroslav Mikuljan. Snimatelj: Željko Guberović. Montaža: Zlatko Pušić.

1991.

Doktorica Vesna Bosanac

(48 min., HTV). Snimatelj: Mario Perušina. Montaža: Zlatko Pušić.

1991.

Ratni zločini

(43 min., HTV) Scenarij: Miroslav Mikuljan. Snimatelj: Željko Guberović. Montaža: Zlatko Pušić.

1991.

U ratu za život (Ratni kirurzi)

(43 min., HTV) Scenarij: Miroslav Mikuljan. Snimatelj: Veljko Vlahović. Montaža: Zdravko Borko.

1992.

Sudbine – General Janko Bobetko

(45 min., HTV) Scenarij: Marija Peakić-Mikuljan. Snimatelj: Željko Guberović. Montaža: Zlatko Pušić.

1992.

Sudbine – Sančevići se vraćaju kući

(31 min., HTV) Snimatelj: Miljenko Bolanča.

1992.

Sudbine – Slučaj doktora Šretera

(30 min., HTV) Scenarij: Miroslav Mikuljan. Snimatelj: Tihomir Berić. Montaža: Zlatko Pušić.

1992.

Sudbine – Život posvećen Hrvatskoj

(36'32", HTV) Scenarij: Marija Peakic-Mikuljan. Snimatelj: Željko Guberović. Montaža: Zlatko Pušić.

1992.

Sudbine – Svjedočenje osuđenog suca

(31 min., HTV) Snimatelj: Željko Guberović.

1992.

Sudbine – Obitelj Glavašević

(36 min., HTV)

1993.

Sudbine – Čovjek iz crne knjige

(33 min., HTV) Scenarij: Marija Peakic-Mikuljan. Snimatelj: Željko Guberović. Montaža: Zlatko Pušić.

1993.

Povratak prognanika (Sabor prognanika u Osijeku)

(20 min., HTV) Snimatelj: Silvestar Kolbas.

1994.

Sudbine – Moja tri pakla

(50 min., HTV) Scenarij: A. Mustapić. Snimatelj: M. Tapavicki. Montaža: B. Fruk.

1994.

Sudbine – Priča o zlatnom lančiću

(52 min., HTV) Snimatelj: B. Zegnal.

1994.

Sudbine – Vratit ću se u Ervenik

(37 min., HTV) Snimatelj: Željko Guberović. Montaža: Zlatko Pušić.

1994.

Sudbine – Mozaik istine

(45 min., HTV) Scenarij: Marija Peakic-Mikuljan.

1995.

Sudbine – Cijena istine

(40 min., HTV) Scenarij: Marija Peakic-Mikuljan.

1995.

Lijepa naša – Podne u Goli

(HTV) Snimatelj: Karmelo Kursar.

1995.

Na granici sa Srbijom

(30 min., HTV) Snimatelj: Damir Bednjanec. Montaža: Zlatko Pušić.

1996.

Bit ću svećenik

(30 min., HTV). Snimatelj: Branko Linta. Urednik M. Mikuljan, kao koautor naznačen S. Segarić.

1997.

Sudbine – Vinko Nikolić, čovjek vjere i nade

(50 min., HTV) Snimatelj: Hrvoje Milivojević.

1999.

Sudbine – Ante Ledić, višeboj života

(53 min., HTV)

1999.

Hrvatski biznismeni iz Kanade

(46 min., HTV) Scenarij: Miroslav Mikuljan. Snimatelj: Karmelo Kursar.

2000.

Sudbine – Igrali smo sa srcem

(45 min., HTV) Snimatelj: Željko Guberović.

2003.

Anton Kikaš – ponovno rođen (Portreti koje pamtimo)(41 min., HTV) Scenarij: Marija Peakic-Mikuljan. Snimatelji: Karmelo Kursar, Davorin Gecl. Prema katalogu INDOK-a HRT-a, ova emisija sadržava (ili je ista) kao i: *Anton Kikaš – mecena iz Torontoa*, 1990.

2004.

Žumberačke perspektive

(30 min., HTV) Scenarij: Dražen Sladić. Snimatelj: Mirko Vojanić. Montaža: Slavko Borko.

HTV nije još obradio emisije *Metar knjiga – kako nastaje slikovnica* (arhivirana 2000) i *Prognanici iz Baranje* (arhivirana 1991), te im nije poznat datum proizvodnje niti emitiranja.

Za sljedeće naslove navedene u Mikuljanovoj radnoj biografiji nismo uspjeli pronaći nijedan podatak: *Božić u obitelji Dijanić* (HTV), *Dvije kanadske priče* (HTV), *Mladen Pavković* (HTV) i *Najstariji pukovnik* (HTV) – možda iz ciklusa *Sudbine* – te *Mamci* (HTV), *U ratu za život II* (HTV) i *Veterinari* (TV Zagreb).

Janko Heidl

Nenad Puhovski – filmovi s razlikom

65 - 66 / 2011

Sažetak: Nepravедно zanemareni filmovi Nenada Puhovskog, redatelja, producenta, kulturnog organizatora i društvenog aktivista, ističu se i dubokim dokumentarističkim interesom za najrazličitije, zanemarene, marginalne društvene skupine, odnosno za ljude s margine društva, kao i formalnom inovativnošću i tendencijom za istraživanje mogućnosti dokumentarnog izraza. Od metafilmskog istraživanja u filmu o umjetnosti *Pet filmova o Nives KK* iz 1980. do, npr., filma *Graham i ja – istinita priča* (nastao 1996, dodatno obrađen 2006), u kojem autor istražuje vlastitu fascinaciju čovjekom koji je žrtvovao svoj život iz moralnih razloga (a ostao nezamijećen), Puhovski pruža gledateljima na uvid široku panoramu dokumentarnog filma i duboku fascinaciju događajima iz stvarnosti.

Ključne riječi: dokumentarni film, Nenad Puhovski, postupak, stil, angažiranost

Nenad Puhovski (Zagreb, 1949) posljednjih je deset-petnaest godina na glasu ponajviše kao pokretač, direktor i glavni izbornik jednog od kvalitativno i organizacijski najboljih u moru filmskih festivala u Hrvatskoj, Međunarodnog festivala dokumentarnog filma Zagreb Dox, utemeljenoga 2004. godine, zatim kao utemeljitelj i prvi čovjek nezavisne producerske kuće za proizvodnju dokumentarnih filmova Dokumentarni filmski projekt Factum (1997), kao i jedan od osnivača (uz Rajka Grlića i Vjerana Zuppu) u ovom dijelu Europe jedinstvene filmske edukativne institucije Imaginarna akademija u Grožnjanu (1995) te kao sveučilišni profesor i utemeljitelj Katedre za televiziju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu.¹ U svemu tome, zapravo je javno možda ponajmanje poznat kao redatelj, iako je potpisao impozantnu količinu od tristotinjak (!) naslova svih vrsta (osim onog najpopularnijeg, dugometražnog igranog kinofilma), nagrađenih nemalim stručnom nagradama. Kada i bude riječi o

njegovim filmovima, zanimanje je češće usmjereno na uz njih vezane kontroverze političkog karaktera (*Graham i ja – istinita priča*, 1996/2006; *Paviljon 22*, 2002; *Lora – svjedocanstva*, 2005), negoli na njihovu umjetničko-zanatsku kakvoću ili vrijednost.

Retrospektiva *Od drukčijeg ka "drukčijima"* – autorske večeri Nenada Puhovskog, sastavljena od četiri programa u kojima je prikazano devet dokumentarnih filmova nastalih od 1972. do 2009. – od studentske *Činče* do dugometražnog kinodokumentarca *Zajedno* – upriličena u zagrebačkom kinu Tuškanac u prosincu 2010, zainteresiranog je gledatelja s lakoćom uvjerila da je slaba vidljivost Puhovskoga kao dokumentarista i filmskog autora, odnosno zanemarivanje ili ignoriranje njegovih djela u povijesnim ili antologijskim osvrtima i pregledima hrvatske dokumentaristike, u najmanju ruku neoprávdano.

Drukčije o umjetnicima

Iako tih devet filmova količinski čine tek kap u impresivno opširnom opusu, u njima su jasno prepoznatljive vrline kakve autorima i njihovu djelu uobičajeno donose puno veći stupanj priznanja i ugleda. Prije svega, to je uočljiva autorska zainteresiranost koju se možda može najzornije predstaviti primjerom iz *Pet filmova o Nives KK* (20 min., 1980), filma o slikarici Nives Kavurić-Kurtović. Podijeljen u pet numeriranih i podnaslovljenih cjelina, film započinje svojevrsnom anketom u kojem nekolicina relevantnih stručnjaka (Zvonko Maković, Tonko Maroević, Vjeran Zuppa...), snimljenih među radovima Nives Kavurić-Kurtović, predlaže kako pristupiti snimanju filma o toj umjetnici. Nakon poglavlja "Film o filmu", "Film za producenta", "Film za scenarista" i "Film za autora", na pitanje o tome kako snimiti film o Nives Kavurić-Kurtović odgovara sama protagonistica. Njena neprecizna, ali od svih dota-

1. Tekst je nastao povodom programa *Od drukčijeg ka "drukčijima"* – autorske večeri Nenada Puhovskog, Filmski programi, Zagreb, 1–4. prosinca 2010.



Zajedno (2009)



LICA HRVATSKOGA FILMA

65 - 66 / 2011

dašnjih najbolja i najsmislenija uputa glasi otprilike da bi ona najradije htjela takav film u kojem će se vidjeti razlog autora da ga snimi i koji će tim razlogom i nju samu uvjeriti da taj film treba snimiti. "Film za Nives", peto poglavlje *Pet filmova o Nives KK* – spoj kadrova koji "intuitivno šara ju" po slikama Kavurić-Kurtovićeve i netipičnih zvukova, ravnopravne mišance jazzy glazbe Igora Savina sa šašavo-otkvačenom recitacijom-naracijom (Mira Furlan) u kojoj se rečenice montažno preklapaju, a koji nastoji slijediti, odnosno zrcaliti duhovitu ozbiljnost te mješavinu dječje zaigranog s naznakama jezovitog u nadrealističko-informelovskom svijetu slika Nives Kavurić-Kurtović – doista jest djelić filma koji nije tek klasično intermezzovsko informativno-skicozno predstavljanje umjetnika, nego zdušno nastoji (i uspijeva) odraziti, interpretirati razlog i doživljaj autora, i filmaša i protagonistice.

Dakako, ni ostatak toga, kao ni druga dva kratka dokumentarca o hrvatskim likovnim umjetnicima, *U potrazi za Šutejem* (17 min, 1981) i *Bučan – triptih* (15 min., 1987), nisu standardni, korektni i bezlični filmovi za popunjavanje praznina u TV programu (što je mnogim *kulturfilmovima* toga tipa neizbježna sudbina, a onda se pod tim utjecajem i sami autori prema njima često odnose u tom smislu), nego inventivno osmišljena i izvedena ostvarenja čijoj dojmljivosti u inovativnosti pristupa vrijeme nije ni malo naškodilo.

Za dodatno razumijevanje korisnim se čini i odsječak u kojem svoju zamisao filma o Nives iskazuje scenarist Josip Depolo, pozivajući se na igranog *Mahlera* (1974) Kena Russella koji odlično opisuje kao "kakav skladatelj – takav film", misleći na prožetost filmske interpretacije s duhom skladateljeva stvaralaštva. U tom ključu, s naglašenim, ali razumno zauzdanim eksperimentalističkim, poetsko-esajističkim nervom Puhovski prilazi i filmovima o Miroslavu Šuteju i Borisu Bućanu, nastojeći, dakako, gledatelja

upoznati s umjetničkim djelima i njihovom važnošću i osobitošću, ali i dočarati specifičan stvaralački svijet protagonista.

U prvom planu filma *Bučan – triptih* Bućanovi su plakati velikih dimenzija, predstavljeni u tri ambijenta: u prirodnom staništu tj. na ulici, izloženi pogledima ciljanih korisnika, slučajnih prolaznika, zatim u ambijentu (pretpostavljamo) Bućanova životnog prostora, i u galeriji, gdje ih komentiraju vlasnici lica s tih istih plakata, no u duhu modernog Bućanova likovnog pristupa, govornici nisu nazočni osobno, nego su prethodno snimljeni te nam se obraćaju putem videozapisa projiciranih na zidove galerije, same plakate, poleđine plakata i sl., ali te videoprojekcije katkad mijenjaju poziciju u fizičkom prostoru unutar kadra, što je efektna, ali i značenjski i ugodajno svrsishodna primjena tada u nas aktualnog trenda umjetnosti videoinstalacija.

Stvarajući filmski svijet koji odgovara stvaralaštvu i radnom okolišu Miroslava Šuteja, Puhovski uz povremenu pomoć animacije gradi vizualnu sliku otuđeno budućnosnoga okusa pronađenoga u gradskoj i seoskoj svakodnevicu u kojoj uz pomoć animacije i trikova kao što je korištenje različitih brzina snimanja istovremeno u istom kadru, Šutejeve op-artističko-futurističke, ali istovremeno živahno tople i zabavne mobilne skulpture razigrano, ali i s dozom tajanstvenoga oživljavaju među svjetlima velegrada, na naplatnim kućicama autoceste, uz pokretne stube trgovačkog centra, u vrtu, u običnoj kuhinji, u turo-poljskoj drvenoj kuriji, na kamenim uskim ulicama starog istarskog gradića (Motovun)... Od svega toga, doduše, kao da odudara "tipično recitatorski" (Rade Šerbedžija) izgovoren tekst iz pera Drage Kekanovića, no lako je moguće da je jednostavno riječ o tome da se vizija autora nije poklopila sa senzibilitetom dolje potpisanog gledatelja.

Drukčije o drukčijima

Zakriljeni prepoznatljivim autorskim rukopisom, navedeni filmovi o umjetnicima – osim glazbom Igora Savina, uvelike potpomognuti kamerom Enesa Midžića i montažom Maje Rodice-Virag – tj. o svojevrsnoj društvenoj eliti, naizgled nemaju dodirnih točaka s drugim, u ovoj retrospektivi dominantnim ciklusom stvaralaštva Nenada Puhovskog, onim u kojem je okrenut suprotnom polu, malim ljudima, kako običnim, svakodnevnim građanima, tako i onima koji su na dnu ili vrlo blizu njega. No, iako je kamera usmjerena u posve drugom smjeru, iza nje stoji jednako angažiran promatrač koji ima razlog za film, slijedi misao "kakva tema, takav film" i redovito pronalazi iznimno skladan omjer između forme i sadržaja, subjektivno ostrašćenog i profesionalno objektivnog te stvara djela koja se desetljećima kasnije doimaju osobito uvjerljivim svjedočanstvima svoga vremena, a što je u slučaju dokumentarnog filma itekakva vrlina. U ovim "dokumentarcima s ulice" Puhovski je suosjećajno zainteresiran za pojedinca, a posredno, no ne manje važno i za odnos društva prema njemu, bilo da je riječ o običnoj mladoj djevojci u *Činči* (29 min., 1972), o ljudima iz Prihvatilišta za odrasle osobe u *Mrtvoj luci* (55 min., 1976), o ljudima na rubu egzistencije u *Rubnim slikama gladi* (20 min, 1989), o Englezu koji se zapalio u znak prosvjeda protiv neosjetljivosti svijeta na ratne patnje u Bosni u filmu *Graham i ja – istinita priča* (55 min., 1996/2006) ili o "pripadnicima manjinskih skupina" koji se trude pronaći "bolju polovicu" u filmu *Zajedno* (87 min., 2009).

Ostvaren kao studentski zadatak na trećoj godini tadašnje Akademije kazališne i filmske umjetnosti u Zagrebu, *Činča* je šarmantan, nimalo školski nezgrapan, modernistički, novovalovski lepršav portret mlađahne Zagrepčanke nadimkom Činča u kojem protagonistica i autor pokušavaju istražiti zašto je prati glas da je "čudna". Činča govori o sebi izravno u kameru i (često vidljiv) mikrofoni, ne prolazi na prijamnom ispitu za glumu na Akademiji, hekla, kuha, spava, pleše, izrađuje keramičke posude i propituje svoje poznanike (među njima su prepoznatljiva mnoga poznata lica poput Enesa Midžića, Mladena Stilinovića, Radka Polića, Enesa Kiševića ili Slavka Brankova, od kojih su neki njezini bivši momci) o tome što misle o njoj, na što oni daju proturječne odgovore, među kojima se oni poput "ona je osoba koju mnogi znaju" čine poprilično opskurnima. Sama Činča doima se simpatičnom, posve normalnom djevojkom ("ljudi misle

da sam čudna, meni se čini da sam jako normalna," veli ona sama), a temeljna napetost cjeline ostvarena je upravo sprezi polazne postavke o njevoj navodnoj "čudnosti" i neuspjeha u dokazivanju te "teze". Sva je zgoda da je autorova namjera i bila pokazati tek skicu iz života djevojke koja još traži svoje mjesto pod suncem i društva u kojem se kreće te se cjelina doima taman toliko neodređenom koliko je neodređen i život uobičajeno neusidrene mlade osobe.

Iako u programu nije bilo *Lore – svjedočanstava* i *Paviljona 22*, politički najkontroverznijih novijih filmova Nenada Puhovskoga, prikazan je film koji je svojedobno bio jednako vruć, ako ne i još vrući kesten, *Mrtva luka*, zbog navodne nehumanosti bunkerirana i javno prikazana tek 1991, petnaest godina nakon nastanka. U njemu, također pretežno anketnim postupkom među štićenicima i službenicima, u razmjerno objektivnom, ali nedvoumno sućutnom tonu, Puhovski bilježi stanje u Bidružici, prihvatilištu za odrasle osobe grada Zagreba smještenom u Desiniću, gdje zajedno, u poprilično lošim uvjetima, borave nezbrinuti svih profila – psihički bolesnici, duševno zaostali, alkoholičari, prostitutke, gerijatrijski slučajevi... Na od očiju javnosti prikrivene manjkavosti društva na sličan način ukazuje u trinaest godina kasnije snimljenom dokumentarcu *Rubne slike gladi* koji bilježi kako nemali broj Zagrepčana zbog inflacije i otežanih socijalnih uvjeta teško dolazi do hrane, koristeći usluge npr. restauracije Crvenog križa, Caritasovih milodara ili skupljajući ostatke hrane na tržnici. Bez eksplicitnog autorskog komentara, ovi filmovi prepoznatljiv autorski stav nezadovoljstva neveselim zatečenim stanjem izražavaju ugođajem, ritmom i, dakako, samim izborom teme i načina na koji je predstavljena. Uvjerljivi dokumenti vremena u kojem su nastali, *Mrtva luka* i *Rubne slike gladi* su, između ostalog, zoran podsjetnik na loše strane socijalizma s ljudskim licem svima onima koji u današnje doba popriličnog rasula i očitih društvenih nevaljanosti, zavedeni optimizmom sjećanja, nostalgичno gledaju na "stara dobra vremena" kao na razdoblje u kojem je socijalna svijest društva u cjelini, čini im se katkad, bila na bitno višoj razini.

Premda formalno uređen podjelom na poglavlja, *Graham i ja – istinita priča*, snimljen 1996, a potom 2006. dopunjen izjavama protagonista oca, ona je vrsta dokumentarnog filma čiji čar leži u svojevrsnom traženju samog sebe, na kojem, primjerice, počiva velik dio pri-

vlačnosti djela britanskog dokumentarističkog velemajstora Nicka Broomfielda. No, dok su Broomfieldovi filmovi mahom nastajali na licu mjesta te za vrijeme samoga snimanja, otkrivajući neprestano nove slojeve teme zbog koje se autor otisnuo u stvaranje filma, iscrtavali beskonačne meandre uzaludnosti u nastojanju otkrivanja jedne prave istine, *Graham i ja – istinita priča* nastao je *post festum*, a traženje samoga sebe očitovano je u neprestanim pokušajima autora da samom sebi razjasni neodoljiv poriv da snimi film o Englezu Grahamu Bamfordu koji je u 49. godini, 29. travnja 1993. (točno na rođendan Puhovskoga) izvršio prosvjedno samoubojstvo samospaljivanjem ispred zgrade Parlamenta u Londonu. Kombinirajući biografsko portretne skice Bamforda s vlastitim te s pričom o produkcijskim poteškoćama nastanka filma koji gledamo (u Velikoj Britaniji, gdje je Puhovski tada živio kao predavač na National Film and Television School i gdje je htio snimiti film, "nitko nije bio zainteresiran za priču o britanskom građaninu koji je umro protestirajući protiv politike svoje zemlje na Balkanu"), Puhovski na temelju asocijativne usporedbe dvaju života – realno posve odvojenih, no povezanih (jednosmjernim) osjećajem prepoznavanja zajedničkih svjetonazornih ćutnji – stvara dojmljivo, poprilično inovativno ostvarenje koje na osoben način govori o mnogočemu, možda ponajviše o onome što u nedostatku određenijih formulacija nazivamo smisao života i smrti, a konkretnom se temom naposljetku, posve nenametljivo, kristalizira pitanje zašto Bamfordova smrt, različito od, primjerice, istovrsnog protesta Jana Palacha u Pragu 1969, nije izazvala gotovo nikakav odjek, te na njega daje i odgovor koji glasi da je to zato što Bamfordovo samospaljivanje nije bilo u skladu s težnjama Zapada, dok Palachovo jest.

Ako autorski filmovi nastaju iz osjećaja, iz stanja, iz tonaliteta (kako jednom reče Vatroslav Mimica), *Graham i ja* – istinita priča nesumnjivo jest film koji upravo takvo stanje, osjećaj, tonalitet dočarava i u svom konačnom obliku, pri čemu je od toga kakva je stvarna veza između sudbine/biografije Nenada Puhovskog i Grahama Bamforda (to je jedan od učestalih prigovora tom filmu) važnije to da se može osjetiti da je Puhovski imao osjećaj

fascinacije (nažalost, uzaludnim) žrtvovanjem nepoznata čovjeka s kojim se na neki način, opravdano ili ne, poistovjetio.

Kompilacijski dokumentarac montiran od materijala profesionalnih i amaterskih snimatelja, *Vukovar, nepokoreni grad* (36 min., 1991) usmjeren je na okolnosti opsade, obrane i pada Vukovara u jesen 1991, s naglaskom na to da je JNA napadala i uništavala civilne objekte, bolnice, dječje vrtiće, staračke domove, katoličke crkve te spomenike kulture, s namjerom da se unište svi simboli i znaci kulturnog identiteta i hrvatskog tla. Nastao, dakle, upravo u vrijeme borbi za Vukovar, informativan dokumentarac, sasvim prirodno, navijački je pristran i podosta duguje očekivanim standardima propagandnog filma, no riječ je o ostvarenju koje uz diskretan, ali osjetan autorski angažman, bez velike pompe, prepuštajući glavnu riječ snažno potresnim snimkama (rječitijima od klasičnog spikerskog teksta), dojmljivo svjedoči o nekima od najtragičnijih mjeseci novije hrvatske povijesti.

I, naposljetku, dugometražni *Zajedno*, istraživanje ljudske potrebe da se bude s nekim "zajedno", uz pomoć osmero neprosječnih protagonista (tjelesno hendikepirani, mentalno hendikepirani, izrazito siromašni, lezbijke), potvrđuje dosljednost Nenada Puhovskoga i u tematskoj zainteresiranosti (zanimanje za pojedince, obične ljude i, u drugom planu, kao samorazumljivo i neizbježno, odnos društva prema njima) i u pristupu (razgovorno-ispovjedna metoda, kolažno oblikovanje), dok je najveća razlika u onome što se promijenilo manje-više neovisno o autoru (premda valja uzeti u obzir da je kao djelatnik u javnim medijima / sredstvima javnog priopćavanja i on sudjelovao u toj promjeni), a to je gubljenje tzv. respekta malog čovjeka prema kameri, odnosno puno veća otvorenost mladih protagonista koji u današnje vrijeme, pod dugogodišnjim utjecajem "sredstava planetarne indiskrecije", televizijskih *reality* i srodnih formata, više ne osjećaju potrebu za suzdržanošću pred potencijalnom publikom kao što su to, očividno osjećali Činča, štitenici i službenici prihvatišta u Desiniću, socijalno ugroženi Zagrepčani na koncu 1980-ih godina, ali i pripadnici (malo) starijih naraštaja u *Zajedno*.

Dragan Jurak

Filmovi Damira Radića

65 - 66 / 2011

Sažetak: Književnik i filmski kritičar Damir Radić jedan je od najzanimljivijih stvaralaca novijeg hrvatskog eksperimentalnog filma, često nepriznat i neprepoznat od strane filmskih festivala i drugih kinematografskih institucija. Cjelinom svoga kinematografskog i društvenog djelovanja, kao što se pokazuje u ovoj analizi njegovih filmova (*Malena*, *Idiotska noć 2*, *Djevojčice*, *Samo je zemlja ispod ovog neba* i dr.), Radić, relativno nov autor u području filmskog eksperimentalizma, zadovoljava ambiciozne poetičke zahtjeve toga roda na najbolji mogući način.

Glavne riječi: eksperimentalni film, Damir Radić, pornografski film, kinematografska margina

Prošlogodišnja Revija amaterskog filma odbila je u svoj program uvrstiti eksperimentalni film filmskog i književnog kritičara, književnika, urednika filmske emisije Trećeg programa Hrvatskog radija i filmskog autora, Damira Radića. Film *Malena* (2010) direkcija RAF-a odbila je zbog "neautoriziranih pornografskih snimaka". Koliko se moglo shvatiti, u RAF-u su se uplašili da Radićev film sadržava scene eksplicitnog seksa s maloljetnom glumicom, odnosno glumicom maloljetnog izgleda, preuzete iz nepoznatog američkog pornića. Direkcija RAF-a zbog toga je od autora tražila pismenu potvrdu dotične protagonistice (koju Radić nikada osobno nije sreo, niti čak ne zna ni kako se zove) da je punoljetna osoba te da pristaje pojaviti se u njegovu filmu.

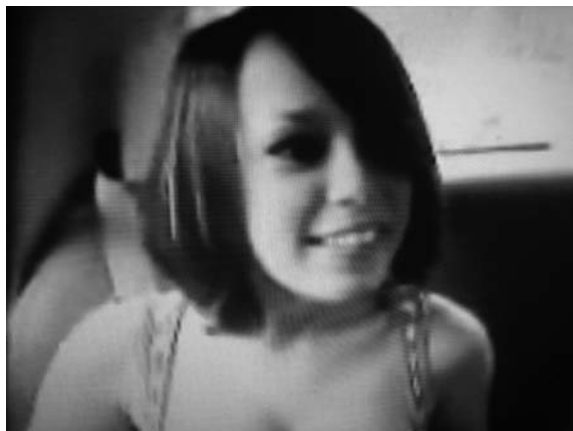
Korištenje tuđeg filmskog materijala ili građe, tzv. *found footage*, legitiman je postupak u eksperimentalnom filmu. U svom neslužbenom odgovoru RAF-u Radić je naveo kako se su takvom metodom kod nas služili i Gotovac i Faktor. I sam Radić već se u nekoliko navrata koristio tim postupkom. Na nacionalnoj reviji filmskog i video stvaralaštva prije tri godine imao je film *Djevojčice (triptih o stvarnosti)* (2008) koji je rabio građu iz filma

jedne francuske autorice bosanskohercegovačkog podrijetla. Na također nacionalnoj manifestaciji, Danima hrvatskog filma, prethodne godine Radić je u konkurenciji imao eksperimentalni film *Samo je zemlja ispod ovog neba* (2009) koji je sadržavao scene iz filmova Carlosa Reygadasa, u kombinaciji s nizom eksplicitnih seksualnih prizora preuzetih iz različitih izvora. Pitanje autorizacije korištenog materijala tada nitko nije postavljao.

Zašto su to pitanje povukli u RAF-u? Razlog sasvim sigurno nije u tome što su se organizatori i selektori nezavisne revije nezavisne udruge građana uplašili kršenja autorskih prava jednog američkog pornića i njegove starlete. Vjerojatno problem nije niti u mogućoj maloljetnosti protagonistice – Radić je materijal uzeo iz regularnog pornića *Sexy Taxicab Confession*, koji se ne bi našao na legalnim pornosajtovima, niti bi uopće bio snimljen da glumica nema pismenu potvrdu da je punoljetna. Prije će biti da se RAF uplašio samog Radića. Već duže vremena Damira Radića prati glas "erotomana", pa čak i "pedofila" (kako ga je nazvao Antun Vrdoljak¹). Tražeći da uz svoj film priloži besmisleni potvrdu RAF je pokušao spriječiti potencijalni pedofilski skandalčić filmsko-eksperimentalne provenijencije. Umjesto toga dobio je cenzorski skandalčić iste provenijencije.

A što je zapravo tako opasno u *Malenoj*? U prvom kadru vidimo mladoliku djevojku na stražnjem sjedištu taksija. Na pitanje vozača koliko joj je godina kaže da je "dovoljno stara", da joj je "osamnaest". U drugom kadru djevojka oralno zadovoljava taksistu uz soundtrack "volim svoju djevojku, djevojku iz snova". Slijedi treći i posljednji kadar, u kojemu djevojka ponovno ulazi u taksi, a onda zamračenje, pjesma *Malena* Idola, i potpis – "Ljubavni film Damira Radića"... Najkraće: slatko (u pornografskim dijelovima) i duhovito (u potpisu).

1 Vrdoljakovo je pismo objavljeno u tjedniku *Nacional*, br. 520 od 29. 10. 2005, a Radićev je odgovor dostupan i na internetu: <<http://www.nacional.hr/clanak/21412/sjor-tonci-munchhausen>>.



Malena



Malena je pamfletski Damir Radić: rubna pornografija, predstavljena kao biofilni seks, prezentirana kao roman-sa, s ironičnim autorskim potpisom – i na kraju poentirana cenzorskim skandalčićem. Sličnu koncepciju ima i odlična *Idiotska noć 2* (2010), film o dvije ružne, bijele, stolne svjetiljke iz studija televizije Z1. Te dvije kabaste, tupe, kič svjetiljke malograđanskog podrijetla ukrašene su, s desne strane, voditeljem emisije, jednim propalim desničarskim političarem, nekad lijevo-nacionalne provenijencije (Zdravko Tomac), i s lijeve strane jednim propalim desničarskim filmašem tražerske provenijencije (Jakov Sedlar). Oko svega toga, čitavog kadra, poput mašnice stoji anketa "tko je veći zločinac – Tito ili Pavelić", a koja u formi pasice blješti u dnu ekrana.

U svom kasnonoćnom razgovoru Sedlar i Tomac razgovaraju o velečasnom Sudcu, njegovu širenju ljubavi, i tome kako mora biti teško živjeti sa svetačkim stigmatama; o svojim tankočutnim osjećajima prema suvremenim Židovima, odnosno prema državi Izrael i njezinu militarizmu; o izjednačavanju fašističkih i antifašističkih zločina; o božjoj providnosti i Tuđmanu; o tome kako "kad nisi svoj", dio svog naroda, "kako si svačiji i nisi čovjek"; o tome kako je Jergović majonezom, "po noći", crtao kukaste križeve – uglavnom čitava hrvatska politička komedija, potpisana ovoga puta kao "politički film Damira Radića".

Radićeve autorske intervencije minimalne su i svode se na "tri brzine". Prva brzina, uočavanje nebuloznog televizijskog zbivanja i uzimanje kamere. Druga brzina, montiranje unutar kamere, kretanje od jednog do drugog govornika preko anketne pasice i davanje dvjema

studijskim svjetiljkama središnje, nijemo mjesto filma. Treća brzina, potpisivanje snimljenog materijala s "politički film by Damir Radić" i filmofilsko-političko-komentatorsko naslovljanje filma.

Moglo bi se naprečac zaključiti: sve je umjetnost, sve je film, sve je ljubić, politička groteska ili politički komentar, sve na što Radić lupi autorski pečat "a film by". S tim se pečatom *found footage* pretvara u filmsko-eksperimentalni *ready made* umjetnički objekt. Felacio u porniću s osamnaestogodišnjom starletom – bum – pečat "approved by D. R."!... Tomac i Sedlar u televizijskom studiju – bum – pečat "approved by D. R."!

Umjetnička i komentatorska legitimnost dakako u imenu je autora. Nije svejedno tko proglašava nešto umjetnošću ili filmom. Dapače, ime i njegov brend su ključni. Brigitte Bardot je pričala kako je na plaži u Saint-Tropezu sreća čovjeka koji je za spljoštenu limenku Coca-Cole rekao da je umjetnost. Kada se otkrilo da je taj čudak s plaže Andy Warhol njegove riječi odmah su dobile na težini. Spljoštena limenka Coca-Cole uistinu je postala umjetnost. Da je istu stvar rekla B.B., ništa se ne bi dogodilo. Čudo umjetnosti bi izostalo. Tu ni blizina zvučnog i mondenog Saint-Tropeza ni čuveni dvostruki inicijali ne bi pomogli.

Da s druge strane Damir Radić posjeduje "ime" i "brand" potreban za *ready made* produkciju jasno pokazuje i reakcija direkcije RAF-a na njegovu *Malenu*. Damira Radića prati glas "čudaka", "osebujnog individualista", i možda najvažnije – publicista i filmaša "izvan kontrole". Kao takav Radić ima izmještenu, djelomično autsajdersku poziciju, na samom rubu kruga reflektorskog svje-



Idlotska noć 2



Crvenokosa

tla, unutar hrvatske kulturnjačke i intelektualne scene. On je izvan interesnih kartela, "neumrežen", često izvan standardiziranih normi komunikacije (sklonost izravnosti, dosljednosti i "indiskrecijama") te izvan nekih moćnih srednjostrujaških medija.²

No ako ga famozna, "mrežna" sintagma "izvan kontrole" čini zazornim jednom dijelu kulturnjačkih i medijskih struktura, ona ga istodobno čini provokativnim i brendiranim za *ready made* produkciju, i općenito filmsku produkciju. To se i posebice odnosi na one filmove u kojima Radić autorski predstavlja neke svoje preokupacije, opsesije i fetiše – odnosno, u kojima fetišizira same svoje filmove.

Melody ili studija o horizontalnom close upu u nepriredenom fragmentu vremena (2008) tu je možda i programatska. Riječ je o jednostavnom trominutnom kadru basistice Bambi Molestersa Lade Furlan snimljene tokom koncerta u Poljskoj. Ono što je zanimljivo jest da je kadar horizontalan, kao da protagonistica leži, erotizirana glazbom, s lagano otvorenim ustima i lagano sklopljenim očima, na zračnoj plati električnih gitara, bubnja i basa. Da je kadar snimljen na uobičajen, "vertikalni" način, efekt bi bio sličan. No "horizontalni" kadar pojačava njegovu erotiziranost. Ne samo zbog dojma da protagonistica leži, da je "položena" na glazbeni jastuk, već i zbog svoje izmještenosti iz prostora i zbivanja. Joseph von Sternberg je govorio kako bi mu činilo zadovoljstvo

kad bi se njegovi filmovi izokrenuto projicirali na platno, jer tada priča ne bi smetala gledateljevu kontaktu sa slikom. Naravno, "slika" o kojoj je riječ jest pojava Marlene Dietrich – savršenog hollywoodskog fetišističkog proizvoda čije je tijelo, stilizirano i fragmentirano kadrovima, bilo sadržaj filma i apsolutni primatelj gledateljeva (u pravilu muškog) pogleda.

Fetišistički pristup materijalu koji snima i autorski prezentira karakteristika je većine Radićevih filmova. Pritom termin "fetišistički" prvenstveno treba shvatiti u smislu "privilegiranog oblika izražavanja ljudske osebnosti, sredstva kojim muškarci i žene mogu ocrtati svoj prostor, označiti svoju različitost od drugih, izvežbati svoju maštu i svoj protukrdovski duh, biti slobodni", kako to ushićeno piše Mario Vargas Llosa.

U *Djevojčicama (triptih o stvarnosti)* Radić kompilira *found footage* sa snimkama djevojčica na kupanju i vlastite snimke "skrivenom kamerom" koje prate dvije djevojčice tokom snimanja nekog filma. U *Ljubavi i rolama (autentičnom dokumentarnom filmu)* (2010) skrivenom kamerom prati rolanje, susrete i razgovore tinejdžerica s druge strane ceste. U *Samo je zemlja ispod ovog neba* kadar felacija iz Reygadasova filma aranžiran je čitavom poviješću pornografskog filma i osobnom opsesijom erotikom, ljubavlju i pornografijom samog autora. Fetišizam se pri tom očituje na dva načina: s jedne strane fetišistički se predstavlja sam snimani materijal, s druge strane pam-

² S nekim od tih srednjostrujaških medija u svojevrsnom konfliktu, zbog čega je njegov književni, kritičarski i filmski rad namjerno ignoriran, Radić je, doduše, pisao u tjedniku *Nacional* (koji mu je, međutim,

otkazao suradnju), no i tamo se doimao kao strano tijelo, autor nesvodiv na poetiku i društvenu ulogu tog političkog tjednika.

fletiziraju se fetišističke preokupacije samog autora.

Između Sternberga i Marlene Dietrich, Warhola i Brigitte Bardot, između provokativnog fetišizma i "nekontroliranog" osobenjaštva, Damir Radić bio je previše za direkciju RAF-a i njen uski i bojažljivi svjetonazor. Neki drugi Radićevi filmovi nisu izazvali cenzorske impulse poput *Malene*, ali jesu žestoke kritike. Marijanu Krivaku kao selektoru eksperimentalnog filma na 18. Danima hrvatskog filma zamjereno je što je u program uvrstio *Samo je zemlja ispod ovog neba*. Selektora je tada odlučio braniti sam Radić napisavši u svojoj kritičarskoj kolumni u *Nacionalu* ("Bez skandala i miris stojadina", br. 697, 24. ožujka 2009) – i u svom stilu – da bi "Krivaku zapravo trebalo čestitati na hrabrosti što je u konkurenciju uvrstio poticajno kaotične i bizarne radove Josipa Viskovića, ili moj film *Samo je zemlja ispod ovog neba* koji, među ostalim, donosi prezentaciju seksualnosti neviđenu u (javnoj) povijesti hrvatske kinematografije."

Naravno, ova nekritička samokritika izazvala je među kolegama kritičarima dosta nevjerice. No na svoj način ona je upravo idealno zaokružila Radićev umjetničko-publicistički aktivizam, stavljajući još jedan potpis "by D. R." na vlastiti rad, ovoga puta u formi kritike, koja bi odlično pristajala na omotu DVD-a s autorovim i kritičarevim filmom.

Kratak zaključak: Damir Radić autor je kakvog je hrvatski eksperimentalni film mogao samo poželjeti. Aktivni, i produkcijski i publicistički, autorski izgrađen, provokativan i kontroverzan, uvijek zanimljiv, i možda i neočekivano – duhovit. Na svoj način, Radić je poput autoalarma iz njegova posljednjeg filma (*Ustrajnost*, 2010) koji ni policija ni vatrogasci – dakle, uniformirani agenti institucija – ne uspijevaju isključiti.

Filmografija Damira Radića

2005.

Poznañ Trip

dokumentarno-eksperimentalni, 52'52" /suaustorstvo sa Sanjom Ribičić-Radić/

2008.

Melody ili studija o horizontalnom close upu u nepriredenom fragmentu vremena

eksperimentalno-dokumentarni, 5'

2008.

Djevojčice (triptih o stvarnosti)

eksperimentalno-dokumentarni, 12'

2010.

Ljubav i role*

eksperimentalno-dokumentarni, 7'15"

2010.

Crvenokosa (dug film u kratkom vremenu)**

eksperimentalni, 14'26"

2010.

Idiotska noć 2 (politički film Damira Radića)**

eksperimentalni, 24'19"

2010.

Malena (ljubavni film damira radića)**

eksperimentalni, 6'

2011.

Ustrajnost*

eksperimentalno-dokumentarni, 23'40"

2011.

Pretty little things (film istina)

eksperimentalni, 14'28" /iz ciklusa *Porn Art*/

2011.

Eksplatacija čovjeka po čovjeku

eksperimentalni, 28'18" /iz ciklusa *Porn Art*/

2011.

Poduka za mladicu (na starim zasadama)

eksperimentalni, 16'16" /iz ciklusa *Porn Art*/

Napomena: Svi filmovi nastali su u autorovoj osobnoj produkciji i u cijelosti ih je, izuzev filma *Poznañ Trip*, kreirao Damir Radić (ideja, kamera, montaža); na filmovima označenima zvjezdicom natpise (a za film *Ustrajnost* i fotografije) radila je Sanja Ribičić-Radić; za filmove označene dvjema zvjezdicama postprodukcija je izvedena u Hrvatskom filmskom savezu i na tim filmovima natpise i montažne korekcije radio je Željko Radivoj, čiji su dokumentarni zapisi korišteni u filmu *Samo je zemlja ispod ovog neba*; izvori za djelomičan ready-made film *Samo je zemlja ispod ovog neba* navedeni su na objavljenici, kao i za cjeloviti ready-made *Crvenokosa*; izvori za ostale ready-madeove (*Idiotska noć 2*, *Malena*, ciklus *Porn Art*) te za djelomičan ready-made *Djevojčice (triptih o stvarnosti)* nisu navedeni, a dostupni su u autorovoj kućnoj arhivi. (Filmografiju i fotograme uredništvu je ustupio Damir Radić.)

Noël Carroll

City University, New York, SAD

Moć populističkih filmova

65 - 66 / 2011

Sažetak: S obzirom na iznimnu važnost pitanja realizma kroz povijest filmskih teorija, ovaj rad daje kratki pregled razmatranja te problematike, no u potpunosti odbacuje postavke realističkih teorija filma (uključujući i novije, u psihologiji utemeljene pristupe), usredotočujući se na temeljna pitanja na koja su teoretičari pokušali odgovoriti ontološkim, psihološkim i drugim modelima realističkog shvaćanja filma. Jedno je od glavnih pitanja – što film čini toliko popularnim, odnosno, što reakciju na filmove čini toliko intenzivnom za toliko mnoge, osobito u usporedbi s operom ili kazalištem. Carroll izrijekom proučava posebnu vrstu ili žanr filmova – "međunarodni Hollywood" – no konotacije pristupa temeljenog u psihologiji mogu se, uočiti u ključnoj tezi da moć populističkih filmova počiva u njihovoj lako shvatljivoj jasnoći za masovnu publiku. Tu jasnoću pak ovaj tekst detaljno objašnjava, dolazeći do zaključaka o važnosti slikovnog prikazivanja, varijantnog kadriranja, erotičke naracije i specifične povezanosti tih elemenata.

Ključne riječi: filmski realizam, efekt stvarnosti, populistički film, teorija filma, erotički model naracije

Nerealna "realistička transparentnost"

U većem dijelu svoje povijesti filmska je teorija bila opsjednuta različitim idejama realizma.¹ U sklopu onoga što se s vremenom nazvalo *klasična filmska teorija*, tj. filmska teorija do 1965. pisanje Andréa Bazina svjedoči o krajnjem obliku te opsjednutosti. Bazin je smatrao da je filmska slika objektivna reprezentacija prošlosti, vjerodostojni ulomak stvarnosti.² U dodatku takvom pogledu na ontologiju filma, Bazin je također branio psihološku paralelu prema kojoj gledatelji smatraju da su slike na ekranu na neki način identične njihovim referentima³

Suvremeni filmski teoretičari odbacuju Bazinovu metafiziku koja se odnosi na filmsku sliku. Oni, pod utjecajem semiotike, poriču da se može pronaći bilo kakav doslovni smisao ideje da je film neka vrsta prirodnoga zrcala okrenutoga stvarnosti. Ipak, suvremeni se teoretičari još uvijek drže jednog dijela realističkog pristupa, posebno njegovih psiholoških pretpostavki. To jest, u isto vrijeme dok odbijaju shvaćanje da je film ulomak realnosti, suvremeni se teoretičari svejedno slažu da film, u svojim standardnim uporabama, proizvodi *činak stvarnosti* kod svojih gledatelja. Taj učinak, psihološki učinak, opisuje se različitim formulama, uključujući i shvaćanje da film ostavlja dojam da to sama stvarnost priča sebe samu, da film proizvodi iluziju stvarnosti; ili da film izgleda prirodan.⁴

Zasigurno, suvremeni teoretičari imaju pravo kad napuštaju ekstravagantnosti Bazinove ontologije filma, usprkos velikom utjecaju koji ima njegova teorija. Međutim, psihologizacija realističkog pristupa u suvremenoj teoriji pomoću tvrdnje o učinku stvarnosti nije baš uvjerljiva; jer zahtijeva da se gledateljima pripišu poprilično bizarna i otvoreno sumnjiva mentalna stanja. Gledatelji su, kažu, pod iluzijom da je filmska slika sam njezin referent, ili su natjerani vjerovati da je filmska slika sama stvarnost koja sama sebe priča; ili da je filmska slika nekako prirodna. Neki od ovih pripisanih psiholoških učinaka – primjerice, "stvarnost koja sama sebe pripovijeda" – zvuče krajnje nekoherentno. Ali sve su ove varijacije na temu realističkog učinka sumnjive stoga jer pripisuju gledateljima vjerovanja koja bi one-

1 Tekst je prijevod poglavlja "The Power of Movies" iz knjige N. Carrola *Theorizing the Moving Image*, Cambridge University Press, 1996: str. 78–93. Esej se izvorno pojavio 1985. u časopisu *Deadalus* (Fall 1985, str. 79–103). Izvorni tekst nema međunaslova – u prijevodu ih je unio prevoditelj. Prijevod objavljujemo uz velikodušno načelno dopuštenje autora da objavimo prijevod bilo čega iz ove knjige što nam zatreba za *Hrvatski filmski ljetopis*. Na tome mu se toplo zahvaljujemo. (Hrvoje Turković)

2 Vidi André Bazin, *What Is Cinema?* (University of California Press,

1971), posebno knj. 1.

3 U analitičkoj filozofiji, čijem kontekstu pripada Carroll, pod "referentom" se misli na stvarne predmete na koje upućuje neka riječ ili, uopće, neki znak, dakle i prikazivačka filmska slika (također: *doseg, ekstenzija*). (Nap. prev.)

4 Kao primjer pisca koji koristi ove pristupe vidi John Ellis, 1982, *Visible Fictions: Cinema, TV, Video*, London: Routledge – Kegan Paul.

moćila naše inače karakteristične oblike reagiranja na film i načine njegova cijenjenja. Jer, kad bismo kao gledatelji ikada zamijenili prikazivanja pred nama za referente koje te slike oslikavaju, ne bismo nikada mogli udobno, neaktivno i zadivljeno sjediti dok bizoni u stampedu nasrću prema nama, dok ljubavnici pred nama otkrivaju svoje najdublje žudnje jedno prema drugome, dok su djeca podvrgnuta mučenju.⁵

Realistički pristup filmskoj teoriji slijepa je ulica, bilo kao ontološka teza, bilo u svojim suvremenim, psihologiziranim varijantama. Međutim, pitanja koja su motivirala realističke odgovore vrijedna su postavljanja. Što je to što različiti realistički pristupi u filmskoj teoriji teže objasniti? Je li to uopće vrijedno objašnjenja? Barem se dva kandidata za odgovor ovdje čine ključnima. Prema suvremenim filmskim teoretičarima, realizam, posebno kao psihološki učinak, igra neku ulogu u objašnjavanju načina na koji film širi ideologiju. Drugo, time što se filmu pripisuje realizam namjerava se objasniti moć filmove, objasniti zašto filmovi, uključujući narativnu televiziju, doista jesu dominantan umjetnički oblik 20. vijeka.

Svakako, pitanja "Kako film promovira ideologiju?" i "Što daje moć filmovima?" dobra su pitanja. Svrha ovog rada jest u nastojanju da se odgovori na drugo pitanje, a da se ne pribjegne prizivanju realizma. Pokušat ćemo objasniti što filmove čini našom prevladavajućom masovnom umjetnošću, tako proširenom, međunarodno posvemašnjom i pristupačnom preko granica klasa i kultura. Nadalje ćemo pokušati objasniti što reakciju na filmove čini *toliko intenzivnom za toliko mnoge*, osobito kad se usporedi s takvim umjetničkim oblicima kao što je opera ili kazalište.

Hipotezom realizma nastojalo se izići na kraj s takvim

pitanjima i to tako da se sugerira da filmovi izgledaju kao ulomak stvarnosti te da su tako naširoko pristupačni zato jer je svatko upoznat sa stvarnošću. Ali pozivanje na stvarnost neće biti od osobite pomoći kad je u pitanju intenzitet naše reakcije na filmove, zato jer na poseban intenzitet filmova pomišljamo upravo u kontrastu prema našim rasplnutijim reakcijama na svakodnevnu stvarnost. Drugi način da to kažemo, naravno, jest da upozorimo da, budući da je naša reakcija na stvarnost tako često blijeda, tvrdnja da film izgleda kao ulomak stvarnosti ne obećava nikakvo objašnjenje naše iznimno intenzivne reakcije na filmove. Tako se mora pronaći drugo objašnjenje za moć filmova, ono koje se ne oslanja na realizam.

"Međunarodni Hollywood" i njegov populizam

Za početak izlaganja o moći filmova, važno je dati neku karakterizaciju pojave u pitanju. Prvo, riječ "filmovi"⁶, kako se ovdje rabi, ne upućuje na film uopće, niti na kinematografiju uopće – tj. na korpus kulturne proizvodnje koji uključuje ne samo komercijalne, narativne filmove, nego također i industrijske dokumentarce, medicinske instruktivne filmove, balističke testove, eksperimentalne filmove, modernističko-umjetničke filmove, propagandne filmove itd. Zapravo, riječ "filmovi" [*movies*] upućuje na popularne, masovnomedijske filmove, proizvode onoga što bi se moglo nazvati *međunarodnim Hollywoodom* – populističkim filmovima koji su napravljeni na način koji se imenuje "klasični stil", bez obzira jesu li oni američki, talijanski ili kineski, jesu li pravljani za kinoekrane ili za televiziju. Popularni filmovi, u tom smislu, jesu žanr⁷, a ne ukupnost filma. Moj se rad posvećuje upravo moći tog žanra. Zašto da govorimo o

5 Za detaljnu kritiku bazinovskih pristupa vidi moj tekst "Concerning Uniqueness Claims for Photographic and Cinematic Representation" ("U pogledu tvrdnje o jedinstvenosti fotografskog i filmskog prikazivanja") uključenom u ovu knjigu [tj. u *Theorizing Moving Image*, nap. prev.]. Za širu kritiku suvremenih pripisa gledateljima realističnih psiholoških efekata vidi moj tekst "Address to the Heathen" ["Upućeno heathovcima" – posljednja riječ je dvosmislica, obilježava istovremeno pobornike britanskog teoretičara Stephena Heatha, a ujedno znači i "neznabošci", nap. prev.], *October*, br. 23, 1982, i moj "A Reply to Heath" ["Odgovor Heathu"], *October*, br. 27, 1983; ovaj je posljednji članak uključen u knjigu.

6 Carrol ovdje upotrebljava žargonsku riječ *movies* (izvorno hipokoristik za *moving pictures*), kojom se danas učestalo nazivaju upravo dominantni repertoarni filmovi rađeni u "hollywoodskom" duhu. Ovdje ću sustavno prevoditi *movies* množinom – *filmovi* – kako bi se znalo da se govori o određenom skupu filmova, a ne o filmu uopće. Kako se takvim prijevodom gubi specifična odredbena vrijednost engl. žargonske riječi

movies – upotrebljavane nadasve za populističke, prohollywoodske filmove – povremeno, gdje to povećava terminološku jasnoću, riječ *movies* prevodit ću sklopom *populistički filmovi*. A odredbu tog skupa Carroll čini izričitom upravo u ovom odlomku. Inače, razjašnjavanju pojma *populističkih filmova*, odnosno uopće *populističke* tj. *masovne umjetnosti*, te kritičkoj analizi različitih shvaćanja tog fenomena, Carroll je posvetio opsežnu knjigu *A Philosophy of Mass Art*, Oxford 1998: Clarendon Press. Usp. također prijevod pripremnog eseja za tu knjigu: Noël Carroll, 1997, "Ontologija masovne umjetnosti", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 3, br. 11. (Nap. prev.)

7 Termin *genre* kliske je primjene u engleskom (kao ponekad i u nas, iako mnogo rjeđe). Njime se, s jedne strane, označava bilo koju *filmsku vrstu*, pa se i fiktionalni (igrani) film tretira kao *genre* usporedno s dokumentarnim i animiranim. S druge strane, kao i u nas, pod *genre* – *žanr* – pomišlja se nadasve na *populističke podvrste igranog filma* – na vestern, mjuzikle, komedije i dr. Čini mi se da Carroll, govoreći o populističkom

moći jedne kinematografske vrste umjesto o moći medija? Eto, odgovor je na to, jednostavno, u tome da medij filma nije, u sebi i po sebi, moćan; nije medij filma taj koji je tako intenzivno obuzeo toliko široku publiku. To su napravile primjene medija za potrebe *međunarodnog Hollywoda*. Kad ljudi govore o moći medija, oni, vjerujem, govore o moći tog određenog žanra ili stila. Jer su upravo takvi filmovi zarobili popularnu imaginaciju 20. stoljeća, a ne modernistička remek-djela ili instrukcijski medicinski filmovi. Upravo je moć populističkih filmova ona koja istraživače čini zaista znatiželjnim.

Govoreći o populističkim filmovima, a ne o filmu ili kinematografiji, namjerno se izbjegava esencijalizam. Kad bismo postavili problem u esencijalističkom idiomu – tj. što čini moćnim *medij* filma – izopačili bismo naše pitanje. Jer ni sam medij ni bilo koji postojeći filmski stil u mediju nije nužno pristupačan, ne potiče mase, popularnu publiku, na intenzivno uživanje. Tako, definiranje biti medija, ako uopće i postoji nešto takvo, neće nam pružiti ono što tražimo. Umjesto da uspoređujemo medij filma s drugim medijima, poput kazališta ili književnosti, mi ćemo se u ovome radu usredotočiti na spomenuti *populistički žanr filmova* kako bismo odredili koje su osobine stilističkih izbora osposobile *međunarodni Hollywood* da izazove onu razinu rasprostranjenosti, intenzivna privlačenja koji je, *ex hypothesis*, nedohvatljiv drugim medijima. Doduše, takvo postavljanje projekta nije posve točno. Zapravo se neće uspoređivati populistički žanr filmova s drugim medijima, nego s drugim vrstama unutar drugih medija. Želimo znati koje osobine populističkih filmova poput *Crvene rijeke* (*Red River*, Howard Hawks, 1948), *Psiha* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960) i *Plavog groma* (*Blue Thunder*, John Badham, 1983) čini ove filmove privlačnijim i sposobnim da intenzivnije uvuku u se nego, primjerice, kazališne drame poput *Kra-*

lja Leara i *Hurlyburly*, baletе poput *Giselle* i romane poput *Middlemarch*. Moj se antiesencijalizam svodi na odbijanje da odgovorim na pitanje o moći filmova u odrednicama specifičnosti medija filma. Može se učiniti da je proglašavanje ove varijante antiesencijalizma u ovo prilično odmaklo doba tek redundantna gestikulacija. Ali, nisam siguran u to. O ustrajnoj privlačnosti esencijalističke metodologije svjedoči utjecajni esej Christiana Metza "Imaginarni označitelj",⁸ koji pokušava izolirati i analizirati filmski specifične crte medija, a njih prepoznaje u posebnoj vrsti igre prisutnosti i odsutnosti.

Kognitivni temelj slikovnog prikazivanja

Moć populističkih filmova sastoji se od dvaju čimbenika: rasprostranjenog sudjelovanja i intenzivnog sudjelovanja. Ovaj će rad pokušati objasniti prvo u odredbama onih crta populističkih filmova što ih čine visoko pristupačnima širokoj publici. A intenzitet populističkih filmova pokušat ću objasniti tako da ispitam one osobine koje omogućuju tim filmovima ocrtavanje zbivanja s visokim stupnjem jasnoće. Ukratko, teza ovog rada jest da moć populističkih filmova počiva u njihovoj lako shvatljivoj jasnoći za masovnu publiku.

Razumijevanje opće popularnosti našeg žanra filmova možemo početi razmatranjem onih crta koje te filmove čine posebno pristupačnima masovnoj, nepodučavanoj publici. Posve je dobro početi naše razmatranje s projiciranom slikom u jednom kadru – krupni plan junakova lica, ili total Drakulina dvorca. Ove slike su, većim svojim dijelom, prikazivačke,⁹ ali, što je još važnije, one su *slikovno* prikazivanje. One upućuju na svoje referente time što ih *oslikavaju*, tako da izlažu ili očituju ograničen raspon sličnosti prema svojim referentima.¹⁰ Prepoznajući ove sličnosti gledatelj dolazi do znanja što to slika ocrtava, da li oslikava čovjeka, ili konja, ili kuću itd.

filmu kao "žanru" nadasve indicira da je posrijedi osobita vrsta filma, ali koketira i s konotacijama koje nosi ta riječ kad se njome označavaju igranofilmska podvrsta – igranofilmski žanrovi. U skladu s time, prema kontekstu, eng. *genre* prevodim uglavnom sa "žanr" (pa tu treba imati na umu poopćeno značenje s konotacijama i populističkog žanra), a tek povremeno s "vrsta", tamo gdje konotacije "igranofilmskog populističkog žanra" nisu baš važne. (Nap. prev.)

8 Taj se esej može pronaći u *The Imaginary Signifier* Christiana Metza (University of Indiana Press, 1982). Metzov pristup kritiziram u osvrtnu na tu knjigu objavljenu u *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Winter 1984.

9 Nazivom "prikazivački" sustavno ću prevoditi eng. termin *representational*, a prikazivanje bit će prijevod eng. *representation*. (Nap. prev.)

tional, a prikazivanje bit će prijevod eng. *representation*. (Nap. prev.)

10 Carroll se, budući da pripada analitičko-filozofskoj tradiciji i na nju se nadovezuje (dio njegova bavljenja jest *filozofija filma*) ujedno obraća i filozofski upućenu čitatelju, te se povremeno oslanja na ustaljenu filozofskološki terminologiju analitičke filozofije. Na sljedeći su način prevedeni filozofski termini koje rabi Carroll: eng. *refer to* s "upućuje na"; eng. *referent* ostavlja se neprevedenim, kao "referent" (u logici se ili zadržava ovaj termin, ili se govori o *dosegu* pojma, a označava stvarnosne predmete na koje se prikladno primjenjuje, na koje se "upućuje", koje se "doseže" pojmom); eng. *pictorial* prevodim sa "slikovni", eng. *picturing* prevodim s "oslikavanje", a eng. *depicting* s "ocrtavanje"; eng. *image* se, prema kontekstu, prevodi kao "slika" ili kao "snimka", a eng. *picture*, opet prema kontekstu, kao "slika" ili kao "slikarija", odnosno "slikarsko djelo". (Nap. prev.)



Crvena rijeka (Howard Hawks, 1948)

Uzevši da je tipična filmska snimka slikovno prikazivanje, kakve to ima veze s pristupačnošću?

Slika je veoma posebna vrsta znaka. Psihološki podaci daju jaku podršku tvrdnji da prepoznavanje onoga što slika prikazuje svladavamo čim postajemo sposobni prepoznavati same predmete ili vrste predmeta što služe kao modeli za danu sliku. Prepoznavanje slika nije vještina koju usvajamo mimo ili neovisno o prepoznavanju samih predmeta. Koje god osobine ili indikatore koristimo pri prepoznavanju samih predmeta, upošljavamo ih i kada prepoznamo ono što slika oslikava. Dijete koje je odgojeno bez slikovnih prikazivanja prepoznat će referent bilo koje slike onog predmeta s kojim je i inače bilo upoznato.¹¹ Brz razvoj ove sposobnosti prepoznavanja slika jako odudara od usvajanja znakovnog sustava kakav je jezik. Nakon svladavanja nekolicine riječi, dijete je

još uvijek daleko od svladavanja ukupnog jezika. Slično, kad odrasli čovjek bude izložen jednoj ili dvjema prikazivačkim slikama napravljenima u njemu tuđem slikovnom idiomu – recimo da je riječ o Zapadnjaku koji se suočava s Japanskom slikom učinjenom u *ukioe* stilu – svejedno će nakon nekoliko trenutaka promatranja biti sposoban prepoznati referente svake od tih slika. Ali, niti jedan Zapadnjak, nakon što je naučio jedan ili dva lingvistička simbola japanskog jezika, neće moći identificirati referente svih, a niti par sljedećih japanskih riječi. Povijesno gledano, Japanci su bili itekako sposobni stići i ponoviti zapadnjački sustav perspektivnog slikanja proučivši tek mali izbor ilustracija u knjigama; ali oni pritom ne bi nikada mogli usvojiti neki europski jezik naučivši značenje tek nekolicine riječi ili fraza.¹²

Slikovna se prikazivanja, dakle, korjenito razlikuju od

¹¹ J. E. Hochberg i V. Brooks, 1962, "Pictorial Recognition as an Unlearned Ability", *American Journal of Psychology*, br. 75, str. 624–628.

¹² Ichitaro Hondo, 1957, "History of Japanese Painting", u: *Painting 14–19th Centuries: Pageant of Japanese Art*, Tokyo: Tokyo National Museum, Vol. II, str. 54–55.

lingvističkih prikazivanja. Brzina kojom se svladavaju sugerira da ona ne zahtijevaju posebno učenje, osim, možda, shvaćanja da se ravne površine koriste da bi zastupale trodimenzionalne predmete. Sposobnost da se prepozna što slika ocrta javlja se zajedno sa sposobnošću da se prepozna vrsta predmeta koja služi kao model za sliku. Uzajamna veza između slikovnog prepoznavanja i prepoznavanja predmeta, naravno, objašnjava kako je moguće da čim nam slika pruži detaljne vizualne obavijesti prepoznamo predmete i mjesta što ih nikada nismo vidjeli u zbiljskome životu. I, naravno, činjenica da slikovno prepoznavanje ne podrazumijeva nikakav poseban proces učenja objašnjava kako to da su filmovi, čijim su temeljnim sastavnim znakovima slike, odmah pristupačni *nepodučenoj* publici u svim kutcima svijeta. Publika ne treba nikakvo posebno uvježbavanje da bi izišla na kraj sa sastavnim slikama u filmovima, jer se sposobnost da se prepoznaje o čemu su te slike razvila kao bitni dio gledateljeve sposobnosti da prepoznaje predmete i zbivanja.

Tehnologija filma može se upotrijebiti i na takav način da slikovni temelji nekog filmskog žanra ili filmskog stila ne bude slikovno prikazivanje. Može se zamisliti cijela kinematografija koja bi se sastojala od filmova s promjenjivim apstraktnim oblicima, kakvi su primjerice *Ritam 21* (*Rhythmus 21*, 1923) Hansa Richtera, ili kinematografija filmova kolorističkog spektakla, poput *Tekst svjetla* (*The Text of Light*, 1974) Stana Brakhagea. Ali, nije to bio put koji su se zaputili populistički filmovi. Filmovi su postali svjetskim fenomenom – i unosnom industrijom – upravo po svojem korištenju slikovnog prikazivanja, u opreci prema znakovnim sustavima koji, da bi ih se razumjelo, zahtijevaju svladavanja postupaka poput čitanja, dekodiranja ili dešifriranja. Slikovna prikazivanja temelje se na biološkoj sposobnosti koja se u ljudi počne razvijati čim nauče raspoznavati predmete i zbivanja u svojoj okolini.

Osnovne slike od kojih su sastavljeni filmovi nisu samo *slikovno prikazivanje*; one su, standardno uzevši, *pokretno slikovno prikazivanje*. Ali, kao što publika ne mora proći fazu učenja da bi "čitala" slike, tako se ni per-

cepcija "pokreta" u filmu ne mora učiti. Ona je funkcija načina na koji stroboskopski efekt ili beta-pojava utječe na mozgovnu organizaciju unosa koji je podražajno dan u odredivome slijedu na različitim točkama očne mrežnice. Naravno, praćenje filma uključuje više od sposobnosti da se raspozna ono što prikazuju njegove pokretne slike. Ali, ne smije se previdjeti ključnu ulogu koju, u omogućavanju pristupačnosti filma, ima razmjerna lakoća shvaćanja osnovnih znakova filma.

Dosadašnja razmatranja vjerojatno se neće svidjeti većini filmskih istraživača. Naime, tvrdnja da slike (a, proširenjem, i filmovi) djeluju time što izgledaju poput njihovih referenata u svim onim oblicima na koje je baždaren naš perceptivni sustav, ide protiv suvremene naslijeđene mudrosti prema kojoj su slike, kao i svi drugi znakovi, stvar kodova i konvencija. Nedvojbeno, poneki će se čitatelj sjetiti svojeg antropološkog seminara u kojem mu je rečeno da neki ne-Zapadnjaci nisu bili sposobni razumjeti slike koje su im pokazivali misionari i drugi terenski djelatnici. Međutim, ta svjedočanstva nikada nisu bila posve odlučna. Prigovaralo se vjernosti fotografija koje se upotrebljavalo, uz još ozbiljnije prigovore da ispitanici nisu uspjeli razumjeti, i to samo na početku, zapadnjačku praksu da se ravne površine koriste za portretiranje trodimenzionalnih predmeta.¹³ Jednom kad shvate štos, ispitanici iz drugih kultura nemaju nikakvih poteškoća raspoznati na što referiraju slike koje dotad nisu opažali (uz podrazumijevanje, naravno, da su već prethodno bili upoznati s vrstama predmeta što su izloženi u slikama).¹⁴ Također, u prilog nekonvencionalističke raspravljačke strane, moramo odvagnuti i psihološka svjedočanstva o načinu ljudskog usvajanja slikovnog prepoznavanja, o lakom međukulturnom širenju slikovnih praksi, te zoološke dokaze da neke životinje imaju sposobnosti slikovnog prepoznavanja,¹⁵ a sve to ide protiv egzotičnih anegdota kojima se mislilo demonstrirati kako su prakse oslikavanja tek kulturne konvencije koje se moraju naučiti onako kako se uči jezik. Možemo uzeti svoj vlastiti slučaj. Svi se sjećamo našeg vlastitog usvajanja jezika, i znamo kako da pomognemo mladima da nauče čitati i pisati. Ali tko da se sjeća takva proce-

13 J. B. Deregowski, E. S. Muldrow i W. F. Muldrow, 1972, "Pictorial Recognition in Remote Ethiopian Population", *Perception*, br. 1, str. 417–425.

14 John M. Kennedy, 1953, *A Psychology of Picture Perception*, San Francisco: Jossey-Bass, str. 79.

15 K.J. Hayes i C. Hayes, 1953, "Picture Perception in Home-Raised Chimpanzee", *Journal of Comparative and Physiological Psychology*, br. 46, str. 470–474.

sa u odnosu na slike, i koje bismo tehnike upotrijebili da djecu naučimo slikovnoj pismenosti? Jest, mogli bismo djetetu pokazati nekoliko slika i reći ime naslikanih predmeta. Ali vrlo brzo će dijete naprosto vidjeti o čemu je slika; dijete ne "čita" sliku, ne dekodira je, niti prolazi kroz neki postupak zaključivanja. Na temelju skućena skupa predložaka, dijete može nastaviti identificirati sadržaje mnoštva slika zato jer između shvaćanja slikovnih prikazivanja i percipiranja svijeta postoji kontinuum koji ne ovisi o učenju ičega sličnog konvencionalnim, arbitrarnim korelacijama rječnika ili kombinatornih načela gramatike.

Nedvojbeno je da je lako doći u iskušenje pomisliti da slikovno prepoznavanje podrazumijeva neki proces dekodiranja ili zaključivanja. Razlog je za to u suvremenom utjecaju računalne metafore na shvaćanje čovječjeg uma. Prošireno mislimo da nam kompjutori daju moćan uvid u to kako radi naš um. A kad bismo morali izgraditi kompjutor koji bi simulirao slikovno prepoznavanje, to bi zahtijevalo vrlo kompleksni sustav obrade informacija. Ali iz činjenice da kompjuteri moraju upotrijebiti složeni sustav obrade obavijesti ne slijedi da i ljudi moraju koristiti sličan sustav. Može biti da je naša neurofiziologija tako sklopljena da kad smo podraženi stanovitim slikovnim područjem, mi odmah vidimo o čemu je ta slika. John Searle uočava da našu ravnotežu kontrolira tekućina u našem unutarnjem uhu. Kad bi se izradio robot, njegovu bi ravnotežu vjerojatno nadzirao neki složeni računalni program. Ali za nas našu ravnotežu nadzire naš tjelesni hardver.¹⁶ Slično se može tvrditi da nam biologija – prije nego obrada informacija – može mnogo toga reći o tome kako funkcionira naše prepoznavanje predmeta i slikovno prepoznavanje. A do onoga stupnja do kojeg je slikovno prikazivanje stvar načina na koje su sazdani ljudi, praksa koja se temelji na slikovnom prikazivanju – poput filmova – biti će naširoko i lako pristupačna svim ljudima sazdanim na taj način.

Mnogi suvremeni teoretičari koji se priklanjaju semiotici oduprijet će se takvom pristupu slikovnom prikazivanju filmovima. Taj otpor počiva na zbrci, ili prije na njihovu stapanju ideja *koda*, *konvencije* i *kulture*; termina koji se u filmologiji uzimaju kao ekvivalentni. Ako je nešto kodirano ili konvencionalno, tada se to smatra kul-

turnom proizvodnjom. To zvuči prihvatljivim. Ali daleko je problematičnije uzimati stvari obratno: da je, onda kad je nešto kulturni proizvod, posrijedi i kodiran ili konvencionalan fenomen. Tako, ako su slikovna prikazivanja, uključujući i film, kulturni proizvodi, tada, tvrdi se, oni sigurno moraju biti i konvencionalni. Teškoća ovdje leži u pretpostavci da sve što je kulturno jest nužno i konvencionalno.

Primjerice plugovi – oni su kulturni proizvod. Njih je proizvela stanovita agrikulturna civilizacija koja je imala kulturno specifične potrebe koje nisu imali, primjerice, lovci-sakupljači. Je li dizajn pluga stvar konvencije? Sjetite se ovdje da je arbitrarnost za filmske semiotičare ključna odredbena crta konvencionalnosti. To jest, ljudska skupina stvori konvenciju – poput vožnje desnom stranom ceste – onda kad postoji veći broj alternativnih načina da se svlada situacija i kada je izbor između tih alternativa arbitrar, jednostavno stvar proglašenja jedne kao obvezatne. Ali, prihvaćanje dizajna pluga nije se moglo postići jednostavnim proglašenjem. Plug ima svrhu – da raskopava njivu – i njegova djelotvornost mora se prilagoditi strukturi prirode. Mora biti dovoljno težak i dovoljno oštar da bi zarezivao u zemlju, mora biti prilagođen mogućnostima ljudi koji ga rabe – mora biti upravljiv, mora ga se dati vući i to od stvorova koja imaju ograničenu snagu. Napravu poput pluga mora se otkriti; ona ne nastaje konsenzusom. Ne možemo izabrati štule da obavljaju posao pluga. Plug je bio kulturna *invencija*, a ne kulturna *konvencija*. Bio je usvojen jer je obavljao posao, jer je išao na ruku kulturnoj potrebi time što je usuglasio osobine prirode i biologije.

Razlog iz kojeg smo ovdje uveli pojam *kulturne invencije* jest, naravno, kako bismo spriječili olako poistovjećivanje kulturnog i konvencionalnog. Ako pojam kulturne invencije primijenimo na vrstu prikazivanja kojoj pripada film, on sugerira da slikovna prikazivanja mogu biti kulturne invencije, invencije koje, pod uvjetima dane ljudske građe, uzrokuju da i gledatelj koji nije uvježban u sklopu nekog sustava konvencija ipak prepozna ono što slike zastupaju. Struktura takvih slika nije određiva samom odlukom. Ne možemo, pod danim uvjetovanoštim ljudskog perceptivnog aparata, naprosto proglašiti da nešto *izgleda* kao nešto drugo, iako možemo

¹⁶ John Searle, 1984, *Minds, Brains and Science*, Cambridge: Harvard University Press, str. 51–52.

proglasiti da nešto može *stajati* za nešto drugo. Čini se uvjerljivim pretpostaviti da se to ograničenje može, u velikoj mjeri, pripisati ljudskoj biologiji. A sve dotle dok su filmovi ustrojani kao oblik prikazivanja što je povezan s biološkim osobinama ljudskog organizma, oni će općenito biti pristupačniji nego žanrovi u drugim medijima, onima poput romana, u kojima se pretpostavlja svladavanje poduke u konvencijama, konvencija određenog prirodnog jezika. Također, ako je raspoznavanje filmskih slika sličnije refleksu nego postupku čitanja, tada iz toga proizlazi da bi se film mogao biti manje zahtjevan, da zahtijeva manje aktivnog napora nego čitanje. Možda bi se ovo moglo potvrditi prisjećanjem koliko je lakše pratiti populistički film nego čitati roman onda kad je čovjek umoran.

Dosad smo ustvrdili da je ključni element moći populističkog filma u činjenici da se filmovi obično oslanjaju – barem na razini osnovnih snimaka – na slikovna prikazivanja koja dopuštaju masama nepodučenih gledatelja lak pristup osnovnim znakovima u sklopu tog sustava, i to zbog samog načina na koji su sazdan ljudi. No, ova teza nije tek prerada realističnog objašnjenja onoga tipa koji smo na početku otpisali. Nimalo. Bazinovska je tvrdnja da gledatelj uzima da je filmska slika istovjetna s njezinim referentom, dok suvremeni filmski teoretičari drže da tipična filmska slika stvara iluziju stvarnosti, tj. da je prozirna, da je zato prirodna. No dosad se nisam pozivao niti na jedan od ovih realističkih, psiholoških učinaka, niti na bilo što slično. Umjesto toga, ustvrđeno je da nepodučeni gledatelj prepoznaje ono što filmska slika prikazuje bez pozivanja na kod; nije tvrdeno da gledatelj slikovno prikazivanje, u bilo kojem smislu, uzima da je istovjetno s referentom slike. Čovjekove su se perceptivne sposobnosti razvile tako da sposobnost za slikovno raspoznavanje dolazi, gotovo prirodno, zajedno sa sposobnošću za prepoznavanje predmeta, a dio te sposobnosti jest i sposobnost da se razlikuje sliku od njezina referenta. Zato mi i ne govorimo o realističkom, psihološkom efektu – poistovjećanju slike s njezinim referentnom – nego o sposobnosti filma da koristi generičke raspoznavalačke mogućnosti ljudi. Drugi način da se jasnije uoči ova razlika jest da se uoči koliko se u realistovu objašnjenju moći filma naglašava činjenica da su filmovi fotografski medij, dok je za tehnologiju objašnjenja pristupačnosti filmova koju ovdje nudim važna filmski nespecifična tehnologija slikovnog prikazivanja.

Ako se i može uzeti da je do ovog trenutka nešto dokazano, mora se priznati da smo još uvijek prilično daleko od punog objašnjenja moći populističkih filmova. Objasnili smo zašto su populistički filmovi pristupačniji od drugih vrsta, recimo od romana. Ali koje bi to bile crte populističkih filmova koje bi objasnile njihovu pretpostavljenu pristupačnost i intenzitet u usporedbi s takvim medijima i vrstama poput drame, baleta i opere, u kojima prepoznavanje onoga na što upućuju njihova prikazivanja – isto kao i na filmu – tipično nije posredovano naučenim procesima dekodiranja, čitanja ili zaključivanja? Koje su to standardne crte filmova koje se ih razlikuju od standardnih crta, npr., dramskih predstava, a prema kojima su tipični populistički filmovi pristupačniji nego tipične kazališne predstave? Naša je hipoteza da je to zato što je film rano u svojoj evoluciji razvio stanovita sredstva zbog kojih ga je – ako je sve ostalo isto – lakše pratiti nego tipičnu predstavu, tj. kazališnu izvedbu kakvu se, bar dosad, uobičajeno sretalo. Ova ograda "bar dosad" dodana je zato jer nema razloga vjerovati da se ne bi moglo izmisliti takvu kazališnu predstavu koja bi bila funkcionalno ekvivalentna filmskim sredstvima o kojima ćemo upravo govoriti, te da se tako izjednači razmjerna pristupačnost tipičnih populističkih filmova i tipičnih kazališnih predstava. No, naš antiesencijalistički stav zahtijeva da ne uspoređujemo vječnu prirodu filmskog medija s njezinim navodnim kazališnim protuprimjerom, nego da usporedimo stanje umjetnosti filma sa stanjem umjetnosti kazališne produkcije.

Vođenje pažnje varijantnim kadriranjem

Rekli smo da su populistički filmovi pristupačniji nego predstave. Što se s time mislilo? Ustvrdili smo da je filmove lakše pratiti nego predstave. Što je to osobito u načinu na koji gledatelji prate populističke filmove? U tipičnom populističkom filmu – zahvaljujući nekim od njegovih karakterističnih sredstava, posebno *varijantnom kadriranju* – gledatelj ili gledateljica je, općenito uzevši, u položaju da usmjerava pozornost točno na ono što je važno u akcijskom području ili na području spektakla na platnu. Drukčije kazano, filmaš u žanru populističkog filma ima daleko veći potencijalni nadzor nad gledateljskom pažnjom nego što to ima kazališni redatelj. Posljedica toga jest u tome da gledatelj populističkih filmova uvijek usmjerava pozornost na prave detalje i zato, gotovo bez ikakva napora, shvaća zbivanje koje je

u tijeku točno na onaj način na koji je mišljeno da se to zbivanje razumije. Zbog različitih sredstava filma, poput varijantnog kadriranja, filmove je lakše pratiti. Filmovi su pristupačniji nego kazališne produkcije jer su filmovi kognitivno shvatljiviji. Taj element kognitivne jasnoće koju nude populistički filmovi može također posve dobro objasniti i rasprostranjen intenzitet sudjelovanja što ga izaziva film.

Naravno, i filmovima i standardnim kazališnim predstavama zajednička su mnoga istovjetna sredstva za usmjeravanje gledateljske pažnje. U kadru srednjeg plana i na pozornici pozornost publike može se voditi pomoću središnjeg smještaja važnih likova; smjerom gledanja likova; svijetlim bojama u tamnim područjima; zvukom, posebno dijalogom; usmjerenim svjetlom i varijacijom osvjetljenja ukupnog područja; postavljanjem važnih predmeta ili likova pomoću naglašenih kompozicijskih dijagonala; ekonomiziranjem s detaljima scenografije; šminkom i kostimom; komentarom; gestama itd. Međutim, čini se da filmovi imaju još neka, možda i djelotvornija sredstva za usmjeravanje pozornosti nego što ih ima kazalište kako se ono trenutačno prakticira. Da bi se osiguralo da će publika gledati tamo kamo bi gledatelj "trebao" gledati, varijacije fokusa filmske slike, na primjer, mnogo su pouzdanije sredstvo od kazališnog osvjetljenja. Pouzdanija je i uporaba različitog kadriranja, izbora planova na filmu. Uz pomoć montaže i pokreta kamere filmaš može biti posve siguran da će gledatelji zamjećivati točno ono što bi morali percipirati u točnom trenutku u kojem bi to i trebao činiti. Kad se, primjerice, kamera približi u krupni plan više nema mogućnosti da bi gledateljsku pažnju odvratio neki preostali detalj u prizoru. Sve što je u tom trenutku neprikladno samoj priči izostavljeno je. Također, gledatelji ne moraju tražiti važan detalj – taj detalj odmah se isporučuje. Gledatelji također dobivaju takvu bližu ili udaljenu vizuru na neki važan predmet u priči kakva je upravo korisna da bi dobili određen osjećaj o tome što se upravo zbiva – bilo da je posrijedi junakinja filma, mesarski nož, gomila ljudi,

tvrdava ili planeti u svemiru. Dok u kazalištu naše oko neprestano traga za radnjom – često s prilične udaljenosti, često unutar nadsvođenog prostora – u filmovima se najveći dio tog posla obavlja premještanjem položaja kamere, a što istodobno osigurava da prosječni gledatelji nisu izgubljeni u prostoru nego da točno gledaju u ono što bi i morali vidjeti. Filmove je zato lakše pratiti nego tipičnu kazališnu predstavu, jer promjenjivi položaji kamere čine praktički nemogućim da gledatelji ne usmjeruju pozornost tamo kamo je zamišljeno da je usmjeruju.

Varijantno kadriranje na filmu postiže se približavanjem ili udaljavanjem kamere od predmeta koji se snima. Montaža i pokreti kamere dva su glavna procesa da bi se promijenilo kadriranje: u montaži u kadar nije uključena stvarna promjena položaja kamere; pri montaži skraćemo sa srednjih vizura na one blize, pa opet na udaljene, a prijelaz između njih je izrezan. U pokretima kamere, kako to ime sugerira, prijelaz kamere od udaljene vizure na onu blizu zabilježen je unutar kadra. Prekadriranje se može postići i optički, takvim napravama kao što su leće promjenjiva žarišta (zum) i promjenom leća. Ova mehanička sredstva za promjenu kadriranja predmeta ili zbivanja u prizoru omogućila su tri formalna postupka za usmjeravanje pozornosti publike: *ukazivanje*, *izopćenje* i *promjena mjerila*.¹⁷

Ukazivanje se javlja kad se kamera približava predmetu. Pokret prema predmetu funkcionira pokazno, poput geste pokazivanja. On naznačuje da bi gledalac trebao gledati u smjeru u kojem se kreće kamera, ako je to kretanje zabilježeno, ili u smjeru u kojem je kamera naciľjana, ako smo suočeni s kadrom nakon reza.

Kad se kamera približava prema nekom području, ona zakriva sve što izlazi izvan kadra. Premješćujući kameru bliže, bilo montažom ili pokretom kamere, ima snagu ukazivanja da ono što je tog trenutka važno jest upravo ono što je na platnu, ono što je u granicama izreza. To što nije unutar izreza *izopćeno* je, isključeno, stavljeno u zagrade. Tome gledatelj ne bi trebao posvećivati pažnju,

17 Kako ne postoje prikladni prijevodi ovih termina engleskog jezika – uzetih s raznih strana, logike, filozofije i psihologije – skovao sam sljedeće prijevodne zamjene: "ukazivanje" je prijevod eng. *indexing*; "izopćenjem" sam preveo ključni smisao eng. *bracketing*. Iako *bracketing* znači "stavljanje u zagrade", ovdje to podrazumijeva, preneseno, suspendiranja nečega iz središnjeg razmatranja, ovdje "izopćenje" iz vidnog polja i iz područja pozornosti. Vjerojatno je Carroll u uporabi ter-

mina *bracketing* inspiriran fenomenološkim, husserlovskim poimanjem "stavljanja u zagradu" (tj. fenomenološke redukcije, *epohe-a*). Objašnjenje prigodnih značenja tih termina daje se u glavnom Carrollovu tekstu. "Promjena mjerila" prijevodna je inačica eng. *scaling*, jer se terminom *scale* ponekad generički obuhvaća različite filmske *planove*, odnosno određivanje plana u kadru. (Nap. prev.)



Zora (F. W. Murnau, 1927)

i, zapravo, tome se doslovce i ne može posvećivati pažnja, barem ne u trenutku kad je izopćeno. Istodobno, izopćenje ima i svoju uključujuću dimenziju, ukazujući da je važno ono što je unutar izreza ili granica. Standardno postavljanje kamere aktivirat će podjednako isključujuću i uključujuću dimenziju izopćenja kako bi se kontroliralo pažnju, iako može varirati hoće li dano izopćenje naglašavati ono što se isključuje, ili pak ono što se uključuje.

Postoje, također, i standardna odstupanja od upotrebe izopćenja. Često se važan element prizora smješta izvan izreza tako da nije vidljiv u kadru, tako je slučaj s djecoubojicom u ranome dijelu filma *M* Fritza Langa (*M – Eine Stadt sucht einen Mörder*, 1931). Takav prizor velik dio svoje izražajne snage izvodi upravo iz činjenice da podriva standardnu funkciju izopćenja.

Kad se kamera približava, ona ne samo da ukazuje i stavlja ogradu oko predmeta koji je pred njom, ona također mijenja i razmjernu veličinu predmeta. Ako se, bi-

lo montažnim prijelazom ili pokretom kamere, kamera približi pištolju na stolu, pištolj se istodobno pokazuje većim, zauzima veći prostor ekrana. Kad se kamera povuče od stola, pištolj zauzima manji dio ekrana. To svojstvo da se mijenja razmjerna veličina predmeta mijenjanjem položaja kamere – proces koji se naziva "promjena mjerila" – može se koristiti za izražajne ili magijske efekte. Promjena je mjerila također poluga za usmjeravanje pozornosti. Povećavanje ekranske veličine nekog predmeta općenito ima snagu tvrdnje da je taj predmet, ili konfiguracija predmeta, važan element kojem se tog trenutka mora posvetiti pažnja u filmu.

Promjena mjerila, izopćenje i ukazivanje tri su različita načina da se usmjeri gledateljska pažnja pomoću premještanja kamere. Općenito uzevši, standardno premještanje kamere, bilo da je izvedeno montažom ili pokretom kamere, uključit će sva ta tri sredstva. Ali, mogu se lako zamisliti prizori u kojima je izopćenje promijenjeno, ali je ostalo isto mjerilo, kao primjerice u poboč-

noj panorami u kojoj lik ide prema rubu izreza. Također, pokret kamere može biti važniji za ukazivanje nego za promjene koje se javljaju u pogledu izopćenja ili mjerila: na početku filma *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914), primjerice, kamera se malo pomakne naprijed kako bi uputila gledateljevo oko u danome smjeru, iako se nisu vidno promijenile niti granice kadra niti mjerilo u kojem se javljaju prizorni predmeti. U *Zori* (*Sunrise*, F. W. Murnau, 1927), i scena u močvari i vožnja trolejbusom važna je po tome što više privlači pažnju izopćenju, nego promjeni mjerila i ukazivanju. Međutim, izopćenje, promjena mjerila i ukazivanje mogu se uporabiti i združeno, a kad se tako rabe, zajedno čine vrlo snažno sredstvo filmaševa nadzora nad gledateljskom pozornošću. Iznenada vidimo krupni plan pištolja – dakle, na nj nam je ukazano, uz promjenu mjerila i izopćenje, kao na predmet koji je važan u prizoru, a tada se izopćenje mijenja – vidimo srednji plan u kojemu zlikovac uperi pištolj u junakinju, što nam kazuje da je sada najvažnija stvar postaje uloga pištolja u ovom novouokvirenom kontekstu ili konfiguraciji. Stalno prekadriranje akcije, koje je toliko endemsko za filmove, omogućuje gledatelju da savršeno prati akciju – da tako kažemo, automatski.

Prilagodbama kazališne tehnologije, naravno, vjerojatno bi se moglo stvoriti kazališni postupci koji bi mogli biti funkcionalno istovrsni filmskim promjenama mjerila, izopćenja i ukazivanja. Uvećavajuća zrcala, na primjer, mogla bi se koristiti da povećaju detalje pozornice u prikladnim trenucima; zavjese bi se mogle motorizirati tako da stalno prekadriravaju akciju; a upotreba pomične pozornice koja rotira važne likove i zbivanja prema gledatelju može se postići nešto što bi bilo približno filmskom ukazivanju. Ako ta sredstva ne bi odveć odvlačila pažnju na sebe, mogla bi kazališnom redatelju dati poluge za aktiviranje pozornosti koja bi bila funkcionalno jednaka promjeni mjerila, izopćenju i ukazivanju. Međutim, takva sredstva nisu uobičajena u kazalištu kako ga trenutno poznajemo, a naš je teorijski projekt ovdje da usporedimo populističke filmove kako oni sada izgledaju s kazalištem kakvo je ono trenutačno.

Naravno, *film* može biti napravljen i bez promjenjiva kadriranja; ali *populistički filmovi* oslanjaju se na varijantno kadriranje kako bi automatizirali gledateljsku pozornost. Također, varijantno kadriranje nije unikatno za populističke filmove – i druge vrste filmova ga upotrebljavaju. Ipak, ono je ključ za pristupačnost populi-

stičkih filmova. Kako smo utvrdili, ono pridonosi intenzitetu angažmana što ga populistički filmovi promiču. Pomoću varijantnog kadriranja redatelj osigurava da gledatelji usmjeravaju pozornost gdje i kada to treba. Zbivanje i njegovi detalji odvijaju tako da svaki element koji je važan bude izložen na onoj udaljenosti koja ga čini izrazito prepoznatljivim i u slijedu koje je razabirljivo. Idealno uzevši, varijantno kadriranje omogućuje nam da vidimo upravo ono što imamo potrebu vidjeti s onih promjenjivih udaljenosti i u onim kadencama koje zbivanje čine jasnim. Zbivanje se analitički razlama na najvažnije sastojke, tj. destilira se na onaj način koji ga čini maksimalno čitljivim. Ta vrsta jasnoće koja se automatski daje gledaocima pomoću varijantnog kadriranja, snažno odudara od oslikavanja zbivanja u kazališnim prikazivanjima. Tamo oslikavanje nije analitičko, nego je stvar fizičkog odigravanja, općenito se javlja u približno stvarnom vremenu, predočeno na fiksiranoj udaljenosti od svakog gledatelja. Naravno, kazališno je zbivanje apstrahirano, pojednostavljeno radi čitljivosti, često koristi emblematske geste. Ono je jasnije nego zbivanje koje susrećemo u svakodnevnu životu. Ali kazališno zbivanje nije toliko jasno i analitički izrazito kako je to zbivanje u populističkom filmu kad je oslikano uz pomoć varijantnog kadriranja.

Na drugoj strani, zbivanje u populističkom filmu, prema načinu na koji ga se može organizirati pomoću različitih postava kamere, mnogo je razabirljivije i od nerežiranih događaja kojima svjedočimo u svakodnevnu životu. To je jedna od važnih osobina koje nam omogućavaju da objasnimo način na koji nas zgrabe filmovi. Naime, naš doživljaj radnji i zbivanja u filmovima korjenito se razlikuje od naših svakodnevnih iskustava; filmske radnje i zbivanja su izrazito organizirane, automatski razabirljive i izrazito jasne. Ono što te zarobi u populističkim filmovima – *suprotno* realističkim teorijama – ne sastoji se u tome da ti filmovi stvaraju iluziju stvarnosti, nego u tome što oni, uz pomoć varijantnog kadriranja, reorganiziraju i konstruiraju radnje i zbivanja uz takvu ekonomiju, preglednost i koherentnost koja ne samo da je automatski dostupna, nego koja svojom trenutno perceptibilnom temeljnom strukturom nadmašuje radnje i zbivanja koje prirodno srećemo. Akcije u populističkim filmovima odaju vidljiv red i identitet u takvome stupnju kako to ne nalazimo u svakodnevnom iskustvu. Ovo svojstvo nezakrčene jasnoće udovoljava našem umu u

njegovu traganju za redom, intenzivirajući time našu vezanost uz filmsko platno.

Narativnost populističkih filmova

Naše su spekulacije o izvorima moći populističkih filmova dosad bile ograničene na ono što se klasično smatralo "filmičnim crtama" medija: filmsko prikazivanje i varijantno kadriranje. Ovo, naravno, nema veze s uvjerenjem da su ovi elementi unikatno filmski, nego samo da je riječ o crtama koje omogućuju da se objasni moć populističkih filmova, sposobnost da izazivaju ono što izgleda kao nečuvano rasprostranjena i intenzivna razina uvučenosti. Postoji još jedna odredbena crta filmova koje zovemo populističkima i s kojom se moramo pozabaviti: populistički filmovi su fiktionalne naracije. Prirodno se javlja pitanje koliko ova činjenica o populističkim filmovima može objasniti njihovu moć.

Činjenica da populistički filmovi teže biti narativni, zaokupljeni nadasve oslikavanjem ljudskih radnji, odmah sugerira jedan od razloga zašto su pristupačni. Oni su pristupačni zato jer je naracija, najvjerojatnije, naše najproširenije i najpoznatije sredstvo objašnjavanja ljudskih radnji. Ako me pitate zašto George zalijeva tulipane, mogao bih odgovoriti da George namjerava ili želi imati prekrasan vrt te da vjeruje da neće imati prekrasan vrt ako ne zalijeva tulipane. Zato se on, tvrdio bih, prihvaća zalijevanja tulipana. Mogli biste me pitati kako je George dobio želju da ima krasan vrt. Ja bih se mogao pozvati bilo na njegovo uvjerenje da je to sredstvo da bude dobar građanin, ili na njegovu krivnju što se nika da nije brinuo za vrt svojeg oca, ili da je posrijedi oboje, u slučaju višestruke uvjetovanosti. Ako pak pitate gdje je on dobio ideju da vrt neće biti krasan ako ga ne zalijeva, mogao bih reći da je to pročitao 17. svibnja 1953. u knjizi koja se zove *Prekrasni vrtovi*. Ako sad pokušamo sabrati ovo ponešto banalno objašnjenje Georgeova ponašanja, naracija bi bila najvjerojatniji, iako ne i jedini način da se organiziraju ove naše informacije: George, proganjan osjećajem krivice zbog očevih tulipana i uvjeren da je prekrasan vrt sredstvo da ostvari ideal dobrog

građanina, odlučio je imati prekrasan vrt, a kad je pročitao, 17. svibnja 1953, da se ne može imati takav vrt bez zalijevanja tulipana, 18. svibnja je krenuo zalijevati tulipane. Možemo tome dodati: *i tako je zauvijek radio*. Dotle dok je ova vrsta naracije jedan od najuobičajenijih oblika ljudskog objašnjavanja, i dotle dok većina populističkih filmova pripada ovoj kategoriji, filmovi će biti poznati i pristupačni. Štoviše, objašnjavačka osobina takvih naracija doprinijet će i jasnoći filmova.

Naravno, logičke relacije koje su u podlozi te vrste naracije u njezinim ključnim točkama podsjećaju nas na relacije *praktičnog zaključivanja*,¹⁸ i parazitske su u odnosu na njih. Da sam ja George, primjerice, ovako bih razmišljao: "Želim prekrasan vrt; ne vjerujem da ga takvim mogu učiniti ukoliko ne zalijevam tulipane; dakle, nastaviti ću zalijevati tulipane." Ono što takve naracije čini objašnjavačkim leži u činjenici da one, u svojim čvornim trenucima, odražavaju tijek praktičnog rezoniranja. Praktično razmatranje dio je svačijeg života. I postupci drugih razumljivi su mi kad ih mogu osmotriti kao posljedice takve vrste praktičnog razmišljanja kakvu sam gore primijenio. U onoj mjeri u kojoj filmske naracije ocrtavaju ljudske radnje likova u oblicima koji odražavaju logiku praktičnog zaključivanja, filmovi će biti naširoko pristupačni, jer praktično zaključivanje generički je oblik ljudskog postupka odlučivanja.

Nedvojbeno, ovakvo razglabanje o naraciji može biti i preširoko i preapstraktno da bude od osobite koristi za filmskog analitičara. Vjerojatno se u proučavanju filma neće dobiti ništa zanimljivije time što će se pokazati da nizovi scena odražavaju nizove praktičnog zaključivanja njihovih likova. Filmske proučavatelje prije će zanimati analiza karakterističnih oblika zapleta što se mogu naći u filmu; željet će ove opisati na specifičniji način nego što su prethodno opisani. I htjet će znati što to u tim oblicima pridonosi moći populističkog filma, ako uopće i pridonosi.

U nedavnom tekstu o *suspensu*¹⁹ pokušao sam identificirati ono što smatram da je ključan oblik vođenja zapleta u filmu i sad bih volio iskoristiti te spekulacije. Moje

18 *Praktično zaključivanje* ono je zaključivanje koje vodi praktičnoj radnji, situacijskom djelovanju. Praktično razmišlja onaj koji pokušava zaključivanjem doći do spoznaje što da uradi u danoj prilici. Utoliko se *praktično razmišljanje* – koje vodi k akciji – razlikuje se od *teorijskog razmišljanja*, onog koje dovodi do uspostave određenog općeg shvaćanja, općenitijih uvjerenja. (Nap. prev.)

19 Noël Carroll, 1984, "Toward a Theory of Film Suspense", u: *Persistence of Vision: The Journal of the Film Faculty of the City University of New York*, br. 81. Taj je članak uključen u Noël Carroll, 1996, *Theorizing the Moving Image*, New York: Cambridge University Press.

stajalište dosta duguje sovjetskom filmašu i teoretičaru V. I. Pudovkinu.²⁰ Pudovkin, poput njegova učitelja, Lj. Kulješova, proučavao je američke filmove, suprotstavljajući ih ruskima kako bi izlučio što to američke filmove 1920-ih čini djelotvornijim kod popularne publike od usporedivih ruskih filmova. Pudovkin i Kulješov poduzeli su ovo istraživanje, naravno, kako bi spoznali koja su najbolja sredstva za stvaranje novog sovjetskog filma za mase. Teorije filmovanja koje su proizveli smišljene su kao poduka drugim filmašima u tehnici i praksi. Kao što je dobro poznato, Pudovkin i Kulješov težili su u tome biti vrlo preskriptivni, sklonost zbog koje su zasluženo kažnjavani od onda do danas. Ali kakav god bio njihov dogmatizam, ne smijemo previdjeti činjenicu da su iza njihovih diskutabilnih propisa kako film mora biti napravljen, često bili vrijedni uvidi u način na koji su popularni filmovi, osobito hollywoodski filmovi, zbiljski konstruirani. Ono što je Pudovkin imao reći o filmskoj naraciji upravo to demonstrira.

Film priče predočavat će slijed scena ili zbivanja, nekih što se javljaju prije, nekih poslije. Filmaš se suočava s praktičnim problemom kako da poveže ove scene. koju vrstu odnosa ranije scene trebaju imati prema onim kasnijima. Pudovkin preporuča – kao prvenstveno rješenje, iako ne jedino – da se ranije scene povežu s kasnijima onako kako su pitanja povezana s odgovorima. Ako se ogroman morski pas pojavi uz obalu i počinje komadati osamljene plivače a da to lokalne vlasti ne znaju, ta scena ili niz scena (odnosno ovaj događaj ili niz događaja) postavlja pitanje hoće li morski pas ikada biti otkriven. Na to će se pitanje vjerojatno odgovoriti u nekoj kasnijoj sceni kad netko domisli razlog nestanka svih tih plivača. U tom trenutku, kad se dozna da je morski pas vrlo moćan i do temelja opak, postavlja se pitanje može li ga se uništiti ili otjerati. Sljedeći događaji u filmu služe kako bi se odgovorilo na to pitanje. Ili, uzmimo drugi primjer, ako su u početnoj sceni otete atomske bombe, to budi pitanje tko ih je oteo i zašto. Jednom kad se zločinačke svrhe otmice općenito ustanove, javlja se pitanje hoće li te izdajničke namjere biti spriječene.

Ili, u nešto kompliciranijem scenariju, ubrzo nakon što je poletio *jumbo-jet*, saznamo da je upravo cijela posada umrla od otrovanja hranom, a da se ljubavni par u prvom razredu međusobno otuđio. Ove scene bude pitanje hoće li se avion srušiti i hoće li se ljubavni par pomiriti u toj zajedničkoj nesreći. Možda se još možemo pitati hoće li svećenik-alkoholičar u avionu ponovno pronaći Boga. Funkcija je naknadnih scena u filmu da odgovori na ta pitanja.

Naravno, narativna organizacija hollywoodskih filmova mnogo je složenija nego što to naznačuju ovi primjeri i ja sam drugdje pokušao razviti ovu stvar s više preciznosti.²¹ Za sadašnje svrhe kažimo, onako kako je to naznačeno u tekstovima Pudovkina, da jezgrena narativna struktura filmova hollywoodskog tipa – populističkih filmova o kojima raspravljamo u ovom članku – uključuje proizvodnju pitanja na koja sljedeće scene daju odgovore. Naravno da svi narativni filmovi ne primjenjuju taj pristup. Modernistički filmovi često proizvode pitanja – npr. jesam li je sreo ikada prije u Marienbadu? – a da ne daju nikakve odgovore na njih. Također, mogao bih dati filmsku kroniku provedenog dana na plaži: prvo sam pojeo hrenovku u pecivu, onda sam se namazao kremom za sunčanje, onda sam plivao i potom otišao kući. Sigurno je da možemo zamisliti neki takav kućni film u kojem niti jedna ranija scena ne budi bilo kakvo pitanje, a kasnije scene ne nude nikakve odgovore. Tako, pripovijedati uz proizvodnju pitanja što se javljaju unutar samog filma, a na koja će sljedeće scene odgovarati, poseban je oblik naracije. Treba priznati, taj oblik inače nije jedinstven ni filmovima, ni posebno populističkim filmovima, jer se njega koristi i u romanima tajne, pustolovnim pričama, harlekinskim ljubavnim romanima, u Marvelovim stripovima i tako dalje. Svejedno, to je najkarakterističniji tip narativnog pristupa u populističkom filmu.

Kako bi se to moglo dokazati? Najbolja sugestija koju se ovdje može dati jest da taj model pitanje/odgovor treba shvatiti kao model populističke filmske naracije – a njega nazivam *erotetičkim* modelom naracije²² – i zatim uključiti televizor, gledati stare i nove filmove, televi-

20 V. I. Pudovkin, 1960, *Film Technique and Film Acting*, New York: Grove Press.

21 Carroll, "Toward a Theory of film Suspense", nav. dj.

22 "Erotetički" se ovdje odnosi na generiranje pitanja na koja se, potom, očekuju odgovori. Termin se odnosi na konstrukciju argumenata u

logici izvođenjem pitanja za koje da se traže odgovori. Inače, *erotetička logika* je disciplina logike koja tumači pitanja (u sklopu argumentacije, odnosno znanstvenog objašnjavanja), proučava logičku strukturu pitanja i tumači kako se pitanje izvodi iz prethodnih iskaza. Carroll *erotetičkom* naziva onu *naraciju* koja naš interes orijentira prema budućim zbivanjima budeći specifična pitanja o daljem razvoju zbivanja (budeći anticipacije) i davanju odgovora na ta pitanja. (Nap. prev.)

zijske pustolovne serije i ljubavne filmove, podjednako domaće i strane popularne filmove. Pitajte se zašto se kasnije scene čine smislenima u svjetlu ranijih. Predviđam da ćete se iznenaditi mjerom u kojoj kasnije scene odgovaraju na pitanja koja su postavljena ranije ili barem mjerom u kojoj one daju obavijesti koje pridonose takvim odgovorima. Prihvaćajući hipotezu da je narativna struktura nasumce izabranog populističkog filma sastav iznutra proizvedenih pitanja na koja film nastavlja davati odgovore, ustanovit ćete da ste došli do odnosa koji vam omogućavaju da objasniti što to neke scene čini posebno *ključnima*: one ili bude pitanja ili na njih odgovaraju, ili imaju neku s tim vezanu službu bilo da podržavaju pitanja koja su već postavljena, ili da nepotpuno odgovara na prethodna pitanja, ili da odgovara na jedno pitanje istodobno uvodeći novo.

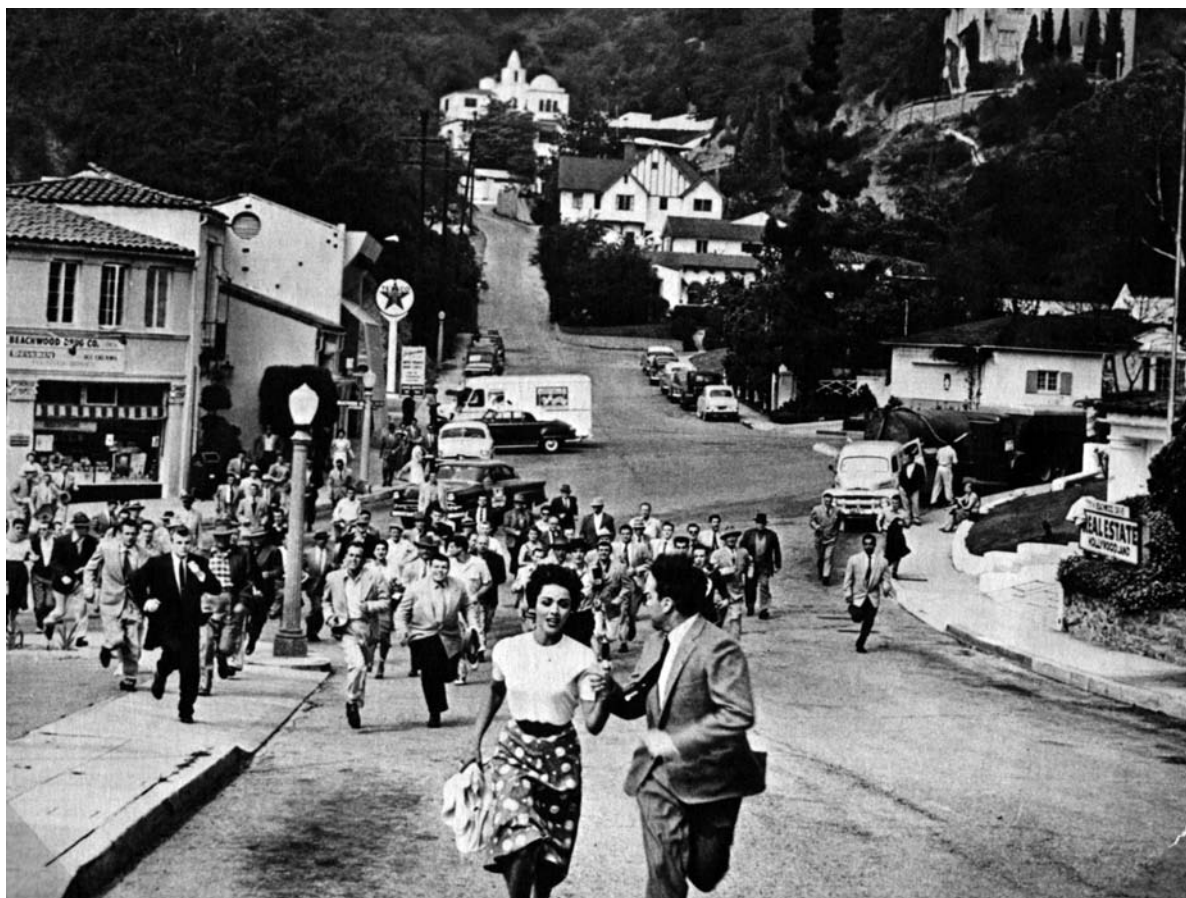
Osim potvrde hipoteze koju daje takvo suočavanje s empirijskim podacima, dalju potporu modelu pitanja/odgovora moglo bi se dobiti ako ga upotrijebimo ne da bismo analizirali, nego razrađivali filmske scenarije. Jer kad se modelu erotetičkih naracija dodaju stanovite složenosti i specifikacije, on postaje vrlo upotrebljiv vodič za proizvodnju priča koje nas se doimaju kao tipično "filmske", naročito po svojoj ekonomičnosti. Djelomična potvrda modela pitanja/odgovora jest i ova sposobnost da se usmjerava simulacija filmskog scenarija.

Ako model erotetičke naracije doista hvata karakterističan narativni oblik popularnih filmova, tada bismo mogli uočiti one crte tog modela naracije koji će baciti svjetlo na moć popularnih filmova. Filmska scena ili serija ocrtanih događaja čini neka pitanja važnima. Neko siroče luta ulicama, željno salijećući odrasle. Hoće li siroče naći zamjenske roditelje? Na to bi mogle odgovoriti sljedeće scene ili će možda proći cijeli film da bi se odgovorilo na to pitanje. Međutim, time što smo tu funkciju ove scene obilježili kao postavljanje važnog pitanja, stavili smo se u položaj da konačno objasnimo najznačajniju osobinu reakcije publike na filmove linearne naracije, a to je – očekivanje. Kad imamo erotetički model, možemo reći što je to što publika očekuje: ona očekuje odgovore na ona pitanja koja su u prethodnim zbivanjima postala važna – hoće li morski pas biti zauzavljen, hoće li se *jumbo-jet* srušiti? Ako je opća crta na-

še spoznajne sazdanosti da, ako je sve isto, ne samo da želimo odgovore, nego i očekujemo da ćemo ih dobiti na ona pitanja koja su nam bila naglašeno postavljena, to nam onda pomaže objasniti naše prošireno, intenzivno vezivanje uz populističke filmove. Čak i kad je pitanje tako beznačajno kao što je ono – hoće li roditelji pronaći maloljetnika iz predgrađa (kakvo se postavlja u filmu *Risky Business* /Paul Brickman, 1983/) – naša nas radoznalost drži zakovanima za platno sve dok je ne zadovoljimo.

Iako prostor ne dopušta punu razradu ovoga fenomena, svedeno se mogu povući važne razlike između tipova pitanja koja aktiviraju erotetičku filmsku naraciju. Jednu se takvu razliku može povući između mikropitanja i makropitanja. Scena ili zbivanje može izazvati pitanje na koje se odmah odgovara u sljedećoj sceni ili u nastavku zbivanja, ili se barem odgovara razmjerno bliskoj sceni ili zbivanju. Na primjer, neki provalnik aktivira alarm. To pobudi pitanje hoće li ga nadležni čuti. Iza toga odmah slijedi scena dvojice policajaca koji čitaju časopis u policijskom autu; dignu pogled i uključe sirenu, a taj čin izaziva dalje pitanje hoće li na vrijeme stići na mjesto kriminala, itd. Takva lokalizirana mreža pitanja i odgovora po svojoj je naravi "mikro". Ona povezuje dvije individualne scene ili ograničen slijed scena i sekvenci. Ali filmove općenito pokreću makropitanja, ona na čije odgovore moramo čekati kroz veći dio filma i za koje možemo držati da organiziraju glavno tijelo važnog zbivanja u filmu. Mikropitanja su općenito hijerarhijski podređena makropitanjima. Za primjer makropitanja uzmite *Ratne igre* (*Wargames*, John Badham, 1983) – u određenom trenutku filma sva je akcija posvećena tome da se odgovori na pitanje hoće li se odvratiti nuklearna prijetnja. Naravno, popularni filmovi često imaju više od jednog makropitanja. Film *U noć* (*Into the Night*, John Landis, 1985) podjednako postavlja pitanje hoće li romantični junaci pobjeći srednjoistočnom zlikovcu i hoće li to dvoje postati ljubavnici. Na oba ova makropitanja dogovara se otprilike istim slijedom zbivanja, a mikropitanja/mikroodgovori kojima se strukturiraju ti slijedovi zbivanja teže, u konačnici, dovesti do odgovora na oba ta predsjedavajuća makropitanja. Ono što se zove "zaokruživanjem"²³ u filmovima može se objasniti kao

23 "Zaokruživanje" – eng. *closure* – termin kojim se označava zaključivanje/rješenje središnjeg fabularnog problema na kraju filma (ili scene). (Nap. prev.)



Invazija tjelokradica (Don Siegel, 1956)

onaj trenutak u kojem najzad dobijete odgovore na sva pitanja koja su važno postavljena i podržavana tijekom filma.

Uspješna erotetička naracija doslovce vam kaže sve što ste htjeli znati o zbivanju koje se ocrta, tj. ona odgovara na svako pitanje, ili potencijalno svako pitanje koje je uzela da postavi kao važno pitanje. (Kažem "potencijalno" kako bih uključio i one završetke, kao što su oni u izvornoj verziji *Invazije tjelokradica* /*Invasion of the Body Snatchers*, Don Siegel, 1956/, u kojima je publika ostavljena s barem jednim teškim pitanjem). No, čak i dopuštajući takve slučajeve, erotetička naracija popularnoga filma pokazuje izniman stupanj urednosti i intelektualno privlačne kompaktnosti. Ona odgovara na sva pitanja koja naglašeno predočava publici i najveći dio njezina zbivanja organiziran je uz pomoć malog broja makropitanja, uz vrlo malo ostataka. Tijek zbivanja približava se idealu nezakrčene jasnoće. Ta jasnoća živo odudara od fragmentarne kakvoće zbivanja i događaja

koja tipično opažamo u svakodnevnu životu. Različito od tih zbivanja u stvarnome životu, zbivanja koja opažamo na filmu imaju stanovitu razinu razumljivosti upravo zahvaljujući ulozi koju igraju u erotetičkom sustavu pitanja i odgovora. Zbog te strukture pitanja/odgovora publika ima dojam da je saznala sve što je važno znati o zbivanju koje je prikazano. Kako je to postignuto? Tako da se naglašeno uvodi izabran skup gorućih pitanja i tada na njih odgovara – kontrolirajući pritom očekivanja načinom na koji su pitanja postavljena. To prožima film aurom jasnoće dok također pruža intenzivno zadovoljstvo u pogledu naših spoznajnih očekivanja i naše sklonosti da nam stvari budu razumljive.

Jasnoća koju donosi erotetička naracija u populističkim filmovima jest, naravno, ojačana drugim metodama koje proizvode jasnoću, poput usmjeravanja pozornosti publike pomoću jednog kadra ili varijantnog kadriranja. Ovi postupci ujedno su i filmaševa sredstva vizualne naracije. Oni ga osposobljavaju da vizualno pokreće pita-

nja: pitanje "Hoće li Jones biti ubijen?" može se "pitati" tako da se usredotoči na krupni plan pištolja. Istodobno, vizualno ocrtavanje radnje može ili pridonositi odgovoru ili davati odgovor na pitanje. "Hoće li Eli Wallach umrijeti na vješalima" može se postaviti tako da ga se pokaže kako hvata ravnotežu na stolici dok mu je oko vrata namaknuta omča, a može se na njega odgovoriti tako da nam se pokaže Clint Eastwood kako nadljudski preciznim gađanjem prekida užu. Naravno, mnoga od hitnih pitanja što pokreću filmove nisu prvenstveno vizualna nego su iskazana dijalogom ili se podrazumijevaju pri planiranju akcije. Svejedno, postupci vizualne naracije, ako i nisu prvi izvor pitanja, svejedno pomažu da ta pitanja postanu važna.

Vizualne postupke populističkih filmova prije smo opisali u odrednicama tipa jasnoće koju pružaju publici, kako osposobljavaju publiku da vidi sve što joj je važno vidjeti na prikladnoj udaljenosti i u prikladnome slijedu. Istodobno, druga se vrsta jasnoće pripisuje erotetičkoj naraciji kao prvenstveni temelj moći populističkih filmova. Kako se te dvije "jasnoće" međusobno povezuju?

Postupci poput promjene mjerila, izopćenja i ukazivanja upotrebljavat će se tako da prvi element ili prva konfiguracija elemenata na koje je publika navedena obraćati pozornost u danome kadru jest onaj element ili konfiguracija koja je najvažnija za napredovanje naracije – za postavljanje, podržavanje ili odgovaranje na ona pitanja koja je film izabrao dati odgovor. Važnost varijantnog kadriranja za populističke filmove leži u potencijalu koji takvo kadriranje pruža u osiguravanju da publika bude pozorna prema svemu što je *važno*, i da pozornost usmjeruje, da tako kažemo, automatski. "Važnost" se ovdje određuje naracijom, ili, preciznije rečeno, određena je pitanjima i odgovorima što pokreću naraciju, a oni su opet važno postavljeni i odgovoreni pomoću varijantnog kadriranja.

Kako bismo ovo objašnjenje učinili prikladnim, moramo uzeti u obzir stanovite ograde. Dok su postupci poput varijantnog kadriranja općenito usuglašeni s naracijom a radi naglašavanja prvog elementa, ili konfiguracije elemenata koje publika vidi, postoje standardna odstupanja od tog načela. Ta se odstupanja često rabe u trilerima radi šoka: recimo, važan ubojica tako je sakriven u kadru da ga publika opazi s odgađanjem (ali neizbježno). U odrednicama našeg objašnjenja, takva odstupanja nisu obesnažujući teorijski protuprimjeri zato

jer još uvijek ilustriraju kako se protok naracije drži pod strogim nadzorom, a publika u obuzetoj pozornosti.

Standardni filmovi također često sadržavaju mnogo digresivnog materijala, barem sa stajališta erotetičke naracije. To je slučaj, primjerice, u vesternu s melodijском međuscenom junakinje uz logorsku vatru. Iako ovaj tekst ne može u punini razviti teoriju takvih digresija, sugerirao bih da one najvažnije digresije koje se tipično nalaze u filmovima jesu posljedicom podžanra kojem pripadaju promatrani filmovi. (Moglo bi se nastaviti objašnjenjem ovih digresija analizirajući podžanrove u kojima se te digresije najčešće pojavljuju i, možda, nastaviti analizom moći tih podžanrova).

Zaključak

Počeli smo raspravu time što smo se posvetili temi moći populističkog filma, a nju smo razumjeli kao pitanje koje se tiče načina na koje filmovi izazivaju rasprostranjene, intenzivne reakcije nepodučene publike kroz cijelo 20. stoljeće. Pozabavili smo se temom rasprostranjenih reakcija na film time što smo uputili na one crte populističkih filmova koje ih čine osobito pristupačnima. Također smo se pozabavili našim intenzivnim vezivanjem uz populističke filmove i to u odrednicama dojma koherentnosti koji ostavljaju, njihove lake shvatljivosti, odnosno njihove gotovo neizbježive jasnoće. Pristupačnost filmova može se, u najmanju ruku, pripisati njihovoj uporabi slikovnog prikazivanja, varijantnog kadriranja i narativnosti, s time da je ova posljednja najrasprostranjeniji oblik objašnjavanja ljudskih radnji. Jasnoća populističkih filmova jest također, u najmanju ruku, funkcija varijantnog kadriranja koordiniranog s erotetičkom naracijom, osobito tamo gdje su erotetička naracija i varijantno kadriranje koordinirani pomoću načela prema kojem prvi element ili konfiguracija elemenata koje publika shvaća jest ona koja je – među mogućim alternativnim kadriranjima – najvažnija za naraciju. Ukratko, prema našoj tezi, moć populističkih filmova – njihova sposobnost da pobude nenadmašno proširenu i intenzivnu reakciju – jest, prije svega, rezultat upošljavanja slikovnog prikazivanja, varijantnog kadriranja i erotetičke naracije.

Vjerojatno će se uočiti da smo u ovom pokušaju da se objasni moć populističkih filmova ograničili naš vido-krug na one crte populističkih filmova što se obraćaju *kognitivnim* sposobnostima publike. To je apsolutno sre-

dišnja stvar naše rasprave. Jer samo usredotočivanjem na kognitivne sposobnosti, posebno one koje su duboko ugniježdene u slikovnom prepoznavanju, praktičnom rezoniranju i u potrebi da dobijemo odgovore na naša pitanja, bit ćemo u najboljem položaju da pronademo one crte filmova koje objašnjavaju njihovu nevjerojatno *rasprostranjenu* djelotvornost; jer kognitivne sposobnosti, barem na onoj razini na kojoj smo ih razmatrali, čini se najuvjerljivijim kandidatima za ono što je *zajedničko* masovnofilmskoj publici. To jest, pitanje moći filma uključuje objašnjavanje kako ljudi različitih kultura, društava, država, rasa, vjera, obrazovnih zaleđa, dobnih skupina i spolova nalaze filmove lako pristupačnima i obuzimajućima. Prema tome, moć populističkih filmova mora se povezati s nekim prilično generičkim osobinama ljudskog organizma kako bi se time objasnila njihova moć što djeluje *preko* klasnih, kulturnih i obrazovnih granica. Strukture percipiranja i spoznaje osnovni su primjeri dostatno generičkih osobina ljudi. U skladu s time, čini se da ako uspijemo sugerirati načine na koje su populistički filmovi isplanirani da angažiraju i pobude kognitivne i perceptivne strukture, imat ćemo najbolju polaznu aproksimaciju njihove *generičke* moći.

Naravno, potrebne su neke ograde. Prvo, ne tvrdimo da ljudi intenzivno ne reagiraju i na druge oblike umjetnosti, a ne samo na populističke filmove; doista neki ljudi intenzivnije reagiraju na druge umjetničke oblike, intenzivnije nego što to čine u odnosu na populističke filmove. Na kraju krajeva, postoje zaljubljenici u operu i u balet. Ali i to je povezano s tvrdnjom koju smo razmatrali, da ima nešto posebno u proširenom i intenzivnom – iako ne nužno i univerzalnom – odazivu koje, primijećeno je, populistički filmovi zadobivaju.

Kao sljedeće, ne poričemo da postoje mnoge razine osim ovih koje smo raspravili, a koje također mogu biti važne u objašnjavanju moći populističkih filmova. Marketinške strukture, uključujući oglašavanje, važni su elementi moći filma, a i takvi čimbenici poput prenosivosti i umnožavanja filmova. Istraživanje tih područja ne smije se napustiti. No, uzimanje u obzir ovih aspekata ne

uklanja moju vrstu spekulacije, jer u samome proizvodu mora biti nešto što izaziva interes da bi on bio tako marketinški važan.

Slikovno prikazivanje, varijantno kadriranje, erotetička naracija i međupovezanost tih elemenata na način koji smo opisali bit će, u najmanju ruku, sastavnicom svakog objašnjenja moći populističkih filmova. Ovaj tekst ne umišlja da je ponudio *potpuno* objašnjenje zašto su populistički filmovi moćni – njegova skromnost naznačuje se ovim dodatkom "u najmanju ruku". Možda filmovi koriste i druge osobine koje ga čine jasnim, poput glazbe, i to traži dalju analizu. Nadalje, uz pitanje zašto su populistički filmovi moćni, možda bismo željeli ispitati i nešto različitija, iako povezana pitanja: zašto su neki populistički filmovi, neke grupe filmova moćni za stanovitu skupinu ljudi; kako populistički filmovi, ili barem neke vrste populističkih filmova, posebno angažiraju određenu klasu, naciju, spol itd. Teorijski interes za ta pitanja vjerojatno će voditi usredotočenju na elemente strukture i sadržaje koje nismo razmatrali u ovome tekstu, a nismo ih razmatrali zato jer smo se pozabavili *generičkom* moći populističkog filma, a ne moći koju film ima za određeno razdoblje, mjesto, spol ili interesnu skupinu. Međutim, ništa što smo rekli ne podrazumijeva odricanje važnosti takvim specifičnijim pitanjima, jer takva će pitanja, naravno, vjerojatno voditi do spekulacija o nekim aspektima publike mimo njihovih kognitivnih sposobnosti. Društveno uvjetovanje i psihologija emocija, ako je *prikladno povijesno postavljena*, mora se uvesti kako bi se objasnila moć danih filmova za ciljnu skupinu. U takvu istraživanje mogu biti korisni i sociologija, antropologija i neki oblici psihoanalize. Možemo, dakle, nastaviti ispitivati moć populističkih filmova tako da se pitamo o moći koju neki filmovi imaju za povijesno određenu publiku. Međutim, ako želimo objasniti moć populističkih filmova za svjetsku zajednicu, tada će slikovno prikazivanje, varijantno kadriranje i erotetička naracija biti ključnim elementima našeg objašnjenja, i to zato što su to načini na koje se ti filmovi obraćaju našim osnovnim kognitivnim i perceptivnim sposobnostima.

s engleskoga preveo Hrvoje Turković

Literatura

Bazin, André, 1971, *What is Cinema?*, Vol. 1, Berkeley: University of California Press

Carroll, Noël, 1984, "Toward a Theory of Film Suspense", u *Persistence of Vision: The Journal of the Film Faculty of the City University of New York*, br. 81

Carroll, Noël, 1996, *Theorizing the Moving Image*, New York: Cambridge University Press

Carroll, Noël, 1982, "Address to the Heathen", *October*, br. 23

Carroll, Noël, 1983, "A Reply to Heath", *October*, br. 27

Deregowski J. B., E. S. Muldrow i W. F. Muldrow, 1972, "Pictorial Recognition in Remote Ethiopian Population", *Perception*, br. 1

Ellis, John, , 1982, *Visible Fictions: Cinema, TV, Video*, London: Routledge – Kegan Paul

Hayes K.J. i C. Hayes, 1953, "Picture Perception in Home-Raised Chimpanzee", *Journal of Comparative and Physiological Psychology*, br. 46

Hochberg J.E. i V. Brooks, 1962, "Pictorial Recognition as an Unlearned Ability", *American Journal of Psychology*, br. 75

Hondo, Ichitaro, 1957, "History of Japanese Painting", u: *Painting 14–19th Centuries: Pageant of Japanese Art*, Vol. II, Tokyo: Tokyo National Museum

Kennedy, John M., 1974, *A Psychology of Picture Perception*, San Francisco: Jossey-Bass

Metz, Christian, 1982, *The Imaginary Signifier*, Bloomington: University of Indiana Press

Pudovkin, V. I., 1960, *Film Technique and Film Acting*, New York: Grove Press

Searle, John, 1984, *Minds, Brains and Science*, Cambridge: Harvard University Press

Krunoslav Lučić

Filozofski fakultet, Zagreb

Seks, nasilje i videovrpce: etika filmskog iskazivanja u filmovima Michaela Hanekea

Sažetak: Rad obrazlaže specifičan odnos etike i filma na primjerima filmova Michaela Hanekea koji se bave (ne)prikazivanjem etički spornih i tabuiziranih ili pak medijski spektakulariziranih socijalnih ponašanja: seksa, nasilja i drugih oblika djelovanja. To složeno međudjelovanje socijalnih normi ponašanja, etičkih kodova koji bi "trebali biti", ali često nisu, primijenjeni ni u konkretnoj socijalnoj interakciji, ali ni u prikazivačkom obliku predstavljanja te socijalne interakcije, kao i sadržaja filma, načina njegova prikazivanja i djelovanja na empirijskog gledatelja, ne može se svesti na jednostranu analizu sadržaja pojedinog filma ili skupine filmova, sadržaja koji bi bio ili etički intrigantan za reduktivnu etičku analizu djelovanja fikcionalnih figura u njemu na način kao da se radi o fingiranoj mogućoj situaciji stvarnog intersubjektivnog iskustva svijeta, ili pak etički sporan s obzirom na postojeće etičke kôdove uspostavljene u konkretnoj sociokulturnoj situaciji. Suprotno tomu, rad naglašava načine na koje filmski sadržaji, shvaćeni semiotički kao filmski iskazi, *obvezuju* potencijalno stvarne gledatelje da ih "čitaju" na određen način i time postanu *sudionici* narativne situacije koja je možebitno etički sporna ili pak afirmativna s obzirom na gledateljeve kognitivne, socijalne, kulturne, općevrijednosne ili općemoralne dispozicije. Na taj se način omogućuje interpretacija filmskih iskaza u kontekstu kritičkoideološkog pojma *interpelacije*, tj. načina na koji film priziva gledatelja da na temelju iskaznih formi, koje mu on daje nad sadržajem, obavi niz kognitivnih operacija na temelju kojih će se proizvesti određena emocija korespondentna sa samom iskaznom intencijom filmskog sadržaja određenog kadra, dijela kadra, šire vremenske ili narativne jedinice filma, ili cjeline dojma filmskog djela.

Ključne riječi: prikazivanje nasilja, etika reprezentacije, Michael Haneke, gledatelj, emocije

Što je etičko u filmu, a što u filmskom prikazivanju?

Pitanje kako film, kao proizvod složene društvene komunikacije i kao dio složenog mehanizma funkcioniranja ekonomski uvjetovane industrijalizirane kulture, može imati bilo kakve etičke ili pak političke implikacije, dio je općeg pitanja o tome kako se filmu može pripisati neka djelatna uloga. Budući da je kod filma riječ o posredova-

nom predstavljanju odnosa u realnosti, pitanje njegova djelovanja na empirijske gledatelje, ili pak prikazivanja sadržaja koji nose "trag" svojeg društvenog i kulturnog podrijetla, može se svesti na problem prikazivanja tabuiziranih tema, način obrade tih tema ili moguće, pretpostavljene reakcije koje ti sadržaji i forme njegova prikazivanja imaju na gledatelja ugniježđenog u konkretnu povijesnu i kulturnu situaciju.

Dva su puta kojima je moguće pristupiti problemu gledanja na film kao na dio sveukupnog djelovanja unutar složenog polja kulture. Jedan od njih je lociranje primjera filma koji su svojim sadržajima ili kontekstom unutar kojega su prikazani izazvali stvarne, potencijalno neželjene reakcije kod svojih naslovljenika. Mnogi su primjeri takvog djelovanja na gledatelje, koji su, poneseni različitim razlozima, neželjeno reagirali na očito fiktionalne tvorevine kojima su bili izloženi. Od prvotnog, mitskog šoka kojemu su bili izloženi gledatelji Lumièreove prve projekcije u filmskoj povijesti do nešto novijih primjera kada su gledatelji negativno reagirali na Antonio-nijev film *Avantura* (*L'Avventura*, 1960) pri prikazivanju u Cannesu (usp. Metz, 1973: 67), ili pak kamenovanja kojemu je navodno bio izložen Vatroslav Mimica prigodom premijere svojeg filma *Kaja, ubit ću te!* na festivalu u Puli 1967 (usp. Radić, 2000: 24).

Osim tih dokumentiranih primjera, mnoštvo je svakodnevnih iskustava u gledanju filmova koja svjedoče u prilog tomu. Pri gledanju filmova često se snažno emocionalno uživljavamo u njih i reagiramo u skladu s time, a kao djeca smo često oponašali postupke, odjeću, ponašanje i druga distinktivna obilježja junaka koji su nam bili osobito simpatični ili su izražavali vrijednosti kojima smo se prečesto nekritički divili, ne znajući kako su dio vješto smišljene i ideološki strogo kodificirane aparature filmske hollywoodske industrije. Neovisno o smišljenim ili nenamjernim reakcijama koje je filmski sadržaj izazvao kod gledatelja, dio filmova koji je prikazivao sadržaje naizgled neprimjerenog sadržaja nije u povijesti

*Pijanistica* (2002)

kulture imao funkciju aficiranja "niskih strasti" kod gledatelja, izlažući ga potencijalno štetnim sadržajima seksa i nasilja, već mu je funkcija bila korištenje šokantnih sadržaja koji su se prikazivali pod specifično filmskim uvjetima, ne bi li se gledatelja upozorilo na značenjska polja onkraj doslovnosti sadržaja na koji filmska slika upućuje. Ejzenštejn se tako u jeku nijeme filmske avangarde koristio šokantnim kadrovima klanja životinja (točnije krava) kako bi asocijativnim montažnim nizom uputio na izrabljivanje radničke klase u filmu *Štrajk* (1925). Ipak, takvo bismo prikazivanje očito nasilnog sadržaja teško mogli okvalificirati etički spornim.

Drugi je put lociranje teorijskih tekstova koji su se kritički reflektirali na tada nov i utjecajan medij, film, kao dio raširene kulturno-tehničke proizvodnje. Prvi teoretičari medija i popularne kulture u načelu su iskazivali negativna stajališta o novom mediju, bilo da se radilo o "priprostim" sadržajima koje je on nudio, bilo o "priprostim" reakcijama (kognitivnim ili emocionalnim, ili onima koje se tiču ukusa) na koje je nagonio ionako neobrađivane gledatelje iz nižih klasa društvene organizacije, koji su samim time imali i nerazrađeni osjećaj za lijepo, dobro i vrijedno u umjetničkom stvaralaštvu. Posljedicu

automatizacije i standardizacije proizvodnje kulturnih artefakata u kontekstu pasivizacije gledatelja i njegove indoktrinacije putem zabavljačkog, hipnotičkog i iluzionističkog djelovanja jednako su isticali i Leavis (1998: 15–16) i Macdonald (1998: 27–28). Krajnjeg se korisnika kulturnih proizvoda zabavljačke intencije u oba slučaja smatralo nesposobnim participirati u "višim", profinjnijim formama kulture, koja je jednokratno degradirana postupkom omasovljivanja i industrijaliziranja kulturne proizvodnje.

Očita ovisnost filma o tehničkim i mehaničkim uvjetima vlastite proizvodnje bila je dijelom razlog njegova sudjelovanja u deprecijaciji kulturne recepcije koja više nije imala snage održati status nekadašnje *autentičnosti*. Ovu je pojavu ispravno uočio i Benjamin (1986) u svojem glasovitom eseju o umjetničkom djelu u doba masovne reprodukcije. Međutim, usprkos posve deskriptivnom tonu svoje rasprave koja se susteže od davanja normativnih kvalifikacija novim formama masovne kulturne proizvodnje, Benjamin je potencijalnu vrijednost filma uočio tek u jednom njegovu kvalifikativu – asocijativnoj strukturi njegova inherentno montažnog nizanja diskontinuiranih odsječaka realnosti (usp. *ibid.*, 147, osobito

bilješku br. 28).¹ Povijesni kontekst takvog pozitivnog shvaćanja djelovanja filma uvelike utječe na razumijevanje Benjaminova stajališta. Godine 1936, kada je esej napisan, jedina filmska ostvarenja koja su se uspjela nazivati umjetničkim bila su dijelom njemačke, sovjetske ili pak francuske avangarde 1920-ih, koja se uvelike oslanjala na upadljivu montažu kao specifičnu poetičku strategiju filmske umjetnosti u odnosu na druge umjetničke oblike (što su nakon prvotne afirmacije filmskog medija vješto isticali i teoretičari nijemoga filma), dok su filmovi nakon pojave zvuka 1930-ih bili nevješti primjeri pokušaja primjene nove tehnologije na ionako nov i nedovoljno afirmiran medij.

U kontekstu kulturalnih studija primjerice, film se više ne shvaća kao obična roba, pasivan odraz ekonomske i ideološke strukture koja ga proizvodi i koja mu je u temelju, već i kao *proizvoditelj* specifične kulturne robe koja se prodaje oglašivačima i filmskim producentima na tržištu slobodne kapitalističke ekonomije. Ta kulturna roba bio je sâm gledatelj, koji je pretpostavljenom kupnjom kinoulaznica ili u novije doba kupnjom ili posudbom filma u specijaliziranim distribucijskim centrima postao mjestom recepcije za naklonost koje se (barem u terminima financijske isplativosti) valjalo boriti. Međutim, tu ne staje protok tržišnog modela funkcioniranja kulture i njezinih proizvoda. Skrivena uloga proizvođača sada se morala pripisati i gledatelju, koji je participacijom u kulturnim sadržajima i sam stekao status proizvođača, ali ovaj put manje uočljivog materijalnog ostatka, ostatka *značenja, užitka*, kojim je profitirao u sudjelovanju u kružnom toku kulturne proizvodnje.² Tu strategiju obrata, od pasivnog potrošača u aktivnog proizvođača simboličkog kapitala na tržištu kulturnih roba široke potrošnje, Fiske (2003: 207) je nazvao kulturnom ekonomijom.

Oslanjanjem na taj nematerijalni ostatak značenja i užitka u fikcionalnim tvorbama kulture moguće je vidjeti ne samo kako gledatelj filma naizgled slobodno odabire

značenja koja pristaju njegovu sustavu vjerovanja, duboko ukorijenjenom u normama društvenog djelovanja, već i kako film nastoji ili pobuditi duboko ukorijenjene strahove i tabue ili dovesti ih u pitanje. Prikazivanje spornih sadržaja u filmu, koji se čine neprimjerenima maloljetnicima određene dobi ili cjelokupnoj populaciji određenog kulturnog kruga, samo je jedan vid etičkog djelovanja filma. Sustavno neprikazivanje nasilnog ponašanja kao oblika neprihvatljivog društvenog djelovanja, a neprekidno verbaliziranje tog problema u medijima masovne komunikacije (ponajprije *vijestima*) može polučiti dvostruki ideološki učinak. Prvi je takav učinak svijest o činjenici da je nasilje sveprisutno i da ga se ne može spriječiti, ali je ovjera dominantne društvene strukture takva da ne propušta njegovo izravno prikazivanje jer bi moglo biti nepoćudno za imaginarnog gledatelja koji bi takvim sadržajima bio izložen. Slična strategija pripisuje se i filmu, i to na dvjema razinama. S jedne strane, moralno upitni sadržaji, poput nasilja i seksa, nisu izravno prikazani, ali su neprestano tematizirani, dok su, s druge strane, prikazani u obliku koji pokušava naturalizirati sporne detalje tako da se doimaju neminovnim.

Većina akcijskih filmova služi se tim strategijama naturalizacije, u kojima ubijanje antagonista glavnoga junaka predstavlja tek usputnu činjenicu u razvoju narativne paradigme filma. Sličnim se strategijama koriste i tzv. romantične komedije, koje ideološku strukturu heteroseksualne ljubavi nastoje uokviriti u postojeće kriterije etičke normativnosti društvenog djelovanja. Iako je u oba primjera prisutno sporno ponašanje, ono je prikazano tako da izbjegne svoju javnu osudu i predstavi se kao "prirodno". To je jedna od glavnih strategija ideologije – prikrivanje svoje društvene i kulturne proizvedenosti. Etički učinak pojedinog filma i njegova društvena prihvatljivost uvelike će ovisiti upravo o izboru uvjeta pod kojima će se sporni sadržaj prikazati, tako da će i njegova vrijednosna kvalifikacija podlijegati tom načelu

1 Benjamin na ovome mjestu uočava i gotovo moderno kognitivističku vrijednost filma. Uspoređujući diskontinuiranu strukturu filma i nove uvjete gradskog života koji je prožet sve bržim i većim promjenama, Benjamin ističe kako film "odgovara dubokim promjenama percepcionog aparata", pri čemu nije posve jasno je li razumijevanje filma omogućeno tim dubokim promjenama ili je riječ o tome da je film omogućio sve bolje prilagođavanje čovjeka u tim novonastalim okolnostima. Možemo pretpostaviti da je riječ o složenom međudjelovanju.

2 Taj kružni tok kulture i međuovisnost njezinih sastavnica jasno je naglasio i Raymond Williams (2006) prigodom konstruiranja nacrtu za sveobu-

hvatnu analizu kulture. U njegovu modelu analize kulture umjetnost, bilo visoka, niska, masovna, popularna, elitna, trivijalna, zabavljaka, ozbiljna, vrijedna ili nevrijedna, nema povlašteno mjesto u odnosu na svoje društveno i proizvodno okruženje, već podrazumijeva analizu svih društvenih polja koja omogućuju da dođe do selektiranja ili odbacivanja kulturnih proizvoda koje smatramo vrijednim ili ne. Takav pristup uključuje podjednako i analizu samih kulturnih proizvoda, i društvene strukture koja ih proizvodi i s kojim ciljem, i državnog uređenja koje o tome donosi specifične zakone, i strukturu svijesti kako elite koja obavlja selekciju nad zaprimljenim i proizvedenim kulturnim tvorbama tako i klasa koje nastoje, a često ne uspijevaju, uvrstiti svoje kulturne tvorbe u službenu povijest umjetničkih oblika.

društvene ovjere. Splet odabranog sadržaja prikazivanja i načina njegova prikazivanja rezultirat će efektom naturalizacije kod gledatelja koji će prikazano interpretirati kao *činjenično*. Implikacija kritike tog sustava prikazivanja sastojat će se u ukazivanju na strategije kojima se naturalizacija provodi i na one dijelove kulturnih proizvoda koji tu naturalizaciju nastoje osporiti. Hanekeovo inzistiranje na tematiziranju sadržaja popularne eksploatacije nasilja, seksa, štetnog djelovanja vizualnih reprezentacijskih medija i drugih oblika devijantnog ponašanja temelji se upravo na takvom filmskokritičkom stajalištu.

Prijelaz interpretacije filma s doslovnog sadržajnog aspekta na aspekt uvjeta pod kojima je sadržaj prikazan nudi nam prijelaz u shvaćanju etičke dimenzije filma. Kada se odmaknemo od jednostranog sagledavanja filma kao ponuđača činjenica o svijetu i usmjerimo pozornost na to kako su nam te činjenice ponuđene, uvidjet ćemo kako film zaista može etički djelovati na gledatelja putem prikazivanja fingiranih situacija koje nastoje osporiti činjenice, a istodobno ih tako vješto i realno predočavaju. Pomak u analizi omogućen je promjenom u shvaćanju ideologije kao lažne svijesti, koju film nastoji potvrditi na temelju naizgled istinitih činjenica koje nudi i koherentnog izlaganja kojima ih se trudi učvrstiti. Ono kako film zaista može djelovati nije jednostrano oslanjanje na činjenice i njihov realističan prikaz, već proizvodnja određenog *iskustva* (usp. Rodríguez 2003: 265, 270–272). To iskustvo nudi nam model za daljnje postupanje ovisno o djelovanju određenog fikcionalnog sadržaja na gledatelja i, primjerice, utjecaju na njegov sustav vjerovanja. Činjenica pristajanja ili nepristajanja na određeni filmski sadržaj nije uvjetovana samo postupanjem likova unutar filmskog svijeta već i dispozicijama gledatelja, koji participacijom u filmskom sadržaju ta vjerovanja nastoji ili učvrstiti ili osporiti. Ako gledatelj pristane na tematiziranje nasilja ili seksa, njegova će reakcija ovisiti o nekoliko razina koje uključuju i vlastita stajališta o spornom sadržaju, ali i sam prikazani sadržaj (npr. eksplicitne scene seksualnih radnji), način njegova prikazivanja (je

li riječ o izravnom prikazivanju ili tek aludiranju na seksualni čin, i pod kojim uvjetima je to prikazano; u totalu ili u detalju³), specifičnosti medija kojim se prikazivanje odvija (kontinuiranost filmske projekcije, detaljizirani, analitički aspekti filmske montaže) i s kojim se ciljem to prikazivanje odvija (tko nam to i zašto prikazuje; što nam time želi poručiti). Ukratko, riječ je o analitičkoj razini *etike reprezentacije*.⁴

Tematsko nasilje i kognitivno nasilje: likovi i gledatelji

Razlika između prikazanog/neprikazanog, tematiziranog/netematiziranog sustava djelovanja koje je neopravdano u našem svakodnevnom socijalnom iskustvu (poput nasilnog rješavanja konflikata) i onog sustava djelovanja koje se tiče stvarnog gledatelja suočenog s filmskom fikcijom može se mnogostruko sagledati. Gledateljevo djelovanje nužno je vezano i uz vlastiti moralni sustav vjerovanja, općeiskustveno stajalište prema svijetu, uz sadržaj filmova, ali i uz strategije kojima se film koristi ne bi li *priopćio* te iskustvene, ponekad problematične društvene oblike ponašanja.

Štetnost prikazivanja nasilnih/seksualnih sadržaja dvostruko je artikulirana: **(a)** ili kao *lažno* predstavljanje stanja stvari u svijetu (tako možemo reći da film ne prikazuje zaista stvari kakvima one jesu; ljudi *zaista* ne ulaze u kuće drugih ljudi i bezrazložno ih podvrgavaju sadističkom mučenju). Tu se gledatelju osporava mogućnost da razluči realni opis stvari od posredovanja tog stanja u svijetu zadanih konvencija filmske fikcije. Ipak, gledatelj je u načelu svjestan da filmska fikcija nudi alternativne, često hiperbolizirane moguće situacije, ne implicirajući da su one doista takve; **(b)** ili kao *istinito* predstavljanje stanja stvari (tada se tvrdi da film previše vjerno predstavlja stvari kojima gledatelj ne bi trebao biti izložen). To je vrsta eskapističkog argumenta koji filmskoj fikciji pripisuje funkciju zabave, opuštanja ili drugog oblika neparticipativnog odnosa prema realnim odnosima u svijetu. U ovom etičkom imperativu zadaća filma nije ukazivanje na ionako loše, negativno stanje

3 O ovoj će činjenici u velikoj mjeri ovisiti hoće li se film društveno ovjeriti kao pornografski ili tek kao "artistički".

4 Pojam rabim prema Richteru (2007) koji je etiku reprezentacije svrstao u podvrstu etike iskazanoga u filmu, tj. etike filmskog sadržaja. Međutim, očito je da etika reprezentacije uključuje sve gore navedene aspekte filmskog prikazivanja. No Richter je svoju analizu ionako rezer-

virao za nefikcionalne filmove oslonjene na strategije istinosnog diskursa, koji svoje uporište u većoj mjeri nalazi u povijesnim činjenicama no što je to slučaj s dominantno narativno izloženim fikcionalnim filmovima. Specifičnost njegova rada jest istraživanje odnosa nefikcionalnog filma i povijesnog teksta koji iste povijesne činjenice prikazuje drukčijim sredstvima, primarno zbog verbalno-izlagačke i drukčije medijske strukture.

društvene interakcije, već nuđenje boljih, mekših, blažih sadržaja, koji će gledatelja simbolički odmaknuti od njegove teške društvene pozicioniranosti.

Međutim, ideološka struktura filmskog djelovanja često se koristi objema strategijama ne bi li učvrstila postojeće socijalne odnose. Činjenica lažnog predstavljanja stvari u načelu se nastoji potisnuti mehanizmom konstrukcije koherentnog svijeta fikcije i gledatelja kao nepristranog "svjedoka" događaja, a stanje stvari koje se opisuje nastoji se predstaviti kao *istinito*. Odabir sadržaja nasilnog fokusa ovdje može biti ključan, ne kako bi se tematski i epistemološki razradio kao dio kulturne patologije, već kako bi se učvrstio maskirajući se u privid vlastite normalnosti. Takav je primjer film *Dan nezavisnosti* (*Independence Day*, Roland Emmerich, 1996) – kao i nebrojeni drugi hollywoodski "spektakli" – koji eksplicitno, a opet prikriveno veliča ideologiju jednog vođe u formi američkog predsjednika, SAD-a kao širitelja pravde i slobode, branitelja od mitskog neprijatelja (izvanzemaljaca, koji se mogu tumačiti kroz različite etničke i nacionalne oblike zbog svoje vrsne neodređenosti), te, završno, krajnjeg rješenja koje nudi izlaz iz krizne situacije – ratom, odnosno vojnom intervencijom. Implicitna ideologija ugrađena u filmsku strukturu zapravo je eksplicitno tematizirana, ali se u obliku razvoja narativne linije filma čini neminovnom, kao jedino logično rješenje zbog napada neprijatelja nepoznatih namjera.

Upravo suprotan primjer ovomu nude filmovi Michaela Hanekea, koji problematične etičke situacije nastoje istodobno *osporiti* na dvjema razinama: **(a)** osporavajući postojeće paradigme prikazivanja tih sadržaja; **(b)** osporavajući postojeće paradigme prikazivanja realnog stanja stvari, odnosno dubinskih motiva koji su doveli do postojećih paradigmi (lažnog) predstavljanja tih sadržaja.

Riječ je o nekoliko dominantnih tema: nasilju – *Funny*

Games (1997), seksualnosti – *Pijanistica* (*La Pianiste*, 2001), klasnoj razlici – *Skriveno* (*Caché*, 2005), utjecaju vizualnog medija – *Bennyjev video* (*Benny's Video*, 1992), samoubojstvu – *Sedmi kontinent* (*Der siebente Kontinent*, 1989).

Svi navedeni Hanekeovi filmovi nipošto ne učvršćuju postojeće društvene odnose i sustave vjerovanja, već ih neprestano, različitim strategijama prikazivanja, nastoje dovesti u pitanje. Moguća neželjena reakcija gledatelja koji bi nastojao shvatiti ponašanje dvojice mučitelja, Petera i Paula, u filmu *Funny Games* kao instrukciju za djelovanje u skladu s viđenim, bila bi rezultat primjene pogrešnog "pravila čitanja" i potpunog nerazumijevanja filmskog priopćaja u kontekstu adekvatnog institucionalnog koda⁵ fikcionalnog filma modernističkog "tonalitet".

Iako svi Hanekeovi filmovi održavaju relativno čvrstu fikcionalnu i narativnu strukturu pripadajući instituciji igranog filma, čak i da se ona interpretira na podlozi institucionalnog konteksta dokumentarnog filma, *Funny Games* nipošto ne bi bilo moguće interpretirati u tom "didaktičkom" ključu. Primjena modela čitanja koji bi podrazumijevao oponašanje nasilnih činova i apatiju prema tuđim emocionalnim stanjima bila bi rezultat shizofrenične primjene koda pedagoškog ili propagandnog filma, koji asertivnu snagu svojeg izlaganja nalazi upravo u gledateljevoj doslovnoj, mimetičkoj interpretaciji prikazanog sadržaja.

Odabir tema u određenom razdoblju filmskog prikazivanja ovisi o mnogim čimbenicima, a oslanja se i na činjenicu što je uopće *moguće* prikazati kao temu u određenom filmu, odnosno, kako je to formulirao Metz (1973: 202–215), što je *filmsko vjerojatno*. Restrikcije tema ili načina njihova prikazivanja proizlaze dijelom iz institucionalnih normi društvene organizacije u kojoj film nastaje, dijelom iz normi ekonomske isplativosti, a dijelom i iz konvencija filmskog roda, žanra ili stila

5 U semiopragmatičkoj koncepciji analize filmskog značenja Odin (2000: 54–66) je ponudio model u kojem film sam za sebe nema nikakvo značenje, već je ono rezultat ograničenja strukture filma, koja gledatelju daju naputke, odnosno upute kako interpretirati film u kontekstu razumijevanja njegova institucionalnog koda. Gledatelj tako tumači određeni film smještajući ga u adekvatan kulturni kontekst, odnosno slijedom determinacija kojima se film koristi kao dijelom pojedine filmske institucije. Te se institucije razlikuju s obzirom na specifičnosti medija koje naglašavaju (npr. snažna ikoničnost slika u igranom filmu nasuprot apstraktnim oblicima u eksperimentalnom filmu), tehniku kojom se služe (odsutnost zvuka u nijemom filmu kao odlika tehnologije ili odsutnost zvuka u zvučnom filmu kao

odlika umjetničkog izraza, stilizacije), ili pak na odnos koji stvaraju prema implicitnom gledatelju (npr. pasivna uloga naslovljenika iskazivanja igranog filma u mraku kinodvorane nasuprot aktivnijoj ulozi naslovljenika amaterskih, obiteljskih filmova koji često narušavaju prikazivački okvir i izravno oslovljavaju osobu koja rukuje videokamerom). O gledateljevima dispozicijama, s kojima ulazi u komunikacijski odnos s filmom, uvelike ovisi na koji će način film biti protumačen te koje će sankcije slijediti ako ne dođe do ispravnog odabira pravila za čitanje. Ulazak u kinodvoranu s pretpostavkom gledanja fikcionalnog filma, a suočenje s prikazivanjem eksperimentalnog rezultirao će sankcionirajućom *dosadom* za neupućenog i pogrešno informiranog gledatelja.



Skriveno (2005)

koji postavlja ograničenja vlastitim prikazivačkim tendencijama.⁶

Namjerni odabir prikazivanja ili tek neizravnog tematiziranja spornih tema koje se tiču nasilja, seksualnih perverzija i obiteljske patologije, kao u *Pijanistici*, može se shvatiti kao tematska stilizacija (usp. Turković, 1985: 159–170) u odnosu na odabir njihova sustavnog zanemarivanja u prikazivačkoj praksi filmske proizvodnje. Međutim, Hanekeovo inzistiranje na namjernom izostavljanju prikazivanja nasilnog čina (ali ne i njegove posljedice) u filmu *Funny Games* može se shvatiti kao obrnuta tematska stilizacija, tj. kao tematski otklon od učestale i sveprisutne prikazivačke prakse popularne kulture televizije i većine akcijskih filmova i filmova katastrofe, koja neželjeno utječe na gledatelje koji su njome kontaminirani. Iako neizravno prikazana u filmu *Funny Games*, kritika izravnog prikazivanja nasilja postaje dijelom unutardijegetske prakse glavnog junaka *Bennyjeva videa*, koji, potaknut videosnimkom ubijanja svinje, prikazane radnje prenosi na svoj stvarni, djelatni univerzum – ubojstvom djevojke i kasnijim obiteljskim prikrivanjem tog devijantnog čina.

Privlačnost tematske stilizacije, bilo uz pomoć izravnog prikazivanja nasilja, bilo njegove neizravne kritike izostavljanjem izravnog prikazivanja, djelomično leži u činjenici pridavanja pozornosti i uživateljskog praćenja devijantnih ponašanja kojima *nismo* izloženi u svakodnevnom iskustvu (poput zurenja u krvavi prikaz prometne nesreće u kojoj izravno ne sudjelujemo, ali s percepcijskom i kognitivnom radoznalošću u njoj možemo participirati). Kada bi film nudio izravna, taktilna, neposredovana iskustva traumatičnih događaja, sumnjamo da bi bio toliko privlačan. Ono što nas privlači u takvom posredovanom prikazivanju s minimalnom participacijom zapravo je "društveno porijeklo modela koji nam se nudi. (...) [N]a društveno ponuđenim modelima procjenjujemo njihovu nama *osobnu doživljajnu prihvatljivost*; čitajući roman ili gledajući film procjenjujemo ponašanje likova, motivacijski sustav tog ponašanja i zbivanja, ali i cjelokupni svjetonazor (tj. ukupni model života) koji nam djelo nudi. To procjenjujemo prema tome koliko je to nama osobno prihvatljivo, odnosno sa stajališta osobno usvojenih društvenih mjerila." (Turković, 2005: 27).

6 U tom smislu Metz (1973: 203) govori o tri temeljne cenzure prisutne u kinematografskoj produkciji: političkoj (zabrana prikazivanja filmova koji ne podliježu ideološkim normama određenog društvenopolitičkog režima), ekonomskoj (sprečavanje proizvodnje filmova za koje se misli da

neće biti tržišno isplativi) i ideološkoj (autocenzura filmskih stvaralaca koji pretjerano interioriziraju politička i ekonomska ograničenja te zaustavljaju vlastitu inventivnost kako odabira prikazivog sadržaja tako i načina njegova prikazivanja).

Važna epistemološka razlika koju nude Hanekeovi filmovi izravno je tematiziranje spornih društvenih ponašanja bez izravnog (ili s vrlo malo izravnog) prikazivanja sadržaja koji bi se mogli medijski "spektakularizirati", "fetišizirati" do svoje etičke neprepoznatljivosti. Jedno je gledatelju ponuditi nasilje kao model prihvatljivog društvenog djelovanja, a sasvim je drugo gledatelju ponuditi tematski okvir za vrijednosnu procjenu tog djelovanja na temelju prikaza spornih društvenih ponašanja.⁷

Tematsko nasilje dvojice protagonista, Petera i Paula, u filmu *Funny Games*, koji bezrazložno muče obitelj iz austrijske više srednje klase u okruženju njihova ladanjskog odmora, strukturirano je sustavnim izostavljanjem prikaza čina ubijanja sina, oca i konačno njegove supruge ili, pak, trivijaliziranjem tog čina, a jedini čin ubijanja jednog od mučitelja (Petera) nasilno je korigiran Paulovim metafilmskim opkoračenjem fikcionalnog okvira. Naime, Paul unutar dijegetskim djelovanjem "premotava" doslovni, vizualno kontinuirani okvir filma (filmsku snimku kojoj je izložen empirijski gledatelj). To neizravno prikazivanje, popraćeno drugim parametrima filmskog prizora (poput vriske mučenika koja dopire iz *off-a*, ili npr. prikazivačke indiferentnosti u prikazu Paula dok si za vrijeme ubojstva u kuhinji priprema hladni obrok), dovodi gledatelja u bliži emocionalni odnos prema potresnoj situaciji u kojoj se obitelj nalazi, stvarajući osjećaj nelagode, empatije, straha, bijesa i drugih emocionalnih stanja u kojima se odvija gledateljev angažman prema sadržaju. Bijes prema mučiteljima jednako je prenosiv i na mučenike koji oklijevaju i nevoljko djeluju prilikom prvotnog preživljavanja mučenja nakon brutalnog ubojstva sina. Naime, umjesto brzog bijega iz kuće, supružnici su prikazani u ponavljanju gotovo nesuvislih odluka i radnji koje će na kraju dovesti do njihove smrti.

Isto sustavno neprikazivanje može se uočiti i na planu seksualnih radnji glavne junakinje u *Pijanistici* (oralni seks s učenikom u javnom prostoru školske kupaonice), izravno prikazivanje kojih je svedeno na svoju patološku inačicu (povraćanje pri pokušaju realiziranja "zabranjenog"

seksualnog čina s učenikom pri samom kraju filma, ili pak samoranjavanje kao oblik izraza unutrašnjeg konflikta i ljubomore zbog neostvarenog odnosa s učenikom).

Dok *Funny Games* i *Pijanistica* svoj tematski fokus nalaze u neizravnoj prikazivačkoj strategiji vlastite patologije, *Bennyjev video* i *Skriveno izravno* prikazuju čin nasilja. *Skriveno* Majidovim samoubojstvom, a *Bennyjev video* Bennyjevim oponašanjem sadržaja filma umetnutog u dijegetski prostor okvirnog filma. Tematika *videovrpce* kao uzročnika pogrešnog postupanja različito je iskorištena u posljednjim dvama filmovima. Benny unutarfilmsku realnost pogrešno tumači kao model prihvatljivog ponašanja,⁸ dok Georges u *Skrivenome* misteriozne videovrpce pogrešno tumači kao izvanjski pritisak na vlastiti učmali buržujski status voditelja televizijske emisije o književnosti, iako su one, zapravo, liminalna strategija (na granici unutarfilmskoga i izvanfilmskoga, jer se ponekad ne zna kojoj ontološkoj razini stvarnosti pripadaju i odakle dolaze) njegove *nesvjesne* krivnje, koja se tijekom filma nastoji, ali ne uspijeva dovoljno jasno artikulirati (krivnje zbog lažnog pripisivanja krivnje Majidu, što je rezultiralo njegovim odvođenjem iz ugodne sredine francuske postkolonijalne više klase i svođenjem na društvenu marginu).

U slučaju filmova *Funny Games* i *Pijanistica* (i dijelom u *Bennyjevu videu*), riječ je o nasilju koje film nastoji tematizirati neizravnim strategijama prikazivanja spornog sadržaja, dok je u *Bennyjevu videu* i *Skrivenom* riječ o nasilju koje načinom svoje tematizacije izvršava kognitivni i emocionalni pritisak na gledatelja koji se nastoji "interpretativno boriti" s, ponekad, mučnom strategijom Hanekeova filmskog izričaja.

Tematska struktura kao identifikacijsko sredstvo za gledateljski (emocionalni) djelatni čin

Strategije filmskog izlaganja koje omogućuju *pripremu* za emocionalni angažman idealnog gledatelja u odnosu na prikazani sadržaj, a onda potencijalno i empirijsko djelovanje stvarnog gledatelja, imaju nekoliko sličnih

7 U tom je kontekstu Stuart Hall (2003: 170) uputio na činjenicu da "predstavljanje nasilja na televizijskom ekranu 'nije nasilje, nego poruke o nasilju': nastavljamo, međutim, proučavati pitanje nasilja, na primjer, kao da smo nesposobni shvatiti tu epistemološku razliku". Dodatno razlikovanje nude, primjerice, Tan i Frijda (2002) u pogledu istraživanja emocije sentimenta u gledanju filmova te J. Smith (2002) u pogledu emocionalnog djelovanja filmske glazbe. Jedno je uočiti emocionalni podražaj u filmu u obliku ponašanja likova ili korištenja određenog obli-

ka filmskog zapisa, a drugo je izazvati određenu reakciju kod stvarnog gledatelja, reakciju koja se ne mora podudarati s intencionalnim sadržajem filmskog iskaza.

8 Na tu činjenicu upozorava i Frey (2006: 31–35). Ali dok prikazuje te videom posredovano nasilje, *Bennyjev video* neizravno nudi i *kritiku* te oponašajuće zamjene ontoloških razina stvarnosti i moći vizualnomedijske reprezentacije nasilja.

značajki u primjeni motiva, tema i načina obrade filmske građe u Hanekeovim filmovima.

Spomenute teme nasilja, seksa, prikazivanja zločina, laganja, štetnog djelovanja vizualne tehnologije, itd., različito su izložene u Hanekeovim filmovima, ali s dovoljno ilustrativnih sličnosti kako bi se mogle poopćiti na sveukupan Hanekeov filmski izlagački pristup.

Nasilje (nad drugima ili nad sobom), i način njegova prikazivanja, podjednako je uočljivo u filmovima *Funny Games*, i *Bennyjev video*, i *Pijanistica*, i *Skriveno*. Međutim, različit je pristup kojim se to nasilje obrađuje. Filmom *Funny Games* dominira tema bezrazložnog mučenja jedne obitelji, ali sami činovi nasilja nad tom obitelji nisu izravno prikazani unutar filmskog izreza, iako polučuju emocionalni učinak kod gledatelja, koji je naglašeniji nego što bi bio da se pribjeglo trivijalno-izravnom prikazivanju. Ono što omogućuje stvaranje napetog, emocionalno potresnog, uznemirenog i nelagodnog *raspoloženja* jest primjena parametara filmskog prizora, koji nastoje amplificirati tematski horizont samog filma.

Već početak filma *Funny Games* nagovještava zlokobnu atmosferu ostatka filma, kada se odvija nagli prijelaz s prizorne klasične glazbe (koja dopire iz automobilske kazetofone obitelji koja putuje prema svojem odmoru) na izvanprizornu *heavy metal* glazbu⁹ koja počinje parazitirati na filmskoj slici (uz verzalom istaknuta jarko crvena slova u naslovu filma) i, budeći nelagodu, najavljuje prirodu događaja koji će se odvijati u ostatku filma. Funkcija takve glazbene podloge pojačavanje je značenjskog učinka nelagode koja "samostalno" nije prisutna u opisnoj/uvodnoj sekvenci koju film izlaže, budući da za to ne postoje jasni indikatori ni u filmskoj slici ni u narativnom, uvodnom razvoju događaja u filmu.¹⁰ Upravo je uznemirujuća, glasna glazbena podloga ta koja gledatelju omogućuje da dolazak obitelji u vikendicu promatra s nelagodnim, strahom prožetim *iščekivanjem*.

Primjena dominirajuće neizravnog prikazivanja nasilnih činova, s perfidnom uporabom parametara prizora koji takvo prikazivanje omogućuju, popraćena je onim

strategijama prikazivanja sadržaja koje najsnažnije i najuočljivije mogu apelirati na gledateljev emocionalni angažman. Riječ je o dvjema temeljnim strategijama: **(1)** strategiji inzistiranja na *krupnim planovima lica* mučenika i mučitelja, te **(2)** strategiji inzistiranja na *vrlo dugim kadrovima*, koji ili prate ponašanje mučitelja pri činu ubijanja ili prate reakcije mučenika nakon čina ubojstva. U tom su smislu značajne dvije scene koje će rezultirati gotovo istom emocionalnom reakcijom gledatelja, ali postignutom drukčijim izlagačkim sredstvima.

Uporaba **(1)** *krupnih planova* supruge Anne, tijekom mučenja njezina supruga i suočavanja s odabirom između polagane i bolne (nožem) ili brze i bezbolne (puškom) smrti, ima dvostruku funkciju. S jedne strane, funkciju *isključivanja* ostatka dijegetskoga prostora filma u kojem će se čin ubojstva odigrati i stvaranja *intimnijeg*, neposrednijeg prostora koji u manjoj mjeri razdvaja ionako posredovani odnos filma i njegova naslovljenika, gledatelja. Strategija isključivanja sadržava i trag kritike izravnog prikazivanja i stajalište *nemogućnosti* prikazivanja empirijske patnje likova.¹¹ S druge strane, strategija *prostornog uključivanja* gledatelja u osobni prostor lika u stanju patnje (po analogiji "unošenja u lice" pri svakodnevnom razgovoru u realnom životu) više nema trag komunikacijske funkcije intimnosti koja se uspostavlja prema emocionalnom stanju lika, već zaštitnu funkciju *prijetnje* gledateljevu emocionalnom sustavu, koji će nad naletom vizualne i emocionalne "opasnosti" pokušati pred njom ustuknuti (usp. Persson, 2002: 63–69). Funkcijska značajka krupnog plana kao prijetnje i osobnom prostoru gledatelja i njegovu emocionalnom statusu podvučena je "patničkom" ekspresijom Annina lica i bezizlaznom situacijom u koju se ona narativno smješta (odluka o načinu suprugove smrti). Emocionalno stanje nelagode i gnušanja proizlazi dijelom i iz činjenice da su beskompromisni, apatični izrazi lica Petera i Paula također prikazani krupnim planovima s relativno dugim, statičnim zadržavanjem.

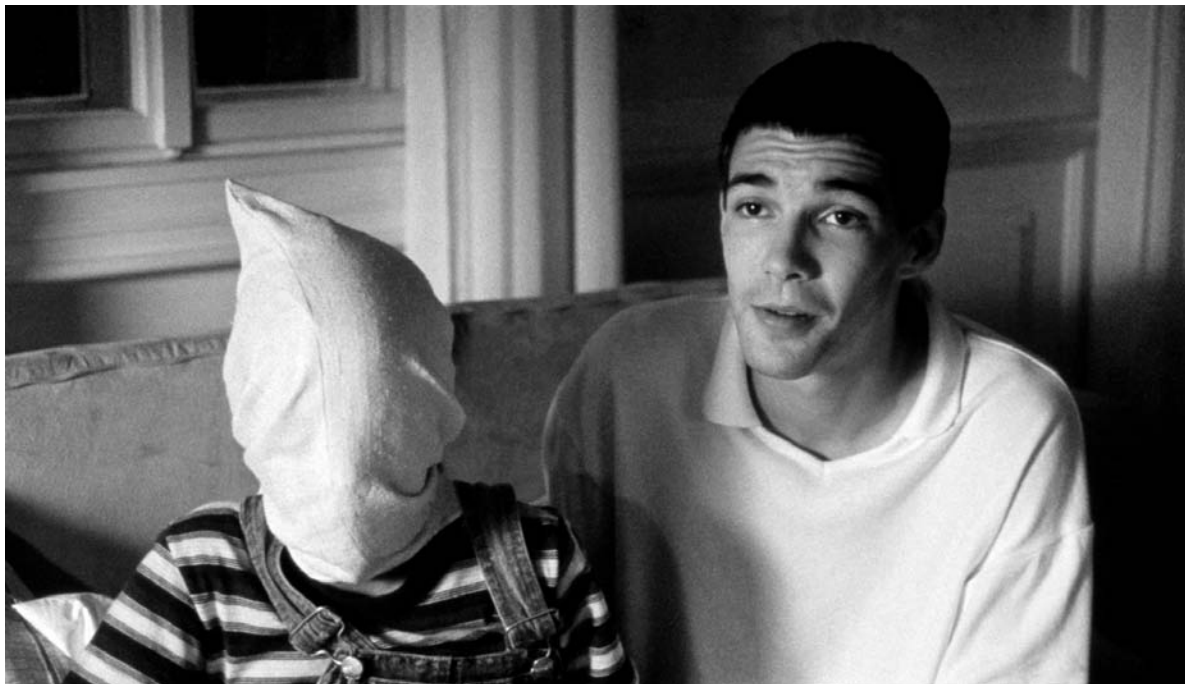
I izrazi lica, i blizina snimanja, tj. veličina prostora koju

9 Na ovu glazbenu suprotstavljenost modusa klasičnog i popularnog/niskog u kontekstu kulturoloških značajki tog suprotstavljanja u mnogim Hanekeovim filmovima, uključujući i *Funny Games*, upućuje i Sharrett (2006: 6–16).

10 O toj funkciji značenjskog učinka filmske glazbe govori i J. Smith (2002) ističući njezinu dvostruku funkcionalnost. Glazba ili daje filmskoj slici emocionalno (ili neko drugo narativno) značenje (tada je riječ o proce-

su *polarizacije*) ili pojačava značenje koje je filmska slika naznačila nekim drugim izražajnim, narativnim, montažnim ili drugim svojstvima (tada je riječ o procesu *emocionalne sukladnosti*).

11 Brian Price (2006: 22–29) govori o strategiji namjernog neprikazivanja nasilja zbog nemogućnosti reprezentacije patnje kao o stilizaciji i odlici Hanekeova modernog stila.



Funny Games (1997)

zauzimaju lica protagonista unutar filmskog izreza, i duljina kadrova kojima su popraćena, istodobno pridonose pretpostavljenom gledateljevu emocionalnom poistovjećivanju s nelagodnom, patničkom situacijom likova i prijetjećoj distanciranosti koju gledatelj mora konstruirati kako i sâm ne bi bio pogođen neizdrživim emocionalnim stanjem ako bi se prepustio potpunoj identifikaciji s emocionalnim stanjem prikazanih likova.¹²

Druga (2) je bitna scena ponašanja likova i usmjerenja gledateljeve pozornosti odmah nakon ubojstva Annina i Georgova sina. U ovom slučaju *duljina kadra*,¹³ ali i pozicioniranost točke promatranja i inscenacije prikazanog prostora igra ključnu ulogu u stvaranju emocionalno napetog i mučnog općeg raspoloženja filma. Beživotno tijelo ubijenog sina, smješteno uz desni donji kut filmskog izreza, majka u proširenom srednjem planu (koji tendira polutotalu prostora sobe) i sjedeća

garnitura smještena u prednji plan u sredini kompozicije kadra, čime je gledateljevu pogledu "skriveno" tijelo osakaćenog muža (za kojega gledatelj nije siguran je li živ ili mrtav), uz izlagačku strategiju vrlo dugog i statičnog kadra, pridonose afektiranju gledateljevih emocionalnih stanja koja nastoje korespondirati općem raspoloženju u prikazanoj prostoriji. Kadar traje dovoljno dugo kako bi gledatelj mogao kognitivno obraditi sve vidljive informacije prizora (ali i naslutiti, stvoriti očekivanje za one nevidljive), ali se *proteže* onkraj puke registracije prikazanog sadržaja. Duljina kadra omogućuje gledatelju da se *upiše* u traumatično raspoloženje likova, koje je indicirano majčinom autističnom šutnjom i zurenjem "u prazno", te očevim gromoglasnim vriskom i jecajima kojima izražava nepodnošljivo emocionalno stanje u kojemu se našao. Funkcija duljine kadra, bez bližih vizura koje je film preferirao u scenama prije ubojstva, uz prizorne ele-

12 G. Smith (2002) je takve indikatore, koji pridonose snažnom izljevju emocija s minimalnom narativnom funkcijom, ali s maksimalnom učinkovitšću u održavanju općeg *raspoloženja* filma (manipulirajući gledateljevom pozornošću), nazvao *emocionalnim označiteljima*. Plantinga (2002) pak jasno ističe funkciju onih parametara filmskog prizora koji omogućuju i zadržavaju gledateljevu pozornost i njegov emocionalni angažman: npr. *trajanje* kadra ili prizora, indikatori koji usmjeravaju *pozornost* (veličina plana, glazba, pokreti kamere), pripovjedački kontekst filma ili dispozicije gledatelja kojima se stvara odnos (pozitivan ili negativan) prema prikazanim likovima.

13 Na važnost duljine kadra kao bitnog sredstva Hanekeova "realističnog" filmskog izričaja, ali na primjeru filma *Kod: nepoznato* (*Code inconnu: Récit incomplet de divers voyages*, 2000), uputio je Rhodes (2006). Duljina kadra, pogotovo onog statičnog, igra važnu ulogu i u *Bennyjevu videu*, *Pijanistici*, a poglavito u *Skrivenom* gdje služi strateškom opstruiranju gledatelja pri pokušaju da koherentno interpretira je li ono što vidi dio prve, dijegetske razine filmskog izlaganja ili dio sadržaja videoprce koju gledaju likovi unutar dijegeze.

mente vriska, jecaja, bolnih grimasa i gesta pomaže općoj hiperbolizaciji emocionalnog učinka koji se prelijeva i na gledatelja. Suočen s takvim načinom prikazivanja, gledatelj teško može ostati imun na mučninu, strah i nelagodu koju prizivaju izloženi prizori.

Sličnu strategiju nudi nam i scena ubojstva djevojke u *Bennyjevu videu*, koja također nije izravno prikazana. Međutim, ovdje je riječ o ponešto drukčijoj izlagačkoj metodi i značenjskom učinku. Nakon zajedničkog Bennyjeva i djevojčina gledanja videosnimke ubojstva svinje na farmi (koju je snimio sam Benny), čin ubojstva djevojke vizualno je izložen sličnom videotehnologijom – amaterskom kamerom koja je pozicionirana u filmsku dijegezu kao dio scenografije Bennyjeve spavaće i radne sobe. Međutim, za razliku od Bennyjeve videosnimke ubijanja svinje, ubojstvo djevojke *nije* izravno prikazano i još je k tome prelomljeno kroz dvostruko usložnjenu strukturu filmske dijegeze.

Velicina filmskog izreza kroz koji se naznačuje ubojstvo djevojke dijelom je televizijskog ekrana koji se nalazi u prostoru Bennyjeve sobe. Apostrofiranje čina gledanja, kao gledanja promatračke vizure koja je dijelom unutar dijegetskoga prostora, ujedno je i apostrofiranje *promatračke situacije* Bennyjeva gledanja vlastite videosnimke prikazane na samom početku filma. *Izomorfna* situacija Bennyjeva gledanja vlastite snimke ubojstva svinje na početku filma i gledateljeva gledanja tv-ekrana u realnom vremenu filmske dijegeze (pri ubojstvu djevojke) podvučena je istim učinkom *distancirajuće vizure* koju videomedij može polučiti. Manjak Bennyjeve empatije pri ubojstvu svinje, prelomljen kroz *opsesivno ponavljanje* toga čina (naglašeno njegovim *premotavanjem* snimke, *usporevanjem* na mjestu čina ubijanja i *izobličenim*, zlokočinim zvukom kao rezultatom te intervencije na snimku),¹⁴ nastoji se prenijeti na udvostručeni pogled gledatelja putem unutar dijegetskoga TV ekrana i putem neprikazanog čina ubijanja djevojke.

Uporaba videotehnologije bitan je dio i **(a)** organizacije sadržaja Bennyjeva videa, ali i **(b)** samog sadržaja okvirnog filma. No bitne odlike i strukturni i tematski značaj videotehnologije protežu se i na druge Hanekeove filmove. U svakome od njih likovi se koriste videomedijem kroz očiste njegove promatračke *perverzije*.

U *Bennyjevu videu* to je distancirana praksa snimanja i gledanja brutalnih ubojstava. U filmu *Funny Games* to je detalj televizora iz kojeg se šire zvuci jurećih automobila, da bi se odmah potom na televizoru pojavila prolivena krv nakon ubojstva sina obitelji. U *Pijanistici* to je Erikino gledanje pornografskog filma u videoteci za odrasle, gdje se ne zna predstavlja li sam čin gledanja pornografskog sadržaja uzročnika njezina patološkog modela ponašanja prema vlastitom učeniku ili je ono posljedica nesređenih i duboko izopačenih seksualnih sklonosti proizišlih, vjerojatno, iz odnosa s vlastitom majkom (s kojom kao odrasla profesorica klavira još uvijek ponekad spava zajedno u krevetu). U *Skrivenom* to je praksa gledanja misterioznih videovrpca, čiji uzrok Georges neuspješno nastoji razriješiti.

U svim filmovima praksa gledanja duboko je ukorijenjena u *privatnoj*, intimističkoj crti individualnog ili, eventualno, obiteljskog gledanja televizije¹⁵ koje svoje najpriličnije ostvarenje nalazi u kontekstu zatvorenih prostora kuće ili videoteke. Čak je i Bennyjevo gledanje filma u videoteci svedeno na vlastiti privatni kontekst: on u javnom prostoru videoteke pregledava film (koji će posuditi) sa slušalicama na ušima, koje ga iskustveno odvajaju od ostalih sudionika u istom prostoru.

Iako se spomenuti Hanekeovi filmovi u velikoj mjeri koriste strategijama narušavanja konvencionalnih, često ideoloških, komercijalnih, klasičnih hollywoodskih, mehanizama što preglednijeg prikazivanja prizornog sadržaja, oni se koriste i klasičnim strategijama konstrukcije fikcionalnog filmskog prostora i uzročno-posljedičnih veza priče, ne bi li ih mogle dovesti u pitanje, odnosno

¹⁴ U slučaju Bennyjeva oponašanja putem izloženosti videosnimci ubijanja svinje, nije riječ ni o učenju *putem slike* ni o *učenju slikom* – kako je to jasno sažeo Metz (1978: 106–112) prigodom uspostavljanja temeljne distinkcije za nacrt jedne opće *pedagoške slike* kao dijela nastavnog kurikulum – već o *prijenosu modela ponašanja* sa slike na stvarnost. Priroda Bennyjeve snimke tako je potpuno suprotna prirodi onoga što je Manovich (2000) nazvao *digitalnim filmom*, koji obradom filmske građe desupstancijalizira vlastiti temelj (jer ga digitalno obrađuje). Iako je priroda autentičnosti, jedinstvenosti i neposrednosti snimljenih događaja ono što odlikuje Bennyjevu snimku ubojstva svinje, njezina posljedica je slična onoj koju primijenjuje digitalni film, a to je potpuna *desupstancijalizacija* realnog

svijeta, koja će rezultirati Bennyjevim apatičnim odnosom i prema vlastitoj snimci i prema drugom živom biću – djevojci koju ubija.

¹⁵ Na kontekst gledanja televizije kao duboko *obiteljske prakse*, s posebnim implikacijama socijalnih uloga i odnosa moći koji se pritom javljaju, jasno je upozorio Morley (2003). Sagledavanje etičkih učinaka TV medija u odnosu na njegov mehanički i simbolički ustroj nudi primjerice Carroll (2003: 108–126). On sagledava tri linije argumentacije koje često služe kao negativan opis utjecaja televizije na kognitivno i moralno stanje gledatelja; njegov štetni realizam potpomognut učinkom naturalizacije prikaznoga, te eskapizam i hipnotizam.

uz pomoć tih strategija narušavanja "komentirati" vlastiti sadržaj.

Najočitiji primjer narušavanja fikcionalnog prostora filma, uspostavljenog imaginarnim "četvrtim zidom" točke promatranja kamere koja ne participira u narativnom slijedu filmskog izlaganja (čak i kada je ta točka promatranja pripisana nekome od likova u filmskoj dijegezi), prisutan je i u filmu *Funny Games*, gdje Paul u četiri navrata probija fikcionalni okvir upućujući izravan pogled u kameru¹⁶ i komentirajući narativnu filmsku situaciju u kojoj se nalazi. Uz tu strategiju prisutna je i ona koja opstoji unutar filmske dijegeze, izvedena dijalogom između Petera i Paula u završnoj sceni filma – "Paul: Ali fikcija jest zbilja? Peter: Kako to misliš? Paul: Vidiš je na filmu, zar ne? Peter: Naravno. Paul: Dakle, jednako je stvarna kao i realnost koju također vidiš, zar ne?"

Konstrukcijska privlačnost klasičnih izlagačkih načela, koja nastoje gledatelja *upisati* u fikcionalni prostor filma uz pomoć popunjavanja/ispunjavanja "praznina" koje nastaju pri selektivnom montažnom prikazivanju filmske građe, višestruko je narušena. Temeljna izlagačka operacija *kadar-protukadar* pokazuje se dvostruko učinkovitom. S jedne strane, koristi se prilikom dijaloga Georga i Anne u kojemu nastoje donijeti odluku o prikrivanju Bennyje-

va stravičnog čina, a s druge strane, izostavljanjem kadra-protukadra u *Pijanistici*, prilikom prvog susreta Erike i njezina budućeg učenika, gdje bi kontekst situacije razgovora zahtijevao takav način prikazivanja, motiviran najboljom mogućom preglednošću pozicija sugovornika u svakodnevnoj komunikacijskoj interakciji. Primjer iz *Bennyjeva videa* u tom je pogledu čak i značajniji jer se služi klasičnom izlagačkom strategijom za apostrofiranje patološke, moralno sporne i neuobičajene situacije u činu obiteljskog odlučivanja. Na ovome mjestu racionalnost duge, analitičke, kirurške izlagačke strategije kadra-protukadra, motivirane najboljom mogućom preglednošću sudionika komunikacijske situacije, odslikava racionalnu, analitičku, hladnu, patološku raščlanjenost odluke "prikrivanja" koju upražnjavaju Bennyjevi roditelji (ponajprije otac).

No to nipošto nisu jedini slučajevi korištenja ili narušavanja klasičnih izlagačkih strategija s ozbiljnim reperkusijama na ideološki efekt filmskog sadržaja. Anaforička¹⁷ konstrukcija montažne točke gledišta (*point of view editing*) u *Pijanistici*, tijekom Erikina opsesivnog promatranja i praćenja svojeg učenika (za hokejskoga treninga na školskom klizalištu), također je slučaj nekonvencionalne uporabe standardnog načela prikazivanja nečije subjek-

¹⁶ Taj iskazni čin unutar filma, koji uspostavlja specifičnu tekstualnu i kognitivnu relaciju između iskazivača filma, njegova sadržaja i naslovljenika tog sadržaja, Cassetti (1998; osobito str. 47–49) je nazvao *interpelacijom*. On je te instance opisao lingvističkim kategorijama *ja*, *ti*, *on*, koje se mogu smatrati *funkcijama* koje određene instance zapremaju u procesu filmskog iskazivanja.

¹⁷ Riječ je o konstrukciji subjektivne točke gledišta u kojoj se prvo prikazuje nečija vizura, predmet njezina pogleda, a potom i izvor, točka s koje je pogled upućen.

¹⁸ Tu instancu, koju gledatelj konstruira na temelju montažnog niza kadrova nečije promatračke vizure što se ispostavlja subjektivnom, Oudart (1978) je nazvao *Odsutim*. Ono je rezultat i montažnog niza, koji prvo prikazuje promatračku vizuru koja je "nepripisana", odnosno za koju se ne zna "čija je" (pripada li liku u filmu, implicitnom autoru, redatelju, itd.), i gledateljeve kognitivne obrade prizornog materijala, tj. *anticipacije* nadolazećeg kadra koji popunjava kognitivnu prazninu izvanprizornog mjesta promatranja i *retroaktivnosti* pripisivanja prvom kadru značenja subjektivne vizure (nakon što se pred gledateljevim očima pojavio sadržaj drugoga kadra). Dayan (1976) je konstrukciju *filmskog šava* (*suture*) protumačio kao temeljni mehanizam modela klasične reprezentacije koja nastoji prikriti svoj vlastiti kod. Efekt filmskog šava tako služi kao temeljna strategija *prikrivanja* proizvodne djelatnosti filmske dijegeze, tj. činjenice da ju je netko "ponudio" na gledanje, i to pod specijalnim uvjetima prikazivanja, koji se nastoje naturalizirati, odnosno učiniti jedinim mogućim načinom prikazivanja sadržaja u određenom filmu. Prema Dayanu, ideologija fikcionalnog ustroja filmskog djela tako postaje "skrivenom pred našim vlastitim očima" ("Ideology is hidden in our very eyes", str. 444). Postavku ideološkog efekta jednog od kodova funkcioniranja filmskog šava, konstrukcije *kadar-protukadar*, oštro je kritizirao Rothman (1976).

On tvrdi kako Dayanova koncepcija filmskog šava, kako se interpretira kod Oudarta, nije točna jer se temelji na konstrukciji kadra-protukadra subjektivne točke promatranja od dvaju kadrova, dok je mnogo češći slučaj onaj od triju kadrova. Naime, u Rothmanovoj interpretaciji Dayanova tumačenja Oudarta, *lik* u filmu *nije* vlasnik/proizvoditelj slike sadržaja vlastita pogleda, već *film* prilagođava sadržaj te slike aktivnostima gledanja koje obavlja lik. U njegovoj interpretaciji, lik je tek participant aktivnosti gledanja, ne i pokazivač sadržaja.

Dok je Rothmanovo tumačenje Dayana točno i osnovano u pogledu konstrukcijskih osobitosti subjektivne točke promatranja, koja se ne može svesti na specifičan model kadra-protukadra, ono nije potpuno jer zanemaruje specifičnosti konstrukcije filmskog šava kako ga je izvorno formulirao Oudart, na što ispravno upućuje i Bordwell (2001). Prema Bordwellu, Oudartovo inzistiranje na konstrukciji *kadar-protukadar* utemeljeno je gotovo isključivo na primjeru filma R. Bressona *Suđenje Ivani Orleanskoj* (1962), ali i na činjenici da sam Oudart efekt filmskog šava nije pripisao subjektivnoj točki promatranja (dakle, isključivo liku kao "stanovniku" filmske dijegeze), niti je govorio o kadru-protukadru kao o slučaju pravocrtno osne pozicioniranosti kamere na mjestima za koja se pretpostavlja da se na njima nalaze "vlasnici" pogleda u toj konstrukciji. Efekt filmskog šava postignut je blago iskošenim postavljanjem kamere u prostor filmske dijegeze kako bi se analitičko-montažnim cijepanjem imaginarnog prostora kod gledatelja stvorio dojam njegove *cjelovitosti*. Efekt "ušivanja" gledatelja u fikcionalni prostor filma postaje višestruko problematičan u slučaju filmova koji raspolazu osnovnom izlagačkom strategijom koja omogućuje kognitivni pregled (barem djelomičan) cjelovitosti prikazanog prostora: *temeljnim kadrom* koji se postupno, tijekom montažnog raščlanjivanja, sužava na nešto uže planove prikazanog sadržaja (predmeta ili osoba). Na klasično formuliran problem ideološkog funkcioniranja filmske slike, temeljenog na prirodi filmskog aparata (kamere), naracije i subjektivnih vizura koje film nudi, upućuje i Colaizzi (2004: 361–377).

tivne točke promatranja. Vrlo dug, prazan, neinformativan kadar klizališta i ponašanja Erikina učenika svoj puni značaj dobiva tek kada se, u konstrukciji subjektivnog kadra, prazna, neispunjena dijegetsko-prostorna filmska točka gledišta izvan filmskog prizora *pripíše* odgovarajućoj instanci kojoj je prvotno i pripadala. Prvotna nepripisanost pogleda rezultat je filmskodijegetske praznine, koju gledatelj nastoji popuniti, a koja se nalazi "na rubovima", odnosno "izvan" prikazanog filmskog prizora.¹⁸

Ta operacija istodobno je dvostruko efektivna: **(1)** ona uspostavlja filmski prostor kao *potpun*, gdje se nepripisana točka gledišta (ona izvan filmskog izreza, "iza kamere") *naknadno* pripisuje instanci koja je dijelom filmskog univerzuma, a **(2)** istodobno uspostavlja *značenje* naknadno pripisane vizure koje opstoji izvan doslovnog prikaza Erikina pogleda – značenje patologije njezine seksualne, društvenonormativne, sankcionirajuće "zabranjene" opsesivnosti vlastitim, znatno mlađim učenicom.

Dok slučaj iz *Pijanistice* popunjava dijegetsku "prazninu" pripisujući je jednom od "stanovnika" filmskog imaginarnog univerzuma, *Bennyjev video* i *Skriveno* se tom

strategijom "pripisivanja" koriste ne bi li naglasili iskazivački okvir filma, koji nadilazi njegov fikcionalni prostor. Dvostruko medijski usložnjena snimka ubojstva djevojke u *Bennyjevu video* ne može se nikome unutardijegetski pripisati. Dok je ta snimka rezultat unutardijegetskog rekvizita (kamere u Bennyjevoj sobi) i time dio naizgled objektivnog/slučajnog odabira mjesta snimanja/promatranja, snimanje tog čina snimanja nipošto se ne može svesti na unutardijegetsku instancu. Ono se samim činom reprodukcije rezultata unutardijegetskog rekvizita mora pripisati instanci koja nadilazi materijalni okvir filma i koja nam nastoji priopćiti medijsku udvostručenost i medijsku motiviranost Bennyjeva ubojstva djevojke. *Skriveno* tu strategiju fikcionalnog opkoračenja postiže na još eksplicitniji način. Česte subjektivne perspektive gledanja sadržaja videovrpici ne mogu se jasno pripisati likovima u filmu, kojima su i upućene, već postaju dijelom "obmane", odnosno izlagačke strategije koja dovodi u pitanje vlastiti fikcionalni ustroj i iskazivačke instance koje tu fikciju nastoje istodobno i uspostaviti i osporiti.

Literatura

- Benjamin, Walter, 1986, "Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije", u: *Estetički ogledi*, izbor, predgovor i redakтура Viktor Žmegač, Zagreb: Školska knjiga, str. 125–151.
- Bordwell, David, 2001, "Naracija i prostor", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 7, br. 25, str. 17–19.
- Carroll, Noël, 2003, "Is the Medium a (Moral) Message?", u: *Engaging the Moving Image*, Yale University Press, str. 108–126.
- Casetti, Francesco, 1998, *Inside the Gaze: The Fiction Film and Its Spectator*, Indiana University Press
- Colaizzi, Giulia, 2004, "The cinematic act: Image ideology and gender issue", *Semiotica*, Vol. 148, br. 1–4, str. 361–377.
- Dayan, Daniel, 1976, "The Tutor-Code of Classical Cinema", u: Nichols, Bill (ur.), *Movies and Methods*, University of California Press, str. 438–451.
- Fiske, John, 2003, "Popularna ekonomija", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 9, br. 36, str. 206–214.
- Frey, Mattias, 2006, "Benny's Video, Caché, and the Desubstantiated Image", *Framework*, Vol. 47, br. 2, str. 30–36, <http://muse.jhu.edu/journals/framework_the_journal_of_cinema_and_media/v047/47.2frey.pdf>, posjet 22. travnja 2007.
- Hall, Stuart, 2003, "Kodiranje i dekodiranje u televizijskom diskursu", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 9, br. 36, str. 169–174.
- Leavis, F. R., 1998, "Mass Civilisation and Minority Culture", u: Storey, John (ur.), *Cultural Theory and Popular Culture. A Reader*, The University of Georgia Press, str. 13–21.
- Macdonald, Dwight, 1998, "A Theory of Mass Culture", u: Storey, John (ur.), *Cultural Theory and Popular Culture. A Reader*, The University of Georgia Press, str. 22–36.
- Manovich, Lev, 2000, "Što je digitalni film?", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 6, br. 23, str. 177–185.

- Metz, Christian, 1973, *Ogledi o značenju filma I*, Beograd: Institut za film
- Metz, Christian, 1978, "Slike i pedagogija", u: *Ogledi o značenju filma II*, Beograd: Institut za film, str. 106–112.
- Morley, David, 2003, "Rodni okvir obiteljskog gledanja televizije", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 9, br. 36, str. 196–205.
- Odin, Roger, 2000, "For a Semio-Pragmatics of Film", u: Stam, Robert i Miller, Toby (ur.), *Film and Theory. An Anthology*, Malden, Oxford: Blackwell Publishing, str. 54–66.
- Oudart, Jean-Pierre, 1978, "Filmski šav", u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, str. 471–486.
- Persson, Per, 2002, "Prema psihološkoj teoriji krupnog plana: doživljavanje intimnosti i prijetnje", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 8, br. 30, str. 63–69.
- Plantinga, Carl, 2002, "Scene empatije i ljudsko lice na filmu", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 8, br. 30, str. 70–78.
- Price, Brian, 2006, "Pain and the Limits of Representation", *Framework*, Vol. 47, br. 2, str. 22–29, <http://muse.jhu.edu/journals/framework_the_journal_of_cinema_and_media/v047/47.2price02.pdf>, posjet 22. travnja 2007.
- Radić, Damir, 2000, "Najljepši i najzbudljiviji posao: biofilmografski razgovor s Vatroslavom Mimicom", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 6, br. 23, str. 3–38.
- Rhodes, John David, 2006, "Haneke, the Long Take, Realism", *Framework*, Vol. 47, br. 2, str. 17–21, <http://muse.jhu.edu/journals/framework_the_journal_of_cinema_and_media/v047/47.2rhodes.pdf>, posjet 22. travnja 2007.
- Richter, David H., 2007, "Keeping Company in Hollywood: Ethical Issues in Nonfiction Film", *Narrative*, Vol. 15, br. 2, str. 140–166
- Rodríguez, Héctor, 2003, "Ideology and Film Culture", u: Allen, Richard i Murray Smith (ur.), *Film Theory and Philosophy*, Oxford University Press, str. 260–281.
- Rothman, William, 1976, "Against 'The System of the Suture'", u: Nichols, Bill (ur.), *Movies and Methods*, University of California Press, str. 451–459.
- Sharrett, Christopher, 2006, "Michael Haneke and the Discontents of European Culture", *Framework*, Vol. 47, br. 2, str. 17–21, <http://muse.jhu.edu/journals/framework_the_journal_of_cinema_and_media/v047/47.2sharrett.pdf>, posjet 22. travnja 2007.
- Smith, Greg M., 2002, "Lokalne emocije, globalni ugođaji i struktura filma", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 8, br. 30, str. 30–41.
- Smith, Jeff, 2002, "Emocije, spoznaja i filmska glazba", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 8, br. 30, str. 51–62.
- Tan, Ed S. G. i Frijda, Nico H., 2002, "Sentiment u gledanju filma", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 8, br. 30, str. 42–50.
- Turković, Hrvoje, 1985, "Prikazivanje nasilja na filmu. Filmološko-kulturološki pogled", u: *Filmska opredjeljenja*, Zagreb: CEKADE, str. 159–170.
- Turković, Hrvoje, 2005, *Film: zabava, žanr, stil*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Williams, Raymond, 2006, "Analiza kulture", u: Duda, Dean (ur.), *Politika teorije*, Zagreb: Disput, str. 35–59.

Kim Sang Hun

Hankuk University of Foreign Studies, Seoul, R. Koreja

Budistička i kršćanska misao u filmu *Proljeće, ljeto, jesen, zima... i proljeće* Kim Ki Duka

65-66 / 2011

Sažetak: Film korejskog redatelja Kim Ki Duka *Proljeće, ljeto, jesen, zima... i proljeće* (2003) možemo smatrati "religijskim filmom", i to ne u eksplicitnom smislu konfesionalne ili misionarske namjere, već u pogledu sadržaja, teme, simbola i narativa. U kreiranju autorskog filmskog izričaja Kimu je polazna točka bio njegov, kako sam kaže, nedefinirani osobni identitet, a kada je riječ o religijskom sadržaju osobnog identiteta, on se kod Kima ogleda u ambivalentnom odnosu prema kršćanskoj i budističkoj tradiciji unutar koje je odgojen. Ovakav ambivalentan konfesionalni i osobni identitet Kim je iskazao tako što je filmskim sredstvima artikulirao pitanja iz prostora transcendentalnoga i ponudio neke odgovore naslanjajući se na simbolički sadržaj budističkog i kršćanskog naslijeđa. Međutim, njegov film se u smislu konfesionalne pripadnosti ne može jednostavno označiti budističkim ili kršćanskim, jer ne prikazuje kršćanski ili budistički svijet, već unutar filma, organski, stvara vlastiti religijski svjetonazor koji uključuje obje ove religijske tradicije, ali ih istodobno i nadilazi. Kim se koristi filmom kao medijem prekomponiranja i reproduciranja realnosti u vidu pokretnih slika i vizualiziranja prizora neviđenih u stvarnosti, da bi potom unutar njega mapirao prostor za ritualne doživljaje koji gledateljima omogućuju zamišljanje ideala prema kojem će vrednovati i transcendentirati vlastite želje, htijenja i postupke.

Cljučne riječi: *Proljeće, ljeto, jesen, zima... i proljeće*, religijski film, budizam, kršćanstvo

Južnokorejski redatelj Kim Ki Duk zaplovio je u filmske vode nakon što je za scenarij *Umjetnik i osuđenik* 1993. dobio nagradu za stvaralaštvo Udruženja korejskih scenarista, a potom i 1994. Grand Prix na natječaju za scenarij Korejske korporacije za promidžbu filma (Korean Motion Picture Promotion Corporation, KMPPC).¹ Za svoj drugi scenarij, *Nesmotren prijelaz*, 1995. je ponovno osvojio Grand Prix na natječaju za scenarij KMPPC-a, a 1996. debitirao je i kao redatelj, filmom *Krokodil* (*Ag-o*). Godine

1997. njegovo je djelo *Divlje životinje* (*Yasaeng dongmul bohoguyeog*) prikazano na Međunarodnom filmskom festivalu u Vancouveru, a 1998. njegov treći film *Plava vrata* (*Paran daemun*), s temom prostitucije među studentima, pozvan je na više od 20 međunarodnih filmskih festivala, među ostalima i u Berlinu, Moskvi, Karlovym Varyma itd., što je Kim Ki Duka učinilo međunarodno poznatim i priznatim autorom i skrenulo pozornost publike i kritike na njegov osebujan autorski filmski rukopis.

Godine 1999. film *Otok* (*Seom*) osigurao mu je pozive, među ostalima, na filmske festivale u Veneciji i Rotterdamu, te na Sundance Film Festival, a na Međunarodnom festivalu fantastičnog filma u Bruxellesu (BIFFF) osvojio je Grand Prix. Film iz 2003, *Proljeće, ljeto, jesen, zima... i proljeće* (*Bom, yeoreum, gaeul, gyeoul... geurigo bom*), potpuno je učvrstio njegov međunarodni ugled. Manje provokativan i neposredan od prethodnih, ovaj su film, premda je snažno vjerski obojen, izvrsno prihvatile publika i kritika, te je dobio niz međunarodnih priznanja, kao što su nagrade na Sundance Film Festivalu i festivalu u San Sebastianu. Nakon toga Kim je nastavio stvarati dojmljive niskobudžetne filmove izvan *mainstreama*, koji su također sudjelovali na najznačajnijim međunarodnim filmskim festivalima, poput onih u Berlinu, Cannesu i Veneciji. Od međunarodnih priznanja valja spomenuti nagradu Srebrni medvjed na festivalu u Berlinu 2004. za film *Samaritanka* (*Samaria*) i nagradu za najbolju režiju na festivalu u Veneciji za film *3-Iron* (*Bin jip*) iste godine.

U ovome radu baviti ću se Kimovim filmom *Proljeće, ljeto, jesen, zima... i proljeće* u kojem se na intrigantan, nadasve originalan i umjetnički uzbudljiv način interpretira Kimovo zanimanje za religijska pitanja, te se u tom smislu ovo ostvarenje može smatrati "religijskim filmom".

1. Ovaj rad nastao je uz potporu Hankuk University of Foreign Studies Research Fund za 2011. godinu.



Prije nego što prijeđem na analizu filma i autorskog, odnosno redateljskog postupka, promotrimo pojam "religijskog filma".

Tipovi religijskih filmova

Religija i film kulturološki su bliski fenomeni budući da se koriste transcendentalnim predodžbama koje prekoračuju ograničenja svakodnevne stvarnosti. Ta srodnost tvori različite aspekte njihova uzajamnog odnosa.

Općenito govoreći, sprega religije i filma može se razmatrati na dva načina, ovisno o tome je li religijski sadržaj nametnut izvana, izvanfilmskim sredstvima i nakanama, ili je stvaran unutar filmske pripovijesti konstituiranjem izvjesnih transcendentalnih predodžbi. U prvom slučaju religijske aspekte filma naglašavaju filmski producenti, redatelji, scenaristi itd., dok u drugom slučaju pojedini vjerski aspekti filma privlače pozornost filmske publike, kritičara itd. Jednostavnije rečeno, prvi se način odnosi na "religijske filmove" u kojima su vjer-

ski i religijski aspekti nedvojbeno istaknuti u prvi plan i imaju jasnu konfesionalnu obojenost i misionarsku namjeru (npr. u Južnoj Koreji postoji produkcija eksplicitno kršćanskih, budističkih i šamanističkih filmova), ili je pak riječ o ostvarenjima u kojima se iskazuje kritičko stajalište prema pojedinim religijskim pitanjima u socijalno-kulturnom kontekstu. Drugi način obuhvaća ne samo eksplicitno religijske filmove već i one u kojima se religijski elementi rabe djelomično ili implicitno u pogledu sadržaja, teme, simbola i pripovijesti.

Kad je riječ o njihovim specifičnim vjerskim sadržajima, religijski filmovi mogu se podijeliti prema svome konfesionalnom usmjerenju, a strukturalno se mogu klasificirati po tome kako inkorporirani vjerski svjetonazori stoje u korelaciji s filmskim značenjima. Takva je klasifikacija blisko povezana s razlikama u filmskim nazorima ili filmskom rječniku, bilo da se na film gleda kao na realistično i eksplicitno predstavljanje religijskog sadržaja, ili na imaginarij unutar kojega se autorskim preispitiva-

njem vlastita vjerskog svjetonazora, odnosno projekcijom i problematiziranjem transcendentalnih predodžbi, implicitno konstruira i sugerira religijska poruka. Stoga se religijski filmovi mogu podijeliti na sljedeća tri osnovna tipa:

Pod **konfesionalnim ili misionarskim filmom** podrazumijeva se vrsta religijskog filma gdje se religijski svjetonazori i filmski medij kombiniraju tako da su pretvoreni u značenjske sadržaje i ekspresivne forme. U konfesionalnom ili misionarskom filmu unaprijed zadane poruke kontroliraju medij, a putem u njima zastupljenoga vjerskoga sadržaja ugađa se i procjenjuje svakodnevna realnost.² Budući da su filmski načini prikazivanja vođeni vjerskim stajalištima proisteklima iz specifičnih religijskih tradicija, ispovijedanje vjerskih uvjerenja i misionarska strast ispunjavaju ekran vjerskim porukama. Tematski se ova vrsta filmova bavi religijskim tekstovima i povijesnim tradicijama više nego osobnim iskustvima. U njima je naglasak na vjerodostojnom predstavljanju religijskog sadržaja, uz uvjerenje da je vjerska istina – povijesna činjenica. Namjera takvih filmova nije objektivno predstaviti činjenice, već njihove tradicionalne vjerske interpretacije. Film *Pasija* (*The Passion of the Christ*, 2004) Mela Gibsona najočitiji je primjer takve vrste filmova.

Religijsko-kritičkim filmovima smatraju se filmovi koji kritički preispituju vjeru i religiju u njezinu socijalnom, političkom, ideološkom i kulturnom kontekstu. Vjerski je tekst kritički prevrednovan u svjetlu zadanog konteksta, a filmski kut mjera je procjene jesu li kulturni izrazi religijske poruke društveno prikladni. Ova se vrsta filmova najčešće predstavlja i prikazuje kao realistički film, čak i kao društvenokritički dokumentarac. Vjerske istine jasno su razdvojene od povijesne zbilje, što vodi kritičkom preispitivanju religije u širem kontekstu ili kritičkom preispitivanju religije unutar društvenog konteksta specifične religijske tradicije. Predstavnici ovog tipa jesu filmovi *Misija* (*The Mission*, 1986) Rolanda Jofféa

i *Romero* (1989) Johna Duigana.

Treća su vrsta **religijski filmovi kao imaginarno iskustvo**, koji religiju i film organski povezuju. "Imaginarno-religijski film" ne sjedinjuje vjerske poruke s filmskim rječnikom, pa svaki element ponaosob zadržava svoje značenjske sadržaje i ekspresivne forme, već vjerske poruke i filmski izrazi nadilaze pojedinačne religijske tradicije i medijske domene, bivajući tako organski rekonstituirani u vidu "transcendentalnih prizora života", sa sadržajima, formama i medijima koji se međusobno prožimaju. Pritom je naglašeno formalno uobličavanje i predstavljanje subjektivnog religijskog iskustva. U skladu s tim, ovi izrazito formalistički filmovi teže preuzeti inicijativu i omogućiti gledateljima stjecanje ili razumijevanje transcendentalnih iskustava, prije nego predstavljanju stvarnosti. Realnosti na filmskom platnu poprište su individualnih imaginarnih iskustava, prije nego univerzalnih povijesnih danosti. Struktura i mogućnost univerzalnog religijskog iskustva, koje nadilazi pojedinačne religijske tradicije, materijalizirani su na platnu kao formalne predstave transcendentalnog života u skladu s filmskim rječnikom. U okviru ovog tipa religijskog filma moguće je i metaforički komponirati totalni film, bez izravnog i eksplicitnog izlaganja religijskih sadržaja na filmskom platnu.

Filmovima ovoga tipa svojstveno je i izlaganje domena značenja koje se ne bi moglo dekodirati teološkim ni ideološkim pristupom. Iz tog se razloga čini nužnim prihvatiti pristup koji omogućuje da se ustanovi interkulturalna univerzalnost koja uključuje pojedinačne religijske tradicije, a u svrhu analize mitova, rituala i opće vrijednosti religijskih filmova nezavisno od konfesionalnog usmjerenja.³ Predstavnici te vrste filmova jesu *Dnevnik seoskog župnika* (*Journal d'un cure de campagne*, 1950) Roberta Bressona, odnosno *Andrej Rubljov* (1966) i *Žrtva* (1986) Andreja Tarkovskoga. Kimov film *Proljeće, ljeto, jesen, zima... i proljeće* (2003)⁴ pripada ostvarenjima ove vrste.

2 Tipologije odnosa kršćanstva i kulture kršćanskih teologa aktivno se primjenjuju u radovima posvećenima temi religije i filma. Najbolje primjere predstavlja tipologija H. Richarda Niebuha u djelu *Christ & Culture*, kao i podjela Paula Tillicha. Modificirajući/produbljujući Tillicheva stajališta, John R. May vezu religije i filma dijeli na vjersku heteronomiju, vjersku vizibilnost, vjerski dijalog, vjerski humanizam (teonomija) i vjersku estetiku (autonomija).

3 Na to upućuje primjerice Joel Martin, koji uvođenjem pojma "mitologije" iznosi univerzalnu, interkulturalnu i religijsku perspektivu u tumačenju religijskih filmova, ili John C. Lyden, koji poklanja pozornost etičkim, mitološkim

i ritualnim utjecajima religijskih filmova na publiku. Takva nastojanja još nemaju uvjerljivo teorijsko utemeljenje, ali se mogu smatrati karakterističnima za drukčiji pristup promišljanju odnosa religije i filma (Lyden, 2003: 32–35; Martin, 1995: 65–71).

4 *Proljeće...*, Kimov deveti film, njegovo je ostvarenje najviše otvoreno publici te uživa popularnost i ugled. Dobio je nagradu Junior Jury Prize u Locarnu, Nagradu publike u San Sebastianu (2003), Don Quixote Prize udruge Federation of International Cinema Clubs (FICC), nagradu CICAIE/ARTE udruge International Confederation of European Art Cinemas (CICAIE), te nagradu NETPAC udruge Network for the Promotion of Asian Cinema.

Filmski svijet Kim Ki Duka

U jednom intervjuu Kim Ki Duk je izjavio: "Svoje sam filmove stvarao kako bih svoj još nedefinirani identitet udaljio od filmova u kojima se licemjerstvo, nasilje i autodestrukcija međusobno stapaju... stoga sam oduvijek religijski nastrojen, a moje prvo djelo, *Krokodil*, također je religijski film." Kimu je, dakle, polazna točka u stvaranju filma njegov nedefinirani osobni identitet, a kada je riječ o religijskom sadržaju kao dijelu osobnog identiteta, on je istom prigodom upozorio na svoj ambivalentan karakter u odnosu na kršćansku i budističku tradiciju unutar koje je odgojen, navodeći da je on netko tko se "katkad poziva na apostolsko vjerovanje, a istodobno odbija prihvatiti velik broj postojećih kršćanskih vjerskih načela".

Takav ambivalentan konfesionalni i osobni identitet Kim je u svojim filmovima iskazao artikulirajući pitanja iz prostora transcendentalnoga i nudeći odgovore koji nadilaze pojedinačne religijske tradicije. Religija u njegovim filmovima jest nešto što je i kršćanstvo i budizam, ali istodobno nije ni kršćanstvo ni budizam, te se u tom smislu njegovi filmovi daju iščitavati podjednako i s kršćanskog i s budističkog stajališta, odnosno u njima se mogu nalaziti elementi u kojima se odstupa od kanonskih načela svake od ovih religija, kao i elementi u kojima se one stapaju. Konkretno, u filmu *Proljeće, ljeto, jesen, zima... i proljeće* izložene su neke temeljne budističke doktrine, kao što su karma i četiri plemenite istine,⁵ ali tako da se mogu interpretirati i unutar kršćanske tradicije, kao grijeh i pokora koji proistječu iz ponavljanja prvobitnoga grijeha. Kimov filmski svijet obilježen je upravo tom činjenicom, o kojoj je i sam govorio, rekavši da se u filmu bavio univerzalnim ljudskim osjećanjem grijeha prije negoli budističkom doktrinom karme.⁶ U njegovu filmu, istina, svladavanje univerzalnog ljudskog osjećanja grijeha na javnoj ravni slijedi budistički put, odnosno dosezanje nirvane kroz osobni asketizam, ali se može iščitati i na kršćanski način, kao put iskupljenja kroz

spoznaju grijeha i prihvaćanje pokore, no bez iščekivanja božanskog spasenja, koje dopire iz transcendentalne dimenzije i kao takvo ne utječe na povijesnu stvarnost. U svakom slučaju, taj se film u smislu konfesionalne pripadnosti ne može jednostavno označiti budističkim ili kršćanskim jer Kim ne prikazuje kršćanski ili budistički svijet, već unutar filma, organski, stvara vlastiti religijski svjetonazor koji uključuje različite religijske tradicije i istodobno ih nadilazi. Kimu je religija medij za stvaranje idealistički zamišljenog smislenog svijeta u kojem bi ljudi mogli živjeti, ali i sredstvo koje im omogućuje sagledati i prekomponirati mogućnosti i ograničenja u definiranju i koordiniranju pozicija u svom svakodnevnom životu.

S druge strane, film, kao medij prekomponiranja i reproduciranja realnosti u vidu pokretnih slika i vizualiziranja prizora neviđenih u stvarnosti, obrazuje prostor za ritualne doživljaje koji omogućuje ljudskim jedinkama, zatočenima u ograničenjima nedostatnih svakodnevnih života, zamisliti ideal u odnosu na koji će vrednovati i transcendirati svoje želje, htijenja i postupke. Prema Jonathanu Z. Smithu, sve stvari mogu biti svete ako postoji ritual koji, selektirajući/eliminirajući proces akcentiranja obveznih/svakodnevnih realnosti, stvara svetost putem usmjeravanja pozornosti i zanimanja (Smith, 1982: 63; Smith, 1987: 103, 109).⁷ Religijski film u tom smislu može ponuditi ritualni prostor za takvo iskustvo, tako što će konkretni prizori na platnu uspostaviti značenja i mapirati ograničenja transcendentalnog iskustva integriranjem imaginarnih slika s vidljivim prizorima. Zamišljena ponašanja i reakcije, utjelovljeni u filmu kao ritualne geste, otkrivaju tako ritualni prostor transcendencije.

Kratak sadržaj filma

Film počinje natpisom "Proljeće". Vrata budističkog samostana otvaraju se uz škripu, i ukazuje se prizor jezera na sredini kojega se nalazi hram. Hram pluta na splavi na jezeru okruženom spokojnim i tihim planinama. Ozračje tajne i mističnosti stvara izmaglica oko hra-

5 Konkretno, četiri plemenite istine odnose se na Patnju, Podrijetlo patnje, Prestanak patnje i Put. Prvo, Patnja predstavlja osnovu i pokretačku snagu postojećeg svijeta koja generira rođenje, starenje, bolest, smrt i reinkarnaciju. Drugo, Podrijetlo patnje leži u nezadovoljstvu koje budi želju. Treće, Prestanak patnje označava stanje u kojem ne postoji ni jedna ljudska žudnja, što vodi k nirvani ili vimuti. Četvrto, Put označava načine prevladavanja Patnje i Podrijetla patnje odricanjem od svih želja putem obreda i askeze.

6 Intervju: "Nova promjena se ukazuje – *Proljeće, ljeto, jesen, zima... i proljeće*" (Kim, 2003): "Čovjek, dok prolazi kroz dječastvo i mladost, u svom

umu nosi grijeh. U pitanju nije zločin, već nečista savjest. Film govori o tome kako će svatko počiniti takav grijeh. Na kraju krajeva, njegova namjera i jest pokazati da je grijehiti ljudski." Drugim riječima, cilj filma nije govoriti o karmi, jednoj budističkoj doktrini, već opisati ljudski život kroz usporedbu s četiri godišnja doba. U pitanju nije samo Kimov život, već univerzalni ljudski život."

7 Ritual je sredstvo implementacije religijskog sadržaja u svakodnevni život, koji treba upozoriti na to kako bi trebalo biti, uz održavanje svjesne tenzije s onim kako u praksi jest.



ma u kojem žive dječak i njegov učitelj-redovnik. [...] Dječak uzima žabu, ribu i zmiju i za svaku konopom veže kamen i potom ih pušta. Veseli ga vidjeti životinje koje se koprcaju u neprilici. Redovnik sve promatra. Noću, dok dječak spava, redovnik konopom dječaku vezuje za leđa velik kamen. Ujutro, probudivši se privezan za kamen, dječak preklinje učitelja da ga oslobodi. Učitelj kaže: "Ako je ijedna životinja kojoj si ti jučer privezao kamen uginula, cijelog života nosit ćeš teret u svom umu." Dječak odlazi potražiti životinje: žaba je živa, ali riba je uginula, a neka životinja ubila je zmiju. On zajecca.

Ljeto. Samostanska se vrata ponovno otvaraju. Dječak je postao mladić. Majka dovodi bolesnu kćer u hram na jezeru kako bi molitvama uslišala bogove da je izliječe. Između mladića i djevojke razvija se naklonost, i oni počinju krišom voditi ljubav. Djevojka je izliječena. Da bi prekinuo njihovu vezu, stari redovnik djevojku vraća kući. Mladić je očajan i na koncu napušta samostan.

Jesen. Vrata samostana se uz škripu ponovno otvaraju. Čovjek srednjih godina, izbezumljen, ulazi u samostan. Riječ je o nekadašnjem redovniku, koji je u me-

đuvremenu ubio svoju nevjernu ženu – djevojku zbog koje je napustio samostan, a stari je redovnik predvidio da će "želja za posjedovanjem dovesti do ubojstva". On pokušava obavljati budističke obrede, ali ne uspijeva kontrolirati gnjev i mržnju prema djevojci. Učitelj mu nametne askezu, potom tjelesnu kaznu kako bi okajao svoj grijeh. Učitelj zatim na podu splavi na kojoj se nalazi hram ispisuje kineska slova "Prajna-Paramita sutre" i naređuje ubojici da ispisana slova ureže nožem u drvo, ne bi li time odagnao gnjev. U samostan upadaju detektivi. Stari redovnik ih moli da pričekaju da učenik završi rezbarenje. Nakon što je njegov učenik uhićen i odveden, redovnik odlaže odjeću ispred Budina kipa u hramu, sjeda u čamac sa spremljenim drvima za lomaču, stavlja papir s kineskim znakom "zatvoriti" na oči, nos i usta, i zapali čamac, koji tone zajedno s njim. Zmija pliva k sredini jezera.

Zima. Samostanska se vrata ponovno otvaraju. Kroz njih prolazi čovjek zrele dobi. Nekada mladi redovnik vraća se u hram nakon što je odslužio kaznu. Hram je prekriven snijegom, jezero je zaleđeno. Zmija leži sklupčana na presavijenoj odjeći ispred Budina kipa,

kao da je, poput reinkarnacije staroga redovnika, čuvala ispražnjeno mjesto, a zatim nestaje. Čovjek na jezeru lomi led i iz čamca prikuplja *šariru* iz pepela svog učitelja. Započinje novi život, obavlja budističke obrede i vježba borilačke vještine. U posjet hramu dolazi majka, čije je lice pokriveno, sa sinom kojega ne može sama podizati te ga želi ostaviti u hramu. Jedne noći iskrada se iz hrama i odlazi preko zaleđenog jezera, ali upada u rupu u ledu i utopi se. Dječak ostaje u hramu.

Ponovno je stiglo proljeće. Napušteni dječak postaje redovnik i ponavlja djela prethodnog dječaka-redovnika. Stavljajući kamenje u usta zmijski, žabi i ribi. Time film završava, simbolički prikazujući karmički krug.

Budistička i kršćanska misao u filmu

Kao što se može suditi već prema naslovu, *Proljeće, ljeto, jesen, zima... i proljeće* simbolički predstavlja ljudski život kao prirodnu, cikličnu smjenu godišnjih doba, u skladu s redateljevim vjerskim stajalištima. Svaka od sekvenci godišnjih doba odgovara jednoj od etapa ljudskoga života – dječastvo, mladost, zrelo doba i starost. Budističke implikacije koje Kim pritom vizualizira predstavljaju ono što se u budističkoj tradiciji naziva "četiri plemenite istine".

Struktura filma je kazališna – svaki čin/godišnje doba započinje otvaranjem samostanskih vrata, koja vode k jezeru na sredini kojega se nalazi hram okružen vodom. Kim se za takav filmski postupak odlučio kako bi njime organski povezao etape ljudskog života i kontekstualizirao ih u širem okviru neprestanog cikličnog obnavljanja prirode. Time mjesto radnje filma – hram na vodi i obale jezera – postaje ritualnim prostorom unutar kojega se odvijaju inicijacijski prijelazi koji označuju prirodne i životne cikluse. Pokreti kamere u uvodnome dijelu svakog od godišnjih doba pridonose psihološkom približavanju

publike tom ritualnom prostoru.

Hram je fizički odijeljen od svijeta, s njime je povezan jedino čamcem. Takav položaj hrama upozorava na otuđenje, odvojenost od svijeta koji proizvodi želje i generira, u budističkom kontekstu, karmička iskušenja. S druge strane, čamac je jedina veza sa svijetom i simbolizira želju da se u njemu ipak participira ili se s njim održi makar kakav kontakt. Ispostavit će se da je ta želja izvor propasti za redovnike – čamcem će u hram dospjeti djevojka, raspaliti mladićevu strast i uvući ga u karmički vrtlog, kojem se on neće moći oduprijeti i koji će, na koncu, dovesti do djevojičina ubojstva. Čamac nakon toga tone skupa sa starim redovnikom. Kada se, nakon uhićenja i izdržane kazne, nekoć mladi redovnik, a sada zrelo čovjek zimi vrati u hram, do njega će doći preko zaleđenog jezera. Time Kim kao da želi pokazati da simbolična izoliranost hrama, kao i otuđenost redovnika, simboliziraju psihičku bol koja nije prouzročena prostornom odvojenosti, nego ima podrijetlo u nemogućnosti ostvarenja istinskog, već samo površnog odnosa u svijetu i među mnoštvom ljudi.⁸

Prateći slijed događaja, svako od godišnjih doba ilustrira kako se karma pretvara u nečistu savjest i egzistencijalnu bol, odnosno ilustrira kako patnja potječe od želje i kako je se samo odricanjem od želje može prevladati. Ljudski život protječe sukladno prirodnom ritmu. Stoga film nema linearnu, već cikličnu strukturu, što odgovara budističkoj predodžbi vremena i ljudskog života – ponavljanje sezonskog ritma ne okončava potpunim prosvjetljenjem "zimi", zatvaranjem univerzalnog kruga samsare u "proljeće".⁹ Ipak, samsarin krug ne simbolizira jednostavnu osobnu egzistenciju nesposobnu otrgnuti se okovima karme i prekinuti ciklus reinkarnacije. Umjesto toga, "proljeće" označuje novi početak odnosa u kojem postoji mogućnost da jedna prosvijetljena

8 U ovom se kontekstu nameće stajalište nekih psihoanalitičara, prema kojem fundamentalna ljudska želja nije "seks", već "želja za odnosima". Tako britanski psihoanalitičar W. R. D. Fairbairn, protivnik Freudova načela ugone, tvrdi da ljudska bića ne teže ugodi, već traže odnose, tj. objekte s kojima bi ih mogla uspostaviti. On čak i seks smatra ovisnim o objektnim relacijama: seksualna ugonja nije krajnji cilj, već sam seksualni odnos znači težiti za objektom. Postoji "težnja za objektom", za čim slijedi "seksualni objekt" i tek onda "težnja za ugodom". I dok Freud seksualnim porivom smatra situaciju u kojoj dojenče sisa palac, Fairbairn u tome vidi simbolički izraz žudnje za majkom. Lacan pravi razliku između ljudskog i životinjskog seksa: životinjski seks namijenjen je isključivo tijelu, dok je ljudska želja kompleksnija. On takvu želju vidi kao složen fenomen koji obuhvaća objekt, zadovoljenje i cilj prije nego isključivo tjelesnu želju.

Prema njemu, energija je najviše usmjerena k objektu. Beba nije puko biološko biće, već biće koje teži objektima. (Fairbairn, 1994: 181–188). Promatrano tako, ispostavlja se da posljedica zadovoljenja seksualne želje, koja je prouzročila mladićevo napuštanje hrama, nije bilo uspostavljanje odnosa sa željenim objektom (djevojkom, odnosno svijetom), što je doslovnu fizičku izoliranost ritualnog prostora hrama na filmu učinilo izliskom. Tako se zimi do hrama može doći i bez čamca – pješke preko zaleđenoga jezera.

9 Ovo je potkrijepljeno Kimovim opažanjem izrečenim u siječnju 2001. na Sundance Film Festivalu: "Energija stvara ljudsko tijelo i tijelo se mijenja, trune i razlaže. Ima li ikakve razlike između takve promjene i ciklusa smjene godišnjih doba?"

osoba odvede drugu do prosvjetljenja, izlaska iz samsare i – nirvane. To što dječak na kraju ponavlja djela svog prethodnika s početka filma implicira interpretaciju po kojoj grijeh koji dječak čini prema životinjama nije posljedica slobodne volje, već je na neki način predestiniran i ponavlja se u svakom "proljeću", baš kao što je to u kršćanskoj tradiciji institucija praroditeljskog grijeha.

Drugo je pitanje što činiti s tim grijehom. U filmu godišnja doba proljeće, ljeto, jesen i zima simboliziraju želju, nevinost i neznanje; ambiciju; opsesiju i gnjev; nečistu savjest i pokajanje. Ali sljedećeg se proljeća isti grijeh ponavlja i film ne daje nikakve naznake nade da se taj ciklus može prekinuti. Tako lanac ljudskog prokletstva ostaje neprekinut. Kim sugerira da se primanjem pokore za praroditeljski grijeh i njegovim iskupljenjem, kao i pokore za grijeh koji je posljedica svjesnog ili nesvjesnog osobnog čina, ili pak samo žudnje (odricanjem i askezmom), dolazi do spoznaje tragičnosti ovozemaljskog bivstvovanja, ali time se ne otvara mogućnost iskupljenja, odnosno onoga što se u kršćanskoj doktrini naziva spasenjem, a u budističkoj prevladavanjem karme, izlaskom iz kruga samsare i dosezanjem nirvane. Stoga se film fokusira na činjenicu da grijeh nije samo pitanje slobodne volje pojedinca, već i nešto imanentno ljudskoj prirodi. Scena na kraju filma, u kojoj Budin kip s vrha brda promatra jezero i hram koji se nalaze u podnožju, upućuje na to da je drukčije razrješenje tragičnosti ljudske egzistencije moguće, ali riječ je o neprenosivom iskustvu. Spoznaja tragične prirode ljudskog postojanja, kao da poručuje Kim, najviše je što se unutar ponuđenih religijskih koncepata gledatelju može prenijeti.

U osnovi, samsara je koncept koji omogućuje razumijevanje ljudskog života sukladno kruženju u prirodi. Sve što je rođeno nestat će i sve što je nestalo rodit će se ponovno. Sve je podređeno vremenu koje kruži poput prirodnih ciklusa. Kao i godišnja doba, i život ide u krugu reinkarnacije, nema smrti, nema razrješenja – život, kao i priroda ponavljaju beskrajan krug rođenja i smrti. Kao što biljka, kad ugine, ostavlja sjeme iz kojega će

izrasti nove biljke, tako i čovjek za sobom ostavlja svoje karmičke postupke kao sjemenje iz kojeg se potom ponovno rađa. Predodređeni smo suočiti se s posljedicama svojih djela, budući da je svijet u osnovi reguliran zakonom prirodnih posljedica učinjenih djela. Uistinu, film nas navodi da suosjećamo s njegovim sadržajem u tome što likovi nastavljaju sudbinski ponavljati iste pogreške i grijehe, ali je pesimističan jer se stalno iznova ponavlja isto i ljudski je život opisan kao beskonačni *da capo aria*.

U cjelini, Kim montažom paradoksa u koje je ljudska egzistencija "bačena", kako to govore pojedini filozofi,¹⁰ to jest paradoksa koji karakteriziraju odnose i napetost između unutarnjeg i vanjskog svijeta, izražava gledište o "ne-dvojnosti" postojanja.¹¹ U filmu prisutno stajalište o ne-dvojnosti između unutarnjeg psihološkog doživljaja i vanjskoga svijeta djelovanja, primjerice u sceni u kojoj detektivi čamcem odvođe mladog redovnika dok stari pokretom ruke čini da se čamac zaustavi, postaje staza kojom se publika uvodi u transcendentalni svijet u kojem su stvarno "ja" i svakodnevni svijet razloženi i nanovo spojeni kroz *coincidentia oppositorum*.

Imaginarni religijski film Kim Ki Duka

Kimov film *Proljeće, ljeto, jesen, zima... i proljeće* predstavnik je imaginarnog religijskog filma koji se razlikuje od onih misionarskih ili religijsko-kritičkih. Kim filmom pokazuje način da se spozna univerzalna tragična dimenzija ljudskog života, koja dalje može biti temelj razvoja specifičnih religija, kao što su kršćanstvo i budizam. Njegov film na prvi pogled ima budističke odlike, ali se može promatrati i kroz vizuru kršćanstva, što je obrazac primjenjiv i na druga njegova ostvarenja. Za njega je film mjesto imaginarnog iskustva, a ne propagiranja pojedinačne religijske dogme.

Kim osmišljava montažu, dijegezu, mizanscenu i mikru koje korespondiraju s filmskim vremenom i prostorom na način koji omogućuje gledatelju emotivno identificiranje i dosezanje ritualnog filmskog doživljaja. Kimova religioznost vidljiva u filmu nedvojbeno upuću-

10 Martin Heidegger, npr., kao skeptički egzistencijalist, rabi pojam "bačenost" (Geworfenheit). Drugim riječima, ljudsko biće bačeno je u svijet bez obzira na njegove namjere. Budistička predodžba karme može se prihvaćati u istoj perspektivi kao i skeptički egzistencijalizam.

11 Što je u skladu s budističkim učenjem, prema kojem pojavni svijet i

stvarni svijet u umu nisu dvoje, već jedno. Ova logika odlazi toliko daleko da tvrdi kako svijet sa svim živim bićima s jedne strane, i Buda s druge, nisu dvoje, već jedno. To se može pravdati i s kršćanskog stajališta, unutar kojega bi diferenciranje između uzvišenog i niskog, lijepog i ružnog, svetog i svjetovnog, moralo biti temeljito relativizirano u skladu s dogmom o slobodnoj ljudskoj volji i mogućnosti individualnog spasenja.

je na mogućnost transcendentalne imaginacije, ali ne nudi način spoznaje "ne-dvojnosti" unutarnjeg i vanjskoga svijeta, kojim bi se tragičnost ljudske egzistencije prevladala, ni unutar pojedinačnih religijskih tradicija čije simboličke kodove rabi, ni izvan njih. On ne nastoji stvoriti nove vrijednosti ni poredak, već svojim filmom

postavlja pitanje kakav bi bio život u svijetu u kojemu se postojeći poredak, izgrađen na suprotnim vrijednostima poput svetoga i svjetovnoga, lijepoga i ružnoga, dobrog i lošega, urušio.¹² Kada, u odgovor na to pitanje, to stvarno bude moguće u praksi, njegovi ritualni filmski doživljaji bit će zaokruženi i u stvarnosti.

Literatura

- Fairbairn, W. R. D., 1994, *Psychoanalytical Studies of Personality*, New York: Routledge
- Hansenberg, Peter, 1992, *Religion im Film: Lexikon mit Kurzkritiken und Sachworten zu 1200 Kinofilmen (Untertitel)*, Köln: Kath. Institut für Medieninformation
- Kim, Ki Duk, 2003, *A New Change Shows Itself – Director Kim of "Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring"*, Seoul: nKino
- Kim, Ki Duk, 2003, *Kim Ki Duk, Wildness or Scapegoat*, Seoul: Happy Reading
- Lyden, John C., 2003, *Film as Religion: Myths, Morals and Rituals*, New York University Press
- Martin, Joel W. i Conrad E. Ostwalt Jr., 1995, *Screening the Sacred: Religion, Myth and Ideology in Popular American Film*, Boulder: Westview Press
- May, John R., 1997, *New Image of Religious Film*, Franklin, Wisconsin: Sheed & Ward
- May, John R. i Michael Bird, 1982, *Religion in Film*, University of Tennessee Press
- Miles, Margaret R., 1996, *Seeing and Believing: Religion and Values in the Movies*, Boston: Beacon Press
- Plate, Brent S., 2003, *Representing Religion in World Cinema: Filmmaking, Mythmaking, Culture Making*, New York: Palgrave Macmillan
- Smith, Jonathan Z., 1982, "The Bare Facts of Ritual", u: *Imagining Religion: From Babylon to Jonestown*, University of Chicago Press
- Smith, Jonathan Z., 1987, *To Take Place: Toward Theory in Ritual*, University of Chicago Press

Sonja Tarokić

Akademija dramske umjetnosti, Zagreb – Filozofski fakultet, Zagreb (studentica)

Nevjerna žena Claudea Chabrola – melodrama kao žanr i kao stil

65 - 66 / 2011

Sažetak: Filmovi Claudea Chabrola još se jednom, povodom prikazivanja u kinu Tuškanac, pokazuju kao izvoriste reinterpretacijskih smjerova po pitanju žanra, stila i autorstva. Ovaj tekst bavi se Chabrolovim filmom *Nevjerna žena* te kroz povezivanje naratološke problematike strukture unutar kodova žanra, s problemom stila (autora i čitave filmske struje), otvara temu melodrame. Odgovaranjem na pitanje o definiciji melodrame pokušavaju se objasniti određene značenjske razine u ovom filmu, koje nadilaze semantiku okvira autora i žanrovskog sustava.

Ključne riječi: Claude Chabrol, žanr, stil, triler, melodrama

Redatelj Claude Chabrol (1930–2010) poznat je kao autor filmova kriminalističkog žanra. Kao pripadnik francuskog novog vala, Chabrol je uz rame češće spominjanih Jean-Luca Godarda i François Truffauta polako i uporno gradio vlastiti filmski univerzum zasnovan na temeljitom propitivanju tradicije, kako nacionalne (francuske) kinematografije, tako i tradicije žanrovskog sustava, a upravo se u takvoj, dijalektičkoj poziciji spram prethodnika izgradila i estetika čitavog pokreta. Dok su se njegovi spomenuti kolege istaknuli i svojim kritičkim pisanjem kao i sposobnošću da se u medijskoj prezentaciji nametnu kao vođe, Chabrola ipak prvenstveno upoznajemo putem njegovih filmova. Upravo ga iz tog razloga Ante Peterlić u knjizi *Ogledi od devet autora* naziva "mudročcu", uz Godarda kao "temperament" te Truffauta kao "dušu" novog vala, pridajući važnost činjenici da je Chabrol prvi od njih snimio dugometražni film, ali i prvi sazio kao autor čija su djela svjedočila i o životnom i o filmskom iskustvu (Peterlić, 1983: 67).

Chabrol u javnost odaje samo jednog uzora, Alfreda Hitchcocka, o kojem zajedno s Ericom Rohmerom 1957. izdaje monografiju. S jedne strane radi se o novovalovskoj revalorizaciji hollywoodske komercijalne kinematografije, ali s druge pak govori nešto i o Chabrolovoj naklonosti spram krimića te stoga ne čudi što upravo u Hitchcockovu opusu pronalazi zametke vlastitih kon-

cepata. U tekstu "Les Choses sérieuses" objavljenom u časopisu *Cahiers du cinéma* 1955. godine, Chabrol piše o Hitchcockovu filmu *Dvorišni prozor* (*Rear Window*, 1954) kao o trileru čiji elementi tvore takvu strukturu koja gledatelju ostavlja pitanje nije li se možda zločin dogodio upravo zato što je lik Jamesa Stewarta to želio, kao egocentričnog koncepta svijeta koji se temelji na nedostatku komunikacije među ljudima (Chabrol, 1985: 137). Također, referira se na Hitchcockov istančan smisao za usmjeravanje gledateljeve percepcije kroz zamršene spona odnosa i zločinačkih nakana. U tom je smislu važno istaknuti da su Chabrolove nakane ipak bile u mnogočemu drugačije – počevši od razlike u psihologizaciji likova do podtekstova što bi ih ta razlika u konačnici stvarala.

Od sedamdesetak filmova koje je Chabrol režirao, izdvajaju se *Lijepi Serge* (*Le Beau Serge*, 1958), *Rođaci* (*Les Cousins*, 1959), *Naivne djevojke* (*Les Bonnes Femmes*, 1960), *Košute* (*Les Biches*, 1968), *Nevjerna žena*, *Mesar* (*Le Boucher*, 1970), *Raskid* (*La Rupture*, 1970), *Violette Nozière* (1978) i *Ceremonija/Izvršenje* (*La Cérémonie*, 1995). Većinom smješteni u milje više građanske klase, ovi filmovi otvaraju pukotine u naizgled bezbrižnom i zaštićenom životu putem najčešće jednokratnog, iznenadnog i eksplozivnog zločina, poput ubojstva. Također, većinom su trileri, filmovi začudne atmosfere i neprekidne zle slutnje, a upravo se u Peterličevu spomenutom tekstu kontrastira Hitchcockov pristup trileru, koji poštuje granica žanra, sa Chabrolovim, koji sličnom događaju pristupa kroz stil "kriški života", bilježaka iz svakodnevice, čime se naglasak prebacuje na ljudsku iracionalnost, rezignaciju i zlobu, kao usredotočenost na emociju kojoj je teško pronaći uzrok. Time ga suprotstavlja i Godardovim "emotivno histeričnim" te "intelektualno bombastičnim" krimićima (Peterlić, 1983: 70–72).

Zanimljivo je da sam Chabrol tri godine prije svoga prvog filma piše tekst "Evolution du film policier" gdje iznosi misao kako je triler nakon kraja 1940-ih sa zami-



STUDIJE

65 - 66 / 2011

ranjem *film noir*a morao krenuti koracima svih ostalih žanrova američkog filma – odbacujući samosvrhovitost i postajući *izgovorom* (Chabrol, 1985: 160). Drugim riječima, u duhu novovalovaca, Chabrol dopušta paradoksalnost tvrdnje da budućnost pojedinog žanra teži razvodnjavanju onih elemenata koji ga čine specifičnim, te upravo u *autorstvu* (naglašavajući upravo taj naziv za redatelja) nalazi ideju da se strukturi trilera ne pristupi kao dramaturškom problemu, već kao ontološkoj pozadini specifične vizije svijeta.

Ovaj tekst bavit će se filmom *Nevjerna žena* (*La Femme infidèle*, 1969), možda Chabrolovim najkarakterističnijim filmom, i pokušati opisati razliku između njegove žanrovske i stilske strane, kao onih elemenata koji čine Chabrolovu režijsku i autorsku viziju. Charles Desvallees (Michel Bouquet) suprug je koji sumnja u nevjeru svoje žene Héléne (Stéphane Audran), postupno otkrivajući da je u pravu te, ne s jasnom namjerom, ubija njezina ljubavnika Victora (Michel Duchaussoy). Zatim se rješava trupla i pretvara da se ništa nije dogodilo. No Héléne nalazi čudnim ljubavnikov iznenadni nestanak, da bi potom u Charlesovu sakou pronašla Victorovu fotografiju koju mu je dao privatni istražitelj. Iako Héléne odluči šutjeti i na trenutak se stabilnost njihova braka čini održivom, policija ubrzo dolazi po Charlesa.

Žanr u *Nevjernoj ženi*

Taj film često je bio opisan kao film koji se dvije trećine trajanja radi o muškarcu koji sumnja u ženu, a zatim o ženi koja sumnja u muža. Kako bi analitički (ne podrazumijevajući prijašnju kategorizaciju) odredili žanrovsku stranu *Nevjerne žene*, valja polazište potražiti upravo u toj sumnji. Ante Peterlić u tekstu "Detekcija – metoda ili žanr?" (pretisak u Peterlić, 2010) govori o distinkciji između klasičnog detektivskog filma i klasič-

nog trilera nalazeći je prije svega u vremenskoj distanci fabule i sižea. Ako je detektivski film onaj u kojem siže predstavlja otkrivanje fabule putem postupka detekcije kojim se rasvjetljava prošlost, odnosno nevidljivo *tko* i *zašto*, tada se u trileru osnovni zločin ne zbiva na početku filma nego mu se postupno teži (Peterlić, 2010: 79). Peterlić triler naziva filmom prijetnje, jer se junak neprekidno nalazi u atmosferi ugroženosti i postavlja si pitanja koja postavlja i film detekcije, ali sa slutnjom da odgovori na njih tek slijede u skoroj budućnosti. Konačno, ravnoteža prikazanog svijeta narušava se postupno i upravo je u mogućnosti da red više ne bude uspostavljen izvor junakova straha i djelovanja.

U tom smislu, film *Nevjerna žena* može se jasno proglasiti trilerom. Charlesova sumnja da mu Héléne laže za prvi dio filma predstavlja polagano narušavanje njegove percepcije obiteljske stabilnosti. Spoznaja da Héléne ima ljubavnika tjera ga na akciju i nepromišljeni zločin, što za drugi dio filma znači prijetnju daljnjem slobodnom životu, ali istovremeno, fokalizacijskim skokom na Héléne, i njeno zloslutno mijenjanje percepcije braka. Gledajući dakle žanrovski, *Nevjerna žena* svakako je prije triler nego melodrama, iako bi se u problemu Charlesova i Héléneina braka mogli pronaći određeni melodramatski elementi. Prema modelu koji je izložio Thomas Shatz (u Mercer, 2004: 10), melodrama bi bila žanr koji se bavi konfliktima u obitelji srednje klase s prisutnim socijalnim problemima, ali prvenstveno s naglaskom na privatnoj sferi. Ono što podrazumijeva pod klasičnom tipom žanra zapravo su filmovi nastali sredinom 20. stoljeća nazvani "hollywoodskom obiteljskom melodramom", poput filmova Douglasa Sirka *Sve što nebo dopušta* (*All That Heaven Allows*, 1955) i *Imitacija života* (*Imitation of Life*, 1959). Prema Shatzu, ti se filmovi mogu podijeliti na one koji se bave aristokratskom



obitelji, odnosom udovice i ljubavnika, te na muške plačljivke (*weepies*), dok se domaćinstvo vječito nadaže kao centar socijalne interakcije u ulozi prikaza dvojake funkcije braka.

Thomas Elsaesser, također kroz teoriju žanra, govori o melodrami kao prikazu poraza kapitalizma i patrijarhata s naglaskom na identitetu zarobljenom u domu 1950-ih te na individualizmu koji se ne uspijeva ostvariti unutar okvira građanske obitelji (Mercer, 2004: 21). Dakle, iako Chabrolov film *Nevjerna žena* zasigurno nije sličan američkim obiteljskim melodramama, ipak, u podtekstu sadržava dijelove onog što izlaže Elsaesser. Radi se o prikazu uglađene i blazirane visoke francuske buržoazije koja u okruženju prekrasnih velikih kuća s poslugom, bijelo lakiranih automobila i zelenih travnjaka u vrtovima ne uspijeva zadržati stabilnost takvog života, prikrivajući napukline vlastitih karaktera. Chabrol je tome sklon i u mnogim drugim filmovima, kao što su *Mesar* i *Raskid*, a pogotovo *Ceremonija*, gdje kućna pomoćnica i njena prijateljica gotovo obredno masakriraju uglednu obitelj za koju rade.

Čitav emocionalni zaplet *Nevjerne žene* može se pronaći u malom – u scenama pred kraj filma u kojima obitelj slaže slagalicu (*puzzle*). Njihov sin ne može pronaći jedan komadić (kao što Hélène ne može naći Victora) i optužuje Charlesa da ga je sakrio. Charles bijesni i brani se, a Hélène prekida svađu razbijajući već složene komadiće slagalice. Tada ih sin pogleda i kaže im kako su oboje ljudi, nakon čega slijedi kadar Hélène i Charlesa zajedno dok nisu u stanju sinu dati odgovor na tu izjavu. U tom trenutku oni se nadaju kao figura građanstva, figura braka, i kao dvoje ljudi čija tamna ljudska strana to ne podnosi. No, harmonija se ponovno postiže sljedeće jutro kada Hélène sama ponovno složila slagalicu i pokaže je sinu, na isti način kao što spaljuje nađenu Vic-

torovu fotografiju u muževljevoj jakni, odlučujući time zatomiti prethodne događaje i posložiti dijelove svoje obitelji natrag na njihovo mjesto.

Ipak, Chabrol se u izlagačkom smislu ne orijentira na problematizaciju emocionalnosti glavnih junaka, pa gledatelj ne saznaje niti kako je došlo do njihovih bračnih problema, niti zašto se odlučuju za nastavak takvog života. Psihološke pozadine uopće ne pripadaju svijetu ovog filma (kao ni Chabrolovim filmovima uopće), one su tek naznačene u izdvojenim trenucima ekscesa. Chabrola prije svega zanima kriminalistički okvir, zbog čega film i jest sižejno konstruiran od Charlesove prve sumnje do njegova odlaska u zatvor. No opet, u filmu *Nevjerna žena* postoji nešto što narušava interpretaciju isključivo kroz žanrovski sustav i nudi podtekst koji sama struktura trilera ne ostvaruje.

Stil u *Nevjernoj ženi*

Kao prvo, odgovor valja tražiti u kontekstu Chabrolove središnje faze stvaranja, onog što Guy Austin u knjizi *Claude Chabrol* naziva "ciklusom Hélène", to jest, u filmskom modernizmu uopće. Uopćeno, modernistički film pretpostavlja svijet pun nepreciznih značenja i iluzornog morala te negira čovjeka kao jedinstvenu značenjsku cjelinu, već ga vidi kao proces divergentnih i kontradiktornih sila. Također, često je izražena sumnja u snagu komunikacije, supostavljena ljudskoj pohlepi, alijenaciji, autodestrukciji i besmislu. Središnja strategija modernističkog filma jest prezentacija svijeta obilježenog slučajem, zbog čega su karakteri često vođeni nepoznatim motivima. Narativne linije su segmentirane, isprekidane, pridajući važnost strukturi, zbog čega se javlja snažna potreba za gledateljskim sudjelovanjem u konstrukciji značenja. Možda najvažnija komponenta za kontekst francuskog novog vala upravo je glori-

ficiranje žanrovskog tipa filma, ali na način da ga se u suštini destruiraju, i to naglašenim autorskim pristupom.

U tom smislu, za film *Nevjerna žena* zanimljiv je izostanak prikaza događaja vezanih za otkrivanje Hélèneine prevare, a potom i za razotkrivanje Charlesa kao ubojice. Kada Charles angažira privatnog detektiva, gledatelju su izostavljeni načini na koje se Hélène prati, već je važnost pomaknuta na prikaz Charlesove reakcije na tu informaciju. Također, u suprotnosti s normom žanra, policijski službenici pojavljuju se isključivo kao nametljivci u obiteljskom domu, istraga izostaje, te najvažnije, nije prikazano ni samo uhićenje i traženje priznanja od Charlesa, viđeno u širokom planu u tišini, iz perspektive Hélène. Dva posljednja kadra, Charlesa koji gleda u suprugu i sina okružen policajcima, te kontraplan, pogled Hélène i sina snimljen paralelnom vožnjom unatrag i zuma prema naprijed, čime dolazi do istovremenog dojma udaljavanja i približavanja, značenski simulirajući Charlesovu subjektivnost – zapravo su naglašen prikaz ponovnog uspostavljanja bračnog odnosa, čime se čitav drugi dio filma i bavi.

Zbog toga se dobiva dojam cikličke strukture, od prvog trenutka koji prikazuje idiličnu obitelj kako se odmara u vrtu, u kadru koji završava zamućenjem, čime se ostvaruje slutnja o prekidu takve slike; do distorzirane zadnje scene u kojoj si supružnici izjavljuju ljubav, čime se sugerira neprekinutost građanskih vrijednosti. Za takvu je strukturu također važno napomenuti kako se kroz prvi i drugi dio filma supostavljaju suprotni panoramski pomaci kamere koji prate likove kroz kretanje u kući, ostavljajući time dojam gotovo prisilnog vraćanja na staro.

Iako takvo povezivanje značenja koje stvara perspektiva s onim što je za film važno na fabulativnoj razini pripada odstupanju od klasičnog fabularnog stila uopće (koji suprotno tome, drži naglasak na optimalnoj točki gledišta), mnogi se motivi mogu pripisati i Chabrolovu autorskom stilu općenito. Prvenstveno se to odnosi na sklonost psihološkom pristupu likovima, stvaranju odnosa i ironiziranju; zatim na tendenciju kontrastiranja scena prema atmosferi (poput Charlesova čišćenja stana nakon ubojstva i vožnje kući, sa scenom sudara i strke na ulici); na korištenje materijalnih predmeta kao simboličkih uputa (hitchcockovski – fotografije kao podsjetnik na neki prošli ili tuđi život, ili pak veliki upaljač, dar za godišnjicu braka, koji Hélène poklanja Victoru);

ali i na sugeriranje stanja bojom i scenografijom, kao i na preferiranje određenog tipa suzdržane glume.

Dakle, ono što u režijskom smislu predstavlja stvaranje značenja u filmu *Nevjerna žena* ima veze i s tendencijama modernizma, i sa Chabrolom kao autorom. No, na stilskoj se razini može govoriti i o pripadanju ovog filma jednom drugom kodu, koji se mnogo rjeđe spominje i možda ga je teže i argumentirati. Radi se o melodrami kao stilu. U knjizi *Melodrama: Genre, Style, Sensibility* Paul Willeman pristupa melodrami ne kao specifičnom žanru već kao svojevrsnom brechtovskom stilu kojem su skloni mnogi redatelji, počevši od Douglasa Sirka do Rainera Wernera Fassbindera (Mercer, 2004: 49–52).

Prije svega, Willeman govori o psihološkim postupcima s naglaskom na alijenaciji, što je poznato i kod Chabrola. Nadalje objašnjava kako upravo uporaba nekih gotovo klišeiziranih ikonografskih elemenata, koji se mogu činiti površnim, služi kao parodijski element udaljavanja publike od teksta. U tom smislu u *Nevjernoj ženi* prvenstveno se ističe motiv gledanja televizije. Odabir televizijskog programa kao preslike građanske ideologije prisutan je u jednoj od uvodnih scena filma gdje Charles objašnjava zašto voli gledati televiziju – to je znak njegove ugodnosti u bračnom životu – nakon čega se emitiranje programa naglo prekida zbog tehničke greške i time njemu kvari večer, metaforički aludirajući na smetnje koje se pojavljuju i u Charlesovu životu.

Willeman na primjeru Sirkovih filmova govori također i o ironičnom kadriranju i uokviravanju likova, na primjer u prozorima, vratima, ogledalima ili odrazima, predstavljajući time zatvaranje i izolaciju likova u opresivni svijet i ulazanje u jednu od svojih socijalnih uloga. Chabrol ne koristi to na tako izravan način, ali pokazuje sklonost specifičnom načinu uprizorenja obiteljskih i bračnih scena. Zbog toga se Charles i Hélène, kada su zajedno u kući, često prikazuju upravo na mjestima neke tipične socijalne interakcije – ili simetrično postavljeni za kuhinjskim stolom, zatim kako zajedno sjede na kauču, ili pak uokvireni velikim naslonom spavaće postelje.

Socijalne uloge dovode nas do Willemanova pojašnjenja kontradikcija u karakterizaciji, također tipičnih i za Chabrola. To su identiteti koju su oprečni, podijeljeni u sebi, likovi koji se s jedne strane ravnaju prema naučnim društvenim silnicama, a s druge teže ekscesivnom

rješavanju problema koji se u jednom trenutku života čine gotovo nepojmljivima. Odnosi se to prije svega na ideološke kontradikcije, često pojačane scenografskim izborom. Za melodramski stil upravo je dekor onaj koji ima ulogu gušenja, sitnice koje klaustrofobično pritišću likove i upozoravaju na vrijednost dotadašnjeg života, na ono što je na kocki da se izgubi. U tom smislu, može se govoriti o interijerima Charlesove i Hèlèneine kuće, na uređene salone, tapecirane spavaće sobe i aristokratski dekoriran stol blagovaonice. Zanimljiva je i uporaba boje, pa je čitav Victorov stan uređen monokromatski, u jednoj nijansi zelene, kao simboličko upozorenje na Charlesovu ljubomoru. Samo je jedna lampa crvena, jedan detalj koji se vizualno izdvaja i upozorava na skorašnju pojavu krvi u toj sceni.

Valja još spomenuti važnu ulogu glazbe u melodramatskom stilu kakvom ga opisuje Willemann. Glazba zapravo, uz raskošnost mizanscene i dekor, doprinosi izražavanju iskrivljenih emocionalnih registara koji često ne uspijevaju pronaći drugi način da budu izraženi. U filmu *Nevjerna žena* glazba je upravo na takav način intenzivna i provučena kroz čitav film. Od čestog pojavljivanja prizorne glazbe u prvom dijelu filma (gramofon, televizor, radio), glazba se postupno sve više seli u neprizorno, namjerno stvarajući uznemirenu atmosferu koja se u vizualnom, suprotno tome, potiskuje. Jedini dio filma u kojem glazbe uopće nema upravo je onaj središnji, u sceni ubojstva. Razlog tome je što to predstavlja jedini trenutak u filmu kojem Charles djeluje instinktivno, u kojem njegove stvarne emocije izviruju na površinu. Sukladno tome, glazba se vraća upravo u onom trenutku kada sakriva truplo u prtljažnik automobila, ponovno se time vraćajući u sferu ušutkanog.

Melodrama: žanr ili stil

Chabrol je ubrzo nakon *Nevjerne žene* snimio film *Raskid*, umnogome pripadniji melodrami, od zapleta utemeljenom na ulogama majčinstva do jasnije izražene klasne opresije. Čitav ciklus filmova o Hèlène, u tumačenju Stephane Audran, obilježen je ovakvim dijalektičkim odnosom žanra i stila, i zbog toga privlačan za interpretaciju, iako se, naravno, i takva interpretacija može opovrgnuti. Prije svega, to je učinjeno već i u spominjanoj knjizi o melodrami, u trećem dijelu, gdje Linda Williams iznosi viđenje melodrame ne kao žanra ni kao stila, već kao svojevrsnog koda američkog klasičnog fabularnog filma uopće (Mercer, 2004: 88). Ona iznosi neke opće odrednice prema kojima se melodrama kreće u okviru prostora nevinosti – vrlina koja proizvodi nostalgiju mora biti prepoznata kako bi se klimaks radnje odvio tijekom produljenog emocionalnog efekta. Fokus radnje je na žrtvama-herojima, monopatičnim i nekompleksnim karakterima, te na prožimanju patosa i akcije. Williams to naziva američkim *modusom* filмова, formom otkrivanja morala kao osnovom klasičnog hollywoodskog filma.

Baš zbog toga melodrama i predstavlja jedan od najkompleksnijih pojmova filmske teorije, zbog neslaganja u pristupima i specifičnosti njene žanrovske strane. Ali ako bismo prihvatili pretpostavku da se melodrama zapravo kao žanr, što zbog konvencije, što zbog promjena na sociopsihološkim razinama društva, više ne pojavljuje, "evoluirajući" u romantičnu komediju s jedne strane, i u sapunice s druge, možda se upravo u stilskoj i formativnoj strani kriju temelji daljnjih pristupa. Pa čak i putem jednoga melodrami dalekog Francuza.

Literatura

Austin, Guy, 1999, *Claude Chabrol*, Manchester University Press

Chabrol, Claude, 1985, "Serious Things" i "Evolution of the Thriller", u: Hillier, Jim (ur.), *Cahiers du Cinéma*, Harvard University Press

Mercer, John i Shingler, Martin, 2004, *Melodrama: Genre, Style, Sensibility*, London i New York: Wallflower

Peterlić, Ante, 1983, "Claude Chabrol – tjeskobni promatrač", u: *Ogledi o devet autora*, Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost

Peterlić, Ante, 2010, "Detekcija – metoda ili žanr?", u: *Filmska čitanka*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Jurica Starešinčić

Animirani film i dalje sve kvalitetniji

Animirani program na 20. Danima hrvatskog filma, Zagreb, 4–9. travnja 2011.

Svake godine, medijsko nas praćenje Dana hrvatskog filma podsjeti koliko je animirani film još uvijek kuriozitet i nepoznanica za novinare i kritičare. Ne pomaže dojam da se radi o, povijesno gledano, najprepoznatljivijem hrvatskom filmskom proizvodu. Ne pomaže ni činjenica da se radi o filmskom rodu koji nam je, koliko god se pravili da nam to nije posebno važno, jedini donio Akademijinu nagradu. Usprkos svemu, kad trenutno najprominentniji domaći animator, čiji svaki animirani film bude prikazivan, često i nagrađivan, na najuglednijim svjetskim festivalima, premijerno predstavi novi film, pojedini ga novinari prozovu "iznenađenjem": "kao najugodnije iznenađenje otvaranja ipak ćemo pamtiti vizualno spektakularan i narativno zreli animirani *Cvijet bitke* Simona Bogojevića Naratha" (Milena Zajović, *Večernji list*).

Možda nisam pošten prema kolegici koja ipak radi u novinama čijem prosječnom čitatelju je vjerojatno iznenađenje da uopće postoji animirani film "za odrasle", pa je i njezin tekst intoniran kao poziv na upoznavanje s "drugačijim crtićima", ipak smatram da je prazna dvorana kina Studentski centar za vrijeme projekcija obaju programa animiranih filmova svjedočanstvo o nerazmjeru između kvalitete, raznovrsnosti, pa čak i ulaganja u produkciju s jedne strane, te pokazanog interesa za domaće animirane filmove s druge strane. Još jedna ograda je nužna: Dani hrvatskog filma održali su se svega nekoliko tjedana nakon Festivala hrvatskog animiranog filma na kojem je većina naslova s Dana već predstavljena. Nažalost, iz predloženih činjenica moramo zaključiti (indukcijom iz primjera Zagreba) da animirani film u Hrvatskoj zanima samo uski krug entuzijasta i autora koji svi stanu u jednu kinodvoranu. Parafraziramo li vic o filozofima: da se dvorana uruši, na primjer na otvaranju Animafesta, vjerojatno se više nitko ne bi ni sjećao da su se u Zagrebu ikad radili animirani filmovi.

Valjda nam ostaje makar radovati se činjenici da se krug autora sve uspješnije širi, zahvaljujući prije svega sve kvalitetnijem radu na Odsjeku za animirani film i nove medije na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, te angažmanu Simona Bogojevića Naratha i Veljka Popovića na Umjetničkoj akademiji u Splitu. Dobar dio programa ovogodišnje animirane konkurencije Dana nastao je upravo u tim dvjema institucijama ili u suradnji s njima. Također vrijedi spomenuti povećani angažman Zagreb filma, kako u smislu produkcije, tako i distribucije.

Simon Bogojević Narath predstavio se dosad najambicioznijim animiranim filmom u karijeri, već spomenutim *Cvijetom bitke* (20 min., Bonobostudio) u kojem daje svojevrsni sukus svojega dosadašnjeg filmskog stvaralaštva. Ponovo se javljaju motivi iz ranijih, eksperimentalnih filmova; pogled iz perspektive nadmoćnog, svezajućeg mehaničkog nadzornika (*Hand of the Master*, 1995), osamljenog lutalice s onu stranu života koji traži prolaz u drugi oblik postojanja (*Bardo Thodol*, 2000), zajedno s već prepoznatljivim promišljanjem odnosa moći unutar vladajućih struktura (*Levijatan*, 2006) i zabrinutošću nad budućnošću čovječanstva poharanog dehumanizacijom i *egzempcionalizmom*, odnosno, odvojenosti od prirode (*Plasticat*, 2003; *Morana*, 2008).

Jednako prepoznatljiv je i vizualni stil. Moglo bi ga se nazvati alternativnim spektaklom. Poput komercijalnih studija koji nastoje ispuniti svaki kadar sa što više detalja, zvučnu kulu sa što više različitih frekvencija, i *Cvijet bitke* dvadesetominutni je napad na sva čula u čijem se svakom kadru kriju brojni i ponekad teško primjetljivi detalji. Upravo zato čudi odluka organizatora da film prikaže samo jednom (i to u sklopu premijera, prvi dan, kad je koncentracija gledatelja nešto slabija zbog šarolikog programa), što je, srećom, ispravljeno zahvaljujući Nagradi Oktavijan za najbolji animirani film (svi nagrađeni filmovi su reprizirani).



Cvijet bitke (Simon Bogojević Narath, 2011)

Animaciju trodimenzionalnih modela kakvima nas američki studiji zasipaju već godinama Simon Bogojević Narath obogaćuje trzavim preskocima faza u pokretu i zanimljivim manipulacijama teksturama (u ovom je filmu posebno zanimljiva izvedba krvi koja lipti u gotovo svakom kadru), te povremeno tzv. *wireframe* iscrtavanjima, gdje želi podsjetiti na artificijelnost cijele strukture unutar koje čovjek kao subjekt, odnosno, aktivni agent prestaje postojati. Sve u svemu, to je zreo, promišljen i vješto izveden film, zaslužen izdvojen kao najuspjeliji među animiranim filmovima godine.

Uz *Cvijet bitke* jedan od najneobičnijih (i najboljih) animiranih filmova ovogodišnje konkurencije svakako je *Akceleracija* Andreja Rehaka (11 min., Zagreb film), začudna vizualizacija problema fizike. Na prvi pogled, animacija i fizika djeluju kao dvije suprotstavljene krajnosti: umjetnost i svijet emocija nasuprot znanosti i svijeta hladne proračunatosti. Ali Rehak nam dokazuje upravo suprotno. Uvjerljivi pokret koji je osnova animacije mora slijediti pravila fizike. Autor svoj začudni vizualni svijet gradi na vizualizacijama krivulja gibanja u klasičnoj mehanici, tzv. newtonovskoj fizici, te teoriji relativnosti gdje četvrta dimenzija, ona koju teško zamišljamo, utječe na prostor-vremenske odnose. Naravno, da se radi o pukim udžbeničkim ilustracijama, ovaj film ne bismo ni spomenuli, međutim, vrlo uspješna dinamika, sinergija zvuka i slike, kao i teorije i umjetnosti čine ga vrlo efektnim. Teško je koncentrirano odgledati ga i makar na trenutak ne zapitati se u kojoj je mjeri

platonovsko pitanje odnosa svijeta ideja (matematičkih modela) i fizičke stvarnosti ("nesavršenih", stvarnih oblika) još uvijek aktualno, kad nam moderna fizika (kao i ovakve efektne vizualizacije) sve uspješnije prirodne fenomene svodi na veliki i složeni sustav matematičkih odnosa u osnovi potpuno objašnjivih i predvidljivih. Rehak nas je uspio povesti na začudno i nezaboravno putovanje u svijet ideja.

Lutka-film *Soba* mlade autorice Ivane Jurić (5 min., Kinorama), koji nije lutka-film samo tehnikom, nego i činjenicom da je glavni lik lutka, šarmirao je žiri Festivala hrvatskog animiranog filma koji mu je dodijelio Grand Prix. Radi se o simpatičnom djelu koje se može pohvaliti s nekoliko zanimljivih rješenja izvedenih iz vizualne simbolike (npr. kad razgovaraju muška i ženska lutka, pri čemu ih vidimo kao obrise unutar kojih njemu pulsira mozak, a njoj kralježnica), kao i s nekoliko već pomalo istrošenih motiva "žene koja je za vanjski svijet samo lutka bez duše".

Vrlo uspješno manipuliranje vizualizacijom duhovnih stanja demonstrirala nam je još jedna autorica, Irena Jukić Pranjić u filmu *Ornamenti duše* (10 min., Zagreb film). Ornamenti reprezentiraju "unutrašnju" osobu likova, a posebno je zanimljivo da, poput umjetničkih djela, svaki lik ono što vidi drugačije tumači ili doživljava. Film nas teleportira u zanimljivu alternativnu stvarnost u kojoj komuniciramo vizualnim umjesto verbalnim jezikom, ali nam djeluje vrlo poznato, naime – ni tamo se ne razumijemo ništa bolje.

Vrlo produktivni Veljko Popović u kratko je vrijeme postao ime od kojeg se puno očekuje. Treći mu je film, nakon vrlo uspješna prva dva, čini se, malo manje uspio. Ipak, još uvijek se radi o vizualno privlačnom i promišljenom filmu čiji je glavni problem dramaturška konfuznost i nedostatak ritma. *Dove sei, amor mio* (10 min., Bonobostudio) svojevrsna je posveta jednom od najpoznatijih autorskih animiranih filmova uopće, *Ocu i kćeri* Michaëla Dudoka De Wita, iako puno više naginje groteski i crnom humoru nasuprot iskrenoj sentimentalnosti djela s kojim komunicira. Kao i u De Witovu filmu, kompulzivna repetitivnost svakodnevnih "obreda" čuva uspomenu na privatnu tragediju koja se dogodila davno, ali nikad nije napustila aktivnu podsvijest junakinje. Kako bi naglasio svoj naklon De Witu, Popović u glazbenu pratnju stavlja simpatičnu i efektanu posvetu nezaboravnoj izvedbi Valova Dunava (poznatog valcera Iona Ivanovicija) na harmonici.

I Speak True Things Marka Tadića (6 min., Zagreb film) već je gostovao na stranicama *Hrvatskog filmskog ljetopisa*, pa ga nećemo posebno obrađivati, iako se radi o

jako zanimljivom projektu. Natko Stipaničev (*Feta*, 2:30 min., Umjetnička akademija u Splitu) ugodno je iznenadio vedrom i šarenom eksperimentalnom animacijom koju je pomalo banalizirao kadrom u kojem se otkriva da smo gledali mikrostrukturu kruha. Mlade autorice Ivana Bošnjak i Lea Vidaković, koje potpisuju film *Crossed Sild* (12 min., Andres Mand, Hogskulen i Volda) realiziran za vrijeme studijskog boravka u Norveškoj, kao da su namjeravale odati počast zemlji koja ih je udomila, pa je i film hladan i turoban, ali vrlo inspirirano izveden. Na kraju, *Pas/zec* Nebojše Slijepčevića (12 min., Zagreb film) oduševljava grotesknim crtežom i animacijom, ako na razini priče i ne djeluje jednako snažno.

Ako je svega nekoliko filmova u potpunosti uskladilo zanimljivu priču, izvedbu i ponudilo originalan i inteligentan svjetonazor, zadnjih nekoliko godina Dani hrvatskog filma prava su izložba potencijala mlađih generacija animatora. Uz predani rad, nesumnjivo će nastupiti i puno sazrijevanje. Nadamo se da to znači kako izložba prerasta u stalni postav.

Stipe Radić

Tragom loših i nešto boljih vijesti

Dokumentarni filmovi na 20. Danima hrvatskog filma, Zagreb, 4–9. travnja 2011.

65 - 66 / 2011

Nisu li nasilje i besmislenost zapravo jedno te isto?

Max Horkheimer

Karakteristika ovogodišnje berbe dokumentarnih filmova na Danima hrvatskog filma znatna je kvantitativna razrijeđenost (tek šesnaest filmova, skoro dvostruko manje nego prošle godine), što je doprinijelo fokusiranosti i ujednačenosti u kvaliteti, ali i manjoj tematskoj raznovrsnosti. Tek uz nekolicinu debitantata selekcija je okupila već prokušane dokumentariste, od veterana Miroslava Mikuljana i Silvestra Kolbasa do Gorana Devića i Vlatke Vorkapić, a odabir tema, pa i dodjela nagrada mogao bi navesti na neke zaključke o podudaranju sa širim društvenim problemima i preokupacijama. Ne samo da se izvjestan broj filmova ovogodišnje selekcije bavio (post)ratnim traumama i traganjima, već su nagradu kritike za najbolji film (Kolbasov *Ratni reporter*), a i nagradu publike (*Zaustavljeni glas* Višnje Starešine), pokraj svih simpatičnih srednjostrujaških ostvarenja osvojili emocionalno iscrpljujući filmovi tematski smješteni u ratne 1990-e. Kao da nas je nakon petnaestogodišnje distance na više razina (političkoj, kulturnoj, moralnoj) odjednom zapljusnula neprobavljiva materija prošlosti u stalnom vraćanju.

Osim ratne tematike, koju autori u različitim pristupima variraju od forme osobnog eseja do klasično obrađenih dokumentaraca o potrazi i žrtvovanju, nekolicinu filmova ovogodišnje selekcije karakterizira propitivanje psihologije muškosti, kao i suvremene osamljenosti, dok se začuđujuće malen broj filmova, imajući na umu snagu dokumentarnog filmskog roda, kao i izuzetno društveno turbulentnu prošlu godinu, bavi socijalno-političkim temama, tek nekoliko s implicitnijim pristupom te širim dijapazonom interesa, od problema marginaliziranih do položaja rad(nik)a. Uz još neke, televizijski klasično strukturirane dokumentarce,

selekcija se isticala i nekolicinom kraćih filmova na granici eksperimentalnoga čija je tematika nerazdvojiva od jednostavnih, no efektних autorskih intervencija.

Nagradom kritike ovjenčan *Ratni reporter* Silvestra Kolbasa (60 min., Factum) snažna je dokumentarna meditacija kojom autor hrabro raščlanjuje osobnu povijest uvijenu u društveni nered nasilja i rata, rasplećući vlastite, gotovo do pucanja potresene uloge, onu profesionalnog televizijskog snimatelja u ratnoj zoni, oca i muža, zabrinutog lokalca kojemu se pred očima zločudno transformira dotad mirna okolina. Suprotstavljajući u slijedovima svoje predratne crno-bijele fotografije – na kojima vlada mladenačko veselje ili pak pastoralna mirnoća – osobnim ratnim videosnimkama (iz kojih izbijaju patnja i stravičan strah), kao i stalni prikaz izrazito eksplicitne, no nikako eksploatacijske smrti, Kolbas formira izrazito sugestivno antiratno djelo, čiji doseg dodatno ojačava snažno ispovjednim tekstom gotovo filozofskih pretenzija. Taj tekst, pripovijedan distancirano te sparen sa sugestivnom glazbom Darka Rundeka djeluje upravo sablasno u trenucima kada se kadrovi razaranja i raspadajućih trupala nadograđuju egzistencijalnim propitivanjima čineći *Ratnog reportera* bliskim *Tankoj crvenoj liniji* Terrencea Malicka (1998) ili kratkom filmu *Noć i magla* Alaina Resnaisa (1955). Posredstvom kamere emocionalno distanciran od razaranja, Kolbas kao ratni reporter ide, kako kaže, "tragom loših vijesti" postajući stroj za bilježenje malignih mijena na ovome najboljem od svih mogućih svjetova. Izbjegavajući političku analizu, autor u filmu duboko osobno evocira zgusnutost ratne klime, ističući u jednom trenu da ne zna boji li se više ratobornih Srba ili bijesnih Hrvata, a koji ponekad podjednako burno reaguju na objektiv njegove kamere.

Neodgodiva hrabrost, mračna privlačnost smrti ili samo jedan od načina preživljavanja silnice su koje au-



Jesam li sretna? (Vanja Sviličić, 2010)

tor propituje pokušavajući razlučiti temelje zanimanja ratnog reportera, što osobito snažno rezonira nakon nedavne pogibije na terenu fotonovinara i filmaša Tima Hetheringtona, autora dokumentarnog filma *Restrepo* (2010), u kojemu se autentičnim stvarnosnim intezitetom prikazuje ratna zbilja. Uloga medija u ratovima do krajnosti je arbitrarna i ideološki upotrebljavana, isticao nam je Jean Baudrillard, dok njihovu sljedeću odrednicu, onu senzacionalističku, Kolbas gorko napada kada prvi put naiđe na krvlju umrljan ulaz u zgradu te se pita ispunjava li ta krv njegova očekivanja, kao i očekivanja televizije koja ga šalje? *Ratni reporter* tako je autorova višeslojna konfrontacija s konstantnim vraćanjem prošlog vremena koje guši, zadire u tkivo nepamtljivog, s tim da sam film djeluje poput purgativa koji omogućava tiha razrješenja, utoliko osobna i unutarnja, da su poput titraja nevidljiva.

Nešto drugačiji pristup (post)ratnoj traumi nude *Zaustavljeni glas* Višnje Starešine (54 min., Interfilm, HRT) i *Mila traži Senidu* Roberta Tomića Zuberu (82 min., Maxima film, Propeler film, HRT, Baš čelik, SCCA, Pro. ba), s tim da oba filma ostaju u okviru klasičnijeg doku-

mentarnog izlaganja, prvi s televizijskim izmjenama intervjua, opisa i arhivskih snimaka, dok drugi preuzima motiv osobne potrage s ispovjednom notom viđenom u Zuberovu prvom dokumentarnom filmu *Slučajni sin* (2007).

Nagrađen glasovima publike, *Zaustavljeni glas* dugometražni je dokumentarni film o padu Vukovara i novinaru Siniši Glavaševiću. Iskazima brojnih sugovornika autorica oživljuje opipljivu kolektivnu traumu koja vlada u gradu pod opsadom, a uporabom arhivskih snimaka apostrofira diplomatsku impotentnost pregovarača i humanitaraca, kako domaćih tako i stranih. Kao kontrapunkt kopnećoj ljudskosti u neizdržljivim uvjetima, Starešina naglašuje Glavaševićev glas, odnosno, njegov radijski tekst kao krik antiratne humanosti, a njegovo ustrajanje na tome da dijeli sudbinu grada i sugrađana utječe na stvaranje mita ponosnog žrtvovanja. Možda mladi Francuz, ratni dobrovoljac koji dijeli Glavaševićevu sudbinu programirane smrti, najbolje sumira ratno nasilje kada na jednoj od arhivskih snimaka na pitanje što za njega stvarno simbolizira Vukovar, odgovara gorkim osmijehom i triput ponavlja riječi: "Klaonicu. Klaon-

nicu. Klaonicu."

Zuberov također dugometražni film *Mila traži Senidu* djelo je mučnog raščišćavanja u formi potrage, u kojemu djevojka Mila (koja je tijekom rata još kao beba, tada Senida, odnesena iz Bosne u Srbiju i tamo dana na skrb starateljima), pokušava razotkriti činjenice i povezati konce obiteljske prošlosti. No zid šutnje i krivih tragova, bilo da stiže od kafkijanski postavljene birokracije ili od članova novopronađene obitelji u Mili stvara bijes i nevjericu, pogotovo vijest da njezin biološki otac i nije baš oduševljen njenim pronalaskom. Činjenice, desetljeće i pol nakon kraja rata naizgled jednostavne i nadiđene, u Zuberovu filmu postaju teško izrecive. Milina potraga za majkom i sestrom i dalje nailazi na nepovjerenje, mahom bazirano na etničkim netrpeljivostima, te rezonira višeslojnošću u kojima je Milin razlomljen identitet samo jedna od komponenti kaosa. Usprkos svim lijepim riječima i pozdravnim ljubljnjima koje Mila na svome putu doživljava, pred njom se, kao i pred gledateljem, rasprostire nedokučiv misterij, a nezivjesnost nadsvođuje u suštini jednostavnu emotivnu priču te je rastvara u životno surov dokumentarni film.

Monolitsku ulogu rata, koji za društveni život predstavlja kobnu točku prekida i transformacije, ističe i jedini glazbeni dokumentarac u programu, nostalgični *Rock' n' roll je kriv za sve* Sanjina Stanića i Deana Lalića (55 min., Dean Lalić), koji kroz priču o riječkoj grupi Fit oslikava neko drugo vrijeme, ono s kraja 1980-ih. Rat kao točka prekida uvjetuje i dokumentarni film o filmskoj cenzuri u vremenu jugoslavenskog socijalizma *Pod udarom kritike* Silvija Mirošničenka (54 min., HRT) koji televizijski koncizno i uz relevantne sugovornike podvodi račun subverzivnog hrvatskog filma. *Pod udarom kritike* tako se predstavlja kao rad komplementaran srpskome filmu *Zabranjenima bez zabrane* (Milan Nikodijević, Dinko Tucaković, 2007), dokumentarnom filmu koji pokriva crnotalasni dio srpske filmske scene, od hrvatske daleko radikalniji u promišljanju tehničkofilm-skih i sadržajnih koncepata.

U kontekstualnoj suprotnosti s pesimističnijim propitivanjima međuetničkih odnosa djeluje vizualno i glazbeno dojmljiva *Poplava* (41 min., Petnaesta umjetnost) Gorana Devića (za kojega smo i navikli da razdvajajući spaja, kao u dokumentarcima *Tri /2008/* ili *Sretna zemlja /2009/*), koja stremljenju potrebe zajedništva (pa i onog etničkog), kako protiv prirodnih nepogoda

tako i protiv licemjerja i nebrige državnih institucija. Mikrorazinsko samoorganiziranje – nakon poplave koja je, kako kaže jedan od sugovornika u filmu, kazna za počinjene grijehe i za međusobno otuđenje ljudi – suštinski afirmira humanost unatoč svemu, slično Camusu u *Kugi*. Poplavljeno korito sada spaja udaljena lička sela, Srbe i Hrvate koji se u takvim uvjetima mogu osloniti samo jedni na druge. Drugom vrstom nasilja (od onoga fizičkoga) bavi se Vanja Svilčić u dokumentarcu *Jesam li sretna?* (58 min., Maxima film) o običnom radnom danu skupine hotelskih sobarica. To sistemsko nasilje, generirano radnom nesigurnošću (radnice raspravljaju o mogućem gubitku posla), stalnom kontrolom (ne samo nadređenih, već i kamera), teškim i monotonim poslom, a u konačnici i malom plaćom (oko tri tisuće kuna), Svilčić prati veoma distancirano, suptilnom kamerom. Iako naslov netaktilski previše sugerira, riječ je o filmu sitnih nevidljivosti, nenametljiva bilježenja zamorna rada i radne dinamike sa strogom unutarnjom razmještenošću u kojoj tragovi prašine ili položaj predmeta na stolu potražuju posebne reperkusije. *Jesam li sretna?* film je o socijalnoj depriviranosti i zatomljenom bijesu na koji autorica neprestano nailazi, a s druge strane to je i razarajuća metafora jednog deindustrijaliziranog društva u kojemu isključeni postfordistički lumpenproleterijat životari na marginama društvenoga tkiva.

Propitivanje aspekata muškosti ukliještene između (potraživanja) okoline i nutrine pojedinca iskazalo je nekoliko dokumentarnih filmova iz programa, a sve ih povezuje (manje-više uspješno) psihološko nijansiranje u kontekstu invertiranja dihotomije krhkost-mačizam. Tako se u sigurno režiranom *Irokezu* Matije Vukšića (47 min., Akademija dramske umjetnosti) kroz portret boksačkog šampiona Željka Mavrovića propituje kontradikcija njegovih javnih nastupa u kojima inače odaje dojam smirenosti i promišljenosti, svojevrsne krhkosti, te profesionalnog bavljenja izrazito nasilnim sportom. Vukšić ostavlja prostora da se multidimenzionalna Mavrovićeva osobnost postupno razotkriva kroz dvije uloge, onu javnu (nekada slavnoga sportaša, danas poduzetnika) te onu privatnu (muža i oca dvoje djece, od kojih je jedno dijete s posebnim potrebama). Krautrockerski repetitivna, hipnotička glazbena tema grupe Kries dodatno naglašuje unutarnja trvenja portretiranog, koja sugerira i njegova žena ističući da on u sebi nosi muški bijes koji mora ispoljiti. Taj zatomljeni mračni *id*, nakon sve raci-



Mila traži Senidu (Robert Tomić Zuber, 2010)

onalne analitičnosti, Mavrović u konačnici ipak razotkriva tijekom sukoba s pobunjenim poljoprivrednicima, što Vukšić ne propušta zabilježiti.

Usprkos snažno ruralno-maskulinitetnim podtonovima dokumentaraca *Kelti* i *Selo bez žena*, oba filma ipak razotkrivaju svojstvenu inherentnu krhkost svojih likova – u *Keltima* je to istoimena navijačka skupina galamdžija, a u *Selu bez žena* tri neoženjena brata s izoliranih proplanaka južne Srbije u potrazi za ženama. I dok *Kelti* Đure Gavranu (25 min., Akademija dramske umjetnosti) tek u naznakama iscrtavaju složenije profile nekolicine navijača (i time povlače dublja egzistencijalno-ekonomska pitanja), *Selo bez žena* Srđana Šarenca (83 min., Mainframe) od početnog bizarnog ruralnog igrokaza promiseće se u brižljivo promatrani prikaz mikrodinamike dvaju izoliranih seoskih kućanstava u kojima i životinje igraju važne uloge, gotovo poput ljudskih. Autorov vizualno dorađen prosede koji maksimalno iskorištava slikovito snolik i zahvalan seoski pejzaž, kao i suptilno apostrofiranje sitnih svakodnevnih aktivnosti seoskog života (pogotovo staroga samca, što donekle podsjeća na opus Michelangela Frammartina), nadograđuju osnovnu vodilju filma koja se krije u eksploataciji neobičnosti. Tako jedan od braće odluči, prevladavajući unutarnje (nesamouvjerenost, etnička netrpeljivost) i

vanjske (birokracija) prepreke, otputovati u susjednu Albaniju u potrazi za ženom koja će biti samo njegova. Šarenac svoje subjekte, usprkos njihovoj patrijarhalnoj čvrstini (a sudeći po nekim izjavama, kao i posterima polijepljenima po zidovima) i inherentnoj razini seksizma, ipak postupno razotkriva kao svojstveno krhke osuđenike na ruralnu (i egzistencijalnu) osamljenost.

Drugu stranu kovanice, predstavljenu osamljenošću pojedinca u suvremenom, tehnokratskom društvu, sugerira drugi Devićev dokumentarni film u selekciji, *Don Juans: Excuse Me Miss* (40 min., Petnaesta umjetnost). Autor prati nekolicinu polaznika radionice za zavođenje žena, mahom visokoobrazovanih te u svojim profesijama jako uspješnih stranaca. Vođeni grupicom fascinantnih prodavača ideja za samopomoć ti se nedovoljno samouvjereni ljudi emocionalno i društveno ogoljuju pred strancima, kako pred kolegama tijekom teoretskog dijela radionice, tako i tijekom onog praktičnog u kojemu moraju salijetati žene po zagrebačkim ulicama. I dok vodiči radionice, samoosvijesteni do razine parodije, svojim tumačenjima podržavaju seksističke klišeje u pokušaju afirmiranja patrijarhalne snage, te se usvoje ne "moći" polaznicima tijekom rada na terenu, koji Dević prati u formi skrivene kamere, rasipaju u ništa osim većih i manjih neuspjeha.

Arhetipove ljubavnog života u suvremenom društvu razmatra i *Gabriel* Vlatke Vorkapić (72 min., Fade In) koji svojim vizualno-montažnim i tematskim pristupom nasljeđuje, no u nešto dužoj i ambicioznijoj formi, aspiracije televizijskog projekta *Direkt*. U *Gabrielu* se tako mozaično uspostavljenim mikrosvijetom ispovjedajućih pojedinaca propituju strukture suvremenog socijalnog života (nuklearna obitelj, gradska samoća, homoseksualne i heteroseksualne veze). Velik broj osoba, i zbog toga tek donekle dodirnutih životnih priča, kao i autoreferencijalne igrane scene, otežavaju prohodnost i konačnu konkluziju dokumentarca, iako samo finale, odakle dolazi i naslov, oduševljuje svojom životnom autentičnošću i optimizmom.

U ovogodišnjoj se dokumentarnoj selekciji ističe i nekoliko filmova koji suštinsko dokumentiranje pojavnosti filtriraju uporabom eksperimentalnijih filmskih postupaka mahom se igrajući ulogom fokalizatora. Tako *Običan dan* Tomislava Mršića (24 min., Flaster) efektom uporabom subjektivnog kadra oslikava jedan običan dan u životu studenta, no uz to nudi, nadgrađujući početni idejni misterij predstavljenosti, i plastičan iskaz nepriлагоđenosti društva osobama s invaliditetom (previsoke police u trgovini, preuske ulazne rampe u zgrade).

Nedavno preminuli Miroslav Mikuljan u svojem zadnjem filmu *Plava plaža II* (10 min., Studio Guberović) kroz cjelodnevni prikaz plaže u ljeto (montažnim pretapanjima stiješnjen u desetak minuta), efektно spaja antropološko promatranje s promišljanjem o ulozi promatrača. Uokvirujući pretapajuću ljudsku paradu u statični pejzažni *tableau* (podsjecaajući tako na instalacije

Sharon Lockhart, iako je *Plava plaža II* za razliku od njih ubrzana do populistički apsorbativne mjere), Mikuljan priziva kontemplaciju o prolaznosti i sitnim trenucima dana, no ipak (za razliku od slično koncipiranog plažnog eksperimenta *Splitski akvarel* /2009/ Borisa Poljaka) predstavlja optimističnu sliku postojanja.

U konačnici, *Le Samouraï* Ivana Faktora (22 min., Hrvatski filmski savez), kratkometražna metafilmska refleksija, filmski povezuje nedavni odlazak dvojice velikih filmskih umjetnika, Toma Gotovca i Vedrana Šamanovića. Snimljen u Gotovčevu stanu, pretrpanom memorabilijama i kojekakvim sitnicama, Faktor uz Šamanovića kao snimatelja stvara grubu vizualnu poeziju ujedinjujući kadrove detalja s nevoljkim plutanjem kamere kroz uske i natrpene hodnike. Kao naklon životu i djelu Toma Gotovca, ali i istoimenom Melvilleovu kontemplativnom kriminalističkom klasiku, Faktor u *Le Samouraï* ustrojuje svojstveni paralelizam samoće koju apostrofira prisvajanjem uvodnog Melvilleova citata. Faktorov je film tako prije svega djelo atmosfere, tihe introspekcije u kojemu nekoliko nepoklapajućih razina (zvučna i vizualna, kao i neočekivani prelasci u subjektivne kadrove) tvore od Gotovca, koji je u filmu skoro potpuno nevidljiv, iščezlu, ali svejedno (makar dubokim disanjem ili zaraznim smijehom dok gleda pornografski film) prisutnu referentnu točku. Simbolika obavlja posljednje kadrove u kojima čujan, no i dalje nevidljiv Gotovac, spremajući se na počinak, polagano gasi, jedno po jedno, sva svjetla u svome stanu, čineći film *Le Samouraï* u isto vrijeme snažno osobnim, a opet tako univerzalno ljudskim filmom.

Janko Heidl

Prevlast hibridnih formi

Eksperimentalni filmovi na 20. Danima hrvatskog filma, Zagreb, 4–9. travnja 2011.

"Domaća produkcija obiluje hibridnim formama, uostalom one su prvobitno i nastale unutar eksperimentalnog filma, a danas ih slave i dokumentarni i igrani. Hibridi nisu pitanje trenda, oni su očigledna budućnost i progres unutar filmske umjetnosti i drago mi je da unutar hrvatske produkcije ima toliko graničnih uradaka", zapisao je u kataloga 20. Dana hrvatskog filma Damir Čučić, izbornik u kategoriji eksperimentalnog filma. I posve je u pravu. Jer, premda to možda i nije vidljivo na prvi pogled, moglo bi se reći da su 20. Dani bili uvelike obilježeni duhom i konkretnim ostvarenjima eksperimentalnoga filma.

Lako uočljiv pokazatelj dodjela je nagrade ocjenjivačkog suda – činili su ga urednica t-portala i filmska novinarka Alemka Lisinski, filmski redatelj i snimatelj Radislav Jovanov Gonzo te književnik, novinar i scenarist Ante Tomić – Ani Hušman za režiju *Nogometa* i Vedranu Šamanoviću, posthumno, za kameru u *Pustari* Ivana Faktora, prikazanima u konkurenciji eksperimentalnog filma. No, Velika nagrada žirija za najbolji film, dakle, glavna festivalska nagrada, kao i nagrada za najboljeg producenta dodijeljena je filmu *Onda vidim Tanju* (34 min., Hulahop) Jurja Lerotića, ostvarenju nagrađenom i Oktavijanom Hrvatskog društva filmskih kritičara u kategoriji igranog filma u kojoj je i prikazan i kojoj dominantno pripada. Taj dojmljiv film, apsolutni pobjednik 20. Dana, hibridno je ostvarenje čija melodramska fabulativna potka smještena u prepoznatljivu sadašnjicu i ovdašnjicu pripada igranom filmu, no način izrade, u kojem su umjesto uobičajenih kadrova, "pokretnih slika", pretežito korištene statične fotografije pripada animacijskom podrazredu živoanimacijskog filma, a sve to zajedno, kao izrazit otklon od uobičajenoga, pripada eksperimentalnom stavu i načinu razmišljanja.

Osim *Onda vidim Tanju* u igranoj su kategoriji prikazana barem još dva filma naglašeno eksperimentalnoga

okusa, pretežito strukturalna *Prokleta brana* (36 min., Blok) Lale Raščić i više na vizualnu vatrometnost negoli na fabulativnost oslonjen narativno-eksperimentalni *Bitchville* (75 min., Akademija dramske umjetnosti) Ivana Livakovića. Veći ili manji stupanj eksperimentalnosti mogao se pronaći i u četiri filma (od šesnaest, dakle, u jednoj četvrtini) dokumentarne konkurencije. Prije svega, to je eksperimentalno-dokumentarni *Le Samourai* (22 min., Hrvatski filmski savez) Ivana Faktora, poetski dokumentarac o stambenom prostoru prošle godine preminulog filmskog i multimedijalnog umjetnika Tomislava Gotovca (Antonija Lauera), posve nalik na filmove *Pustara*, također Ivana Faktora i *Prolaz za van* Vedrana i Sanje Šamanović prikazane u eksperimentalnoj konkurenciji. Pod strukturalno-dokumentarno-eksperimentalne mogli bi se smjestiti *Običan dan* (24 min., Flaster) Tomislava Mršića i *Plava plaža II* (10 min., Studio Guberović) Miroslava Mikuljana, a barem dodir eksperimentalnosti je, kako zbog "neuravnotežene" strukture tako i zbog izrazite sklonosti igranofilmskom načinu razmišljanja, očit u *Gabrielu* (72 min., Fade In) Vlatke Vorkapić. I filmovi animirane konkurencije, tradicionalno najbliži srodnici eksperimentalnoga roda, bili su gotovo redom nenarativni ili oslonjeni tek na tanku, jedva razabirljivu vlas naracije, a mahom su komunicirali asocijativnim stvaranjem (pretežito nelagodnog) ugođaja općim vizualno-zvučnim dojmom te bi ih se gotovo sve moglo zakriliti rodnom eksperimentalnoga filma izrađenoga animacijskim tehnikama.

U samoj eksperimentalnoj konkurenciji prikazano je petnaest filmova u ukupnom trajanju od oko dva i pol sata (prijavljena su 33 filma, u ukupnom trajanju od oko pet i pol sati), a u već spomenutom kataloškom slovu razborito je zapisao selektor Čučić da je karakter izbora bio i "revijski, a ne isključivo natjecateljski", jer je "teško očekivati da se unutar jednogodišnje produkcije nalazi



Pustara (Ivan Faktor, 2010)

petnaest filmskih eksperimenata za koje će svatko u publici reći kako su maestralni".

I ovdje je, dakako, bilo patka-zečeva, hibridnih, rodovski rubnih ostvarenja. *Boje paukova* (22 min., Hrvatski filmski savez) redatelja i scenarista Zdravka Mustaća, primjerice, mogao je biti uvršten u kategoriju igranih, baš kao što je Livakovićev *Bitchville* mogao biti uvršten među eksperimentalne. *Boje paukova* iznose dvije usporedne, metaforične, donekle pripovjedne slike iz svakodnevice dvaju muško-ženska parova (Petra Hrašćanec, Damir Klemenčić, Judita Franković, Dean Krivačić) koji razmjerno tupo opstoje u bračnoj ili ljubavnoj vezi u kojoj je nestalo zanosa i čiji su sudionici zaboravili međusobno komunicirati, no očito je da nemaju želje, volje, ni snage za promjenu. Blazirano stanje njihova trenutnoga odnosa predstavljeno je kroz nekoliko dosjetljivih polunadrealno-simboličkih sekvenci, među kojima se najdomišljatijom i najupečatljivijom čini crnohumoran prizor u kojem jedan potpuno odjeven par vodi ljubav – odnosno odrađuje taj čin – na kauču ispred uključenog televizora, mehanički obavljajući poznate pokrete i izmjenjujući seksualne poze, ne odvajajući pritom pogled od TV programa. Velik dio odmaka filma sadržan je u stilizaciji radnje i glumačkih zadataka, od-

nosno, interpretacija – u filmu nema verbalne komunikacije, jedan se lik dobrim dijelom izražava pokretima suvremenog plesa – dok su sam pristup i način snimanja zadržani u okvirima razmjerno konvencionalnog, pregledno kadriranog i montiranog (Andrija Gvozdić Michl) uobličavanja onoga što se događa pred kamerom. Osim "nijemošću" protagonista, osjećaj otuđenosti podcrtan je uskratom glazbe, zatim pretežito, ali ne pretjerano zagasitim koloritom, izborom lokacija, pa i kostimografijom koja nenametljivo, ali osjetno pripomaže cjelokupnom, da tako kažemo, dizajnu, uspješnom odrazu mješavine toploga, mekoga i vedroga (priželjkivano stanje) s hladnim, ostrim i tmurnim (postojeće stanje). To je možda najzaokruženiji i najuravnuteženiji Mustaćev film jer se odlikuje dobro odmjeranim omjerom nekonvencionalnog i konvencionalnog koji film nije lišio komunikativnosti i čitljivosti, a osigurao mu je dodatnu pozornost gledatelja te vrsnom filmskom (HD) fotografijom Borisa Poljaka.

Napola su dokumentarni, napola eksperimentalni i dva poetska dokumentarca povezana dojmljivim, autorским nakanama sukladnim snimateljskim stilizacijama pokojnog Vedrana Šamanovića, kao i temama starosti, osamljenosti i blizine smrti. Posvećena Šamanoviću i

Stanu Brakhageu *Pustara* (26 min., Hrvatski filmski savez) redatelja i scenarista Ivana Faktora, uz naglašeno autorski pristup, naizgled arbitrarnim nizanjem (montažerka Dubravka Turić) "nekorektno" osvijetljenih i izoštrjenih, iz neoptimalnih pozicija snimljenih drmusavih kadrova, dojmljivo dočarava ugođaj istovremene rezignacije, tjeskobnog nemira i napuštenosti, prikazujući ni po čemu posebne odlomke iz skromne svakodnevice starca koji živi sam, negdje u ravnici (Slavonije, Baranje, Kopačkog rita... pretpostavit ćemo čitajući odjavnicu) da bi unatoč mikroneredu film na koncu ostavio dojam makrosimetričnosti te uspješno odražava zamisao o skladu nesklada mudro pomirenoga sa svijetom i sudbinom.

Dok starac u *Pustari* šuti ili tek ponešto nerazumljivo mrmlja sebi u bradu, *Prolaz za van* (10 min., Hrvatski filmski savez) u režiji i po scenariju Vedrana i Sanje Šamanović oslonjen je na potresan ispovjedni monolog uplakane žene u crnini, koja je izgubila dvojicu muževa i dvije kćeri, snimljene na krevetu u sobi. Drmusava kamera, dekadrirana kompozicija (uz Šamanovića, snimatelj je bio i Lutvo Mekić), "rastrgana" montaža (Vjeran Pavlinić) obilježja su i ovoga filma natopljenog ugođajem tuge, sumornosti i tjeskobe, uronjenoga u osjećaj fatalističkog doživljaja sudbine. Autorska intervencija naglašeno je očitovana i u postprodukcijskoj obradi slike, neprestano prekrivene svojevrsnom mrenom, izmjenično kvadratičastim rasterom elektronskog podrijetla i oštećenjima (kracerima, neurednim prugama, smećem, prljavštinom...) tipičnima za staru, uništenu filmsku vrpcu (kadrovi udovičina monologa snimljeni su digitalnom kamerom, a prizori iz njene svakodnevice u domu snimljeni su na 16mm filmsku vrpcu; oba su materijala poslije telekinirana, odnosno, snimljena još jednom, uz dodatnu autorsku intervenciju – digitalna snimka je s DVD-a prikazana na televizoru, a Šamanović je taj materijal snimao s TV ekrana, opet digitalnom kamerom, dok je snimka sa 16mm vrpce projicirana na ispućali bijeli zid; projekciju s toga zida Šamanović je snimio digitalnom kamerom; u oba slučaja, Šamanović je pri svakom snimanju iznova kadrirao – birao nove izreze, oštrinu, pokrete unutar kadra; film je naposljetku montiran od toga "dvaput snimljenog", "dvostruko procesiranog" i "dvostruko režiranog" materijala. To bez sumnje upečatljivo ostvarenje iznimno uspješno izražava navedene osjećaje, no imamo li na umu jednu od

nepisanih etičkih dokumentarističkih maksima, onu po kojoj se u toj vrsti filmova ne smije "eksponirati nečija intima, čak ni kada sudionik na to pristane" – kako je to jednom oblikovao Želimir Žilnik razmišljajući o vlastitom dokumentarnom djelu – postavlja se pitanje opravdanosti ovako izravnog upotrebljavanja jedne tražične sudbine kao predloška za estetske pokuse. Ne bi li *Prolaz za van* bio jednako dojmljiv, ne bi li jednako snažno izrazio ista čuvstva i da je izrađen razmjerno konvencionalno, kao jednostavna, "obična" snimka iste ispovijedi iste žene? Nije li njena priča sama po sebi dovoljno dirljiva, a njena tuga dovoljno vidljiva i potresna i bez nametljive (u smislu neizbježno zamjetne) autorske obrade. Riječ je o osjetljivu pitanju na koje odgovor najvjerojatnije ovisi o nijansama i o osobnom senzibilitetu.

Neizostavan djelić kolopleta razmišljanja je i činjenica da je i sam Vedran Šamanović, nedugo nakon snimanja ovog materijala, prerano preminuo te su film nakon njegove smrti dovršili njegovi suradnici, među kojima i udovica Sanja, kojima je u vrijeme oblikovanja filma osjećaj gubitka voljene osobe nedvojbeno bio itekako poznat. Sudeći po tome, ali i poznavajući Šamanovićovo filmsko djelo (i njega osobno), slabo je vjerojatno da bi "estetske intervencije" u *Prolazu za van* mogle biti posljedicom nesućutnosti stvaralaca koji vlastitu umjetnost pretpostavljaju obzirnosti i poštovanju prema drugom ljudskom biću. Na temelju, pak, samoga filma, bez poznavanja netom spomenutih izvanfilmskih okolnosti, možemo zaključiti da kompozicijsko-montažna rastrzanost dojmljivo predočava mentalno-duševnu rastrzanost, psihičku nesigurnost osobe izložene nemilim događajima, a "mrenasti" se "filter", između ostaloga, može interpretirati kao vizualna metafora nerazumljivosti smrti i udaraca sudbine, osobito onih koje doživljavamo kao posebno nepravedne i besmislene, s time da, primjerice, izmjenu filmske ("zastarjela" tehnologija) s digitalnom ("moderna" tehnologija) vrpcom možemo protumačiti kao izraz ideje da je gubitak voljene osobe jednako bolan i neshvatljiv danas kao što je bio i nekad. Rečenom redateljskom koncepcijom i izvedbom Šamanović su postigli određenu depatetizaciju, nadišli su svojevrsnu banalnost toga da film do gledatelja dopire samom činjenicom da je kamerom zabilježeno to što je zabilježeno, premda, dakako, ni takvi filmovi nisu *a priori* manje vrijedni. A u pogledu etičnosti estetskih



Prolaz za van (Vedran i Sanja Šamanović, 2010)

intervencija možemo reći da je bilo kakav javnosti ponuđen snimak u nekoj mjeri estetski oblikovan te da uočljivost estetske intervencije – ta uočljivost, uostalom, ovisi isključivo o tome na što smo navikli – sama po sebi nipošto nije mjerilo etičnosti, nego da će to prije biti autorska intencija. Nju je, doduše, nemoguće pouzdano pročitati i utvrditi, no u ovom se filmu autorske nakane doimaju primjerno poštenima.

U nesigurnom klasifikacijskom sustavu filmskih rodova *Pustara* i *Prolaz za van* mogu se smjestiti u poetski dokumentarac jer je riječ o dokumentarnim filmovima koji na nekonvencionalan način izražavaju autorski doživljaj svoje teme, baš kao i jednako pola-pola, ali u dokumentarnu sekciju uvršten film Ivana Faktora (također sa snimateljem Šamanovićem) *Le Samourai* (22 min., Hrvatski filmski savez) koji se na ova dva filma veže tematski, a od njih se ne razlikuje ni u biti, ni po autorskim senzibilitetima, nego samo površinski, po tome što je sastavljen od dužih, mirnijih, oštrinom i izrezom čišćih kadrova, s manje uočljivim postprodukcijским intervencijama na slici, a ne od kratkih, nemirnih, oštrinom i

izrezom "prljavih" te postprodukcijски uočljivo obrađivanih kadrova, a jedan i drugi pristup posljedica su autorske odluke o tome kakav ritam i vizualnost bolje odgovaraju onome što žele predstaviti.

Nagradom žirija za režiju nagrađen *Nogomet* (15 min., Studio Pangolin) scenaristice i redateljice Ane Hušman odlikuju već poznata obilježja djela ove autorice kao što su, uz ostalo, naglašeni formalizam očitovan u namjernoj krutosti, ukočenosti, sputanosti i plošnosti izvedbe, zatim inventivno prožimanje igranoga i animiranoga te "drveno" spikiranje u off-u (ovom zgodom podcrtano intervencijama fonetičarke), a sve nadahnuto izvedeno u tonu podigrane duhovitosti, mješavini ironije i čuđenja skrivenih iza maske ozbiljnosti. Oslanjajući se na antologijsku nogometnu utakmicu između Engleske i Argentine na Svjetskom nogometnom prvenstvu u Meksiku 1986, Hušman neočekivanim postupcima stvara osobito zabavno djelo koje nas mjestimice može dobro nasmijati, a pritom kroz zaobilaznu obradu ideje zanesenosti dobrog dijela pučanstva nogometanjem metaforično, implicitno propituje određene društvene

kodekse i ljudske navade uopće, osobito one vezane uz odnos prema prevladavajućim standardima koji su stekli auru podrazumijevajućih iako to zapravo nisu niti bi trebali biti.

Budući da je, bez obzira na njihovu hibridnost i prožimanje s drugim rodovima, riječ o filmovima eksperimentalnoga duha, dakle, onih koji svoje zamisli izražavaju na nekonvencionalan i stoga vrlo nepouzdan čitljiv način, navedena tumačenja valja shvatiti poprilično uvjetno ili tek kao jednu od brojnih mogućnosti interpretacija njihova smisla i značenja. No, dosad spomenuti filmovi pripadaju među komunikativnija ostvarenja eksperimentalnog programa 20. Dana hrvatskog filma, djela koja s lakoćom opstojе kao svakom filmoljupcu dovoljno čitki radovi koje u kinu može pogledati kao samostalne cjeline.

Pozovemo li se na još jedan citat iz Čučićeva uvodnika u katalogu, onaj koji kaže: "Sud o njihovoj kvaliteti ostavljam individualnim ukusima, pri tome molim ne zaboravite kako je posebnost eksperimentalnog upravo to što do kraja rada na filmu ne znate hoće li eksperiment uopće uspjeti", možemo reći kako za ostatak filmova u ovogodišnjoj eksperimentalnoj konkurenciji gledatelju ni na temelju dovršenog filma doista nije lako procijeniti je li eksperiment uopće uspio. Ali, kako zakučastost i jest u naravi eksperimentalnog filma, sud doista valja prepustiti individualnim ukusima, a dojam je potpisnika ovih redaka da se malo koji od tih radova čini samodostatnim kinouratkom, odnosno, da bi im primjerenija (i svrhovitija) mjesta prikazivanja (i upotrebe) bili, recimo, galerija ili muzej suvremene umjetničke prakse, zid iza izvođača na nastupu kakve glazbene, plesne ili kazališne skupine ili, primjerice, računalni zaslon, odnosno, da bi svrhovitije nego u klasičnoj kinodvorani opstojali u kontekstu proširenog filma, instalacije, multimedijalne izvedbe, internetske umjetnosti, primijenjene umjetnosti... Gledajući iz određenog kuta, čak se paradoksalnim može učiniti da filmotvorci koji djeluju u području eksperimentalnoga, nekonvencionalnoga, alternativnoga tako rijetko pokušavaju posegnuti izvan granica, otkriti

nove puteve i načine, biti inventivno, domišljato i znatiželjno eksperimentalni, nekonvencionalni i alternativni. Umjesto toga, prečesto izgleda kao da se tek žele uklopiti u postojeće parametre roda koji, u krajnjoj liniji, možda ne bi ni smio imati čvrsto određive parametre, budući da je eksperimentalno (alternativno, nekonvencionalno) manje-više određeno onime što prepoznajemo kao odklon od standarda. To jest, ako se parametri učine jasno prepoznatljivima, možemo li to i nadalje smatrati eksperimentalnim?

Ugođajno-apstraktne igre teksturama, ritmom, svjetlom, odnosima zvuka i slike i sličnima – a u tu se skupinu može svrstati ostatak ovogodišnjih eksperimentalaca, bilo da je riječ o pop-artističko-psihodeličnim kolažima *Nove hipi budućnosti* (4 min.) i *Pain So Light That Appears As Tickle* (4 min.) Dalibora Barića (redatelj, scenarist, producent, snimatelj, montažer, animator, skladatelj), elektronički generiranim geometrijskim preoblikovanjima u *Hole* (5 min., FAGEP) Frana Sokolića (redatelj, scenarist, snimatelj, montažer), manipulaciji autentičnog amaterskog dokumentarnog snimka pljačke u *Pljački banke* (8 min.) Vjekoslava Nježića (redatelj, scenarist, producent, skladatelj, animator) ili o warholovski začavljanoj dokumentarnoj snimci lokvice u koju pada kiša u *Alamu* (6 min., Hrvatski filmski savez i Kinoklub Zagreb) Željka Radivoja (redatelj, scenarist, snimatelj, montažer) – od slučaja do slučaja mogu biti više ili manje uspješne, potpuno promašene ili briljantne, no u konačnici se svode na isto, na recikliranje odavna (prije puno desetljeća) isprobanih i usvojenih modela koji su, gle apsurdna, zapravo postali (zamornom) konvencijom nekonvencionalnog filma.

Dakako, približno isti prigovor o varijacijskom recikliranju može vrijediti i za igrani i za dokumentarni film (čemu možemo dodati počeste nejasnoće glede igranosti igranoga i još češće dokumentarnosti dokumentarnoga), no ni u igrani ni u dokumentarni film nije izričito ugrađena ideja o tome da treba biti inovativan, a u eksperimentalni jest. Ili je, pak, stvar samo u (pogrešnom?) predoslovnom shvaćanju naziva roda?

Kritični dani – *Ljetopisova* škola filmske kritike

Najbolje tekstove odabrala je voditeljica radionice Diana Nenadić

Pametnice u ružičastoj zamci nevinosti

65 - 66 / 2011

Pitanje nevinosti i njezina gubitka opterećeno je golemim simboličkim značenjem te su ga različita povijesna razdoblja obogatila novim interpretacijama. Dok su se u drevnim kulturama djevice smatrale zlobnim i divljim bićima koje ubijaju muškarce za vrijeme spolnog odnosa, s osvitom srednjeg vijeka pod utjecajem Crkve pojavio se mit o djevičanstvu koje se počelo izjednačavati sa čistoćom i nevinošću duha. Nasuprot žena kod kojih se seksualna inicijacija čuvala za brak, kod muškaraca se seksualno iskustvo poticalo i podrazumijevalo. Obrnuvši ustaljene rodne stereotipe o razvratnim momcima i dobrim djevojkama, redateljice Hana Jušić i Sonja Tarokić svojom su se filmskom satirom *Pametnice* (24 min., Obala art centar) osvrnule na status djevičanstva u domaćem kontekstu i poigrale se pitanjem znači li nevinost uvijek i naivnost. Središte filma u kojem naizgled naivne junakinje postavljaju ružičastu zamku za iskusniju pridošlicu čini gubitak djevičanstva, dok je pitanje fizičke i duhovne nevinosti lajtmotiv cijele filmske pripovijesti. Razvoj filma vodi gledatelje u interpretativnu stupicu u kojoj su prisiljeni preispitati svoja očekivanja i iznova se zapitati tko je u cijeloj priči zapravo žrtva.

Fabula *Pametnica* prati zavjeru Nikoline (Marina Vodeničar) i Marije (Karla Brbić) kojom djevojke prvu od njih žele osloboditi stanovite tehničke smetnje. Naime, kad ju prijateljica prosvijetli da je jedina djevica u društvu iskusnih, šokirana Nikolina odlučuje iskoristiti poslovni posjet starijeg obiteljskog prijatelja kako bi uklonila stigmu djevice bez dečka i uklopila se u društvo. Odrasla u konzervativnoj sredini koja strogo drži do konvencija i forme, Nikolina se anksiozno bacila na uređenje tehničkih detalja za zavođenje muškarca, posvećujući osobitu pažnju opremanju kreveta. Kamera dugo prati kako djevojka polako navlači svježiju bijelu posteljinu, brižno zateže mašine na čipkastoj jastučnici te nježno namiriše ključno mjesto za gubitak nevinosti kapima parfema. Fizička ne-

vinost isključivo je pitanje biologije, no njezin se gubitak simbolički smatra ritualom prijelaza iz djetinjstva u zrelost i stanja naivnosti u stanje nove spoznaje. Nakon tog obreda inicijacije kojim osoba doživljava unutarnju metamorfozu zadobiva se cjelovitiji uvid u svijet te se stari poredak napušta kako bi se oformio novi. Budući da je internalizirala tradicionalne vrijednosti zajednice u kojoj se gubitak ženskog djevičanstva odgađa i čuva za "pravoga", Nikolina je rastrgana između težnje za poštivanjem tih normi te želje da bude uključena u društvo svojih iskusnijih iako mlađih prijatelja. Uz pomoć Marije koja već ima dečka, Nikolina utvrđuje osnovne kodove seksualnog ponašanja i nakon večere uspijeva namamiti svojeg odabranika u krevet. Ukočeno otrpjevši svoje prvo seksualno iskustvo (s privjeskom u obliku križića oko vrata), novopečena žena gubi interes za muškarca koji ju je oslobodio bremena djevičanstva i izbacuje ga iz svojeg života. Idućeg jutra djevojke spretno ubacuju posteljinu u perilicu, a zbunjeni Stjepan (Edo Husić) koji je poslužio svrsi biva otpremljen iz stana uz ostatke punjenih paprika i pozdrave roditeljima.

Seksualni čin prijelomna je točka filma nakon koje publici priča biva rasvijetljena iz nove perspektive. U početku se naslov filma može protumačiti kao ironičan komentar na mladost i neiskustvo djevojaka, kako fabula napreduje ispostavlja se da Nikolina i Marija doista i jesu "pametnice" koje lukavo nasamare zreliju žrtvu. Relativno stara djevica koja biva marginalizirana u društvu parova možda u početku pobuđuje suosjećanje kod gledatelja, no situacija se mijenja sa dolaskom poznanika Stjepana koji je došao u grad kako bi kupio nove suncobrane za svoj kafić. Kad mu je obznanila kako bi voljela da provede noć u njezinu krevetu Stjepan joj je priuštio iskustvo koje je nadišlo njezina očekivanja počastivši je nakon očekivanog "misionarskog položaja" još i neočekivanim "zlatnim tušem". Ipak, on je bio taj koji je izvukao deblji



Pametnice (Hana Jušić i Sonja Tarokić, 2010)

kraj. Neženja koji je imao puno žena i malo sreće u ljubavi ponadao se da je fizičkom bliskošću ostvario i emocionalnu te naivno očekivao nastavak odnosa. No savršena domaćica i kućanica koja je vješta s iglom i fino kuha servirala je Stjepanu hladnu odbijenicu: "Nemojte Stjepane, pa mi smo pristojan svijet." Preuzevši ulogu arhetipskog žrtvenog jarca koji biva simbolički žrtvovan kako bi omogućio prelazak protagonistice iz starog položaja u novi, obiteljski prijatelj biva izbačen iz ženske zajednice koja je ojačala njegovim isključenjem. Nikolina i Marija slave uspjeh svojeg pothvata plešući *cha-cha-cha* uz zvuke televizijske plesne emisije u kadru veoma sličnom onom kojim je film započeo. Povezivanjem početne i završne scene ostvaruje se cikličnost filmske strukture i uspostavlja simetričan odnos između dviju djevojaka. Nikolina koja je u početku bila u nepovoljnijem položaju u odnosu na prijateljicu uprizorenjem simboličkog obreda sazrijevanja u završnom joj se kadru pridružuje. Kraj bi za nju trebao biti novi početak.

Osobine prostora i simbolika boja u službi su karakterizacije likova pa se zbog toga i mijenjaju kako radnja napreduje i kako gledatelji dobivaju dublji uvid u karakter djevojaka. Stan koji cimerice dijele oblijepljen je tapetama sa staromodnim cvjetnim dezenom, ukrašen lepršavim bijelim zastorima i sav odiše pastelnim i ružičastim nijansama. Uz već spomenuti djevičanski bijeli krevet, ta-

kav interijer stvara atmosferu nedužnosti i neiskustva. No aura nježnosti kojom prostor isijava nestaje nakon što se gost zaplete u mrežu djevojaka te od tog trenutka interijer počinje služiti obrnutoj karakterizaciji i stavlja u prvi plan ono što Nikolina i Marija nisu. Film se također igra predrasudama da su fizička obilježja čovjeka izraz njegove unutrašnjosti i prave prirode. Plavuša (Nikolina) i crnka (Marija) odijevaju se u točkaste pulovere i pamučne pidžame te jedu ružičaste kolače, no djevojke koje nose odjeću za djevojčice nipošto nisu krhke i nevine. Uz to je važno napomenuti stereotipe vezane uz boje kose djevojaka u odnosu na njihovu ličnost. Dok se u popularnoj ikonografiji plavokose i bljedolike žene smatralo plavim anđelima koje odlikuje iskrenost i duhovna čistoća, žene tamnije kose i puti često se demoniziralo i smatralo prevrtljivim i nevjernim. Nasuprot takvim shvaćanjima, plavokosa djevojka u ovom filmu odlučno preuzima inicijativu i otvoreno poziva u krevet muškarca te ga jednako hladno na kraju i odbacuje. S druge strane, unatoč tome što je crnka ta koja podučava svoju prijateljicu dijeleći s njom svoje iskustvo, spektar seksualnih opcija koje ona opisuje poprilično je ograničen ("imaš misionarski i oralno"), zbog čega Nikolina i doživljava iznenađenje u krevetu. Plavuša koja stereotipno postaje meta ismijavanja u šalama u ovom filmu nije glupa te provodi svoj naum kao prava pametnica.

Oblikovana prema očekivanjima rigidne okoline koja štije formu po cijeni emocija i iskrenosti, protagonistica filma *Pametnice* htjela bi biti "i jebena i poštena", kako to napominju autorice u intervjuu nakon premijere filma. Nevina djevojka za čiju je ulogu glumica Marina Vodeničar dobila nagradu na ovogodišnjim Danima hrvatskog filma unatoč horizontu očekivanja koji film svojim naslovom postavlja gledateljima nipošto ne ispada naivna te ustrajno izvršava plan koji je spašava od zadirkivanja

prijatelja i udaljuje od dječjeg doba. Poniženi iskusniji muškarac pristupa predloženom odnosu iskreno i nedužno te upada u zamku djevojaka koje su proizašle iz uske i licemjerne sredine u kojoj je važno održavati privid i površinski se držati pravila. Pametnica Nikolina strateški obavlja sve preduvjete za fizički kontakt pri čemu joj promiče jedna druga dimenzija seksa, ona koja se sastoji u produbljivanju međuljudskih odnosa i ostvarenju emocionalne bliskosti.

Monika Bregović

Lala Raščić i *Prokleta brana* – film za slušanje

Lali Raščić treba odati priznanje što je uspjela načiniti film za slušanje. Njezinu smo *Prokletu branu* (36 min., Blok) imali priliku čuti i vidjeti na 20. Danima hrvatskog filma u konkurenciji igranoga filma. Film počinje neobičnim kadrom nedefinirane prirode: zelena trava, sivo-smeđa betonska pozadina, u koji samopouzdanu ulazi Lala Raščić i započinje televizijski prilog o brani. Tako barem kažu slika i ton i pripovjedačica koja gleda izravno u nas u mraku ispred velikoga platna. I moje gledateljsko iskustvo koje ubrzo počinje uviđati kako nije riječ o nekoliko minuta televizijskoga priloga koji će nevidljivi lik svemoćnim daljinskim upravljačem maknuti ispred mojih očiju. I tako je film postao zanimljiv.

Kamera, vrlo statična, usredotočena je na lik pripovjedačice iz čijih usta počinje navirati neobična priča o Merimi, Tariku i poplavama u kojima će se "ljudi k'o pacovi da podave". Da zatvorim oči, pomislila bih u prvi mah da sam u nekom drugom stoljeću, onomu prije televizije i radija i svakako prije hidroelektrana i njihovih brana. Bez pretjerivanja, lako bih se mogla zamisliti kako sjedim u sedamnaestostoljetnomu sumraku i slušam otvorenih usta o Kraljeviću Marku i Sibirjaninu Janku. Lala Raščić u ovom je filmu vrlo domišljato posudila narativne tehnike usmene književnosti i preobrazila sebe u pjevačicu-pripovjedačicu o čudesnim doživljajima ljubavnoga para Merime i Tarika iz Lukavca grada. Koliko nas začudnost izabranoga pristupa osvaja u prvi čas, toliko nas do kraja filma i primorava na novu vrstu discipline u sagledavanju filmskoga djela – prije svega na disciplinu sluha. Kao i na disciplinu duha. Autorica je do krajnosti uznastojala provesti i jedno i drugo, temeljeći svoj rad na osnovnoj karakteristici

usmene epike a to je sposobnost beskonačnoga odlaganja kraja stalnim dodavanjem novih malih epizodnih cjelina. Ništa neobično za filmski medij – konačno, bezbroj se serija, sapunica i limunada vrti na televizijskim prijamnicima. Ako i nije namjeravala, autorica je u filmu uspjela osvijestiti kod svojih gledatelja sam princip izgradnje takvih djela, nadograđivanje epizodnom naracijom, i dugotrajnu ukorijenjenost istih u tradiciju naracije i pretvoriti je u začudan element. Pomalo nelagodan. Neugodan. Kao i komičan. Uspješno upleten u montažno tkivo filmskoga materijala. Čuo se taj uspjeh u svakom smijehu koji se prolomio dvoranom kad bi montažni rez navijestio mogućnost kraja, a iza tog reza iskočila bi pripovjedačica s nastavkom svoje pripovijesti. Čuo se i u aplauzu na kraju filma.

Ali *Prokleta brana* nije zbog tih aplauza ništa lakše štivo. Prvo, film brzo umara. Monotonost filmske slike nadopunjava zvučna monotonija jednoga glasa koji gledatelj/slušatelj uporno sluša. Kao i u matematici, minus i minus daju plus te se film prokazuje kao kompleksno promišljena audiovizualna cjelina koja poziva na slušnu usredotočenost ne bi li tako otkrili njezinu ljepotu, inovativnost te humorističnost. Ako ne vjerujete, pričekajte na nekoliko rezova koji će vas uloviti kako pomalo pospano zurite u ekran ili čak drijemate. Rezovi će vas zbuniti, kao i tekst svojim povremenim ponavljanjem, no oba su postupka u službi filma koji nas uvlači u epske strukture. Autorica nas njima podsjeća kako su prije pisaca pripovjedači privlačili pozornost svoje publike, kao i da su se s vremena na vrijeme znali pogubiti u svom već ištrikanom tekstu.

Autorica je tradiciju usmene naracije, koja ju je zaintri-



Prokleta brana (Lala Raščić, 2010)

girala svojim tehnikama, nadgradila osuvremenjivanjem teme – njezina pripovijest nije ni o Turcima ni o hajducima, nego o hidroelektranama koje pucaju, trafostanicama uz autoputeve, Europskoj uniji, ekstremnim sportovima i elitnom turizmu. I o potmulom tutnju vode koja nadire sa svih strana na naše junake. Tako smo primorani na nekoliko mentalnih skokova preko brana u vlastitom sustavu naučenoga: dok slušamo arhaičan govorni ritam prošlosti, istovremeno na nas nadiru teme i motivi iz sadašnjosti i vode nas u fantastično zamišljenu budućnost iz 2027. godine. A da pri tome u kadru vidimo jedino pripovjedačicu, a katkada samo "praznu" pozadinu, odnosno prizore iz prirode, oslobođene prisutnosti tijela pripovjedačice, ali ne i njezina glasa. Film svojim poigravanjem tehnikama posuđenima iz metuzalemske bliske umjetnosti riječi nuka na promišljanje odnosa usmene i pisane književnosti, jer ako je ikad itko od vas poželio osjetiti kako bi bilo slušati *Odiseju* ili *Ilijadu*, ovo je film za vas. Ako želite polemizirati o upotrebljivosti usmenih narativnih tehnika u današnjemu svijetu pisane riječi, ovo je film za vas. Ako niste ili ne možete poslušati snimke usmenih epskih pjevača s Balkana Milmana Parryja i Alberta B. Lorda, ovo je film za vas. Jer će film u vama pokrenuti bujicu pitanja, a to je više nego što bi čovjek mogao poželjeti od nekoga djela.

U pripovjednu lađu hidroelektranskih katastrofa koje su se zbile u filmskomu svijetu *Proklete brane* uskaču elementi fantastične književnosti, od vile koja poželi ubiti Tarikovu dragu, Merimu, do voden-nemani poplave koja, čini se, uvijek dođe kamo i naši protagonisti, Tarik i Mejra. Apokaliptičnosti na kakvu smo navikli u hollywoodskoj režiji nema ni traga. Dapače, sva sila usputnih epizodnih likova, vozač autobusa Imbro, rođakinja, menadžer turističkoga kompleksa, turisti i ostali raspršuje mogući tragedijski prizvuk katastrofe koja hara svijetom. Ili barem Balkanom. Slušatelj/gledatelj zna samo da kiša bez prestanka lije. I lijevat će sve dok priča teče, kako kaže pripovjedačica. Naslov je, uz put, dobro pogođen. U bosanskoj je kulturi mnogo toga proketo, život, posao, djeca, žena, pa i sama Bosna – u pamćenju usmenoga narodnoga žića. Autorica time ponovno potvrđuje fino uštimaivanje filmskih detalja u svoj epski mozaik, ali i dosiže kritičnu masu elemenata iz kojih se daje zaključiti kako ovo nije tipičan igrani film, već jedan od onih koji trepere na razmeđu filmskih rodova. U ovom slučaju sva tri – igranoga, eksperimentalnoga i dokumentarnoga.

Balansiranje na rubu igranoga i eksperimentalnoga nije teško potvrditi. Publika je na Danima odmah po završetku projekcije utvrdila da bi film trebalo prebaciti u kategoriju eksperimentalnoga, iako ga je autorica prijavila za konku-

renciju igranoga filma. Sve do sada rečeno može biti argument u tom smjeru – pripovjedačica, odsutnost likova itd. No, tko je zapravo pripovjedačica u filmskomu zapisu? Nije li i ona lik, lik koji iz sebe poput ruske babuške izvlači druge likove na površinu? Da je doista riječ o liku, vidimo iz neverbalne komunikacije Lale Raščić pred kamerom, nastupajući kao pjevačica usmene epike u suvremenom dobu. Uobličena se lika pripovjedača vidi ponajviše iz nepokrivenih sekvenci zamorenosti lika pripovijetkom i jezičnim omaškama koje iz te zamorenosti i privremene odsutnosti duha proizlaze.

Ovo nas filmsko djelo svojim rješenjima potiče i na promišljanje odnosa dokumentarnosti i nedokumentarnosti što je navijestio već prvi kadar. Tu kvazidokumentarnost potiskuje u drugi plan riječ pripovjedačice, ali se i povremeno vraća natrag kroz vizualna obilježja pojedinih kadrova. Film odbija ponuditi gledatelju atmosferu voajerskoga na kakvu smo navikli u igranim filmovima, birajući

kao pozadinu nezainteresiranu prirodu kao što su ptice uz tok rijeke ili betonske zidove brane, ogoljene u svojoj hladnoći. Dokumentarnost u ovom filmu ide i malo dublje od površnog vizualnog grebanja – upisana je u samu okosnicu naracije. Radiopostaja, emitiranje radiodrame o katastrofi, panika lokalnoga stanovništva. Zvuči poznato? Upravo o takvom, zaozbiljnom slučaju u Lukavcu tekst progovara i oko njega tka fikcionalnu mrežu, čineći i samu zbilju fikcionalnom potkom. Kako ovo jest film koji pršti od mogućih i nadasve zanimljivih pitanja, evo još jednoga: što je to zbilja, a što fikcija? Gdje počinje jedna a dokle seže druga? U čijoj babuški čuči ovaj svijet?

Nije važno što možda pitanje ne nudi ni polovicu odgovora. *Prokleta brana* daje mnogo više od toga – priliku da se gledatelj zapita. Ali prvo neka se usredotoči na pripovjedačicu i njezin govor o drugim likovima koji žive u njezinoj glavi. Katkada je to sasvim dovoljno da dobijete film, opustite se, zatvorite oči i poslušate ga.

Marijana Janjić

Značenje *punctuma* u fotoalbumu jednog ne sasvim prosječnog tinejdžera

Kada maloljetnika zadesi životna situacija zbog koje on htio-ne htio postaje glava obitelji, to za sobom povlači veliku odgovornost i, rekli bismo, požuruje njegovo odrastanje. Skrb za mlađeg brata i česti posjeti majci u bolnici daleko su od prosječnog tinejdžerskog rasporeda aktivnosti. Na koji se način kroz taj kontekst izmijenjenih socijalnih uloga provlači i onaj regularni dio odrastanja – zaljublivanje te maštanje o drukčijem, idealiziranijem funkcioniranju stvarnosti – pokazuje kratki igrani film redatelja Jurja Lerotića *Onda vidim Tanju* (34 min., Hulahop) prikazan na ovogodišnjim Danima hrvatskog filma. Protagonist, tek u popratnim materijalima filma imenovan kao Željko, ima dvije glavne preokupacije: kupiti majci periku te upoznati se s Tanjom, djevojkom koju susreće po bolničkim hodnicima i na balkonu koji dijele bolesničke sobe njihovih majki.

Naizgled jednostavnog sadržaja, film *Onda vidim Tanju* privlači prije svega svojom formom odnosno činjenicom da je gotovo u potpunosti načinjen tehnikom stop-fotografije. Snažna retorizacija koja proizlazi iz tog postupka nadopunjuje fabularnu liniju brojnim mogućim tumačenjima, pa bismo rekli da ovdje stilizacija definitivno nije

sama sebi dostatna metoda, već je itekako bitna za obuhvatnije iščitavanje poante. Budući da je odlučivši se za fotografiju umjesto snimke, Lerotić svoj film namjerno deprivirao jednog od njegovih temeljnih čimbenika – kontinuiteta pokreta, uputu za iščitavanje značenja same priče treba potražiti upravo u možebitnim razlozima korištenja ove tehnike. U tom smislu vrijedi spomenuti koji se to sve značenjski rekvizitarij veže uz sam pojam fotografije. Krenemo li, na tragu Rolanda Barthesa, od ideje da je fotografija svojevrsna „mala smrt“ jer je s jedne strane zamrznut djelić pokreta, istrgnut iz realnog živog pokretljivog toka te s druge strane objektivizacija subjekta koji se na fotografiji imao naći, otvara se pitanje što to znači na nivou ovog filma. Nesumnjivo je da je objektivizacija učinjena s cijelom Željkovom pričom. Budući da dijalog u ovom filmu ne postoji, protagonistova naracija usporedo s izmjenjivanjem fotografija i mjestimično nasinkroniziranim zvukovima, podsjeća na listanje fotoalbuma uz objašnjenja konteksta i emocionalnog kolorita od strane fotografiranog. Ono što na prvi pogled upada u oči jest upravo ekstrahiranje čistih emocija očišćenih balasta svoje razvojne putanje, što je i inače simptomatično za foto-



Onda vidim Tanju (Juraj Lerotić, 2010)



grafiju. To je ono što Barthes naziva pozom i smatra razlikovnim obilježjem spram filma u kojem se poza na neki način gubi u kontinuitetu preostalih sličica. Svođenjem priče na fotografije, odnosno inzistiranjem na pozi denaturalizira se životnost kao posljedica pokreta. Unutarnja dihotomija te životnosti prokazuje se kroz činjenicu da se pokret ustvari sastoji od manjih, statičnih dijelova. Gradivni dio filma predstavlja jedna jedina nepokretna sličica. Rekli bismo da se film namjerno poigrava tom temeljnom podvojenošću simptomatičnom za film kao takav. Podcrtavajući tu činjenicu, Lerotićev film se na više razina bavi idejama života i smrti, pokreta i mirovanja.

Vađenjem emotivnih stanja iz njihovih konteksta mogu se graditi nova značenja, što u ovom filmu prije svega služi podcrtavanju emotivnih raspona u Željkovu životu. I doista, jake su to emocije u životu tako mlade osobe, što uostalom nije niti čudno kada se na dnevnoj bazi njegovog afektivnog repertoara nalaze dvije najveće ontološke teme: ljubav i smrt.

Film započinje narativizacijom sna u kojem Željko tematizira oba problematična polja – s jedne strane odnos s Tanjom, odnosno svoju nesigurnost kad je posrijedi mogućnost stupanja u kontakt s njom te s druge strane želju da se njegova majka vrati kući, želju koja se pretvara u strah od gubitka to jest od smrti majke što se metaforizira njezinim nestankom u tami betona podzemne garaže. U oba slučaja slika postaje paradigmatičan znak: Željko ima određenu *sliku* o Tanji, istodobno strahujući od toga kakvu će *sliku* ona dobiti o njemu. Kada ulazi u stan, vidi majčine cipele i odjeću, čime reproducira *sliku* onoga što je nekada bilo. Često kroz film i sam protagonist izravno spominje da prije spavanja zamišlja *idealne slike* to jest prizore koje bi njegov idealni fotoalbum trebao sadržati.

Slike su to njega, njegovog brata te majke s perikom kako zajedno šecu uz more pa im se pridruži i Željкова simpatija Tanja.

Budući da je narator filma ujedno i protagonist, odabir tehnike fotografije pred klasičnom filmskom snimkom može se iščitavati i kao aktiviranje onog što Barthes naziva *punctum* odnosno iznimnog poosobljavanja odnosa spram objekata na snimci, individualizacija značenja te izranjanja svijesti o prolaznosti i smrti. Zanimljivo, na tematskoj razini *punctum* se ovdje također ostvaruje istim izražajnim sredstvima: Željkov svijet premrežuju intimna tumačenja svijeta koji ga okružuje i taj pogled je često premrežen vizualnim fantazijama o životu i smrti, dragim objektima čije je prolaznosti i krhkosti i više nego svjestan, ali i sreće i zadovoljstva koje proizlazi iz pogleda na zamišljenu fotografiju svojih nadražih. Time se film *Onda vidim Tanju* idejno i formalno djelomično približuje još jednom filmu prikazanom na ovogodišnjim Danima hrvatskog filma, dokumentarnom djelu Silvestra Kolbasa *Ratni reporter*. Kolbas svoj autobiografski dijegetski univerzum tvori naizmjenično koristeći kontinuirane snimke i fotografiju, pri čemu je posebno zanimljiva njegova analiza značenjske strukture fotografije odnosno njegov govor o *punctumu*. Fotografije su za Kolbasa, kao i za Barthesa, "male smrti", trag nečeg što je bilo i nikada više neće biti.

Upravo iz toga "nikada više" izrastaju Željkovi najveći strahovi: što ako slika idealne obitelji nikada ne zaživi? Što ako se slika majke s novom perikom pretvori u crno-bijelu sliku majke bez kose, majke koja umire i koja više nikada neće biti to što je njemu i za njega bila? U trenutku kad ga njegova zaljubljenost omete u pravocrtnom izvršavanju nauma da zaradi novac i kupi majci periku, idealne slike koje vidi prije spavanja počinju se mijenjati.

Nagrizi ih anksioznost prolaznosti i nepovratnosti svakog trenutka, svijest o izgubljenom iskustvu. Količina i kvaliteta zamišljenih idealnih slika opada, a Željko osjeća krivnju zbog krivo posloženih prioriteta. Konfrontacija je to ljubavi prema majci i zaljubljenosti u djevojku, a njihov sraz je podcrtan i činjenicom da je trenutak u kojem je zaljubljenost u djevojku prevagnula strukturalno potpuno drugačiji od ostatka filma. Naime, u trenutku kada protagonist počne snimati sprovod za koji će iznenada saznati da je ustvari sprovod Tanjine majke, tehnika stop-fotografije biva zamijenjena kontinuiranom, crno-bijelom snimkom. Time je kontrast u potpunosti zadovoljen – naspram fotografije u boji našla se crno-bijela snimka.

Spomenuto mjestimično odustajanje od korištenja tehnike stop-fotografije ili čak njezino kombiniranje s kontinuiranom snimkom značenjski je zanimljivo na više razina. Uz već spomenuto kontrastiranje dvaju bitna emotivnih polova protagonistova mladog života, ovim se postupkom nudi i svojevrsna metafilmska analiza same filmske tehnike. Na tragu onoga što Laura Mulvey istražujući mogućnosti upravljanja filmom putem zaustavljanja, premotavanja i slično, naziva odgođenim filmom, film *Onda vidim Tanju* svojom formom također komunicira o iluziji pokreta svojstvenom filmu. Pokazujući šavove svakog snimka koji otkrivaju da svaki pokret u svojoj osnovi sadrži jednu pozu, odnosno fotografiju, dolazi se do aporije kretanja – kretanje se sastoji od bezbroj nepomičnih točaka, pokret u svojoj biti zapravo čini mirovanje. Ono što nas, ipak, dok gledamo neki film tjera na to da zaboravimo to neprestano stajanje jest sama priča. Prateći priču mi smo upleteni u njeno vrijeme pa "zaboravljamo" na vrijeme registracije odnosno bilježenja samog materijala. Lerotićev film poigrava se s tom temeljnom premisom na kojoj počiva filmska iluzija, pa putem stop-fotografije ne samo da podsjeća na prisutnost vremena registracije, već koristeći kontinuitet snimke u trenutku kad se Željko nađe iza objektiva, kad u ruci drži kameru i snima sprovod, još jednom podvlači poantu da je riječ o simptomatičnoj filmskoj iluziji. Dvostruki okvir te iluzije (film satkan od fotografija unutar kojih se pojavljuje snimka u kontinuitetu) i inteligentno igranje s odnosima dio/cjelina (unutar jedne statične fotografije teče kontinuirana snimka sprovoda)

pokazuje zrelost ovog filma da se unatoč zadanom kraćem formatu i na prvi pogled jednostavnom sadržaju dokaže i kao izuzetno metafilmsko ostvarenje.

Na tragu polemiziranja o odnosu statično-dinamično unutar filma te dekonstruiranja iluzije pokreta izdvaja se i dio kada Tanja i Željko u časopisu promatraju članak o sociokulturnim značenjima pojedinih ljudskih gesta. Položaj tijela ima određeno značenje. Taj položaj, odnosno poza registrira se i prevodi na određen način. Dok na razini radnje lamentacija oko tih poza služi Željku i Tanji za ugodno flertovanje, na teorijskom planu taj je dio nastavak značenjskog registra kojim je protkan cijeli film, a to je važnost poze. Mogli bismo u tome iščitati tragove onoga o čemu govori Laura Mulvey tvrdeći da je u temelju svake glume pred kamerom zapravo poza. Kao što se kontinuitet pokreta sastoji od statičnih sličica, tako se i energičnost filmske glume sastoji, smatra Mulvey, od pomno izvježbane sposobnosti poziranja. Svaka poza ima svoje značenje i ako je dobro izvedena, mi je – u skladu s našim osobnim sociokulturnim kontekstom – na određen način čitamo. Čitav Lerotićev film satkan je gotovo isključivo od poza – svake sa svojim specifičnim značenjem i emotivnim nabojem, svake sa za Željka posebnim *punctumom*.

Zanimljivo da se i sam rasplet profilira preko *punctuma*: Tanja je Željku oprostila gaf s namontiranim snimkama njene majke na vlastitom sprovodu između ostalog i zato što nije imala puno majčinih fotografija pa je iznova premotavala i zaustavljala snimku pomno je promatrajući. Snimci se na taj način pridala osobina fotografije – pridao joj se *punctum* u svoj dubini značenja izgubljenog trenutka.

Lerotićev film uzima kao polazište zaljubljenost i separacijske strahove tinejdžera teško bolesne majke da bi načinom pričanja te priče otkrio i više nego što bi se od samog sadržaja očekivalo. Željkova zamišljenost nad vlastitim životom strukturalno ostvarena tehnikom stop-fotografije pretvara nas u zamišljene gledatelje: one koji uočavaju da se unutar iluzije pokreta, unutar živosti kretanja nalazi poza, smrt, ali i one koji sa osmjehom na licu primjećuju da se upravo u toj vječnoj dihotomiji krije punokrvnost kako filma, tako i samog života.

Petra Vukelić

Tomislav Kurelec

Još uvijek vitalna i vrijedna kinematografija

Uz ciklus suvremenog mađarskog filma, Filmski programi, Zagreb, 3–7. svibnja 2011.

Kinematografija naših sjevernih susjeda nerijetko se nalazila među najzanimljivijim manjim svjetskim produkcijama, a vjerojatno najdojmljiviji rezultat postigla je 1960-ih i 70-ih djelima Miklósa Jancsóa (1921) koji je svojom posebnosti izbio u prvi plan europskog filma, a za njim nisu mnogo zaostali ni, primjerice, Károly Makk (1925), István Gaál (1933–2007), András Kovács (1925), Márta Mészáros (1931) i danas vjerojatno najcjenjeniji među njima István Szabó (1938). I 80-ih se afirmiralo još nekoliko značajnih autora, poput Pétera Gothára (1947) i Béle Tarra (1955) koji se nakon sedmoipolstnog *Sotonskog tanga (Sátántangó)*, 1994) uvrstio među vodeće europske filmske moderniste. U nas se čini kao da je on sinonim za mađarski film i da se u toj kinematografiji, osim njegovih relativno rijetkih ostvarenja, ništa drugo ni ne događa. Ipak, oni nažalost ne baš mnogobrojni ljubitelji filma koji su posljednjih godina pratili redovite cikluse suvremenog mađarskog filma u kinu Tuškanac u organizaciji Hrvatskog filmskog saveza i veleposlanstva Republike Mađarske, a nešto ranije i kasnoćne cikluse te kinematografije na HTV-u, mogli su se uvjeriti da je – i pored možda i nezasluženog manjeg zanimanja međunarodne filmske javnosti – riječ o još uvijek vrlo vitalnoj i vrijednoj kinematografiji koja svake godine iznjedri nezanemariv broj vrijednih filmova.

To i nije toliko neobično, ne samo zbog tradicije i ranijih visokih dometa, nego i zbog broja filmova koje Mađari snimaju. Iako imaju nešto više od dvostruko žitelja u odnosu na Hrvatsku, njihova produkcija igranih filmova posljednjih je desetak godina peterostruko veća od hrvatske. Toliki broj filmova omogućio je da uz ostale svake godine dobiju šansu i neki od najrenomiranijih veterana, ali i talentirani debitanti. Među prvima svojom vitalnošću i energijom posebice je fascinirao veliki Miklós Jancsó, koji će u rujnu napuniti 90 godina, a koji je u posljednjih dvanaest godina režirao čak osam cjelovečernih filmova. Uglavnom su to bili niskobudžetni filmovi različitih vrijednosnih do-

meta, ali u kojima je bilo vidljivo koliko je autor uživao radeći ih. Pritom se najčešće duhovito poigravao nacionalnom poviješću i njezinim mitovima usput ispitujući i neke alternativne redateljske postupke, za što je nakon svih inovacija, koje je unio u desetke svojih prethodnih filmova, trebalo imati još uvijek živu imaginaciju i nepresušnu kreativnost. No svojim su se ranijim najboljim ostvarenjima ipak više približili drugi još aktivni veterani – Makk, Mészáros, Szabó, koji rade rjeđe, ali do perfekcionizma dotjeruju detalje, a u samom vrhu mađarske kinematografije ovog tisućljeća našli su se – svojim nažalost malobrojnim ostvarenjima – nedvojbeno Gothár i Tarr.

No, nisu samo cijenjeni autori dosežali visoke domete, nego su im se ravnopravno pridružili i mladi, talentirani redatelji. Najradikalniji modernist među njima je György Pálfi (1974) koji je za eksperiment bez dijaloga, ali s vrlo promišljenom i nijansiranim zvučnom kulisom – film *Štucanje (Hukkle)*, 2002), uz niz nacionalnih osvojio i dvadesetak nagrada na festivalima od San Sebastiana i Bogote do Hong Konga, a i europsku filmsku nagradu 2002. za otkriće godine. Naglašeno provokativno filmsko istraživanje koje povezuje grotesku i kritiku komunističkog sustava – *Taxidermia* (2006) naišlo je na vrlo podijeljen prijem od oduševljenja do potpunog odbacivanja, pa čak i gađenja. Bliža tradicionalnijem art-filmu su bila vrhunska ostvarenja njegova vršnjaka Benedeka Fliegaufa *Šuma (Rengeteg)*, 2003) i *Dealer* (2004), te su obojica danas renomirani filmaši europskog značaja, ali da bi dosegli ugled Béle Tarra, ili starijih velikana mađarske kinematografije, trebat će im ipak veći broj ostvarenja bar jednakih vrijednosti kao onih kojima su započeli karijeru.

Iako u mađarskoj kinematografiji prevladavaju filmovi rađeni s naglašenim umjetničkim pretenzijama, ipak se – vjerojatno i zbog drugačije pozicije kinematografije u novom društvenom sustavu – sve češće pojavljuju i djela koja su usmjerena prema osvajanju široke publike, premda naj-



Nekako američki 2 (Gábor Herendi, 2008)

češće ne zanemaruju ni filmske vrijednosti, pa bi osim gledatelja u domovini vjerojatno mogla imati uspjeha i izvan mađarskih granica da ne nastaju u vremenu u kojem male kinematografije više ne uspijevaju probiti hollywoodski monopol. Najviše uspjeha u tome postigao je Nimród Antal (1973) svojim prvijencem *Kontrola* (*Kontroll*, 2003), fantastičnim trilerom iznimne sugestivnosti i vrlo brzog tempa o kontrolorima podzemne željeznice u izdvojenom mikrokozmosu ispod površine zemlje, što je asociralo na kolektivni strah od onoga što se zbiva iznad površine, ali i od društvenih promjena u vanjskom svijetu. Film je u Mađarskoj gledalo preko dvjesto tisuća gledatelja, prikazan je i nagrađivan na brojnim međunarodnim festivalima, a Antal je nominiran za nagradu Europske filmske akademije za najboljeg redatelja. Međutim, autor rođen u Los Angelesu, koji je u domovinu svojih roditelja došao studirati na filmsku akademiju, nakon tog se uspjeha vratio u Ameriku gdje je snimio nekoliko solidnih žanrovskih filmova, ali barem za sada nije postao neko značajnije ime.

U ovom ciklusu predstavljen je Gábor Herendi (1960), koji se i zanatskim umijećem i povezivanjem vrhunskog profesionalizma te autorskog pristupa može mjeriti s Antalom. Herendi je tek u 42. godini snimio svoj prvi film *Nekako američki* (*Valami Amerika*, 2002) koji je postao jedan od najgledanijih domaćih filmova u Mađarskoj svih vreme-

na, a sada nam se predstavio nastavkom tog filma *Nekako američki 2* (2008) koji pokazuje slične domete u nastavku priče o redatelju spotova koji želi snimiti igrani film.

To mu je konačno i uspjelo, ali njegov art-film ne samo da ne nalazi publiku, nego ga i kritičari preziru. Usto mu lažni hollywoodski producent ukrade novac za sljedeći film i preotme djevojku, pa ga redatelj s braćom traži po Americi. U priču se umiješa i jedan od šefova mađarske mafije, a redatelj je primoran napraviti kazališni mjuzikl koji treba propasti, ali umjesto toga postiže senzacionalni uspjeh, što potpuno mijenja sve odnose među protagonistima. Vrlo promišljeno i dotjerano Herendi kombinira elemente parodije krimića, urnebesne komedije i razigranog mjuzikla, demonstrirajući zanatsko umijeće kojim bi i on mogao poći put Amerike. Film ukrašava nizom prepoznatljivih mađarskih detalja, što mu uz zabavnost daje posebnu vrijednost.

Na drugačiji način široj publici je namijenjena neobična komedija *Ružičasti sir* (*Rózsaszín sajt*, 2009), cjelovečernji prvijenac Barnabása Tótha (1977) koji je prvi dodir s filmom imao još 1986. kao devetogodišnji glumac, a u sljedećih desetak godina nastupio je u više igranih i TV filmova, kao i jednoj TV seriji. Nakon studija na filmskoj akademiji režirao je niz kratkih filmova, pisao scenarije, montirao sedam filmova, snimio dva te producirao još

mnoge. Zato se *Ružičasti sir*, za koji je također napisao scenarij te u njemu vrlo uvjerljivo glumi i glavnu ulogu ozbiljnog i odgovornog mladića Danijela, ne doima kao pravo debitantsko djelo, jer vrlo promišljeno i perfekcionistički, na temelju gotovo dramske fabule, gradi precizno odmjerenu i vrlo duhovitu komediju. Ona je prvenstveno bazirana na razlici karaktera Danijela i njegova oca koji je uspješan, dobrostojeći ginekolog. No Danijelov otac je nakon smrti svoje žene (Danijelove majke) Francuskinje postao ženskar i čovjek koji se na gotovo djetinjast način ne želi odreći niti jednog užitka. Obrnuvši tako uobičajen odnos između oca i sina Tóth uspijeva napraviti originalan i zabavan film koji uz to na inteligentan način neizravno i nenametljivo oblikuje sliku ne samo međugeneracijskih nego općih međuljudskih odnosa.

Péter Szajki (1980) je 2009. izrazito niskobudžetnim filmom *Intimne slike* (*Intim fejlövés*) osvojio nagradu za najboljeg debitanta na nacionalnom festivalu. U priči o četvorici muškaraca, koji zbog teško rješivih seksualnih i ljubavnih problema na kraju dana završe u istom noćnom klubu, on nedostatak sredstava i ograničenost na nekoliko prostora koristi da bi vrlo uvjerljivim dijalozima i sugestivno odigranim zanimljivim likovima uobličio neobične, vrlo dojmljive teme poput mladenke, koja pred vjenčanje priznaje budućem suprugu da je bila muškarac koji je operacijom postao žena, ili sredovječnog muškarca, koji možda voli svoju ženu, ali ne može voditi ljubav s njom nakon što je operirala grudi zbog raka, pa preko interneta traži djevojke bujnih grudi. Tako minimalističkim redateljskim stilom pokazuje nedvojbenu talent.

Čini se da je ovaj izbor novijeg mađarskog filma želio naglasiti svijetle perspektive te kinematografije, pa se u programu našao još jedan debitant, po mom mišljenju i najbolji od njih trojice – Árpád Bogdán s djelomice autobiografskim *Sretnim novim životom* (*Boldog új élet*, 2007) o mladom Romu koji postavši punoljetan mora napustiti državni dom za siročad i početi samostalan život za koji uopće nije pripremljen. Nada se da će mu u tome pomoći pronalaženje podataka o vlastitoj povijesti od koje se uglavnom sjeća tek onog dana kada mu je policija odvela roditelje, a on uspio pobjeći da bi potom završio u domu. Iako mu odgojitelj prokrijumčari njegov dosje, ni to mu ne pomaže da pronađe snage za novi život. Film iznimne vizualne ljepote, sugestivno turobne atmosfere i snažnih emocija daje nade da bi upravo Bogdán mogao postići najviše od današnje mlade generacije mađarskih filmaša koja

će se nedvojbeno sretati s nizom prvenstveno materijalnih problema u nastojanju da realizira sve svoje potencijale koji bi ih mogli afirmirati i izvan granica domovine.

Ipak, mnogo su veće poteškoće stajale na putu afirmaciji njihovu velikom prethodniku Béli Tarru čiji je cjelovečernji prvijenac *Obiteljsko gnijezdo* (*Családi tűzfészek*) bio pravi dragulj ovog ciklusa. Snimljen je praktički bez ikakvih sredstava u suradnji s prijateljima za svega šest dana davne 1977. godine, a prikazan je tek dvije godine poslije, iako je imao podršku tada najcjenjenijeg studija Béla Balázs koji je okupljao diplomante budimpeštanske filmske akademije koji su se oslanjajući se na *cinéma vérité* afirmirali kao Budimpeštanska škola. Mada on nije bio na akademiji, ta ga je grupa prihvatila zbog njegovih upečatljivih amaterskih dokumentaraca o siromašnim ljudima i socijalnim problemima, iako mu je zbog jednog od njih (o izbacivanju obitelji skvotera iz njihova obitavališta) onemogućen studij. *Obiteljsko gnijezdo* već od prvih kadrova djeluje kao iznimno originalno ostvarenje, ali i poprilično drugačije od kasnijih Tarrovih filmova, jer u njemu nema dugih kadrova pejzaža koji stvaraju sugestivnu atmosferu. U priči o sukobima, koji neminovno proizlaze iz činjenice da je mladi bračni par s kćerkom prisiljen zbog stambene krize živjeti u jednosobnom stanu zajedno sa suprugovim roditeljima i bratom, Tarr se koncentrira na krupne planove protagonista koje ne tumače profesionalni glumci. Redatelj je tumače pronašao među onima koji se bore s problemima koji su vrlo slični situacijama u kojima se nalaze filmski likovi da bi – prema njegovim riječima – kod njih najprije registrirao stanovitu distancu prema onome što igraju, a onda vidio sve veću njihovu identifikaciju s likovima koje glume i uživljavanje u njihove probleme. Usredotočenost na krupne i, eventualno, američke planove režijski naglašava skučenost životnog prostora, pa čak i u jedinjoj "sretnoj" sceni bijega od stvarnosti u lunapark u kadru prevladavaju likovi bračnog para i njihove kćerke, a otvoreni prostor zabavišta uglavnom se tek nazire. Takav stil navest će mnoge gledatelje da dožive film kao niz brzo montiranih krupnih kadrova, ali u velikom dijelu radi se zapravo o pokretnoj kameri koja prateći lica ili prelazeći s jednoga na drugo možda stvara takav dojam, ali je zapravo u službi uspjelog Tarrova nastojanja da unutar takva kadra-sequence postigne začudnu gradaciju uživljavanja neprofesionalnog interpreta u odnos njegova lika prema situaciji u kojoj se zatekao, a preko toga i do iznimno efektnog prikaza sive stvarnosti tadašnjeg mađarskog društva.

Marijana Janjić

Bengalski rezovi na zagrebački način

Uz cikluse indijskog filma na Subversive Film Festivalu, Zagreb, 7–21. svibnja 2011. i

Tjedan bengalskoga filma na 2. Danima indijske kulture, Zagreb, 16–21. svibnja 2011.

65 - 66 / 2011

Ovoga je svibnja Zagreb prštao od indijskoga filmskog ugođaja – četvrti po redu Subversive Film Festival predstavio je ponajbolje iz bollywoodske filmske povijesti – filmovi Raja Kapoora, Gurua Dutta, Mehbooba Khana, Bimala Roya samo su neki od ostvarenja što su se našli na filmskom platnu kina Europa pozivajući na uživanje u novim, nepoznatim filmskim okusima. No, o velikanima mumbajiske filmske kuhinje neki drugi put, prije novoga pljuska filmskih vrpca iz daleke Indije – a nadajmo se da će se kišni oblaci u skoro vrijeme okupiti nad Zagrebom i pasti na žedno (i plodno) tlo. Jer od indijskih redatelja i glumaca moglo bi se ponešto i naučiti. Ili barem temeljito proučiti što i kako nude svojoj publici.

Ovi su pak i sljedeći reci posvećeni bengalskim majstorima čiji su se filmovi, osim u retrospektivi Subversivea, mogli vidjeti i na Tjednu bengalskoga filma u KIC-u. Uz trojicu velikana, Shyama Benegala, Ritwika Ghataka i Satyajita Raya, na rasporedu je bio i jedan od posljednjih filmova glumice i redateljice Aparne Sen te film relativnoga novajlije u redateljskim vodama, Anirudhe Roya Chowdhurija. Obje su se retrospektive potrudile predstaviti filmski meni koji je daleko od receptura indijskog komercijalnog filma.

Satyajit Ray je, dakako, vrlo poznato ime u filmskom svijetu, premda bi se moglo zapitati na kojoj geografskoj strani toga svijeta njegovo ime biva odmah prepoznato. No, uzmimo da je globalizacija bila naklona Rayu i ostavila ga među poznatima, pa počnimo s njegovim majstorijama u redateljskoj kuhinji. Zagreb je ovih dana imao priliku vidjeti četiri njegova ostvarenja; tri igrana filma: *Muzička soba* (*Jalsaghar*, 1959), *Junak* (*Nayak*, 1966) i *Dom i svijet* (*Ghare baire*, 1984) te jedan dokumentarni (*Rabindranath Tagore*, 1961) našli su se ravno pravo na programu, svjedočeći o širokom spektru interesa i pristupa ovoga sjajnoga redatelja. *Muzička soba*

odiše finom simbolikom i suptilnom ironijom – rijeka i stalno nadiruća sadašnjost uspijevaju utopiti prošlost i stare klasne podjele u oblacima stoljetne prašine koju uzvrtlava mehanizacija sadašnjosti, kamioni i automobili, kao i riječni olujni valovi. A prošlost, ulovljena u liku lokalnoga zemljoposjednika, njegovim slavnim mrtvim precima i gospodarskom dobru koje se drobi, djetinjasto pritom vjeruje da je jača, mudrija i trajnija te se gubi u koncertima koji se priređuju u muzičkoj sobi, svojevrsnom muzeju prohujalih portreta predaka koji su osuđeni na nestajanje u tmuni zgasnutih svijeća i paukovih mreža. Sjetimo li se Ksavera Šandora Gjalskoga i njegova Illustrissimussa Batorycha, na pravom smo putu do Bengala uhvaćenoga u mrežu sjena u *Muzičkoj sobi*. *Dom i svijet*, sa svojim mozaikom političko-povijesne situacije u Bengalu s početka 20. stoljeća, nije daleko od toga, premda s mrvicu drugačijim pristupom – podjela Bengala, nacionalno buđenje Indije, ustrajavanje na novim vrijednostima u muško-ženskim odnosima dat će filmu optimističnu notu koja nedostaje historiografskoj nemelankoličnosti prvoga.

S *Junakom* se Satyajit Ray prebacio u suvremeni svijet i zamislio nad strukturalističkim filmskim rebusom: ako glumac glumi da je glumac koji razgovara s kolegom glumcem o odnosu kazališta i filma te strahuje od prolaznosti glumačke slave – vidimo li ikada glumca kao čovjeka ili glumac nosi masku i kad nam se čini da je nema? Pitanje i (ne)mogućnost pravoga odgovora prisutni su kao osnovna i dominantna nota od prvih kadrova: poigravanje pravocrtnim grafičkim uzorcima te uporno skrivanje lica glavnoga junaka Arindama Mukherjeeja u možda jedinim trenucima privatnoga ja, kao da nagoviještaju u kojem bi smjeru trebalo ići iščitavanje i dešifriranje zagonetke.

Javno/privatno, poznato/nepoznato, dopušteno/nedopušteno dihotomije su koje u tom filmu raspolovljuje



Supruža iz Japana (Aparna Sen, 2010)



FESTIVALI I REVUE

65 - 66 / 2011

glumčev strah od izloženosti, što se dodatno potencira snovima koji ga muče kao i pravocrtnim kretanjem vlaka iz Kolkate u Delhi. Život na vlaku (i ne samo na vlaku) ide uvijek naprijed, suputnici su tu na tren ili dulje, neki nas od njih dodirnu i dirnu, neki okrznu, neke ne primjećujemo, kao što ni mnogi od njih ne mare za nas. Neke od njih moramo pustiti da odu svojim putem u trenutku kad se vlak zaustavi. *Junak* je film koji na izgled odbija biti film, ali to ne prestaje ni na tren biti – nedosljednost motiva, nedostatak čvrstoga središta kao i iluzija fokusiranja na život određene (i trenutne) filmske zvijezde glavne su osovine oko kojih se filmske niti namotavaju. Pravi junak i junakinja bezimeni su i sjede u publici.

Raspredanje narativnoga tkanja, da bi ga se opet splelo, vodi nas do Shyama Benegala i njegova filma *Sedmi sunčev konj* (*Sūraj kā satvān ghoḍā*, 1992) u kojemu nekoliko dijegetskih razina izmiče čvrstom okviru, a filmski se kadrovi neprestance splete o književno-narativni motiv ljubavi popularnoga romana *Devdas*, do danas već više od desetak puta postavljanoga na filmsko platno na nekoliko indijskih jezika. Vječita tema popularnoga masala filma "njega i nje" ovdje biva rasječena po šavovima i prikazana kroz pripovijedanje čudesnih ljubavnih dogodovština u dokonom društvu mladića. U tom bengalskom dekameronu dva su pripovjedača – jedan od njih u svoje pripovijesti o trima ženama spretno upleće

i sebe kao lik, dok ga drugi mladići u društvu pozorno prate kroz naraciju kao slušatelji. Drugi je pripovjedač, okvirni i njemu nadređeni, nastao izvrtanjem narativnih uloga – on je jedan od slušatelja koji je, u vremenskom skoku koji izmiče pogledu gledatelja, postao pisac te u početnim i završnim kadrovima filmske naracije govori o svojoj mladosti. Struktura koja bi se mogla slikovito predložiti kao riba koja sama sebi grize rep, gubeći se u autoreferencijalnim odrazima i prividima potiče na lomljenje koplja o strukturnim odnosima među filmotvornim elementima na sadržajnoj razini. Sentimentalnost se pripovijednih zaokreta ne iscrpljuje u naivnom uzorku bollywoodskih hitova. Melodramatičnost je odnosa, kakve poznajemo iz *Devdasa*, ovdje upotrijebljena ne bi li se progovorilo o kompleksnim međuljudskim odnosima roditelja i djece, ljubavnika, prijatelja i susjeda u gradskoj četvrti. Potencijalno naglašavanje izmaštanoosti i papirnatoknjiževne kvalitete, a time i moguće lažnosti svijeta likova u koji pripovjedač spremno uskače kao dobri duh pripovijesti, što bi se moglo iščitati kao Münchhausen sindrom ili sindrom ribiča s ribom dužom od ribičkoga štapa, potire se završnim somnabulnim kadrovima u kojima se jedna od žena iz pripovijesti pojavljuje pred društvancem pri čaju. Pripovjedač, omađijan priviđenjem, nestaje zajedno s njim/njom u noćnoj uličnoj izmaglici.

Spram *Sedmoga sunčevoga konja* transpozicija li-

kova i narativnoga tkiva klasičnoga indijskoga epa *Mahābhārata* u Benegalovu filmu *Kali-yuga: mračno doba* (*Kali-yuga*, 1981) djeluje vrlo benigno, ako ne i naивно. No, pažljivijim zagledanjem, kad nam je poznata epska radnja, dađu se pronaći i sitni odmaci od originalne usmenoknjiževne recepture. U mračnom dobu 20. stoljeća okus se moći krije u priskrblijvanju strojeva izvan Indije i zakulisnoj borbi oko milijunskih (državnih?) ugovora. Ratna su krvoprolića simbolička, ali zato ništa manje dojmlija – štrajk tvorničkih radnika nadomjestit će epske vojnike s mačevima i strijelama. Neka od promijenjenih ruha su potresnija od izvornih: udovicu Savitri, majku nekoliko sinova, u mladosti siluje sveti božji čovjek, dok se u epu dobrovoljno daje obljubiti ne bi li mužu priskrbila potomstvo. Zakonita se supruga petorice epske braće Draupadi u filmu "klonirala", ali je i dalje prepoznatljiva u Supriyi, supruzi najstarijega brata koja potajno žudi za mlađim muževim bratom. Ponajveći je odmak vidljiv u začinjavanju lika neligitimnoga, izvanbračnoga sina i brata koji predstavlja lukavoga i beskrupuloznoga Kršnu iz epa. Kršna Shyama Benegala je, istina, lukav čovjek, ali i čovjek profinjena estetskoga ukusa te će se do kraja filma gledatelj iznenaditi njegovim etičkim porivom da spasi brata od sigurne smrti, iako se bore na protivničkim stranama. Može se reći kako *Kali-yuga* svoje neobične novine svakako spremnije i spretnije prokazuje publici koja je upoznata s tradicijom epa, kao i svih umjetničkih radova kojima je ep poslužio kao model, kakav je Europa i europska umjetnost dugi niz stoljeća imala u djelima klasične Grčke te nešto manje Rima.

Iz svega rečenoga i viđenoga čini se da bengalska kinematografija rado gradi svoje redateljske uspješnice na temeljcima od uspjelih književnih ostvarenja. Valjanu potvrdu toga nalazimo kako u već spomenutim filmovima, tako i u radu Aparne Sen (*Supruga iz Japana* / *The Japanese Wife*, 2010). Istoimeni je roman izbrusio svojim perom Kunal Basu, a redateljica ga preobrazila u fantastičan lirski iskaz prostranoga i osebnoga bengalskoga i japanskoga krajobraza, s vrlo intimnom i senzibilnom kompozicijom boja, nudeći na bogatoj pejzažnoj paleti emocionalne iskaze odanosti, povezanosti, brige i bliskosti nekolicine samozatajnih osoba: seoskoga učitelja matematike i djevojke iz Japana, njegove tetke i kumčeta udovice za koju njih dvoje preuzimaju odgovornost. Prstenasta katarzičnost filma,

koja nas ne vodi pravocrtno do kataklizmičnoga vrhunca, nakon kojega bi uslijedilo energetske pražnjenje i pad, vraća nas svojom blagom krivuljom u mirne valove novoga početka potirući pravo pripovijesti da obeća jednoznačan kraj te kao takva predstavlja vrhunac ove gozbe za oči, obećavajući novi život dvjema ženama koje će se sresti po prvi put nakon smrti muškarca. Motrimo li ovaj filmski rad okom indijskoga gledatelja, subverzivnost se ovoga filma upija kroz prizmu muško-ženskih odnosa: ženidba izvan Indije, udovica drugoga muškarca pod tuđim krovom, briga za udovicu i njezina sina, susret dviju udovica i njihov, pretpostavljamo, budući suživot. Aparna Sen ovim se svojim odabirom književnoga predloška opredijelila za već utemeljenu tradiciju otklona od komercijalnoga pomodnoga filma, upravo kao i Satyajit Ray te Shyam Benegal.

Ni *Beskrajno čekanje* (*Antaheen*, Aniruddha Roy Chowdhury, 2009) nije daleko od toga, premda bi se po nekim svojim sastojcima mogao svrstati među lakša jela u bengalskom filmskom kulinarstvu. No, strahovanje od emocionalnoga prepuštanja kojim likovi odišu u svakoj kretnji i riječi, kao i ponavljanje uvijek istoga obrasca nemogućnosti da se osjećaj ispunjenosti odnosa ispije do kraja, čine ovaj film drugačijim od klasičnoga lakog filmskog štiva, utoliko više što i ovaj film pršti osobitom vizualnom estetikom, te također nije lišen literarnoga daška za kojim bengalski redatelji rado posiju. Uistinu, recitiranje stihova, raspravljanje o književnim temama ili aludiranje na poznate književne motive postalo je i ostalo zaštitnim znakom jednoga segmenta bengalske kinematografije.

Istinita je to tvrdnja i kad je riječ o filmovima Ritwika Ghataka kojima dominira tema podjele Bengala u različitim svojim aspektima, a osobito je to vidljivo u filmovima *Zvijezda oblacima zastrta* (*Meghe Dhaka Tara*, 1960) te *Razum, rasprava i priča* (*Jukti, Takko Aar Gappo*, 1974). U *Zvijezdi...* smo upozoreni na poremećene obiteljske odnose u izbjegličkoj obitelji koja živi u siromašnoj četvrti Kolkate. Melos, česti kadrovi rijeke i vlaka koji siječe horizont svojim pravocrtnim kretanjem kao i usmjerenost kamere na krošnje stabala u anonimnom, neprepoznatom pogledavanju u nebo te trenutno zastavljanje na mekanih crtama lica protagonistice, kao i njihovo iskrivljavanje pod naletom emocija, rječito govore o siromaštvu koje iziskuje nadljudski samoprijegor i žrtvu. Najstarija kći Nita bengalski je Job koji svoju



Junak (Satyajit Ray 1966)

žudnju za puninom života uspijeva kriknuti tek na kraju života jedinoj osobi od povjerenja, bratu Šankari. Da je ona tek jedna od mnogih čija će mladost nestati u služenju obitelji odat će nam njegov nemoćni pogled svjedoka koji pada na prizor kakvim je film otpočeo. Sandala koja se izlizala od nošenja po putu posutu oštrim šljunkom i sram na djevojačkom licu još će jednom ovjeriti Nitino stradanje kao generacijski i društveni problem prouzročen političkom podjelom Bengala, odnosno nastajanjem nove države Bangladeš.

Razum, rasprava i priča s Ritwikom Ghatakom u glavnoj ulozi izgubljenoga intelektualca alkoholičara pesimističan je iskaz nepovjerenja i razočaranja u političke



odluke indijskih organa vlasti. Prošlost i njezin sjaj su nepovratno nestali u pucnjima policajaca na civile te u alkoholnim parama propijenih ideala intelektualaca i oskudici bengalskoga sela. Naslov bi filma trebalo povezati s tri crne zakukuljene ljudske figure u zrakopraznom prostoru te likom iznemogla starca koji se štiti tankim pokrovom od trske od užegloga pustinjskog sunca. Razum je nestao, rasprava je donijela oružje kao govor budućnosti, jednu smo priču koja se ponavlja diljem zemlje upravo vidjeli i čuli, a drugu treba tek stvoriti kao reakciju na prvu, pozivajući se na razum, odazivajući se na raspravu.

KINOREPERTOAR

Adrienn Pál

(Pál Adrienn, Ágnes Kocsis, 2010)

UDK: 791.633-051Kocsis, A."2010"(049.3)

65 - 66 / 2011



U uvodnom kadru mađarskog filma *Adrienn Pál* medicinska sestra u budimpeštanskoj bolnici Szent András kao osoba i kao lik biva izrazito označena svojom pretilošću: dok tromo korača bolničkim hodnicima, klompe joj gromko odzvanjaju, naglašavajući u tišini noćne smjene svu njenu prekomjernu težinu. Kamera je prati s leđa, depersonalizirajući je kao osobu, i tek ističući tužnu povijenost ramena, salasta leđa, od debljine butina razmaknute noge, i opću zaobljenost tjelesne figure: dakle голу tjelesnu masu, bez lica, bez karaktera, bez očiju, koje dugo ostaju skrivene, ili glasa, koji je najčešće prigušen i nerazumljiv. O njoj još ne znamo gotovo ništa, ali nam je i neposredno (samom fizičkom slikom) i posredno (režijom) naglašeno da je medicinska sestra Piroška Fodor (Éva Gábor) prije svega pretila, gojazna, adipozna osoba, i da je to njeno stanje ono što je najviše određuje i u fizičkom smislu, i u psihičkom smislu, i u socijalnom smislu – te kao filmski lik.

Da nije riječ o mogućoj gledateljskoj predrasudi kojom se pretile osobe automatski reducira tek na njihovu debljinu, nego o jasnoj namjeri redateljice i scenaristice Ágnes Kocsis da naglasi takvu redukciju, potvrđuje nam jedan od sljedećih kadrova u kojemu Piroška, spuštajući se liftom prema mrtvačnici s upravo preminulim pacijentom, sramežljivo iz bolničke kute vadi napola pojeđen sendvič, otkida jedan griz i zatim ga vraća u džep. Tu njezin lik već postaje poprilično definiran: pretila medicinska sestra ovisnica je o hrani, neka vrsta ljudskog gastropoda, jede i noću, jede u svim prilikama, čak i onima koje možemo nazvati neprimjerenima ili degutantnima, i po svemu sudeći, jede kada je uznemirena i kada joj je nelagodno. Pretilost i Piroška Fodor na neki su način sijamski blizanci, gotovo dva zasebna lika u jednom, poput parazita i domaćina, napadača i žrtve, odnosno, raka pretilosti i onoga što je ostalo od osobe koju upravo proždire. Cijeli njen život sveden je na taj teret koji nosi,

čitavo njeno psihičko stanje i socijalni status označeni su adipoznošću koja ju je u jednome trenutku napala i sada joj poput nametnika preuzima tijelo i duh.

Pretile osobe Židovi su suvremenog Zapada. Neprimjereno je, doduše, Židove i njihova stradanja uspoređivati s bilo kojom grupom ljudi, posebice s pretilim osobama koje kao građani zapadnih parlamentarnih demokracija nominalno imaju sva prava. Međutim, neki oblik gađenja, animoziteta i mržnje, koji nisu povezani ni s legislativnim institucijama niti s političkim opcijama, nego prvenstveno postoje na nekoj psihološkoj razini, iz dana u dan mogu se detektirati u odnosima različitih instanca suvremenog društva prema pretilim osobama. Kao i Piroška Fodor u prvim kadrovima filma *Adrienn Pál*, one bivaju trenutačno obilježene kao osobe posve reducirane na svoju debljinu, ogoljene od svoje ljudskosti, a za to im ne treba žuta zvijezda na prsima, jer njihova stigma njihovo je vlastito tijelo. Dapače, za razliku od Židova, čije je židovsko podrijetlo bilo izvan njihove moći i njihova izbora, pretili su tobože sami odgovorni za svoju debljinu.

Nakon Drugog svjetskog rata mržnja je potisnuta iz političke svakodnevice Zapada. Mrzitelji Židova, crnaca ili žena bivaju trenutačno proskribirani i prokazani kao neuki i necivilizirani. Ali mržnja je još uvijek tu, zanosna i opojna kao i uvijek. Društvo koje je mržnju proskribiralo u institucionalnom ili političkom smislu nije tu mržnju i iskorijenilo. Potreba da se vlastiti identitet gradi u antagonizmu naspram Drugog, potreba da se prema nekome odnosi kao prema niže vrijednom biću, preselila se, između ostalog, u opći društveni animozitet prema populaciji pretilih. Taj animozitet lakonski se objašnjava fizičkom i estetskom odbojnošću spram pretilih. No to objašnjenje naravno ne stoji, jer bi ono tada podrazumijevalo i mržnju prema invalidima, onima s vidljivim tjelesnim manama, prema psihički bolesnima, odnosno, prema ćelavima, slabovidnima itd. Animozitet se objašnjava i nebrigom pretilih prema vlastitom zdravlju, što dakako također ne stoji, jer ne postoji i slična mržnja prema pušačima, onima koji se prekomjerno izlažu sunčevim zrakama ili onima koji jedu premalo brokule.

Animozitet, gađenje i mržnja prema pretilima u raznim aspektima suvremenog zapadnog društva prvenstveno postoje kao kontraidentifikacija samog sebe kao vitkog/mršavog. Pretili na taj način postaju ogledalo vlastite društvene normativnosti: vitkosti kao važne psihofizičke

socijalne kategorije. Podrazumijeva se da su vitki "zdravi, lijepi i uspješni". Oni predstavljaju ideal trenutačno prevladavajućih standarda fizičke ljepote, psihofizičkog zdravlja – i još više i još važnije – društvenog statusa koji taj ideal simbolizira. Mrzeći debele, mi sami sebe impostiramo kao društveno normativne. Nekada je ta normativnost bila u bijeloj boji kože, vjerskoj pripadnosti, dominantnoj nacionalnosti, političkoj opciji, muškom spolu ili klasnoj pripadnosti. Danas je u ljepoti (kako ju nameću mediji i modna industrija), u zdravlju (kako ga nameće kultura sporta i rekreacije) i uspješnosti (kako ju nameće pozitivna psihologija kao specifičan oblik neoliberalne ideologije prema kojoj razloge vlastitog društvenog neuspjeha moramo tražiti u sebi samima, a nikako ne u sistemu). Na internetskim forumima i komentarima ispod tekstova na internetu – uz nogometne stadione, tom najizrazitijem suvremenom prostoru javne mržnje – animozitet i stigmatizacija pretilih od anonimne mase možda je i najprisutniji današnji oblik mržnje. Ako je autor internetskog teksta pretio, ili ako je akter teksta ili slike pretio, u komentarima se to neće zaobići. No lako se može pretpostaviti da u tom mraku anonimnih psovača sigurno sjedi i pokoja pretila osoba: jer psujući preko interneta načas se i ona sama može identificirati kao vitka i normativna, dakle "arijevska" po ovodobnim standardima.

U filmovima taj animozitet spram pretilih osoba prvenstveno se očituje kroz redukcionizam njihovih likova: prije svega oni su karakterizirani kao debeli, a tek potom sve ostalo. Filmski tekst, posebice onaj hollywoodski, najčešće je ideološki. On podržava društvenu hijerarhiju moći, bilo onu klasnu, nacionalnu, rasnu, rodnu ili estetski i medicinski normativnu. Hollywoodski film nije realnost, već znak, i što je veća njegova financijska ovisnost, to je dublja njegova integriranost u postojeći društvenopolitički znakovni sistem. Čak i kada se poi-grava predrasudama o pretilosti (recimo *Ljubav je slijepa / Shallow Hal*, 2001/ braće Farrelly), ili kada promovira neke pretile komičare (Jack Black) hollywoodski film i nadalje je ideološki, i nadalje u nekoj mjeri perpetuira određene predrasude prema pretilim osobama i adipozi kao "samoskrivljenoj" bolesti. Drugim riječima, nezamislivo je u standardnom hollywoodskom narativu vidjeti pretilu osobu koja nije komična ili groteskna, koja uspijeva napredovati u društvu, a da se to ne odnosi na neke kriminalne ili antidruštvene strukture, koja ima pravo na

romansu i uspjeh u ljubavnom životu s osobom koja nije i sama pretila te čija debljina nije simptom nekih bolje ili lošije prevladanih karakternih ili psihičkih nedostataka, određenog traumatskog iskustva, nižestaleškog podrijetla ili sveukupne nekvalitete života.

Ova posljednja predrasuda spram pretilih osoba – gojaznosti kao znaka sveukupne nekvalitete života – ujedno predstavlja i sukus filma *Adrienn Pál*. Za junakinju filma ne znamo dolazi li iz nižestaleške, nepriviligirane obitelji, no Piroška Fodor i njena debljina oličenje su jednog upropaštenog, nekvalitetnog i "neljudskog" života. Ágnes Kocsis tu je potpuno nedvosmislena, pa čak i na granici etičke i političke korektnosti spram adipoznih osoba. Njena junakinja vodi neautentičan život, ona nije potpuna osoba, debljina je znak onoga što nedostaje, znak tuge, zatvorenosti, nesigurnosti i povlačenja u samu sebe. Piroška Fodor polako nestaje iz vlastitog života i vlastitog tijela. S partnerom s kojim živi, hobističkim modelarom željezničke makete, ima neravnopravan odnos koji se svodi na kontroliranje njene težine i program vježbi, kojim bi trebala smršavjeti. I na poslu ljudi je uzimaju s odmakom. Kako se može shvatiti iz jednog razgovora, nedavno je bila sumnjčena za eutanaziju smrtno bolesnih pacijenata. Očito, kod kuće njena debljina je povod represivnog režima koji joj je partner nametnuo, a u bolnici pretilost je razlog da je se sumnjiči kao potencijalnog ubojicu. Potpuno zatvorena u sebe, medicinska sestra naizgled više na ništa ne reagira, pa čak ni na takav tretman kod kuće i takve optužbe u bolnici, ali slučajni susret s imenom Ádrienn Pal, kako se zvala i njezina nekadašnja školska prijateljica, u njoj će pokrenuti posljednje rezerve života.

U djetinjstvu Piroška je bila nerazdvojna od Ádrienn. Bile su poput blizanaca, jedno tijelo, jedna duša. Pokušavajući saznati gdje je sada njena Ádrienn Pal, medicinska sestra stupa u kontakt s učiteljicom iz njihove škole, susjedima, prijateljima iz razreda. Oni se slabo sjećaju toga razdoblja svoga života, brkaju osobe i događaje, Pirošku i Ádrienn, no neka od sjećanja, za koja Piroška misli da se odnose na Ádrienn, zapravo su o njoj. Prijatelj iz razreda, za kojeg je Piroška vjerovala da je bio zaljubljen u Ádrienn, kaže da je ustvari bio zaljubljen u nju, a ne u njenu prijateljicu, i da je nju poljubio na školskom dvorištu, a ne Ádrienn. Razredna učiteljica nije voljela Adrienn već nju itd. I tu dolazimo do sasvim nove slike: kao dijete

Piroška Fodor bila je mršavica, što potvrđuje razredna fotografija, vesela i duhovita, omiljena među svima – ukratko, bila je suprotnost onog što je danas.

Tijekom godina Piroška je izgubila kontakt sa svojom prijateljicom – ali, još i važnije, i sa samom sobom. Sjećanja na samu sebe postala su sjećanja na Ádrienn Pal. Potraga je uzaludna. Prijateljicu ne može naći jer ne može pronaći ni samu sebe i ono što je bila kao djevojčica. U ovoj potrazi za izgubljenom srećom djetinjstva, *rosebud* Piroške Fodor nije Ádrienn Pal – djevojčica koja je danas u Australiji na drugom kraju svijeta, *rosebud* je ona sama: mršavica s razredne slike koja stoji pored Ádrienn. Na kraju, medicinska sestra odustaje od svoje potrage. Telefonski broj Ádrienn (do kojeg je na koncu uspjela doći), odlaže na stranu, odustajući od kontakta koji joj ne bi donio ono za čime traga. Njena potraga za Ádrienn Pal postala je potraga za vlastitom polovicom, nestalom blizankom koja je nekada predstavljala njeno pravo ja, a koje je pretilost tijekom godina ugušila. Da bi u toj potrazi uspjela, ona mora ponovo stupiti u kontakt, ne s Adrienn, već sa svojom izgubljenom prirodom. Slijedi *happy end*, otvaranje nove stranice u životu: na posao Piroška Fodor prvi puta dolazi bez kolačića.

Što je dakle debljina za Ágnes Kocsis? Bolest, kako se adipoza medicinski određuje, ili odustajanje od samoga sebe, prepuštanje fizičkom i psihičkom odumiranju? Određuje li debljina nekoga kao osobu, ili debljina samo određuje našu procjenu nekoga kao osobe? Mogu li pretili osobe biti zadovoljne i autentične, ili je ovdje riječ o nebitku, egzistenciji očaja, odnosno, "hollywoodskom" filmu u kojem su pretili osuđeni na egzistenciju statusno niževrijedne populacije? Premda tekst europskog art-filma nije u onoj mjeri ideologiziran koliko je to u komercijalnoj, populističkoj i hollywoodskoj produkciji, i *Adrienn Pál* perpetuira predrasude o pretilima zamjenjujući djelić njihova postojanja (pretilost) za cjelinu, a jednu bolest za vlastiti izbor. Čitava priča Ágnes Kocsis o izgubljenom "ja" adipozne osobe zanimljiva je, naizgled humanistička i puna suosjećanja za junakinju/antijunakinju. Ali, zapravo, ispod toga se krije stanovita etička i politička neokretnost. Ágnes Kocsis depersonalizira svoju junakinju potpuno je izjednačujući s njenom bolešću: upravo onako kako to čini i uvodni kadar filma u kojem se Piroška Fodor snimanjem s leđa depersonalizira u jednu bezobličnu, pretilu masu.

Dragan Jurak

Boksač

UDK: 791.633-051Russell, D. "2010"(049.3)

(*The Fighter*, David O. Russell, 2010)



65 - 66 / 2011

Jedna od velikih sredovječnih, no izgledom mladolikih, ponajprije akcijskih holywoodskih zvijezda, Mark Wahlberg, nekoliko se godina i kao glumac i kao producent pripremao za snimanje filma o svom idolu, svjetskom boksačkom prvaku velter kategorije iz 1980-ih, Ircu Mickyju Wardu, i o njegovoj neobičnoj karijeri. Te su pripreme uključivale i sustavno treniranje boksa, pronalaženje sredstava i suradnika, a prije svega redatelja koji će tu istinitu priču dovesti do razine koju je Wahlberg želio. Prvi mu je izbor bio autor glasovitog boksačkog filma *Razjareni bik* (*Raging Bull*, 1980) Martin Scorsese, koji ga je odbio. Zanimljivo rješenje mogao je biti Darren Aronofsky, koji se na kraju ipak, nakon *Hrvača*, odlučio za *Crnog labuda* (*Black Swan*, 2010), a u ovom projektu ostao je uključen kao jedan od izvršnih producenata. Wahlberg se na kraju uspio dogovoriti s Davidom O. Russellom s

kojim je već snimio vrlo uspješni film *Tri kralja* (*Three Kings*, 1999) i *Ja volim Huckabees* (*I Heart Huckabees*, 2004), što je rezultiralo filmom koji je većina američkih kritičara (iako mu je svaki našao bar poneku manu) uvrstila među najbolja ostvarenja godine.

Boksač je uz to postigao i vrlo zapažen uspjeh kod gledatelja, a osvojio je i desetke nagrada, među njima i dvije Akademijine nagrade (Christian Bale i Melissa Leo, oboje za sporedne uloge), uz još pet nominacija – za najbolji film, režiju, originalni scenarij (Scott Silver, Paul Tamasy, Eric Johnson i Keith Dorrington), montažu (Pamela Martin) i još jednu epizodnu žensku ulogu (Amy Adams).

Brojni navedeni scenaristi upućuju na to da se zanimljivu životnu sudbinu, koja na prvi pogled odgovara istrošenim formulama poput "to bi trebalo prikazati na filmu" ili "život piše romane", moralo itekako doradivati da bi

mogla funkcionirati na filmu. Autori su očito bili svjesni glavnog problema filmova nadahnutim istinitim događajima – vjerovanja da će i nedovoljno filmski motivirana zbivanja naći potpuno opravdanje zbog puke činjenice da se tako dogodilo i u životu. Međutim, kolika god bila mjera prožimanja života i filma u pojedinom djelu, sve skupa zasigurno neće biti ni dobro ni dovoljno uvjerljivo ako događanja u njemu ne budu strukturirana u skladu s nekim odabranim načinom filmskog oblikovanja građe. Wahlbergovo obožavanje nekadašnjeg boksača Mickyja Warda (kojega i tumači u filmu) vjerojatno je vuklo korijen i iz načina na koji je on postao prvak. Priča o sposobnom siromašku koji će se svojim naporima izdići do samog vrha jedan je od američkih mitova koji se rijetko ostvaruju u svakidašnjem životu, a Mickyju je to uspjelo. Privlačnost njegova uspona potencirana je i načinom na koji dobiva svoje borbe – veći dio meča se brani i nastoji blokirati udarce sve dok se njegov protivnik definitivno ne umori, a onda Micky, kojeg svi vide kao netaleantiranog gubitnika, izmorenog suparnika nokautira s nekoliko teških udaraca. Mit se tako čini dodatno privlačnim i onima koji stalno primaju životne udarce pružajući im nadu da je moguć potpuni preokret. Mickyju se on dogodio oko tridesete godine, prilično kasno za uzlet boksačke karijere, jer i pored nedvojbenog talenta nikako nije uspijevaao postići zapaženiji rezultat koji bi ga učinio poznatim i izvan rodnog malog provincijskog mjesta Lowell u Massachusettsu. Znatnim dijelom na to je utjecala i činjenica da ga je trenirao polubrat Dickie (Christian Bale) koji je postao "ponos Lowella" kada je stigao do borbe sa svjetskim prvakom kojeg je čak uspio u jednom trenutku i oboriti (iako postoje sumnje da se Sugar Ray Leonard zapravo poskliznuo). No iako se Dickie i Micky vole – stariji je brat i smislio temeljnu Mickyjevu boksačku strategiju – Dickiejeva ovisnost o cracku gotovo potpuno uništava njegove trenerske sposobnosti.

No još je pogubnija po Mickyja njegova agentica, majka Alice (Melissa Leo) koja čeličnom voljom upravlja životima svojih brojnih potomaka (osim spomenutih sinova ima i sedam kćeri). Tih sedam mladih žena svuda prate majku i svode se na karikaturu kora u antičkom kazalištu koji ovdje čak niti ne komentira zbivanja nego bespogovorno povlađuje najsnažnijoj osobnosti u filmu. Pomalo nategnuto opravdanje za takvo tretiranje likova kćeri, kojima će gledatelj teško zapamtiti lica, a o karakteru ili glumačkoj interpretaciji da i ne govorimo, može biti že-

lja da se uz pomoć njih potvrdi snaga majke, kojoj je na riječima neprestano dobrobit obitelji (u što možda i vjeruje, ali zapravo ona svoju obitelj neizdrživo i neizmjereno maltretira). Međutim, da bi se tu ženu doživjelo kao neku vrstu prirodne katastrofe, nije bio potreban kontrast prema njenim bezličnim kćerima, jer je Melissa Leo izvanredno uvjerljivo utjelovila njezinu razornu snagu.

Jedina joj je dostojna protivnica – i po mjestu u filmu i po snazi glumačke interpretacije – nova Mickyjeva djevojka Charlene koju tumači Amy Adams. Ona je konobarica koja nije uspjela završiti studij, niti realizirati potencijal talentirane skakačice uvis, pa njoj Micky nije samo nova ljubav nego i možda posljednja prilika za uspjeh u životu. Osim u nekoliko presudnih momenata Amy Adams u svom nijansiranom tumačenju prikriva Charleneinu snagu, pa za ostvarenje svojih htjenja (posebice odvajanja Mickyja od majke koja ga nesvjesno vodi u propast) koristi atraktivan izgled, šarm i duhovitost garniranu s mnogobrojnim psovka. Ipak, na kraju posredno pokazuje da se njezina želja za posjedovanjem Mickyja ne razlikuje toliko od majčine, kako se to u početku činilo.

Iako ima malo filmova koji donose tako dojmljiv sukob dvaju iznimno snažnih protagonistica u interpretacijama tako sjajnih glumica, njih ipak barem djelomice zasjenjuje fenomenalni Christian Bale u ulozi Dickieja. To što je nakon *Nestajanja / Strojara (The Machinist)*, Brad Anderson, 2004) opet strahovito smršavio, izgubivši dvadesetak kilograma zbog ove uloge bila bi možda tek jednokratna senzacija za tabloide da to nije postupak koji ne govori samo o snazi volje nego i o glumačkoj posebnosti. Postoje, naime, dvije glavne skupine velikih filmskih glumaca (i glumica). Jedni fasciniraju svojom karizmom i snagom osobnosti koja se, primjerice kod Johna Waynea ili Seana Conneryja, ne mijenja značajnije od filma do filma, nego se filmska lica prilagođuju toj osobnosti, dok drugi poput Dustina Hoffmana ili Roberta De Nira iskazuju izvanredno umijeće transformacije pri tumačenju vrlo različitih protagonista. Bale je izniman po tome što ne mijenja samo svoju fizičku pojavnost, nego i osobnost od uloge do uloge ostvarujući uvijek drugi lik. Ovdje pak uvjerljivo povezuje ovisničku strast s trenucima prave bratske ljubavi, koristoljublje, u nastojanju da preko brata ostvari svoje ciljeve, s iskrenim osjećajima i spremnošću da se u jednom trenutku žrtvuje za brata, pa će jedino zahvaljujući takvoj interpretaciji, koja sugestivno povezuje

krajnosti, potpuna Dickiejeva promjena u raspletu filma djelovati uvjerljivo.

Te tri iznimne interpretacije velikih epizodnih uloga, koje obimom graniče s glavnima, na neki su način ostavile u sjeni tumača glavnoga lika *Boksača*. Nije tome razlog što Mark Wahlberg nije dovoljno dobar glumac, nego pozicija protagonista koji – osim talenta i želje da se bavi boksom – nije u okviru filma zamišljen kao kompleksnija osobnost. Zapravo je protagonist i redateljski i glumački zamišljen tako da njegova interpretacija bude adekvatna njegovu životnom putu. Kao što u ringu strpljivo trpi snažne udarce, da bi dočekao trenutak odlučnog kontranapada, tako i u životu strpljivo podnosi želju najbližih da upravljaju njegovim životom (i karijerom), da bi tek u nekoliko ključnih navrata čvrsto uzvratio i inzistirao na svom stavu – kada od bivše supruge traži da ne dopusti njihovoj kćerki da gleda dokumentarac o Dickiejevoj propasti pod utjecajem *cracka*, i još više kada sukob između obitelji i Charlene prekida uvjetujući svoju vezu s njima njihovim mirenjem, predanosti i suradnji na njegovoj karijeri, što će biti na dobrobit svijetu. U tim trenucima Wahlberg pokazuje veliko glumačko umijeće i snagu te tada postaje jasno da onaj veći dio filma u kojem je suzdržan nije takav zbog ograničenosti njegova glumačkog umijeća, nego zbog promišljenog odnosa prema interpretaciji tog siromašnog mladića koji je unatoč nesklonim okolnostima postao jedan od malobrojnih

koji su uspjeli ostvariti "američki san".

Kontrasti su bitna odrednica redateljskog stila filma, te je u tom kontekstu moguće vrednovati uklapanje tako raznorodnih interpretacija u jedinstvenu i vrlo dojmljivu cjelinu za koju najveće zasluge ima David O. Russell. Njegove redateljske sposobnosti potvrđuje i način na koji gotovo dokumentarističkim stilom prikazuje život američke provincijske zabiti, ali i svijet profesionalnog boksa, kako na onoj najnižoj razini (kada se Micky mora boriti i dobiti teške batine od dvadeset kilograma težeg protivnika da bi obitelj preživjela), tako i u borbama za svjetskog prvaka. Iz toga se iščitava redateljeva uspješno ostvarena namjera da na suprotnostima izgradi film koji će biti znatno kompleksniji i kritičniji prema protagonistima i situacijama nego što bi to mogla biti ilustracija uspona Mickyja Warda od trnja do zvijezda kao ispunjenja američkog sna. Zato je kontrast tom gotovo mitskom uspjehu priča o američkoj obitelji koja, iza fasade međusobne brige i ljubavi njezinih članova, nosi bolesna izvitoperenja osobnosti koja vode do tragedije poput onih u dramama (i njihovim ekranizacijama) američkih klasika – Eugenea O'Neilla i Tennesseeja Williamsa. Time se – ne samo na razini stvaranja zanimljive i kompleksne priče s vrlo intrigantnim likovima, nego i slojevitostima značenja – *Boksač* ostvaruje kao kompleksna slika današnjeg američkog mentaliteta i njegova odnosa prema vlastitim mitovima.

Tomislav Kurelec

Crni labud

(*Black Swan*, Darren Aronofsky, 2010)

UDK: 791.633-051Aronofsky, D. "2010" (049.3)

Često se zaboravlja da je najpopularniji ogranak filma – onaj žanrovski – dobrim dijelom usmjeren na izazivanje tjelesnih i emocionalnih reakcija. Oslanjanjem na prepoznatljivu narativnu strukturu i ikonografiju gledatelja se nastoji potaknuti na smijeh, strah, tugu, napetost ili seksualnu uzbuđenost. Najvještiji redatelji ipak znaju da nije dovoljno samo slijediti pravila, nego ih povremeno treba i iznevjeriti. Ili barem – osvježiti. Možda je upravo to recept uspjeha Darrena Aronofskog, filmaša kojem su melodramatski klišeji *conditio sine qua non* i čije svako filmsko djelo, barem u mome slučaju, izaziva emocionalni tsunami. Ni njegovu posljednjem radu ne nedostaje (melo)drame, no note po

kojima pleše prije bi se mogle svrstati u tradiciju horora. *Crni labud* je u baletne haljinice odjevena *Odvratnost* (*Repulsion*, 1965) Romana Polanskog, psihološki triler o protagonistici uhvaćenoj u vrtlog profesionalnih, emocionalnih i seksualnih frustracija s jednosmjernom kartom prema – ovisno o tumačenju – ludolandiji ili osobnom ostvarenju.

Likovi Darrena Aronofskog uvijek su jednom nogom s one strane razuma. Psihološka i emocionalna arhitektura im je slična, a iz filma u film mijenja se samo dekor koji ih okružuje. Tipičan je protagonist njegovih filmova individualac koji pada pod utjecaj destruktivnih posljedica svoje opsesije, što bitno utječe na njegovu/njezinu percepciju



stvarnosti. Njihova se psihologija manifestira kroz motive propadanja, transformacije ili mutacije tijela, ali i kroz prostore u kojima likovi borave. Mjesta na kojima se osjećaju sigurno okreću se protiv njih i počinju ih gušiti, dobivajući pritom simboličku vrijednost. Njegovim opusom zato se provlači ugođaj klaustrofobije, tjeskobe i paranoje koji se potenciraju preciznom uporabom vizualnih i zvučnih odlika filma, a isto vrijedi i za film *Crni labud*.

Protagonistica filma je balerina čiji je život vrlo doslovno podijeljen na dom i posao. Mizanscenski i scenografski to se odnosi na dva prostora: stan koji dijeli s majkom Ericom (Barbara Hershey) te kazališnu kuću u kojoj trenira balet. Odnos Nine (Natalie Portman) prema svakom prostoru jasno je koloristički definiran: njezinom sobom dominira roza boja, jer ona je majčina "slatka djevojčica". No Nina je ujedno i idealno platno za majčine narcističke projekcije: majka je potiče da sanja o uspješnoj baletnoj karijeri koje se sama morala odreći. No majka svojoj kćeri ipak ne želi uspjeh, jer kada bi se to dogodilo, ostala bi sama. Ispod celofana brige, skrbi i razumijevanja nalazi se niz emocionalnih sabotaza za kojima majka nemilice poseže ne bi li kćer zadržala uz sebe. Među njih pripada i rigidna kontrola tijela (a time i seksualnosti), fizički dočarana motivom rezanja noktiju. Upravo

zato Nina razvija autodestruktivni oblik ponašanja – opsesivno (ali nesvjesno) češanje kože na leđima sve do krvi, ne bi li kroz napuknuća porculanskog tena na površinu izašla njezina dugo potiskivana strana. Roza boja tako simbolizira Nininu "prisilnu nevinost", ali i seksualnost koja se budi.

Dvorana u kojoj svakodnevno trenira obilježena je prisutnošću redatelja *Labuđeg jezera* – Thomasa (Vincent Cassel). Za razliku od majke, Thomas želi da Nina uspije. Potiče je da ulogu otpleše igrajući na kartu seksualnosti i zavodljivosti, a sve kako bi njezin nastup učinio manje tehnički savršenim, a više impulzivnim i putenim. Raspored boja u prostoru ponovno dočarava koliko snažno Nina osjeća njegovu prisutnost: boje zidova i gledališta odgovaraju boji Thomasove odjeće, dok osvjetljenje u pojedinim prizorima (npr. razgovor u njegovu stanu) u potpunosti odgovara sivkasto-zelenoj boji njegovih očiju. Čak i prizor u kojem Nina odlazi u bolnicu kako bi posjetila Beth (Winona Ryder) – redateljvu nekadašnju miljenicu koja se pokušala ubiti – objašnjava zašto gaji dvojne osjećaje prema onome što Thomas od nje traži: njegovo tepanje Beth s "moja mala princezo" sa sobom nosi opasnost da će i ona završiti fizički i emocionalno odbačena, dok u majčinu krilu pronalazi (prividnu) potporu i razumijevanje. Pa iako se ovi principi nužno ne isključuju,

za Ninu, koja tijekom filma sve više klizi u stanje psihoze, može postojati samo jedna od dviju opcija. To se stanje dočarava i montažnim rješenjima: prema kraju filma svi će prostori koji nisu vezani uz majku ili Thomasa biti izrezani naglašenim elipsama. Izostavlja se čak i podzemna željeznica kao simbol fizičke distance između represivnog prostora doma i potencijalno oslobađajućeg prostora kazališta. Izostanak metroa kao svojevrsne tampon zone jasno daje do znanja da se Nina nalazi u situaciji u kojoj mora odabrati između represije i ekspresije – kreativne, seksualne i osobne. No, podzemna željeznica nije neutralan prostor, jer upravo je tamo, kroz mutno željezničko staklo, prvi put vidjela svoj ideal – Lilly (Mila Kunis).

Zanimljiv je način na koji Aronofsky u priču uvodi svoje ženske likove. Nininu majku Ericu prvo osjetimo kao prisutnost: kada poput duha proleti kadrom, dopuštajući nam da tek na sekundu uhvatimo njezin odraz u ogledalu. Lilly je u svom prvom pojavljivanju jednako udaljena: vidimo je u Nininu subjektivnom kadru kroz staklo podzemne željeznice, licem okrenutu gotovo potpuno u stranu, a čak ni nakon što izađe iz vagona ne možemo zaključiti o kome se radi. Slično je i s Beth koju prvo čujemo da vrišti uništavajući svoju garderobu, a tek je poslije i vidimo. Dodamo li tome i način na koji su suptilnim računalnim, montažnim i *make-up* intervencijama fizionomije triju glumica – Barbare Hershey, Mile Kunis i Winone Ryder – prilagođene da odgovaraju licu Natalie Portman, možemo zaključiti da je Aronofsky već od samog početka dijegetsku stvarnost predstavljao kroz projekcije Ninine podsvijesti.

Koliko je, dakle, od onoga što vidimo u *Crnom labudu* stvarno? Je li njezina majka, koju nikad ne vidimo da komunicira s drugim likovima, stvaran lik ili je otjelotvorenje super ega, postavljena metafora Nininih psiholoških kočnica simbolički smještena u prostor njezine psihe/stana? I koliko erotska privlačnost i paranoični strah od zauzimanja glavne uloge u baletu zaista definiraju Lilly kao stvaran lik? Sve što vidimo u *Crnom labudu* iskrivljena je vizija stvarnosti. Već od samog otvaranja Aronofsky nas uvodi u san o Labuđem jezeru: snolika i začudna atmosfera potencira se zrnatom teksturom 16 mm vrpce na kojoj je film originalno snimljen, te je suptilno naglašena reduciranjem kolorističke sheme na nekoliko dominantnih boja (crna, siva, roza, zelenkasta u maestralnom radu kostimografinje Amy Westcott i scenografinje Thérèse DePrez), a zatim podebljana *in-yer-face* prizorima deranja mesa oko noktiju i lipteće krvi. Aronofsky se ne suspreže od korištenja žanrovskih klišeja, baš kao što to

nije činio ni u *Hrvaču* (*The Wrestler*, 2008) s kojim *Crni labud* čini zanimljiv diptih o tjelesnoj i emocionalnoj autodestrukciji uobličenoj u spektakl na pozornici. No, dok u velikom finalu Hrvača Aronofsky efektно koristi melodramske trikove kako bi dočarao Randyjevu kapitulaciju u "borbama" izvan ringa, u *Crnom labudu* hororski momenti potpuno prirodno izrastaju iz nakvašenog, nestabilnog svijeta Nininih paranoično-psihotičnih projekcija.

Ne zaboravimo naposljetku da Aronofsky jest žanrovski redatelj, ali čiji senzibilitet ne nagine (samo) žanrovskim klišejima, nego mogućnostima njihove hibridizacije i očiđivanja. Spojiti psihološki triler i baletni film – zašto ne? I zašto ne uskratiti gledateljima švedski stol sa serviranim odgovorima, gurajući ih u iste psihološke ponore kao i svoju protagonisticu? Bez obzira tumačili ga kao kao jungovsko-freudovsku priču o individuaciji i povratku potisnutog ili kao prikaz nečijeg skretanja u psihozu, *Crni labud* ostavlja dojam vožnje toboganom smrti unutarnjeg carstva jedne iskrivljene svijesti, čiji su zavoji zakrivljeni toliko precizno da gledatelja potiču da rezonira zajedno s filmom. Dobar primjer za to je scena u kojoj Nina pred punim gledalištem otplaše kodu, isti onaj ples u kojem ju je prekinula Lilly svojim zakašnjelim ulaskom u dvoranu za vrijeme audicije. Srsi koji se šire Nininom kožom evociraju slično stanje u kojem se našla kada je zajedno s Lilly konzumirala MDMA u separeu noćnog kluba. Situacija koja je obećavala seksualno sjedinjenje s objektom svoje žudnje ovdje označava inkorporaciju svih projekcija njezine osobnosti u cjelovito sebstvo, metaforički prikazano izrastanjem crnog perja. Taj prizor, kao i cijelo filmsko finale, posjeduje neku zavodljivu magiju, energiju od koje te, baš kao i Ninu, obuzima privremeni zanos euforičnog ludila i prolaze srsi. Možda je stvar u virtuočnoj kameri Matthewa Libatiquea, naborima Rodarteovih baletnih kostima i Mansellovu sugestivnom preštrikavanju originalne baletne partiture? Možda i u glumačkom *knockoutu* Natalie Portman? A možda i u načinu na koji Aronofsky sve elemente spaja u organsku cjelinu potičući svoje filmsko tkivo da rezonira drugačijom logikom od klasičnih žanrovskih ostvarenja.

Crni labud je film rijetko viđene visceralne snage, celuloidno djelo koje se osjeća. Melodramatičan, predvidljiv, suviše direktan u svojim dijalozima, ali i zastrašujuće efektan. Posljednje Ninine riječi zato funkcioniraju kao savršen slagvozt, a i pljesak na odjavnoj špici apsolutno je zaslužen. "I felt it. Perfect. It was perfect!"

Mario Kozina

Još jedna godina

(Another Year, Mike Leigh, 2010)

UDK: 791.633-051Leigh, M."2010"(049.3)



"Na skali od jedan do deset, što biste rekli, koliko ste sretni?" To pitanje u jednoj od početnih scena filma *Još jedna godina* svojoj potencijalnoj pacijentici upućuje psihoterapeutkinja Gerri. Nakon što joj insomničarka Janet odgovori "jedan", Gerri joj na to smjerno uzvraća da ima mnogo prostora za napredak, nadajući se potaknuti vidno nesretnu ženu na nužne životne promjene.

Takav uvod jasno ilustrira temu filma Mikea Leigha, temu s kojom se lako poistovjetiti i s čijom se banalnom težinom mnogi svakodnevno hrvaju, temu koja se svodi na dobro poznat jauk stanovite retoričke vrijednosti: zašto su neki sretniji od drugih? Čini se da Leigh ovoga puta posve izravno propituje narav nepresušnih ljudskih potreba za skladnom egzistencijom, unatoč svojoj stalnoj stvaralačkoj zaokupljenosti neuhvatljivom osobnom ispunjenošću unutar okvira (ne)milosrdnih životnih okolnosti. Naime, prisjetimo li se autorova opusa, sreća, ili

bolje rečeno njezin nedostatak, čest je provodni motiv u njegovim ostvarenjima (svojevrсна iznimka je stilski maniristički film *Naglavačke /Topsy-Turvy*, 1999/).

Leighovu vrsnu režiju u realističnom stilu karakteriziraju dugi kadrovi, odsutnost klasičnog fabuliranja, pomna suradnja s glumcima obilježena stalnim improvizacijama, smisao za detalje i rijetko viđen osjećaj za patnje prosječnoga čovjeka. Međutim, valja istaknuti da se Leighovo tretiranje stvarnosti ponešto razlikuje unutar njegovih dviju neslužbenih "faza". Za razliku od stvaralačkog razdoblja 1980-ih i djela s izraženijom socijalno uvjetovanom motivacijom likova, ali i dozom satire i groteske, Leigh tijekom proteklih dvaju desetljeća, označenih spremnijom financijskom potporom producenata (prekretnica je bio film *Velike nade /High Hopes*, 1988/) umješno ostvaruje znatniju usklađenost psiholoških, socijalnih i humorističnih aspekata. Takva harmonija očitu-

je se i u slučaju *Još jedne godine* – riječ je o zreлом filmu simetrične četverodijelne strukture, sadržajno i formalno stilski smišljene po principu četiriju godišnjih doba, koji djeluje kao pronicljiv i obuhvatan uvid u mikrorazine karaktera realiziranih kroz različite uloge u bogato emocionalno iznijansiranim interakcijama. Sve te, poglavito sporedne, no ne i nevažne likove povezuje potraga za srećom, odnosno za "svojim mjestom pod suncem", koje je metaforički prikazano kao prijanjanje uz obiteljsku zajednicu Toma i Gerri, simboličkog centra Sunčeva sustava. Sredovječni bračni par, komplementaran i po vlastitim imenima, oličenje je sreće, odmjerenosti, stabilnosti i vitalnosti, te sukladno tomu, životne ispunjenosti izrazito privlačne simboličkim planetoidima od njihovih prijatelja, poznanika, kolega i namjernika u nevolji. Karakteristike prizemljenosti i sposobnosti regeneracije ne posjeduju samo obnašajući profesionalne funkcije psihoterapeutkinje i geologa te uzorne obiteljske i prijateljske uloge, nego i brižljivim, cjelogodišnjim radom u obiteljskom povrtnjaku i vrtu. Izgleda da Tom i Gerri istinski primijenjuju formulu sreće nastalu kada i moderna paradigma poimanja tog paradoksalnog osjećaja – u doba prosvjetiteljstva. Naime, slučajnost ili ne, Leighova simbolika vlastita rada na sitnim životnim zadovoljstvima nedvojbeno je istovjetna poenti Voltaireova djela *Candide ili optimizam* (1759) – da nam u obrani protiv nesreće valja obrađivati svoj vrt, tj. okaniti se mudrolija koje donose nespokoj i uživati u malim stvarima da bi se nemilosrdan i besmislen život učinio podnošljivim. Ostatak likova, predvođen tajnicom Mary, sasvim prikladno predstavlja nespokojnu plejadu izdanaka problematične strane te iste ideologije nastale nakon izdisaja kršćanske paradigme po kojoj se sreća nalazi u transcendenciji, a patnja u imanenciji. Suprotno potonjem, moderno shvaćena sreća jest "ovdje i sada" – prema interpretaciji prosvjetiteljskog optimizma u eseju Pascala Brucknera *Neprestana ushićenost – eseji o prisilnoj sreći* (2000), sreća je otad postala dostupna svima, štoviše, pretvorila se u prisilni imperativ, s time da je mogu posjedovati samo oni koji su se za nju voljni truditi te biti u stanju izmicati dosadi ukoliko ih život učini pretjerano uljuljkanima u vlastiti komfor. To je zasigurno pošlo za rukom Tomu, Gerri i njihovu sinu Joeu, no promiče njihovim bližnjima, što zbog okolnosti, životnog stava ili naprosto činjenice da su nesretni što nisu sretni.

Iako Mary, obiteljski prijatelj Ken ili Tomov brat, udo-

vac Ronnie (i ne samo oni), uživaju u dobrohotnoj velikućnosti bračnoga para, Leigh nam vrsno podastire gorčinu impotencije individua socijaliziranih na tekovinama prosvjetiteljske vjere u egalitarnost društva u kojem žive. Svaki od njih pripada različitoj klasi, no Leighova humanizmom vođena kamera ovoga se puta dominantno ne usmjeruje na socijalno uvjetovana ograničenja. Ukoliko postoji svijest o njima, ona više djeluju kao produkt slučajnosti (Ken je također fakultetski obrazovan, no nema sređen život kao Tom) i kompleks, nego kao realna nepremostivost (prilikom susreta Mary i Katie, Joeove nove djevojke, Mary se iracionalno osjeti ugroženo što je nižeg profesionalnog i ekonomskog statusa od Katie). No spoznaja koja se neprestance nameće tim trima likovima jest da, u usporedbi sa svojim prijateljima, oni vode daleko nesretniji život. Pritom Mary nastupa kao stjegonoša stalno prisutne jeremijade – nervozna je, nezadovoljna učmalim životom, pati od tjelesnih boljki, često je meta kojekakvih napasnika i lopova, nesamopouzdana, nemarna, površna u pogledu svojih potreba, nezdravo se hrani, nepromišljena, investira u projekte otpočeka osuđene na neuspjeh (kupuje rabljeni auto koji ne zna voziti i koji se stalno kvari, ljubi s oženjenim muškarcima, sanjari o ljubavnoj vezi s dvostruko mlađim Joeom). I Ken i Ronnie nalikuju Mary u svojoj nesređenosti i tlapnji, no Mary se od njih razlikuje grčevitim hinjenjem sreće i samozavaravanjem u pogledu percepcije realnog stanja stvari. Nikome od njih život nije mio, zapeli su u rutini banalnosti i jada, a ono što se najčešće mijenja su njihove dvije "dramaturške" strane – trijezna i pijana, što posebno dolazi do izražaja kod Mary koja u naponu svoga truda da izgleda dotjerano, mlađe i *fun* izjavljuje da je zadovoljna time što ima stan i posao, što je samostalna, zdrava i u mogućnosti priuštiti si auto, dok u alkoholiziranom stanju sve rečeno poriče žaljenjem što nema partnera, što živi u iznajmljenom stančiću u godinama kada bi trebala posjedovati vlastiti dom, što ju je bivši suprug ostavio bez novca, što nema dovoljno da si priušti i auto i ljetovanje i sl. Za razliku od Marynih ljubavnih i financijskih problema, Kena latentno muči nedostatak ljubavnoga i društvenoga života, dok umirovljeni radnik Ronnie godinama vodi disfunkcionalan obiteljski život.

Odmaku od društveno-ekonomskih pitanja svjedoči i određena moralna dimenzija djela usmjerena na psihološke dispozicije likova. Naime, ono što vidno dijeli sve te nesređene likove od Toma, Gerri, pa i Joea i njegove

djevojke, jest to da oni zaista neuredno pristupaju vlastitome životu. Pritom se Leigh služi već spomenutom metaforom obrađivanja vrta i pomalo izlizanim metaforama pospremanja i upravljanja automobilom kao umješnosti upravljanja vlastitom sudbinom (motiv vožnje automobila posebno je uočljiv i u njegovu prethodnom filmu slične tematike *Samo bez brige* /*Happy-Go-Lucky*, 2008/). Primjerice, u jednom razgovoru Gerri pita Mary brine li se o svome vrtu, na što ova s krivnjom odgovara da ga je zapostavila. Također, Mary vrlo često naglašuje da neuredno postupa sa svojim stvarima, primjerice, odjeću od prošle sezone ne posprema, već gurne pod krevet. Ken, pak, također daje naslutiti da živi u svinjcu. Isto tako, Ronnie se nakon ženine smrti suočuje s činjenicom da se uopće ne zna brinuti za sebe, Mary jedva umije voziti auto a posjeduje vozačku dozvolu. Sukladno svemu navedenome, autor neprijeporno zauzima stav kojime upućuje na svojevrzne korijene nesposobnosti pojedinih likova u ophođenju s određenim životnim situacijama, no također ih tretira s pozamašnom dozom simpatije i sentimenta karakterističnima za sve njegove filmove.

Ipak, koliko god Gerri, Tom i Joe djelovali nadmoćno spram većine ostalih likova, Leigh ih u suštini ne prikazuje takvima, bar ne na konotativnoj razini. Ukoliko obratimo pozornost na iskustva koja proživljavaju Mary, Ken i Ronnie u jednoj godini, primijetit ćemo da svi oni ipak dosežu točku prethođenja nekoj promjeni (Ken će uskoro u mirovinu, Ronnieju je umrla supruga, a frapantna promjena zbiva se s Mary koja jednog zimskog dana posjećuje onedavno prema njoj distancirane Toma i Gerri onakva kakva doista jest – psihički devastirana i potpuno nedotjerana). Usprikoš baruštni njihova života oni dolaze do psihološke prekretnice, do izbora koji će definirati sljedeću fazu njihovih života i možebitno ih učiniti sretnijima. Tom i Gerri, premda brižljivi u međusobnom ophođenju i nošenju sa samima sobom, ne bilježe znatne promjene, a indikativnim smatram scenu razgovora, tada uslijed samačkog života nesretnog Joea i Mary u obiteljskom vrtu, pored drvene ostave "u kojoj smrdi od ustajalosti otkad ih Mary posjećuje". Dakle, i oni, kao i svi ostali, posjeduju određene aspekte osobnosti i životnih okolnosti koje nisu olako podložne promjeni, a promjena je prema Leighu, dakako, nužan uvjet za iskorak iz sivila svakidašnjice i nagrizajućeg osjećaja nezadovoljstva. Međutim, s obzirom na uravnoteženost tih likova, čini se da oni uistinu uspijevaju pronaći način kako integrirati

patnju ili izazovnije životne periode u vlastiti životni tok, bez da ih ignoriraju, poput Mary i njoj sličnih. Razlog tomu evidentno leži u međusobnoj solidarnosti, pomaганju i otvorenome komuniciranju članova obitelji, što je još jedan aspekt koji nedostaje manje sretnim protagonistima. Naime, koliko god bili nezadovoljni, ti likovi teško prihvaćaju pomoć, no kada je napokon prihvate (kao Ronnie poziv na privremeno preseljenje u Tomovu i Gerrinu kuću) stječu mogućnost otvaranja potencijala za vraćanje na sređeniju životnu putanju, održivu identifikacijom sa sebi sličnima, tj. stvaranjem određenog vida zajednice (kao kada Mary u razgovoru s Ronniejem osjeti da je napokon netko razumije).

Kraj filma ne donosi klasičan rasplet i katarzu, nego potencijalno kritički ustrojava sve likove, s Mary u fokusu, unutar univerzalne domene odnosa prema opterećujućem imperativu sreće modernoga društva – svi su, kao insomničarka Janet s početka filma, u mogućnosti, ako žele i ako im je potrebna, pomoć prihvatiti, ali se istodobno moraju pomiriti s mišlju da nikada neće u potpunosti moći biti sretni, neprestano ushićeni i opijeni zadovoljstvom, nego da će uvijek biti loših perioda i patnji, no koji se mogu prevladati uz tuđu pomoć. Olakšanje od nevolja leži u poduzimanju potrebnih promjena kojima se razdoblja sreće i nesreće mogu samo neometano izmjenjivati. Da parafraziram Pascala Brucknera – svi oni su u stanju otkriti, nespretno i tapkajući, umijeće življenja, koje uključuje razumijevanje nesreće bez upadanja u ponor samopriekora, umijeće izdržljivosti, koje nam omogućuje da živimo s patnjom i protiv nje. Međutim, pitanje je samo hoće li to učiniti. I hoće li to tada uopće nastaviti činiti u nekoj sljedećoj životnoj fazi. Jer Leighjevo autorstvo, premda s natruhama moralizatorskog stava, ne nameće nikakve odgovore – kao u stvarnome životu, u konačnici presuđuje sama slučajnost. Zašto Ken nije ostvario karijeru kao Tom? Bi li Joe bio jednako uravnotežen da oduži niz godina ne uspije upoznati adekvatnu partnericu? Kako bi Tom podnio smrt Gerri, i obrnuto? I Gerri je toga svjesna jer pri zdravorazumskim procjenama katkad rabi prilično fatalističke termine – npr. kao tajnu svoga bračnog sklada navodi da su ona i Tom imali sreće, a kao izraz sažaljenja nad tuđim nevoljama izjavljuje da "život nije uvijek milostiv".

Leighovi junaci, ako išta drugo, nužno potpadaju pod zakone nesmiljene i banalne slučajnosti. Vrstan primjer slične svijesti o varljivosti sreće unutar kolopleta životnih

statičnosti i promjena nalazi se u njegovu filmu *Život je sladak* (*Life is Sweet*, 1990) – nakon što otac funkcionalno-disfunkcionalne obitelji slomi nogu, jer se poskliznuo na žlicu, poučen iskustvom objašnjava kćeri: "Ova [obična] žlica sve je vrijeme čekala kobni dan kada će drastično promijeniti čovjekov život [...] Vjeruj mi na riječ, ovo je zla žlica." Na to kći uzima žlicu i polaže je o zid: "Stavit ćemo je na počasno mjesto, da je imamo na oku." Metaforički, svi Leighovi filmovi, pa tako i *Još jedna godina*, snimani su iz odraza te prijeteće, obične, ali i korisne žlice – odražavaju stvarnost ne gubeći iz vida njene gor-

ko-slatke paradokse. Ipak, Leigh kao veliki humanist, ali ne i nekritički optimist, što nam ovaj film također pokazuje, ne posustaje od vjere u mogućnost postojanja svojevrzne ravnoteže – psihičke i socijalne, ravnoteže koja je u njegovoj režiji izvediva u obliku neizostavnog, makar prikrivenog sentimenta i humora, recepta u borbi protiv nedaća ovoga svijeta. Svijeta po čijem se realističnom tretmanu Mike Leigh zasigurno razlikuje od brojnih, posebice hollywoodskih redatelja, koji ga pod krinkom autentičnosti prikazuju (u maniri Candideova lakomog učitelja Panglossa) kao najbolji od svih mogućih svjetova.

Karla Lončar

Kraljev govor

UDK: 791.633-051Hooper, T. "2010" (049.3)

(*The King's Speech*, Tom Hooper, 2010)

Mijenjaju se vremena, tehnologije, poretki i pravila, ali interes za britanska kraljevska vjenčanja ostaje isti. I dok je ovogodišnje vjenčanje britanskog princa Williama s pučankom Catherine Middleton u Westminsterskoj opatiji na malim ekranima pratilo oko dvije milijarde ljudi, prvi je pokušaj praćenja britanskog kraljevskog vjenčanja preko masovnih medija, sada već daleke 1923, također krajem travnja, propao. Interes je, naime, postojao, ali ne i spremnost redovnika te iste Westminsterke opatije da upravo pokrenutu radijskom programu BBC-a dopuste snimanje i emitiranje svečanosti vjenčanja princa Alberta s lady Elizabeth Bowes-Lyon. Tako je razmjenjena bračnih zavjeta mlađeg sina kralja Georgea V. protekla bez radijskih mikrofona. Mikrofon i kamere uskoro će postati sastavnim dijelom života cijele britanske kraljevske obitelji koja danas upravo zahvaljujući medijima održava svoju popularnost među sunarodnjacima. I ne samo njima. No, princ Albert nije mogao izbjeći mikrofone dvije godine kasnije kada je pokušavao održati govor na svečanosti zatvaranja Britanske carske izložbe u Wembleyju. Mnogstvo okupljeno na stadionu, baš kao i radijski slušatelji, ostali su zatečeni prinčevim grčevitim pokušajima slaganja barem riječi-dvije. Jednostavno mu nije išlo. Odmale na je patio od mucavosti koje su javni nastupi dodatno pogoršavali. Taj će debakl zauvijek promijeniti prinčev odnos prema javnim nastupima. Kako, uz koga i s kojim posljedicama, tema je filma *Kraljev govor*.

Film je očito u startu bio dobitna kombinacija jer ujedinjuje interes za britansku kraljevsku obitelj, društveno odgovorno ponašanje, pitku priču o ustrajnosti kao receptu za uspjeh te samoprijegoran rad nedvojbeno darovite ekipe ispred i iza kamera. Pravo je pitanje je li pragmatično odabrana startna pozicija uistinu rezultirala iznadprosječnim radom ili je film pri odjavnoj špici zapravo isti onakav kakav je bio u prvim fazama preprodukcije: visoko zacrtanih ciljeva, ali odveć pravocrtan. Na prvi pogled dvojbe nema. Riječ je o djelu koje od prvih kadrova postavlja najviše standarde. Gledatelj je odmah uvučen u razvoj događaja s čijim protagonistima suosjeća. Poglavitito sa središnjim likom koji otpočetka omogućuje identifikaciju, zapravo nivelaciju: premda je u pitanju pripadnik najmoćnije kraljevske kuće na svijetu, njegova nesavršenost, izloženost i ranjivost u samo nekoliko režijskih postupaka postaju čvrst temelj za pretpostavljenu priču o ljudskoj upornosti i socijalnoj promociji. Iako su upornost i promocija za okrunjene i neokrunjene glave nešto posve različito, učinak uspjeha nije. Za kralja se u *Kraljevu govoru* počne navijati i prije no što izusti prvu riječ. Nadalje, film do same završnice zadržava svojevrstu vizualizaciju govornoga grča glavnog junaka te s lakoćom oživljava međuratno razdoblje britanskog imperija (na ekranu se nižu slike koje djeluju poput lekcije iz najboljih BBC-evih radova: informacija, edukacija i zabava u istom trenutku).



Može li se više? Ovakvim projektom teško. Iako je govorna transformacija naslovnog monarha od neugodna prvog govora u Wembleyju do trijumfalna završnog govora u BBC-evoj kabini na početku Drugog svjetskog rata doista dramatična, u više prizora i impresivna, film je ipak predvidljiv, pa i naivan u prilagođavanju povijesnih činjenica i osoba vlastitoj priči. Koliko god autori težili slojevitosti i autentičnosti, *Kraljev govor* u konačnici je bajka za odrasle bez fantastike. Upravo onakva kakvu su milijarde televizijskih gledatelja ove godine odgledali iščekujući prvi bračni poljubac princa Williama i nevjeste. Mada su im scenarij i realizacija teško usporedivi, kontekst im je isti. No, to ne znači da je *Kraljev govor* jednokratni medijski događaj. Naprotiv, u pitanju je veoma dobro složen rad kojemu je najveća zamjerka da svojoj čvrstoj dvodimenzionalnosti temeljenoj na efektно izabranom povijesnom krokiju i besprijeckornoj produkciji ne uspijeva dodati treću dimenziju: dimenziju sadržaja svake od izabranih sastavnice priče. Pritom se redatelju Tomu Hooperu mora odati priznanje jer itekako vještim postupcima sugerira da je film puno dubljim nego što to on uistinu jest.

S pažljivijim gledanjem, likovima, njihovim stavovima i motivima, a osobito okolnostima radnje, nedostaje pravog sadržaja. Nedostaje rizika, razrade i analize, iako materijala ne nedostaje. Ovo je film koji puno toga želi reći, ali kaže nedovoljno. Ili je možda to i bila namjera autora – da film bude metafora mucavosti. Disfluentan govor, komunikacijske poteškoće, emocionalni poremećaji i frustrirajuća samopercepcija odrednice su mucanja. Sve to određuje i karakterizaciju naslovnog kralja te srž njegova odnosa s terapeutom. No, kako je redatelj istodobno htio biti i informativan i edukativan i zabavan, propustio je profilirati svog kralja čvršće. On je ostao na pola puta između čovjeka kojemu je život s jedne strane dao izuzetno puno, a s druge mu u danoj sredini i vremenu postavio velika ograničenja s kojima se nije znao nositi. Malo tragičan, malo osebujan, filmski je George VI. najzanimljiviji kada ne govori nego trpi. Je li trebalo biti obrnuto?

Odluka da okosnica priče bude odnos Georgea VI. i njegova terapeuta Lionela Loguea pokazala se ključnom. I najslojevitije izvedenim dijelom filma koji uvelike popunjava praznine ostalih segmenata, osobito političko-

povijesnog konteksta priče. Uhodani scenaristički slijed *momak upozna djevojku – momak izgubi djevojku – momak čini sve kako bi vratio djevojku* ovdje je pretvoren u genezu jednog poznanstva i prijateljstva koja također ima tri prepoznatljive faze. U prvoj mlađi kraljev sin princ Albert nakon bolnog iskustva u Wembleyju odluči poslušati suprugu i angažirati australskog terapeuta koji bi mu mogao izliječiti mucanje. Introvertirani princ i ekstrovertirani terapeut malo-pomalo uspostave prijeko potrebno povjerenje i prinčevu se mucanje pokaže rješivim. Taj dio filma uvjerljivo dominira nad cjelinom. Fino povučene paralele između dvojice statusno i karakternu posve različitih ljudi, koje poveže konkretna situacija, režijska su i glumačka bravura. Colin Firth u ulozi (ne)suđena prijestolonasljednika pedantno gradi sliku emotivno zakočena čovjeka čije je mucanje kompleksan problem, a ponašanje pojednostavljeno bježanje od frustrirajuće stvarnosti. Iako nije bio prvi izbor za glavnu ulogu (bio je to Paul Bettany), Firth je utjelovio lik koji je sada teško zamisliti u izvedbi drugog glumca. Možda više pojavom, a manje interpretativnom širinom koja, uostalom, nije ni imala veće pokriće u izvornom tekstu, Firth je gabarite svoga lika ponegdje nadišao vlastitim šarmom, a ponegdje je lik spretno sazeo na par upečatljivih karakteristika. Njegov kralj varira od osobe u vječnom spazmu do državnika iz sjene kojemu nepovoljne okolnosti iz prošlosti ustupaju mjesto znatno povoljnijem razvoju događaja, čak i onda kada ih on sam nije svjestan.

Ipak, Firthova izvedba ne bi bila ni upola toliko uspješna da drugi dio središnjeg para nije briljantno odglumio Geoffrey Rush. Njegov je Logue uvjerljivo najdinamičniji i najplastičniji karakter u filmu. I dok prinčev, odnosno, kraljev lik od početka definira pitanje mucanja, a tek onda sve ostalo, što je i glavna zamka njegova profiliranja, Logue je u Rushovoj interpretaciji potpuno autonoman lik čije se životne, profesionalne i karakterne crte skladno dopunjuju sve do same završnice. (Raz)otkrivajući ga malo pomalo kao samouka terapeuta u sivoj zoni između filantropije i prevare čiji je nedostatak formalnog obrazovanja zapravo prednost, a socijalne vještine i emocionalna inteligencija superiorni u odnosu na sve ostalo, Rush gradi živ, samopouzdan i iznimno šarmantan lik koji je u biti ključ cijele priče. Njezin klimaks nastupa u drugoj fazi filma u kojoj izgrađeno povjerenje dvojice ljudi nagrizi obrat na britanskom prijestolju: smrt kralja Georgea V. i veoma brza abdikacija novog vladara Edwarda

da VIII. (zbog stava o braku s američkom razvedenicom Wallis Simpson) suočit će princa Alberta s najvećim stresom u njegovu životu i, lako moguće, s novim okidačem problema mucanja.

Ovaj je dio filma propuštena prilika jer je intimistički ugođaj prvog dijela ne odveć uvjerljivo zamijenjen površnim prikazom turbulentnih političkih i obiteljskih prilika Alberta kao budućeg kralja Georgea VI. Mada su Michael Gambon (umirući kralj George V.), te osobito Guy Pearce (kratkotrajni kralj Edwarda VIII.) ostvarili vrhunske uloge, prvi kao rezignirani monarh svjestan polagana nestajanja Carstva, a drugi tumačeći zajedljiva i lakomislena čovjeka potpuno pogrešnih procjena, politički vrhunac filma ostaje nedorečen. Možda najviše zbog slabo elaboriranog prekida odnosa novog kralja i njegova terapeuta odlučnog u isticanju i poticanju kraljevih "kraljevskih" odlika. Stoga i treći dio priče, onaj u kojem se pokidane veze obnavljaju, a kralj nužno treba pomoć pri držanju najvažnijeg govora u životu, govora o ulasku zemlje u Drugi svjetski rat 1939, djeluje više kao epilog, a manje kao logičan rasplet. Mehaničko nizanje događaja do završetka ipak očvrstne sjajno režiran prizor povijesnog govora koji, lišen bilo kakve teatralnosti, skučen i prostorom i gestama, vrati priču na sam početak. Na lice čovjeka čiji govorni problemi i njihova rješenja nisu u grlu, nego u psihi.

Čini se da je redatelj ipak dvojio želi li u konačnici režirati sugestivan prikaz odnosa dvojice samo naoko različitih ljudi ili manje više standardiziranu kostimiranu dramu o osobnom problemu nacionalnih reperkusija. Dok god slijedi prvu redateljevu želju, *Kraljev govor* djeluje drukčije, čvršće i koherentnije glede gorkog humora. Kad god film postane prostorno širi, a kontekstom plići, Hooperov opis burnih povijesnih događaja i njihovih sudionika izgubi uspostavljeni ritam i logiku. To se najbolje osjeti u gotovo karikaturnom prikazu Winstona Churchilla (Timothy Spall). Churchillovo se mucanje moglo veoma dobro uklopiti u glavninu priče, ali se njegovo pojavljivanje svelo na nespretno žongliranje povijesnim činjenicama (britanski je državnik, naime, bio protiv abdikacije Edwarda VIII, a ne njezin zagovaratelj). S druge strane, Helena Bonham Carter ostvarila je suptilan portret buduće kraljice i najvažnije poveznice između dvojice središnjih likova čiji su dijaloški dueli ponajbolji dio teksta scenarista Davida Seidlera. Iznadprosječan dojam ostavlja i zavodljiv snimateljski rad Dannyja Cohena za koji je

kritičar Martin Filler rekao "da u filmu sve izgleda kao da je umočeno u jaki čaj". Baš kao i glazba koju je skladao Alexandre Desplat. U filmu o govoru koji probija u prvom redu psihološke i socijalne barijere, a tek onda fiziološke, glazba suptilno izmjenjuje tonove, ritmove i tišinu, stvarajući uistinu sugestivnu zvučnu kulisu. Naposljetku, Hooperove su režijske zamisli o sažimanju prostora oko i između likova dobile pravu dimenziju u scenografiji Eve Stewart, pa je smještanje najvažnijih dijelova priče u terapeutov stan i radnu sobu vizualni i narativni pogodak. Šareni, isprani uzorak na zidovima sobe možda najbolje oslikava ono o čemu se u filmu radi: o turbulentnu niza-

nju riječi, raspoloženja i bijega od njih jednog čovjeka koji u interakciji s drugim čovjekom napokon uspostavlja unutarnji red i smisao.

Rezak, lucidan i duhovit u najuspjelijim prizorima, a površan i kalkulantski u onim slabijim, film *Kraljev govor* vrhunski je produciran i odglumljen film koji je itekako tečno progovorio s najširoom publikom. Uspjeh u svjetskim kinima te Oscari za film, Hoopera, Seidlera i Firtha potvrda su toga. Bude li jednoga dana snimljen film o praunuku kralja iz *Kraljeva govora*, princ William bit će zadovoljan realizira li ga ekipa slična ovoj.

Boško Picula

Negdje

(*Somewhere*, Sofia Coppola, 2010)

UDK: 791.633-051Coppola, S."2010"(049.3)

Negdje, četvrti dugometražni film Sofije Coppole – odnosno, četvrti Coppolin film, budući da je "Coppola" brzo prestalo označivati njezina oca čija su djela odavna dio kanona američkog filma, što dovoljno govori o njezinu autorskom značaju – otpočinje doslovce *negdje*: statičnim dvoipolminutnim kadrom kalifornijske pustine u kojemu sportski automobil u realnome vremenu odvozi četiri kruga oko staze. Kadrovi vožnje Ferrarijem (te u nekoliko scena limuzinom) određuju i cjelinu filma. Vožnje automobilom u realnom vremenu, gradskim ulicama Beverly Hillsa ili gradskim autocestama, bez popratne glazbe, pa čak i prizorne (što je iznimno neobično, s obzirom na uobičajenu životnu praksu da se tijekom vožnje sluša glazba), u funkciji su dodatnog podcrtavanja egzistencijalnog *ennuija* glavnog protagonista filma. Johnny Marco (Stephen Dorff, facijalno pomalo nedorečen, što čini nejasnim gdje počinje indisponirani habitus njegova lika, a gdje je naprosto limit njegovih glumačkih mogućnosti) naime, ako se već nekamo ne vozi bez glazbe, uz zvuk Ferrarijeva motora i prigušeni šum gradskog prometa, u dugim, besadržajnim kadrovima sjedi u svojem apartmanu u hotelu Chateau Marmont na Sunset Boulevardu, ili na balkonu, ili je u krevetu, ili pod tušem, ili pak upravo prolazi hodnicima hotela ostvarujući bizarne usputne socijalne kontakte koji Chateau Marmont pretvaraju u neobičnu, nešto šminkerskiju inačicu newyorškoga hotela Chelsea... Samo što ovdje ne boravi Bob Dylan u sobi

211 niti Leonard Cohen u sobi 424 (niti Thomas Wolfe u sobi 528 ili Dylan Thomas u sobi 205 (ili Warhol, Patti Smith, Nico...), već Bono u sobi 59, što dovoljno govori o intelektualnom profilu novovjekih "prokletih" umjetnika. Istini za volju, treba reći da su i u ovom hotelu živjeli F. Scott Fitzgerald, Jim Morrison, Leonard Cohen, Hunter S. Thompson, kao i deseci zvijezda klasičnog Hollywooda, a tu je dane ne izlazeći iz apartmana provodila i Greta Garbo. (Također, premda manje nego Chelsea – i ovaj je hotel opjevan u *rock*-pjesmama). Johnny Marco nikad ne čita, ne sluša glazbu (osim tijekom hotelskih zabava kojima ionako lunja kao protagonisti na zabavama u Antonionijevim filmovima), ne gleda filmove, ne zanima ga ništa umjetničko niti intelektualno, katkad gleda televiziju, a i svoju glumačku metodu objašnjava jednostavno: počneš, ideš na audicije, nađeš agenta.

Gomilanjem takvih "egzistencijalističkih" prizora Coppola pokušava postići zasićenost njihovom ispražnjenosti od značenja, a time pak želi postići prijenos indisponiranosti, otuđenja, gubitka središta na gledatelje. Antonioni je već spomenut, a taj zaboravljeni prvak tog tipa filma vjerojatno je bio i prvak onoga tipa filma što se u najnovije vrijeme pomodno naziva Slow Cinema (kao da već pod nazivima minimalističkog filma ili asketskog stila nije poznat u kontekstu opusa Carla Theodora Dreyera, Roberta Bressona, Érica Rohmera, pa i Antonionija ili Paule Shradera). "Antonionui" pribiva negdje po rubovima



svijesti Coppolina filma. Antonionijevska "smrt osjećaja" tema je koja se skriva u srcu ovog djela, koje se režijskim stilom – dugim statičnim kadrovima bez popratne glazbe, navodnim kriškama svakodnevice, kao što je vožnja automobilom, tišinom, nemotiviranim postupcima glavnog lika, stankama u ionako besadržajnim razgovorima (što podupire montažna podjela filma na više sekvenci odijeljenih dugim zatamnjenjima) – pokušava nametnuti kao američka inačica Slow Cinema.

Kadrovima vožnje automobilom uostalom otpočinju umalo svi filmovi-prvaci toga najnovijeg trenda u festivalskoj kinematografiji: *Tri majmuna* Nuriya Bilgea Ceylana (*Üç maymun*, 2008) otpočinje noćnom vožnjom tijekom koje se zbiva prometna nesreća koja će biti pokretač filmskog zapleta, u čijem se klupku uplela prava, traumatska priča koju gledatelj treba rasplesti. *Žena bez glave* Lucrecije Martel (*La mujer sin cabeza*, 2008) pri početku sadržava dugi kadar vožnje u kojemu se također (izvan kadra) zbiva presudna nesreća iz koje proizlazi junakinjino nervno rastrojstvo sasvim u tradiciji Antonionijeve *Crvene pustinje*. *Ujak Boonme koji se sjeća prošlih života* Apichatponga Weerasethakula (*Lung Bunmi Raluek Chat*,

2010) pri početku ima odluju vožnju automobilom koja je, da se zaključiti iz cjeline filmske strukture, više-manje sama sebi svrha. Kod Coppole postupak postiže sličan učinak: kadrovi vožnji tu su da bi prenijeli takva stanja uma i takve emocije, besadržajni kadrovi sjedenja i pušenja tu su i traju koliko po školskom receptu Slow Cinema trebaju trajati – premda gledatelj zna već nakon nekoliko sekundi da se ništa neće zbiti, odnosno da je modus postavljen, a značenje se podrazumijeva već samim postupkom i nakon toga ostaje samo gledateljima katkad prenaporna egzekucija.

Ovo "ništa se neće zbiti" pritom stoji u potpunosti – ne očekujemo potres ili kišu žaba koje su kao globalne metafore prikladno nalijegale na kraj tzv. altmanovskih struktura, tj. filmova mozaične dramaturgije koji su mnogo prikladniji američkoj kinematografiji nego minimalistički Slow Cinema što ga ovim filmom Sofia Coppola pokušava nakalemiti na američki film (i to ne nezavisni). Ali nećemo dobiti niti značenje koje nastaje iz viška i kontingencije (cjelina je, znamo, uvijek više od zbroya svojih dijelova), što je transfer koji se odvija u srcu svjetskog sporog filma. Uporne, repetitivne vožnje automobilom

na vrh brijega da se uhvati telekomunikacijski signal u filmu Abbasa Kiarostamija *Vjetar će nas nositi* (*Bād mā rā khāhad bord*, 1999) u srcu filma skrivaju traumu koju treba razriješiti, kao što takvu traumu skrivaju i spomenuti filmovi Lucrecije Martel, Ceylana i Weerasathakula – prašnjavi obrisi dječje ruke na staklu nakon što je automobil udario u nešto izvan kadra u *Ženi bez glave* ili dijete (tj. priviđenje djeteta) koje prebacuje ruku preko usnulog oca u krevetu u *Tri majmuna* duboko su zastrašujući filmski prizori, potonji dostojan ubojstva skrivenoga u središtu strukturalnoga marienbadskog labirinta Alaina Resnaisa i Alaina Robbe-Grilleta ili pak praznih mjesta (nestale djevojke, neostvarene veze, pomaknute svijesti) iz središta Antonionijevih filmskih priča. Međutim, lice Stephena Dorffa niti režijski postupci Sofije Coppole ne proizvode ni približno kadrove s takvim (viškom) značenja. Njihov je višak postupak sam, njegova retorička transparentnost, dodatno podcrtana prvoloptaškim pseudo-filozofskim rješenjima. Treba istaknuti dva takva prizora: konferenciju za novinare gdje, nakon pitanja jednog novinara "Tko je Johnny Marco?" slijedi rez, te subjektivni kadar Johnnija Marca s balkona Chateau Marmonta na jumbo-plakat na Sunset Boulevardu, što ga filmski plan reže tako da vidimo samo gornju polovicu reklamne poruke: *DO YOU*. Znakovita je i sekvenca u kojoj Marcu majstori specijalnih efekata rade gipsani odljev glave: on ostaje disati, doslovce čovjek bez lica i identiteta, što u jednome dugome kadru, uz laganu vožnju prema naprijed, od srednjeg plana do bližega, traje 90 sekundi.

Nedostatak emocionalne katarze na kraju ovoga filma pritom nikako nije vrijednost – moguće bi bilo ustvrditi da takve katarze izostaju na kraju bilo kojeg spomenutog filma ili u Antonionija uopće, međutim, ti filmovi zadbivaju razlog postojanja – od spomenute pojave duha-djeteta u *Tri majmuna*, pa do, ranije, finala Antonionijeve *Pomrčine*, ispražnjene od priče, razrješenja fabule, glavnih likova. Glavni je problem Sofije Coppole pritom ipak habitus njezinih likova, odnosno autorski prosede – svijet i svjetonazor – koji sad već sustavno izgrađuje. Ma što ona napravila, navodni *ennui* jednog hollywoodskoga glumca, i to izgleda neke inačice akcijske zvijezde bez dubljeg umjetničkog pokrića, naprosto nije emocionalna struktura dovoljno zanimljiva, duboka niti univerzalna i relevantna da se na njoj sagradi kuća od filma. Nije stoga čudno što dominacija statičnih kadrova – pri čemu objekti i glumci često bivaju odrezani rubom kadra bu-

dući da filmska slika sustavno izbjegava korekcije kadra švenkom – prestaje samo kad je u kadru Marcova kći Cleo (Elle Fanning). Nju naime Coppola prati uvijek dinamičnom kamerom, bilo da kamera (iz ruke) pleše uz nju, bilo da švenka po animiranim avatarima na TV ekranu dok ona igra Playstation, kao da je riječ o TV prijenosu meča. Cleo je također uvijek snimljena u kontrastnoj svjetlosti; ona je autorska svijest u ovome filmu, instanca uz koju se Coppola očito identificira, vanjski promatrač svih procedura u životu hollywoodskih zvijezdica i starleta u hotelu Chateau Marmont (vjerojatno je to moguće povezati sa Coppolinom biografijom). Ona je nevinost u tome svijetu, i nije stoga začudno da najuspjelija sekvenca filma – kadar-sekvenca njezina klizanja na ledu uz pjesmu *Cool* Gwen Stefani – pripada upravo njoj, prenoseći sugestivnu, nedosežnu nevinost dječjih dana, izgublenu za odraslo doba.

Sličan pothvat pokušava se u filmu ponoviti prizorom na bazenu, gdje otac i kći, nakon podvodne scene čajanke, poživaju na ležaljicama, uz izvanprizornu glazbu *The Strokesa* (pjesma *I'll Try Anything Once*) – ovog puta sugestija je, dok kamera vozi unatrag u jednome kadru, dok ne dođe u okvir kojim postavlja katalošku kič-razglednicu pop-sreće s kalifornijskoga bazena, postignuta obiteljska sreća, pa makar i na tren, pomirenje Marca, oca koji je iznevjerio, i kćeri. Priča o temeljnoj ćeliji američkoga društva – obitelji – toliko karakteristična za prethvaljene i šablonske filmske uratke iz Sundanceove struje američkog nezavisnog filma (npr. *Mala miss Amerike* /*Little Miss Sunshine*, 2006/), najviše je što od traumatičnog iskustva može dostići Sofia Coppola. Možda je to vezanje uz Cleo ponajbolji pokazatelj da Coppola mora razmotriti što i kako kao autorica ima reći u budućnosti. Cleo je naime mlađa od lika Lux u Coppolinu prvijencu *Samoubojstva nevinih* (*Virgin Suicides*, 1999) – Kirsten Dunst glumila ju je sa sedamnaest godina – u filmu kaže da ima jedanaest godina (Elle Fanning rođena je 1998), dočim je Charlotteu u *Izgubljeno u prijevodu* (*Lost in Translation*, 2003) Scarlett Johansson glumila s 19 godina, a u *Marie Antoinette* (2006) Dunst je naslovnu junakinju odglumila u 24. godini. Ovaj regres na jedanaestogodišnjakinju govori kako Coppola može govoriti samo na način Harukija Murakamija, vječito perpetuirajući emocionalnu strukturu i tjeskobu (pred)studentske dobi, što je poznati obrazac pop-romana i pop-pjesama kojima su njezini filmovi ionako itekako dužni, od lošeg smještanja suvremenih pop-pjesama

u kontekst filma o Marie Antoinette, do korištenja situacije likova "izgubljenih u prijevodu" suvremenog, Zapadu začudnog, hiperrealističkog Japana, što je temeljna situacija iz romana *Voditi ljubav* Jeana-Philippea Toussainta, objavljenog godinu dana prije Coppolina poznatog filma (koji ne samo da opisuje dvoje likova u istom hotelu u Tokiju u kojemu se susreću i Coppolini likovi u *Izgubljeno u prijevodu*, neke su slične i neke fabularne situacije, kao što je telefaks u rano jutro; zanimljivo, baš nalik prizoru u *Negdje*, u ovom romanu lik ugleda plakat od kojega uspijeva pročitati samo VIVRE, živjeti).

Ako je regres u tinejdžersku nevinost i infantilnost ono najviše što u pogledu svoje emocionalne strukture *Negdje* može ponuditi, svodeći se na transparentne i lako čitljive metafore izgubljenih u prijevodu (tokijski hotel odmijenjen Chateau Marmontom, gledanje japanske televizije gledanjem *Prijatelja* sinkroniziranih na talijanski u epizodi filma koja se odvija u Italiji, a par stariji glumac – mlada diplomantica parom glumac – predtinejdžerska kći), nemjesta ("negdje"), emocionalnih stanja sugeriranih pop-pjesmama (The Strokes, Gwen Stefani), najgore što film nudi jest dovođenje solipsizma Coppolinih likova do kraja, što vjerojatno nije bila njezina autorska intencija. Naime, i Toussaintove likove izgubljene u Tokiju (u trilogiji romana započetoj s *Voditi ljubav*) karakterizira solipsizam i emocionalna distanciranost – što je pole-

mičko naslijeđe robbe-grilletovske sjene koja se nadvila nad suvremeni francuski roman – ali oni imaju svoj *raison d'être* i nekamo vode. Coppolin film ne vodi nikamo, osim u promašenu samospoznaju, time produbljujući solipsizam i infantilnost likova Marie Antoinette i Luja XVI. Johnny Marco dakako, nakon vrhunaca filma s prizorom na bazenu, doživljava emocionalni slom, ali nakon njega ne pruža ruku-pomoćnicu, onu koja ne pita bližnjega dok pomaže, svojoj bivšoj supruzi koja mu je na skrb, uslijed emocionalne krize, ostavila kćer koju je zapostavio, niti odluči biti tu, bez pitanja i uvjeta, za svoju kći. On naime doživljava preobraćenje na američki način – "Ja sam jebe-no ništa. Nisam čak ni osoba. Ne znam što da radim." On dakle ne prepoznaje ni suprugine ni djetetove potrebe, *ja* je opet na prvome mjestu, a njegovo konačno oslobođenje od demona promašene egzistencije i alijenacije prikazuje se realiziranim metaforama – konačno se odjavljuje iz hotela Chateau Marmont (ne ostavlja stvari na pohrani, nego će naknadno javiti adresu za dostavu), odlazi Ferrarijem, vozi se autocestom, u nizu rezova sve dalje od grada, a zatim ostavlja Ferrari uz rub državne ceste te nastavlja pješke, dok sve vrijeme film prvi put prati popratna, skladana (i to atonalna) glazba grupe Phoenix. S ove strane velike bare, nadamo se barem da Johnny Marco ide prema kćeri u ljetni kamp, a ne "prema samome sebi". Ona je ipak najveće postignuće njegova života.

Tomislav Šakić

Neke druge priče

UDK: 791.633-051Juka, I.(etc.)"2010"(049.3)

(Ivona Juka, Ana Maria Rossi, Ines Tanović, Marija Džidževa, Hanna Slak, 2010)

Regionalnu suradnju na filmu *Neke druge priče* ostvarile su redateljice iz pet bivših jugoslavenskih federalnih republika – Ivona Juka, Ana Maria Rossi, Ines Tanović, Marija Džidževa, Hanna Slak – u omnibus-filmu ispričanim kroz rakurs sugestivnog naslova *O drugosti*. Iz konteksta statusa samih autorica o toj drugosti ponajviše govori podatak da je samo jedna od njih etablirana redateljica (to je slovenska autorica Hanna Slak – ako govorimo o više dugometražnih igranih filmova – dok je Ivona Juka iz Hrvatske otprilike poznata po dugometražnom dokumentarcu *Što sa sobom preko dana /2006/* nagrađenom u Edinburghu i na Danima hrvatskog filma). Ne zaboravimo da su film-

ske autorice i kod nas iznimno rijetka pojava i da je slučaj Snježane Tribuson prije iznimka negoli pravilo. Ines Tanović (1965) iz Sarajeva veteranka je kratkometražnog filma, asistentica redateljima poput Kenovića i Kusturice, nagrađivana pjesnikinja te autorica kazališnih i radio-drama. Tu su još i Marija Džidževa iz Makedonije, prije dugih deset godina također autorica jednog kratkog filma te nekolicine dokumentaraca, slično Ani Mariji Rossi iz Srbije koja je, prije stalnog angažmana u kulturnoj redakciji Radiotelevizije Srbije, snimala dokumentarce za B92.

Majčinstvo i trudnoća, kao najosjetljivije teme koje određuju žensku biološku i socijalnu ulogu od pamti-



jeka, zaogrnutе su obiteljskim, institucionalnim i društvenim uzusima te se želi prikazati kako se s time nosi moderna žena koja nikome ne polaže račune, ili to barem ne želi. Ali, budući da joj ništa nije automatski dano, film prikazuje što se zbiva kad se žena nađe na brisanom prostoru. Uglavnom, ta dva jaka motiva ulančavaju okvir fabularnim varijacijama čitava omnibusa. U priči autorice iz Hrvatske (Ivona Juka) jedan od dvostrukih još nerođenih blizanaca senzibilne umjetnice Sonje (Nera Stipičević) i mladog japija Marina (Goran Bogdan) boluje od Downova sindroma što uzrokuje pritisak starijih sporednih likova da se plod odstrani. Maljajući bijelo platno majčinstva, što angažirano a što aktivističkim kistom, dvije su se redateljice odlučile u centar postaviti mladu ženu kojoj društvo ne ostavlja mjesto za odstupnicu, dok je u tri preostale priče riječ o muško-ženskom odnosu koji žensku osamljenost još više ističe. Motivacija Jukine umjetnice zafranovičevski je akutna, potencirana kroz dihotomiju atavističkoga i labilnoga, pogotovo u eksterijerima nabiženima srazom tijela i prirode, poput trčanja kroz groblje, odnosno, svjedočenja napada amoka kod jednog djeteta s Downovim sindromom. Zadojena svojim muzama, Sonja

(bavi se *action paintingom*) poput Kolarove Janice (Babajine Breze) uljez je oko kojeg divljaju komunikacijski kodovi surovog kapitalizma kao ispalj iz Perišićeve proze špikane Beigbederom. Iako radnja počiva na briljantno komponiranoj mizansceni očita je plošnost prikaza njezina odnosa s mužem, koji na njen euforični vokalni izričaj odvraća sipljivim kontrastima, kao što je i crno-bijela karakterizacija svih ostalih likova. No ovaj je segment mogao biti i dobar primjer disidentskog feminizma koji se odupire poimanju roda kao društvenog konstrukta.

U srpskoj epizodi redateljice Ane Marije Rossi majčinstvo je prikazano kroz pritajenu subverzivnost utoliko što je glavna junakinja trudnica na kojoj se to još ne vidi. Iz aristotelovskog jedinstva mjesta, vremena i radnje centrirane oko novogodišnje noći na odjelu za intenzivnu njegu javne bolnice može se povući relacija s antičkim tragedijama: u krevetu do glavne junakinje leži ubojica njezina partnera, a s hodnika odjekuju raspojasani lajtmotivi kusturičinske ekstaze; neočekivani obrat završava drugarski odnos u maniri šekspirijanske osvete. U niskom letu samotničke ispovijedi, ranjeni kriminalac (Sergej Trifunović) razotkriva emocionalnu razinu dečka iz susjedstva još

šokiranoj novopečenoj udovici (Nataša Ninković), pri čemu su oboje izgubljeni u sijasetu tranzicijskih metafora, već prema logici svojih životnih izbora. Jedini nedostatak epizode je nezgrapna glazba Vlade Divljana, jer prizor junakinje koja izlazi u zoru velegrada, umjesto parafrazom Bajaginih *Džezera*, daleko bi upečatljivije bio apostrofirana *Kenozoikom* VIS-a Idoli.

U trećoj priči bosanska je redateljica Ines Tanović odoljela valu utjecaja novije rumunjske drame, za razliku od prve, druge i četvte priče. Morbidni interijer bolnice zamijenjen je otuđenim prostorom novinarskog podzemlja (tiskara i magazin), ne bi li se kroz tehničku izvrsnost produkcije okarakterizirala neizvjesnost zaposlenja, obitelji, stanovanja, ljubavi i života; zahvaljujući izmjenama neonjskih kadrova iz ljubavničke ložnice i polumračnih stanova u kojima intelektualna elita (Emir Hadžihafizbegović i Jasna Ornela Bery) lamentira o obitelji pripremajući knjigu za koju sumnja da će je itko čitati. U vezi Hedder (Nina Viočić) i Harisa (Feđa Štukan) na djelu je neorijentalistička kulturna sinteza sraza Kundere i Coppole: život – osim što je negdje drugdje – u prijevodu nije izgubljen, jer je ona prevoditeljica, a on urbani Bošnjak, pa su oboje bilingvalni, ali je to iluzija. Sokaci mahale za svoje se pravo građanstva natječu s monolitnim zgradama protektorata, a usprkos tome što među ljubavnicima nema nikakvih ograda Hedder odlučuje reducirati Harisa na lokalnu epizodu svoje vagabundske biografije promovirajući ga u balkanskog *toyboya* bez suvišnih sentimentata.

Rekonvalescentica zaražena hepatitisom C rodit će

zdravo dijete koje želi usvojiti moćnik u crnom u svrhu realizacije vlastitog nasljednika – kratki je opis makedonske epizode Marije Džidževe u kojoj se nazire odnos bezobzirnih struktura vlasti koje će oteti i posljednji potencijal izgubljenoj generaciji. Netko će reći kako je problem ove epizode već u izboru glavne glumice (Iva Zendelska), dok mu se artističke ambicije mogu pronaći u mapiranju vizualnog stila *Barbarskih invazija* Dennysea Arcanda uz preuzimanje klasičnih seksploatacijskih stereotipa vezanih uz populaciju bijelih kuta. Ako omnibusu i ne smeta *bezna-slovnost* subdivizija ovog cjelovečernjeg kvinteta, ostaje nejasno na koji je aspekt redateljica Marija Džidževa zapravo htjela baciti težište, te je naslov njezinu segmentu filma nasušno potreban.

Posljednja je priča (*Nebesa* Hane Slak) ujedno i najefektnija. Njome se demaskira Crkvu i korporaciju za spajanje parova kao dvije strane iste medalje. Samostanska pitomka (Lucija Šerbedžija) odluči testirati koncept bezgrešnog začeca tako što sjeme naruči poštom, što ne nailazi na razumijevanje crkvenih struktura, te biva izbačena u civilni život. Autorica Hanna Slak snimila je već tri cjelovečernja igrana filma pokazavši da se zna snaći u žanrovski raznorodnim ostvarenjima. Nakon izгона iz "raja" djevojka se zapošljava u agenciji za povezivanje parova gdje joj se jasno daje do znanja da je vjera ključna za pridobivanje povjerenja klijenata. Čitav vizualni prosede nalikuje reklamnom vizualnom minimalizmu – ta na kraju krajeva, riječ je o multinacionalnim kompanijama, rezoniraju u poslovnoj komunikaciji koja se odvija u minimalističkom tonu.

Vid Jeraj

O ljudima i bogovima

(*Des hommes et des dieux*, Xavier Beauvois, 2010)

UDK: 791.633-051Beauvois, X. "2010"(049.3)

Važnost francuskoga filma *O ljudima i bogovima* redatelja Xaviera Beauvoisa ne iscrpljuje se u nizu prestižnih nagrada kojima je ovjenčan (Grand Prix na prošlogodišnjem filmskom festivalu u Cannesu je najznačajnija), kao ni u činjenici da je snimljen prema stvarnom događaju – još uvijek u potpunosti nerazjašnjenom umorstvu sedam cistercitskih redovnika trapista u Alžiru 1996. Producent i suscenarist filma Étienne Comar je katolik, pa je i njegovo filmsko zanimanje za ne tako davna povijesna

zbivanja propušteno i kroz društvenu i kroz teološku prizmu. Film je idejno začet 2006. na desetu obljetnicu toga zločina u svjetlu obnovljenoga medijskog zanimanja, premda je Comar i u ranijem razdoblju razmatrao usud stradalih redovnika (usud dosljedno istražen i u publicističkom djelu američkoga novinara Johna Kisera *The Monks of Tibhirine* objelodanjenom 2002. godine).

Sprega Étiennea Comara i Xaviera Beauvoisa doprinijela je ostvarenju izuzetne slojevitosti smještenom u



društveni kontekst alžirskoga građanskog rata u kojem fundamentalisti pokušavaju preuzeti vlast ne libeći se pritom terorističkog djelovanja. Povijesna je vjerodostojnost neupitna, no autori filmsku cjelinu ne grade od samog presudnog zločina, čak ga ni ne prikazuju, te tako izbjegavaju bilo kakovu mogućnost senzacionalizma, a podjednako prigušuju i moguće naglašenije političke predznake. Okosnica im je temeljena na priči o samim redovnicima, njihovoj egzistenciji u samostanu smještenom u planinskom masivu Atlas, neprestanoj korelaciji i skladnom suživotu s muslimanskim stanovnicima obližnjega sela, ali i na sve većem utjecaju terorističkoga žrvnja nakon stradanja hrvatskih radnika u blizini. Budući da odbijaju pomoć regularnih vojnih postrojbi, redovnici se nalaze na razmeđu odluke napustiti samostansko okrilje ili ostati u sve izglednijoj opasnosti od stradanja. Tako i vojska i teroristi postaju prijetnja zajednici. Pritom je nedvojbeno da su rekonstrukcija i interpretacija temeljne metode filmskog inačenja povijesnoga, ali i vjerskog.

Iako film *O ljudima i bogovima* prikazuje nedavne događaje, sam ustroj redovničkoga djelovanja, pa i zemljopisno okrilje naznačuju pristup koji nije uvjetovan vremenskim okvirima. Redovnici se u okolnostima mogućeg stradanja naposljetku ne ravnaju prema zahtjevima zemaljske egzistencije, premda su neki od njih bili podložni takvim odlukama. Osim toga, jasno je da, usprkos određenoj modernizaciji, žive od zamalo rudimentarne poljoprivredne djelatnosti i proizvodnje meda, a suglasje s okruženjem i stanovnicima označeno je i njihovim su-

djelovanjem u mjesnim islamskim običajima. Usporedbe dviju religija neprestane su i nenaglašene, a međusobna povezanost vjerskih principa nerazlučiva. Prior samostana Christian (u suzdržanom, ali i snažnom tumačenju Lamberta Wilsona) na svom radnom stolu drži zapise sv. Benedikta i sv. Franje Asiškog, ali i *Kur'an*. Njegovo poznavanje temeljne knjige islamske vjere očito je ponajviše pri prvom susretu s ekstremistima na Badnju večer, kada pred njihovim vođom Fayattiom (Farid Larbi) citira zapis iz *Kur'ana* o kršćanskim svećenicima.

Vjerska snošljivost očita je i s teroristova stanovišta, jer se on redovnicima ispričava što je upao u samostan upravo u večer svetu za kršćane. Komplementaran odnos redovnika i mještana očituje se i u zgražanju stanovnika prema terorističkim zločinima, a pogotovu u liječničkoj djelatnosti redovnika Luca (izvršni Michael Lonsdale) koji skrbi za zdravlje mještana, a mudrim savjetima pomaže i muslimanskoj djevojci u emotivnom odnosu s mladićem. Značaj je te osmorice redovnika, kojima se naposljetku pridružuje i deveti, neprijeporan, pa kada u žrvnju moguće opasnosti redovnici pred mještanima pokušavaju opravdati mogućnost odlaska iz samostana, stanovnici ustvrde da im bez redovničke zaštite nema opstanka. Razmatrajući suprotnosti terorista i predstavnika vojnih postrojbi i službenih vlasti, uočavamo da upravo potonji većim dijelom filma ne razumiju djelovanje redovnika; poput stranaca su im jer država nastoji djelovati potpuno pragmatično (pritom stožerni predstavnik vlasti za korijene lošeg društvenog stanja sasvim opravdano optužuje

francusku kolonizaciju). Ne treba zaboraviti da je proces dekolonizacije Alžira pratio dugotrajan krvav rat s Francuzima koji nisu prihvaćali težnje za oslobođenje te se posljedice takva odnosa i u suvremenim razdobljima još uvijek osjećaju.

Prijelomne su odrednice djelovanja redovnika kontemplacija, služenje Bogu i zajednici te poniznost. Međutim, kao što dio svjetske filmske kritike zamjećuje, nisu oni ni sveci ni propovjednici, već nastoje očuvati mir i dostojanstvo u navedenim okolnostima. Posvećeni poslanju i poslu, ti redovnici oblikuju zajednicu čije potpuno jedinstvo postaje upitno nakon što prior samostana samostalno odbija vojnu zaštitu, ne pitajući ostale. Temeljni izbor između dviju opcija: ostati unatoč pogibli ili napustiti dato okrilje u prvom pojedinačnom odabiru, naizgled bi mogao narušiti zajedništvo, pogotovu u slučaju redovnika Christophea (Olivier Rabourdin) sklonog odlasku. Muka je toga redovnika iskazana snažnim potezima, njegova je borba vapaj Bogu u samostanskoj ćeliji, vapaj kojem svjedoče i ostali pripadnici reda odijeljeni zidovima. Međutim, daljnji tijek pokazuje da su svi, pa i Christophe, nakon razgovora s priorom skloni nastaviti poslanje, makar im to značilo egzistencijalnu ugroženost dvojake prirode, vojne i terorističke. Naznačenu ugroženost percipiramo i naglašenijim redateljskim postupcima: prije negoli teroristi upadnu u samostan tražeći pomoć za ranjenike ili lijekove, kamera jednog redovnika prati iz blizine, sa snimateljeva ramena. Čak i gledatelj koji nije još usvojio takve označnice filmskog jezika, osjeća napetost, pogotovu u neskladu s prijašnjim postavkama kadra. Poslije vojni helikopter nadlijeće samostan, a u snažno naglašenom kadru samostan je predložen niz ciljnik strojnice, najavi oružane opasnosti. Trenutke napetosti podcrtava zvuk letjelice u opreci sa skladnim redovničkim pjevanjem u prostoru crkve.

Taj crkveni prostor i redovničko pjevanje, ili pak vjerski obredi, tijekom filma su svojim čestim uprizorenjem od prijelomne važnosti u duhovnom segmentu građe. Prostor je uglavnom prikazan uzdužno, niz crkvu, s perspektivnim skraćenjima prizora, otprilike oko središnjice kadra. Na taj način redovnici, pod šturim, poglavito plavim osvjetljenjem, izgledaju stopljeni u jedan zajednički entitet, a suprotne postavke snimke (od oltara ili prema oltaru) sugeriraju i stanovište Božjega pogleda. Možemo dakle ustvrditi da to jedinstvo redovnika ne potječe od zemaljskog nadahnuća, što nam potvrđuje i

način uprizorenja scena u kojima se oni usuglašavaju u svojim postupcima i moralnim dvojabama. Dvostruki je identitet prikazan u sceni razgovora za stolom. U početku stol s redovnicima nije centriran tako da bi doprinio uspostavljanju sklada, dapače, česti pomaci kamere i jasna identifikacija pojedinaca svjedoče o njihovu sagledavanju situacije i naznakama moralnoga odabira koje opažamo sa stanovišta određenoga individualizma. No, kasnije redovnici sjedaju za stol i razgovaraju u izraženijim vodoravnim postavkama kadra, svojevrsnim odslikama renesansnih slika *Posljednje večere* (ne samo glasovitog remek-djela Leonarda Da Vincija).

Znakovito je i da prior Christian pritom sjedi ispred zemljopisne karte svijeta, pa u sugestivnom, a opet nenaumljivom prikazu uočavamo da su zbivanja u samostanu i bliskim podnebljima dio svjetske povijesti te da, bez obzira na ovlažno lokalno razumijevanje, postaju dijelom općeg sagledavanja. Ako su te scene neizravno pozivanje na klasičnu umjetnost ili na tekstove psalmista i evanđelja, u barem dvama primjerima svjedočimo kopijama ili renesansnih ili baroknih remek-djela, a izravno se navode dva psalma i bitan tekst Matejeva evanđelja Struktura Isusova života koji je interpretiran u snažnoj sceni odslike *Posljednje večere*, čiji je kontekst unutarprizorna uporaba poznatih segmenata *Labuđeg jezera* ruskog skladatelja P. I. Čajkovskog. Emotivni značaj scene uočavamo i u snimateljsko-redateljskim postupcima, laganim panoramama niza redovnika, panoramama koje od bliskog plana naposljetku sežu do zamalo detalja lica, uz raspon osjećaja od radosti do strepnje. Naznačena strepnja prelazi u tjeskobu u noći otmice sedam redovnika, njihovu zatočeništvu i evokativnoj anticipaciji stradanja. Snijeg je zameo okućnicu samostana, prostori su posvema prazni, a završnu sekvencu podcrtava izvanprizorni iskaz priora Christiana o uspostavi mogućeg razumijevanja kršćanstva i islama. Posljednji prizor prikazuje odvođenje redovnika u snježnu bjelinu, a kako snijeg i zimu percipiramo kao smiraj života prirode, ti su dojmivi segmenti metaforička odslika pogubljenja redovnika.

O ljudima i bogovima ostvarenje je izražene slikovnosti, zagasitih boja i u interijerima i u eksterijerima, vrlo dojmivo prikazanih prostranstava gorja Atlas (snimljenim u Maroku). Snimateljski uspjeh Caroline Champetier u kompozicijama kadrova ili scena retorične snage podcrtan je promišljenim montažerskim postupcima Marie-Julie Maille. Vodstvo redatelja Xaviera Beauvoisa

nenametljivo je u svim izvedbenim postupcima, kao i u iznimnim glumačkim tumačenjima gotovo svih sudionika postave. Beauvois je filmski oslikavajući turobne i nasilne događaje uspio izbjeći moguću nametljivost postupaka prestižnih televizijskih postaja. Okrutnost ekstremista predočena je tek u sceni stradanja hrvatskih radnika. Za kritičarku Jenny Mc Cartney središnjica filma nije "brutalnost, nego snaga vjere", a Jonathan Romney u siječanj-skom broju britanskog mjesečnika *Sight and Sound* navodi da je posrijedi ostvarenje snažnog konteksta "smrtnosti,

neizbježivosti i primjerenoga stava u suočavanju s njom". Upravo zbog toga nas ne mora čuditi referenca Étienne Comara o sličnosti toga djela s filmom *Sedam samuraja* (*Shichinin no samurai*, 1954) Akire Kurosawe. S obzirom na razmjerno kratak vremenski odmak od stvaranja filma *O ljudima i bogovima* do ovoga teksta, teško je ustanoviti koliki je njegov stvarni značaj u okvirima suvremene kinematografije, no bespogovorno je riječ o dojmljivom djelu koje svoju raskoš odražava i u više gledanja neu-vjetovanih iznimnim kritičarskim ili tržišnim odazivom.

Tomislav Čegir

Provjerena kopija

(*Copie conforme*, Abbas Kiarostami, 2010)

UDK: 791.633-051Kiarostami; A." 2010" (049.3)



U srednjostrujaškom Hollywoodu, posebice u filmovima romantične provenijencije, Italija je raj na zemlji, izgubljena Arkadija, utočište za sve izgubljene, umorne i nevoljene. Italija je u današnjem Hollywoodu ono što je Amerika bila za Italiju u vrijeme velikih migracija krajem 19. i početkom 20. stoljeća – obećana zemlja – i ono što je Hollywood još i danas u kulturi spektakla i na tržištu snova i želja – mjesto gdje se snovi ostvaruju. Ideologizirana turistička slika Italiju predstavlja kao "muzej na

otvorenom", "zemlju u kojoj je smještena jedna četvrtina svjetskog umjetničkog blaga", ona je sinonim za "kvalitetu života", mješavinu antike i renesanse, tjestenine, parmezana i crnog vina, čempresa i pinija, intimističkih tratorija i aromatičnih kafeterija, dotjeranih ljudi koji opušteno ispijaju *espresso*, žena što se strastveno dovikuju u uskim kalama nad kojima se suši rublje ili klinaca koji na bučnim vespama hitaju prema plaži. U kulturi spektakla (u ovom specifičnom slučaju to je sinteza Hollywooda

i turističke ekonomije) turist u Italiju ne odlazi samo da bi se odmorio, da bi uživao, da bi slijedio utabanu turističku stazu i reproducirao poznato, turist u Italiju ne odlazi čak niti da bi akumulirao "kulturni kapital" – barem ne u profanom i intelektualnom smislu te investicije. U Italiju se odlazi kao na hodočašće, to je duhovno, religiozno putovanje koje iznova oživljava drevne oblike hodočašćanih putovanja kojima su se obilazila sveta mjesta. Turist u Italiji obilazi sveta mjesta vjere, ali još i važnije, umjetnosti, urbanizma i prirode, pronalazeći pritom smisao, svoju izgubljenu bit.

To je središnji razlog turističkog odlaska u Italiju, kako ga predstavlja hollywoodska turistička agencija. A kao što to obično i jest u Hollywoodu, smisao je samo druga riječ za ljubav; ponekad roditeljsku, ponekad prijateljsku, povremeno bratsku, gay ili možda gerijatrijsku, no ipak najčešće heteroseksualnu ljubav u stilu žanrovskog ideologema *boy meets girl* ili *woman meets man*. Pritom nije riječ o ekskluzivnom događaju "smisla" i "ljubavi" koji se smanjuju i obezvjeđuju onom brzinom kojim se broj turista povećava i međusobno zaljubljuje. Italija nije djevičanski žal koji će turističkom navalom izgubiti svoju autentičnost. Ona je za turističke vjernike ono što je Meka za islamske. Svi su dobrodošli i svi će biti zbrinuti. Kao što nam to filmovi govore, serijski ubojice u Firenzi nalaze spokoj, biznismeni pronalaze opuštenost i nove vrijednosti, žene dolaze u kontakt sa svojom zatomljenom ženstvenošću itd.

Najsvježiji primjer takva hollywoodskog srednjostrujaškog turističkog ideologiziranja Italije jest *Jedi, moli, voli* (*Eat Pray Love*, Ryan Murphy, 2010) s Julijom Roberts u glavnoj ulozi. Stereotipiziranje Italije ovdje je toliko naglašeno da se stječe dojam da ekipa nikada nije ni bila u Italiji, već da samo reciklira njene razglednice, opća mjesta i uobičajene predrasude, što dakako nije moguće, jer je film očito sniman na izvornim lokacijama u Rimu i Napulju. No stereotipizacija nije ovdje zbog neznanja ili nepoznavanja, već zbog oslobođanja Julije Roberts. Put kojim njena junakinja prolazi hodočašće je kojim se kreće prema svojoj preobrazbi, nekoj vrsti turistički induciranog preporoda, odnosno, duhovne reinkarnacije. Turističko stereotipiziranje Italije moguće je pronaći i u prestižnim autorskim filmovima poput *Genove* (Michael Winterbottom, 2008). Američki profesor ostao je u prometnoj nesreći bez supruge, i da bi s kćerima prebolio taj gubitak napušta Chicaga i odlazi predavati u Italiju na

sveučilište u Genovi. Posrijedi nije grad iz turističke osvine Venecija-Firenza-Rim-Napulj. Genova je čak pomalo i netipično, lučko, neturističko središte, no i ovdje Talijani većinu vremena provode na plaži, i ovdje Italija pruža odmak, mjesto za rekuperiranje i ponovno pronalaženje smisla života. To neće ići lako, *Genova* je pametan film, a ne jeftina ideologija, no suština turističke ideologizacije Italije ipak ostaje neupitna.

Ponešto ipak drugačiji primjer nudi francusko-talijansko-belgijska koprodukcija *Provjerena kopija* u režiji živućeg iranskog klasika Abbasa Kiarostamija koja se na prošlogodišnjem canneskom festivalu reklamirala otprilike kao malo drugačija romantična komedija. Već na razgledničkoj razini ovdje ne dobivamo uobičajenu Italiju. Radnja filma počinje u neimenovanom toskanskom gradu, najvjerojatnije Firenzi, koliko se to može zaključiti po obrisima kuća na vjetrombranskom staklu automobila u kojem se voze Englez, koji je u gradu upravo održao promociju svoje knjige o originalu i kopiji, te Francuskinja, vlasnica galerije antikviteta. Kako se automobil serpentinama penje uzbrdo, tako gledatelj očekuje da se pred njim rasprostire poznata panorama Firenze s kupolom katedrale i Giottovim zvonikom. No Kiarostami napadno izbjegava panoramski kadar kakav je u ovakvu slučaju režijska konvencija, čak i kada se radnja ne događa u Toskani ili ponad Firenze. Uobičajeni total uslijedit će tek izlaskom iz grada, a nekoliko kadrova drvoreda stoljetnih čempresa ujedno će predstavljati jedine tipizirane sličice Toskane. Ni dolaskom slučajnog para na jednostavni izlet u gradić Lucignano, također neimenovan u filmu, poznat kao popularno mjesto za vjenčanja, Kiarostami, koji plakatski povezuje Italiju i konstrukciju para, ne zamera ni kao turistički niti kao urbani prizor. Slike grada nalaze se u pozadini igre i dijaloga dvaju likova često uprizorenih u bližim planovima. Najsimptomatičniji je pritom Kiarostamijev odnos prema središnjoj skulpturi jednog omanjeg trga kojoj pisac i galeristica posvećuju puno pažnje. Naime, skulpturu o kojoj je riječ Kiarostami izbjegava izravno kadrirati pa je gledatelj može vidjeti tek u drugom planu. Uglavnom, u *Provjerenoj kopiji* Kiarostami dosljedno i programatski razgrađuje turističku sliku Toskane i Italije. Od samog početka njegov film gledatelju govori da od Italije neće vidjeti ništa. Također, kako razgrađuje turističku sliku Italije tako iznevjeruje i gledateljava očekivanja o tome kako će se kretati jednodnevni izlet dvoje protagonista. Umjesto formule *Ita-*

lija – slučajan susret dvoje hodočasnika – ljubav – konstrukcija para, Kiarostami žanrovsku konvenciju postavlja u dvosmisleni narativnu strukturu. Isprva se Francuskinja i Englez (odlična Juliette Binoche i operni pjevač William Shimell koji je, nažalost, drvena noga filma) doimaju kao slučajan par. Ona je njega upoznala na predstavljanju knjige, on je prihvatio njen poziv da ga upozna s jednom krivotvorenom slikom koju se dugo držalo originalom, i njihov mali izlet sluti na uobičajenu shemu ljubavnog susreta u Toskani. No kada u jednoj kafeteriji vlasnica zamijeni par turista za bračni par, gledatelj se upita zna li postarija vlasnica nešto što gledatelj ne zna. Ubrzo, Francuskinja i Englez počinju razgovarati kao da su dugogodišnji supružnici, zajedno već petnaest godina, koji imaju zajedničkog sina o kojem se posljednjih pet godina brine samo supruga, zbog čega je kao samohrana majka i umorna i ogorčena. Uloge koje je aktivirala vlasnica kafeterije djeluju kao pravo lice dotada naizgled slučajnog para. Francuskinja i Englez osim o sinu razgovaraju o mogućem novom početku svoje veze, zbog čega se nalaze upravo u ovom gradiću u kojem su se prije petnaest godina vjenčali, ona mu nabacuje na nos prošlu noć koju je on hrčući prespavao, njega obuzima nemir zbog očekivanja koja se stavljaju pred njega, a na kraju sve završava odlaskom do malenog hotela – žena ga prepoznaje, muškarac ne – u kojem su prije petnaest godina proveli svoju prvu bračnu noć. No čitavo to vrijeme gledatelj ne može biti siguran je li to pravo lice para ili je posrijedi jedna bizarna, dramaturški ipak teško protumačiva igra dvoje stranaca koji u nekoliko sati zajedničkog poznavanja pokušavaju odglumiti petnaestogodišnju vezu. Bilo kako bilo, stvarne uloge para nisu najvažnije, zbog čega ih Kiarostami i ne razotkriva do kraja filma. Važnijim se čini razgradnja jednog žanrovsko/ideološkog obrasca i sagledavanje muško-ženskog odnosa kroz negativ uobičajenog žanrovskog stereotipa o hodočasničkom pronalaženju smisla i ljubavi u Italiji.

Za Kiarostamija se često govori da je svojim filmovima iz 1980-ih Zapad upoznao s iranskom varijantom talijanskog neorealizma, a u pojedinim svojim filmovima iz 1990-ih i 2000-ih s neomodernizmom koji se naslanja na klasični europski (i japanski) modernizam. Slijedom te logike nešto slično moglo bi se reći i za *Provjerenu kopiju* koja je original koliko i kopija. Kao što par iz filma u svojoj dvosmislenosti funkcionira i kao (bračni) original i kao (bračna) kopija (kao što je iranski neorealizam

original koliko i kopija talijanskog neorealizma, a iranski modernizam original koliko i kopija europskog i japanskog modernizma), tako je i sam film u svojoj žanrovskoj dekonstrukciji i original (zbog svog proklamiranog od-maka) i kopija (zbog reciklaže određenih filmskih matrica i žanrovskih obrazaca). Italija ovdje ne predstavlja svoj uobičajeni, ili barem ne potpuni turističko-ideološki konstrukt. Ona nije obećana zemlja za sve umorne i nevoljne, niti je raj na zemlji. Zapravo, ako ostanemo u okviru raja i pakla, ona predstavlja čistilište, tranzicijsko mjesto gdje se ljudi tek susreću i razilaze najčešće tapkajući na mjestu, mjesto koje ne spaja ljude onako kako bi trebalo, onako kako to kultura spektakla i turistička ekonomija propovijedaju.

Što Kiarostamijevi junaci dobivaju svojim jednodnevnim izletom u Lucignano? Ništa, ili gotovo ništa. Nema bliskosti, nema seksa, nema braka. Sa sumrakom sve završava. Romansa ih zaobilazi, ljubav ih ne dotiče. I kao bračni par, koji se pokušava iznova spojiti, i kao slučajni poznanici, koji pokušavaju odigrati uloge bračnog para, oni ostaju samo ljuštura para. Što, dakle, Kiarostamijevi likovi predstavljaju u mjestu koje bi trebalo biti sjecište podzemnih i nadzemnih sila ljubavi i konstrukcije para kako nam to prenose filmovi? Tek mehanički pokušaj ostvarivanja ideje ljubavi, pokušaj realizacije ideje romanse i para. Na određeni način Kiarostamijevi likovi su konstrukt ljubavnika unutar žanrovskog konstrukt ljubavi kako je posreduje dominantna filmska ideologija – ljuštura ljuštura. To je njihova priča. Njihova nemogućnost simulacije konstrukcije para dekonstrukcija je ideoloških obrazaca. Nema panorame Firenze s kupolom katedrale i Giottovim zvonikom, nema panorame Lucignana, nema sunca, kulture i vina (ono naručeno ima miris po čepu) koji pokreću hormone i krv. Nema romanse i ljubavi. Razgradnja ide još i dalje: nema petnaestogodišnjeg bračnog para – jer ne možemo biti sigurni da je posrijedi uopće bračni par. Nema slučajnih suputnika, jer oni najvjerojatnije i nisu slučajni suputnici... Zapravo, gotovo da nema ni filma. Čak niti kao kopije žanrovskog originala. *Provjerena kopija* dezintegrira se pred očima gledatelja, koliko u kontekstu iznevjeravanja žanrovskih obrazaca i očekivanja, toliko i na razini priče koja se ne može jednoznačno rekonstruirati i objasniti, u kojoj ne znamo što smo vidjeli, ili barem ne možemo biti sigurni u ono što se na platnu dogodilo, ili se nije dogodilo.

Dragan Jurak

Sjever

(*Nord*, Rune Denstad Langlo, 2009)

UDK: 791.633-051Langlo, R.D."2009"(049.3)



Duga cesta koja vijuga kroz izražajan pejzaž, sunce uzdignuto visoko na horizontu i tek šačica lutajućih likova (često i sam pojedinac), s prijevoznim sredstvom ili bez njega, u potrazi za samo njima znanim iskupljenjem ili skrovitom dobiti. To su ikonografske i tematske odrednice žanra filma ceste, odrednice koje posjeduju vlastitu razmještajnu logiku, ostavljajući filmašima sitan manevarski prostor određen meandrirajućom strukturom filmskog izlaganja i vrebajućom neizvjesnošću putovanja (kako za putnika tako i gledatelja). Put koji se takvim kretanjima taba osobna je vrsta hodočašća, individualne ili grupne pokore, nerijetko bez dostizanja cilja (ako takav postoji)... Samo kretanje krije olakšanje osjećaja tjeskobe statičnosti.

Daleko od putopisne slikovitosti (iako i pejzaž, ipak, igra veliku ulogu – najčešće kao plastičan iskaz subjekto-vih unutarnjih previranja), temeljni je rakurs takvih filmo-

va uvijek usmjeren na lik koji je često šutljiv ili socijalno nedovoljno znatiželjan te koji kroz sitne interakcijske pustolovine (razmještene u obliku strukturnih postaja) postepeno dostiže svoj cilj (kao npr. u ekscesnom putovanju k spiritualnom oslobođenju u filmu *El topo* Alejandra Jodorowskoga, 1970), ili se tek najtišim mijenama emocionalno oslobađa, kao u egzistencijalističkom, vizualno impresivnom filmu *Brza cesta* (*Two Lane Blacktop*, Monte Hellman, 1971).

Sve odrednice tipičnog filma ceste posjeduje i norveški film *Sjever* Rune Denstada Langloa, koji umjesto ceste i automobila kao pozornicu za put iskupljenja ima snijegom prekrivenu skandinavsku pustoš i motorne sanjke, što ga čini, a takvim se i predstavlja, svojevrsnim *off-road* filmom, donekle sličnim radovima Argentinca Lisandra Alonsa čiji glavni junaci prema obiteljskim iskupljenjima napreduju kroz južnoameričku divljinu (*Los muertos*,

2004; *Liverpool*, 2008). Za razliku od filmova rigorozno meditativnog Alonsa, Langlova je priča o depresivnom tridesetogodišnjem Jomaru Henriksenu (Anders Baasmo Christiansen), koji kreće na put da bi upoznao sina, protkana karakterističnim nordijskim "suhim" humorom na tragu Finca Akija Kaurismäkija ili Norvežanina Benta Hamera. U kontekstu filma ceste provodna narativna linija Sjevera neodvojiva je i od opusa Jima Jarmuscha (npr. *Slomljeno cvijće* /*Broken Flowers*, 2005/) i Wima Wendersa (npr. *Kad prošlost zakuca* /*Don't Come Knocking*, 2005/).

Jomar, povučeni čuvar skijaškog parka liječi se od posljedica živčanog sloma i slučajno saznaje da ima četrdesetogodišnjeg sina koji s njegovom bivšom djevojkom živi daleko u zaleđenoj šumskoj zabiti. Kao što ni likovi koje kod Jarmuscha i Wendersa glume Bill Murray i Sam Shepard ne posjeduju hrabri pustolovni nerv, tako ga ne posjeduje ni Jomar (u čangrizavosti uvjerljivi Anders Baasmo Christiansen). On je prije tjeskobno bespomoćan, do kraja predan samosažalijevanju i gnijezdu udobnosti svijenom na kauču. Tek je kuhinjska nesreća, zbog koje je izgorila njegova stražarska kućica, postala okidač pustolovine kojoj se do kraja predaje, i to više zbog spontane tvrdoglavosti nego promišljene težnje za pronalaskom sina i ispunjenjem života. Isprva je Jomarov odredišni cilj zamućen mrzovoljom i šutljivošću, no postepeno se ta osnovna motivacija, koja se dotad činila tek kao puki revolt spram godina depresije, razotkriva u kontaktima s drugim ljudima. Tako se njegovo bremenito putovanje predstavlja kao arhetipska bitka s unutarnjim i vanjskim preprekama koje postepeno nadilazi, a kao što Langlo i scenarist, cijenjeni norveški književnik Erlend Loe sugeriraju, put je za pojedinca uvijek daleko važniji od samog cilja.

Jomarovu potragu film iskazuje mahom statičnim kadrovima te elegantnim kompozicijskim rješenjima unutar njih, a čestim pejzažnim (polu)totalima, u kojima dominira bijela pustoš, dodatno apostrofira za Jomara epsku, no u suštini tako ljudski minornu hrabrost i predanost putovanju. Langlo inzistira i na sivo-plavim tonovima boje, unutar kojih se i svjetlost zamućuje, čime "tamu" kadrova povezuje s tjeskobom i izoliranošću svih likova u filmu. Treba istaknuti uporabu glazbe (od gitar-ske ambijentalnosti do življeg američkog folka naglašava se glazbeni žanr *americane* i inače veziv uz film ceste), ali i njen izostanak upotpunjen hujanjem vjetra, a sve je to uspješno stopljeno s vizualnim dijelom filma.

Izgaranjem stražarske kućice, a poslije i kolibe, koja mu tijekom puta služi kao sklonište, kao i poneki proplamtaj sunca skrivenog iza tmurnih oblaka, razbija se hladna unutarnja vizualna dinamika filma. To za Jomara nosi snažnu simboličku notu, prije svega kao neminovan nastavak putovanja, kao gubitak sigurnosti i topline, paljenje svih tragova i skloništa koja bi poremetila njegov zacrtani put prema sjeveru. Sjever iz naslova nosi sasvim suprotan predznak od standardnih geopolitičkih iščitavanja (razvijeni sjever naspram nerazvijenog juga) pa se tako Jomar, napuštajući naseljeni gradić, upućuje prema sjeveru koji je u norveškom kontekstu predstavljen atlasom praznine s tek ponekom izoliranom kolibom, skladištem, prevrnutim autobusom, te ponekim (ne)gostuljubivim likom koji s Jomarom dijeli podjednak osjećaj potištenosti i samoće. Kao i u sličnim žanrovskim izdancima i u *Sjeveru* su likovi koje glavni lik sreće na međi između odskliznuća i ekscentričnosti, što djeluje tek kao fasada iza koje se odvijaju snažnija psihološka račlanjivanja i ocrtavanja u izrazito suptilnim dijaloškim izmjenama. Karakteristične su epizodne postaje filma ceste u *Sjeveru* nadgrađene nešto realnijim, više dvosmjernim odnosom u kojima osamljeni i krhki pojedinci (baka i unuka ili pak mladi vozač) bivaju ohrabreni jednostavnim ljudskim kontaktom s glavnim likom.

Jomar je tako, bez obzira na početnu razdražljivost i nevoljskost da govori, primoran tješiti druge, a ta postepena razoružavajuća interakcija daje mu potisak za nastavak putovanja. Životne priče pojedinaca koje Jomar susreće tek su površinski skicirane, no svaka se od njih plete jedva naznačenim detaljima koji potiču imaginativnu uključenost gledatelja u raspoznavanje sitnih životnih misterija, pogotovo u životima ljudi na taj način okovanih prirodom. Tako se osamljena djevojčica svim silama trudi udomačiti Jomara i prema njemu se ponaša uslužno kao prema kućnom ljubimcu, dok se živahni mladić (s početnim krutim homofobnim stavom) postepeno emocionalno lomi te na kraju plaćući grli s glavnim likom.

Potreba za bilo kakvim ljudskim kontaktom vodilja je cijelog filma koji time afirmira društvenost nasuprot individualnog kopnjenja (ispunjenog samosažalijevanjem), tako da čak i Jomar tješeći osamljenog mladića pronalazi formulu protiv fatalističke tjeskobe (iako je na sebi očito ne umije upotrijebiti) kada mu kaže da su stvari ponekad teške, stoga neka ne odustaje. Tek stari okovani ribolovac svojim pogledom na svijet djeluje poput karak-

teristične zadnje spiritualne prepreke uoči samog finala putovanja, no Langlo i taj susret održava u sferi suptilne crnohumorne filmske igre. Baš takvi sitni, gotovo nevidljivi crnohumorni elementi, koji djeluju i kao podgrijava-nje stereotipa o Skandinavcima (depresivni zarobljenici surove klime i alkoholičari bez premca), zaobljavaju film šarmantnom sjevernom aurom (podtekstualne) topline ispod (pojave) hladnoće, koja rezonira svojom humanom univerzalnošću. Slično možemo razotkriti i u Hammerovim *Kuhinjskim pričama* (*Salmer fra Kjøkkenet*, 2003), vizualno dotjeranom filmu punom šutljivog humora, ko-

ji je također smješten u snijegom prekriveno norveško selo u kojemu se nadvladavanjem početne nevoljkosti afirmira duh prijateljstva i (koliko god škrte) komunikacije. Propitujući ozbiljnu temu (sveobuhvatna suvremena osamljenost) na neozbiljan i nepretenciozan način, *Sjever* se u konačnici rastvara kao šarmantno pomaknuti obol žanru filma ceste (upravo zbog toga donekle i opterećen neoriginalnošću) koji osim egzotičnosti i neskrivene naklonosti prema svojim krhkim likovima krije i univerzalističku poruku potrebe djelovanja i komuniciranja, bez obzira na sve nedaće i prepreke.

Stipe Radić

127 sati

(*127 Hours*, Danny Boyle, 2010)

UDK: 791.633-051Boyle, D. "2010" (049.3)

Svojim pretposljednjim filmom *Milijunaš s ulice* (*Slumdog Millionaire*, 2008), šarolikim *hommageom* Bollywoodu, Danny Boyle je, između ostaloga, zaradio Akademijinu nagradu za najbolji film i najbolju režiju. Nova tema te žanr "snimljenog po istinitom događaju", ekranizacija priče o Aronu Ralstonu kojemu je stijena priklještila ruku i koji je zarobljen proveo 127 sati u kanjonu Blue John u Utahu, u prvi mah sugerira mnogo asketskiju režiju od one kakva je u *Milijunašu s ulice*. Kako bi se drugačije došli s naglaskom na psihološko profiliranje lika takva tema mogla i prikazati? Imajući na umu *Živ zakopan* (*Buried*, 2010), film koji je gotovo istovremeno izašao u hrvatskim kinima, a također se fokusira isključivo na jedan lik, takvo rješenje kao da se nameće samo od sebe. Štoviše, činjenica da Aronova priča, za razliku od *Živ zakopan*, koji usprkos ovoj premisi nipošto nije lišen drugih dramskih lica (jedino što su ona prisutna isključivo glasovno), efektivno znači da u *127 sati* ne možemo očekivati ni tradicionalan dramski sukob (definiran kroz međusobne odnose) što, sa standardnim horizontom očekivanja u vidu, iziskuje rješenje na već spomenutoj psihološkoj ravni. To uistinu i jest rješenje, no misao da će ono biti popraćeno asketizmom, ili barem dominantno lirskim izričajem povezanim s fantazijama i sjećanjima zarobljenika, pokazuje se promašenom. Štoviše, iako film i na narativnoj ravni vrsno funkcionira kao motivacijska priča o trijumfu ljudskog duha (priznat ću, s pomalo tendencioznom kritikom ra-

dikalnog individualizma), ipak se pokazuje najuspješnijim upravo u neočekivanoj poetici koja stil posuđuje od reklamnih spotova, filmskih putopisa i privatnih videosnimki.

Priča je poprilično jednostavna: Aron (u snažnoj izvedbi Jamesa Franca), ne rekavši nikome kamo ide, zaputio se na turu po kanjonima nacionalnog parka Canyonlands gdje mu se, nakon kratke epizode s dvije izletnice, dogodila nezgoda u kojoj mu se ruka zaglavila između dviju stijena. Na različite načine on je bezuspješno pokušava osloboditi, što mu je pošlo za rukom tek kada ju je doslovce otpilio. Konačan spas uslijedio je kada je naišao na izletničku obitelj i kada se bez rezerve, vičući: potrebna mi je pomoć! prepustio drugima. Za nadahnuto režijsko finale uvelike je zaslužna glazbena pozadina skladbe *Festival* islandskog benda *sigur rós*: posebna čar *post-rocka*, pogotovo nezasitni klimaksi koji traju i traju, sa specifičnim dodatkom visokih vokalnih dionica koji negovornicima islandskog jezika zvuče poput vilenjačkog pjeva, uzneseni su u gotovo divljačku katarzu. U trenucima u kojima vizualni formalni postupci ne privlače ništa manje pozornosti na sebe negoli u ostatku filma, oni ipak bivaju potisnuti u drugi plan. Ovo vjerojatno jest trenutak u kojemu se željeni efekt postiže prvenstveno glazbom i kao takav, ma koliko uspješan bio, može se doimati ziheraškim nekomu upoznatim s ovim glazbenim žanrom: do susreta sa spasiocima glazba nema samo ilustracijsku funkciju, nego funkcionira u opreci sa sve više posrćućim Aronom. Uto-



liko bi izostanak glazbe ovdje dao naslutiti da će usprkos svim naporima Aron ipak biti poražen.

U trenutku u kojemu patametri kadar-sekvenci počinju raditi na stimuliranju ushita, one postaju potpuno podređene glazbenoj pratnji. Priznajem da razočaranje režijskim rješenjem u tom specifičnom trenutku filma leži u privilegiranju vizualnog nad zvučnim – željeni efekt ovdje se ne generira vizualnim prosedeom, nego glazbom koja već sama po sebi ima taj učinak, što formalno govoreći svjedoči kako o vizualnoj, tako i o zvučnoj neinventivnosti u završnici filma. Vesterne Sergija Leonea, koji uvelike ovise o glazbi Ennija Morriconea, nije moguće slično kritizirati stoga što je njihova glazba skladana ekskluzivno za te filmove, a nije uzeta iz radioetera da odradi posao za koji se nije pronašlo vizualno rješenje. No presuditi filmu po ovakvom razrješenju bilo bi nepravедno jer upravo raznovrsna vizualna rješenja ključna za čitanje filma na drugoj ravni koja, s jedne strane, ima veze s moralnom poukom pa tako i narativnom funkcijom, a s druge, mnogo zanimljivije, problematizira odnos gledanja (krajolika), zamišljanja (tulum na koji je bio pozvan prije nezgode; boce energetskega napitka koji je zaboravio na stražnjem

sjedalu), sjećanja (na oca i bivšu djevojku) i osjećanja (lirski trenuci s bivšom djevojkom i svjetlom u pećini).

Što se osnovne misli tiče valja reći da je u prvom dijelu filma, onom do nezgode u pećini, Aronov izraženi individualizam povezan s digitalnim tehnologijama poput kamere i fotoaparata. Svaka Aronova izletnička radnja vrijedi biti dokumentirana: od vožnje biciklom, koju na mahove vidimo kroz njegovu videokameru montiranu na bicikl, preko skoka s visine u vodu do pada s bicikla. Vizualno govoreći ta, mogli bismo je nazvati poetika osobne digitalne videotehnologije, izravno je suprotstavljena epskim kadrovima filmskog putopisa (poput onih u kojima kamera u totalu nadleće sublimni krajolik u kojemu je protagonist tek točkica na ekranu). Stavljajući upravo osobu u prvi plan (bilo kroz subjektivni kadar koji viče "ja sam ovo vidio", bilo doslovnim smještanjem lika u kadar čineći krajolik tek pozadinom činjenici da je ondje bio) predstavlja nam se suvremeni korak u razvoju Kantove misli o sublimnom, koja je u srži narcisoidna. Jer potrebno se podsjetiti da pravi izvor sublimnog za Kanta ne leži u objektu poput planine, koja nas zapanjuje svojom veličinom i neobuhvatnošću, već u činjenici da mi usprkos

tome zahvaćamo takav objekt što u biti čini naše kognitivne sposobnosti sublimnima, a ne objekt sam. Poetika osobne digitalne videotehnologije u *127 sati* istovremeno je i parodija i suvremeno ostvarenje takva stava.

Suprotstavljenost osobne poetike i one filmskog pupotisa u igru uvodi i drugu ravan analize – redefiniranje fenomenološkog iskustva kroz tehnologiju fotografije i njoj bliskih medija poput filma. Dosad sam se osvrnuo tek na odnos gledanja i snimanja, no ukoliko obratimo pozornost i na druge kategorije Aronova fenomenološkog iskustva uočiti ćemo da ni oni nisu posredovani transparentnim vizualnim postupcima. Tako su sjećanja na logorovanja s ocem smještena u savršeni epski krajolik baš u trenutku kada sunce izranja iz kanjona. Sjećanje na bivšu djevojku s jedne strane podsjeća na kakvu reklamu za Diesel u kojoj hrpa lijepih mladih ljudi skida odjeću u natrpanom autu u mećavi, a s druge zalazi u lirska kadriiranja prelazaka kože vršcima prstiju. Vizualna sugestija taktičnosti također igra ulogu u trenutku kada svjetlost nakratko prodire u kanjon i Aronu priušti djelomično sunčanje u jutarnjem blještavilu. U prizorima zamišljanja tulumu, što se odvija dok Aron broji sate u pećini, kako broj sličica u sekundi drastično opada tako se kadar doima sve sinkopiranim. Nešto slično zbiva se i u kadar-sekvenci u kojoj Aron oblizuje ispucale usne dok misli o napitku u autu – u nizu slika, koje se hitro pretaču jedna u drugu, simulira se gibanje kroz prostor, a Aron iz pećine odlazi ravno do prtljažnika gdje ga čeka orgazmična bujica reklama za svakakva slatka gazirana pića.

Zbog toga, kao i zbog načina na koji se inače u filmu plijeni i privlači pozornost vizualnim rješenjima kao da se postavlja pitanje: gdje se naučilo tako sjećati, osjećati, zamišljati i gledati? Film sugerira da teško da je tome zaslužna poetika osobne digitalne videotehnologije (koja je estetski – ne u smislu umjetnosti već u smislu onoga što čini za naša osjetila – dosta razočaravajuća), već da razloge tome valja tražiti u različitim stilistikama reprodukcije slike (od sublimnih reprezentacija krajolika do suvremenih reklamnih kampanja). Utoliko možemo reći da je ključna karakteristika ovoga filma nastojanje da se smjesti u kulturnu seriju koja mijenja i formira naš fenomenološki angažman sa svijetom.

U konačnici, vrijedi reći još riječ-dvije o narativnoj funkciji poetike osobnog digitalnog videa. Dramski govoreći, ona služi kao realistična motivacija za eksplicitno artikulir

ranje Aronovih misli o situaciji u kojoj se našao. No puno je zanimljiviji dijalog poetike osobne digitalne videotehnologije s tehnički standardnijim izričajem s obzirom na reprezentaciju Aronova liminalna iskustva i na pripremanje terena za narativni klimaks. Kao prvo, inicijalna reprezentacija zbivanja u pećini nerijetko fluktuiru (to je uočljivo u razlikama u osvjetljenju ili zasićenosti bojama). No upravo kadar-sekvencu u kojoj se Aron ruga iz pozicije vlastite samodostatnosti, a na koju se nadovezuje manijakalno zarivanje noža u vlastitu ruku, najjasnije kombinira standardnu tehnologiju s osobnom. Interesantno je da je standardna tehnologija, a ne ona osobna, okarakterizirana poetikom naprasnih promjena kadriranja i onime što se standardno naziva autorskim kadrom (na zvučnoj razini koristi se pljesak iz *talk-showova* i smijeh iz humorističnih serija u funkciji groteske). I upravo nakon ovog eksplicitnog dijaloga standardnih i osobnih tehnika prethodno opisane procedure formiranja fenomenološkog iskustva doživljavaju pravu eksploziju i kroz posljednju trećinu filma miješaju se jedna s drugom do nerazlučivosti, sugerirajući tako gotovo psihotično stanje u kojem se potrebno naći da se amputira vlastita ruka s tupim nožem i bez ikakva anestetika.

Kao što smo vidjeli, niz različitih postupaka koristi se za reprezentaciju, ali i konstituciju specifičnih iskustava. Možda bi se moglo doći u napast i reći da su neka od njih iskrenija (poput vođenja videodnevnik) dok su druga mnogo teatralnija (poput izrugivanja samoga sebe) te pokušati mapirati ista na korištene postupke. Smatram da bi to bilo promašeno jer u biti svaka od tih procedura teatralizira subjekt na svoj način. To pak ne znači da teatralni nastup na neki način iznevjeruje pravu srž subjekta koja je tobože ispod te teatralne maske. Upravo suprotno, privilegirati neku esencijalnu nutrinu nad igranjem uloga (kako pred drugima tako i pred sobom) znači poreći kulturnu posredovanost našeg fenomenološkog stava (kako spram drugih tako i spram nas samih). *127 sati* nastoji dati svoj doprinos primarno vizualnom aspektu te konstitucije. Ima li boljeg dokaza za to od činjenice da napokon oslobođeni Aron fotografira stijenu zbog koje je izgubio ruku? Ta slika istovremeno će biti indeks stijene, ali i indeks fenomenološkog iskustva kada je uzeta. Reprezentacija tog iskustva, pak, kulturno mnogo rasprostranjenija od knjige koju će Aron eventualno napisati bit će ostvarena upravo u vizualnom mediju – filmu *127 sati*.

Mario Služan

Upoznat ćeš visokog, tamnog stranca

(*You Will Meet a Tall Dark Stranger*, Woody Allen, 2010)

UDK: 791.633-051Woody, A."2010"(049.3)



Još od 1960-ih pa nadalje, Woody Allen pretvorio se u pravog radoholičara, režirajući skoro jedan film godišnje. Cijena takve strategije najčešće je repetitivnost, kao i krajnje nemaran odnos prema priči i filmskoj strukturi. Iako je postao neka vrsta "transkontinentalnog" filmaša zamijenivši New York serijom fotogeničnih europskih gradova, od Barcelone i Londona do Pariza i Rima (idući projekt radnog naziva *Bop Decameron* snimat će u "vječnom gradu" s Penelope Cruz), rutina gotovo da se nije izmijenila. Naravno, sve to mora biti jako šik. Kad u tabloidima pročitamo da je rezervirao sobu u venecijanskom Grittiu i večerao u Harry's Baru, stvarnost će se ubrzo pretvoriti u film, samo što je na filmskom platnu sve to bilo puno zabavnije. Sjetimo se recimo sekvence iz filma *Svi kažu volim te* (*Everyone Says I Love You*, 1996) u kojoj se po venecijanskim mostovima zadihan sudario s

joggericom Juliom Roberts. A nakon recentnog pariškog doručka sa Sarkozyjevima nije trebalo dugo čekati da se Carla Bruni-Sarkozy ukaže u njegovu najnovijem filmu *Ponoć u Parizu* (*Midnight in Paris*, 2011), koliko god se njena *cameo* uloga svela na tri pojavljivanja, dok junaku pokušava dokazati kako je Rodin mogao istovremeno imati i ljubavnicu Camille i ženu Rose, te dok mu na engleski prevodi citat iz stare knjige.

Koliko je ta repetitivnost evidentna u Allenovu recentnom opusu dokazuje i lik prodavača antiknih knjiga koji će barem jednom od filmskih junaka donijeti sreću. U *Ponoći u Parizu* imamo lik prelijepa Gabrielle (Lea Seydoux) zbog koje Gil odlučuje zauvijek ostati u "gradu svjetlosti". A u *Upoznat ćeš visokog, tamnog stranca* imamo njen antipod, barem po fizionomiji, konkretnije, lik neuglednog vlasnika londonske knjižare-antikvarijata u kojeg se

zaljubljuje Helena. No, da bi njihova veza bila okončana romansom na klupi u parku, antikvar mora zatražiti dozvolu od umrle žene putem spiritističke seanse. Poput *Ponoći u Parizu* u kojoj se junaku događaju nadnaravne transformacije – biva katapultiran u parišku prošlost koja postaje neka vrsta romantične projekcije u kojoj obitavaju njegove literarne ikone Hemingway i Fitzgerald, te njihove dame Gertrude Stein i Zelda – sada opet imamo magiju u svim mogućim formama i veličinama. Naravno, takvi mirakuli i vizije provlače se čitavim Allenovim opusom. Sjetimo se Jeffa Danielsa koji je u *Broadwayskom Dannyju Roseu* (*Broadway Danny Rose*, 1984) iskoračio iz filmskog platna. Sjetimo se nestanka starice iz susjedstva u *Zagonetnom umorstvu na Mannhattanu* (*Manhattan Murder Mystery*, 1993). Sjetimo se lika hipnotizera u *Prokletstvu škorpiona* (*The Curse of the Jade Scorpion*, 2001). Ponekad čarolije nisu potrebne da bi netko nestao. Sada je prelijepoj Freidi Pinto bilo dovoljno spustiti zastor na prozoru da bi se zaštitila od voajerističkih pogleda Josha Brolina koji ju je promatrao iz nasuprotnog stana (duhovita izmjena situacije dogodit će se nešto poslije, kad se on preseli u njen stan iz kojeg promatra vlastitu ženu u sličnim erotskim pozama).

Uvijek su snovi ti koji odbacuju stvarnost i meandriraju u nove snove. Ponekad junak pokušava riješiti problem, ali će otvoriti vrata većem i težem problemu. No, dok se uvodni kadrovi *Ponoći u Parizu*, okupani snažnim pljuskom i glazbom Sidneyja Becheta (*Si tu vois ma mere*), svode na klišeizirano nizanje pariških turističkih znamenitosti, u uvodu filma *Upoznat ćeš visokog, tamnog stranca* imamo famozni londonski crni taksij, tek da bi nam Allen pokazao kako smo se nanovo vratili u onaj isti londonski šik koji smo upoznali u prethodna tri filma njegove britanske faze (*Cassandrin san* /*Cassandra's Dream*, 2007/, *Scoop*, 2006; *Završni udarac*, /*Match Point*, 2005/). Vratiti se dakle na neku vrstu već zatvorenog elegantnog filmskog seta. Reciklirati pogled koji se ponavlja u veličanstvenoj postojanosti, uz tek poneki žanrovski odmak, kad triler zamijeni komedija u tradiciji sočnog britanskog vodvilja, uz poneku kromatsku varijaciju. U taj prepoznatljivi milje/teatar/metropolu, Allen će postaviti još jednu toliko puta prežvakanu priču na temu sudbine, bračne krize, prokockanih šansi, sredovječnih frustracija i straha od smrti. Priču o žudnji, iluziji i njihovim kolateralnim žrtvama. "Ponekad iluzije djeluju bolje od lijekova", kaže kvintesencijalni lik Allenova naratora. No njegova mizan-

scena sada strogo slijedi riječi, pokazujući kolika je snaga filmskih dijaloga.

Premda narator u uvodu filma citira Shakespearova *Macbetha* i njegove refleksije o uzaludnosti života, puna zvukova i bijesa, možda bi bilo bolje da je citirao *Julija Cezara* ("Krivnja nije u zvijezdama, dragi Brute, već u nama"). U isti mah našli smo se na neki način i na Bergmanovu terenu, barem onom iz *Snova* (*Kvinnodröm*, 1955), koji također uvodi lik starijeg muškarca u krizi koji se zaljubljuje u lijepu modnu urednicu, puno mlađu od njega (sada je to režiserov alter ego Anthony Hopkins u ulozi Alfieja). Ove paralele drže vodu samo kad bismo citirali dio Allenova razgovora s Kentom Jonesom u *web*-izdanju časopisa *Film Comment* u kojem režiser opisuje Bergmana kao "pravog zabavljača" ("Kad se u *Sedmom pečatu* pojavi figura smrti ili kad se u *Divljim jagodama* dogode snovi, to je jako teatralno ali i jako uzbudljivo i odmah se nađete na rubu sjedala."). No svaka nova Allenova situacija generira u filmu nove likove i nove ljubavi sistemom progresije. Najprije će filmski kadar zauzeti genijalna Gemma Jones nalik na majku Bridget Jones, koja izlazi iz taksija i posjećuje šarlatansku vidovnjakinju, nakon čega nije poslušala Cezara već je počela vjerovati u zvijezde. No, ako su joj se prema riječima vidovnjakinje počeli približavati kozmički valovi, u isti mah joj se počeo udaljavati muž u potrazi za izgubljenom mladosti. Nakljukan Viagrom krenuo je u obilazak diskoteka i teretana u društvu sponzoruše nalik na Samanthu Fox za Cameronovu eru, čiji lik puno duguje Miri Sorvino iz filma *Moćna Afrodita* (*Mighty Aphrodite*, 1995). Njegova kći Sally paralelno se zaljubljuje u vlasnika galerije. A njena muža spisatelja (sjajni Josh Brolin) privuku zvuci gitare u ruci prelijepo Indijke, te se počne hvaliti prijateljima u pabu kako joj je "istraživao erogenu zonu". "Želim promijeniti život", kaže Sally. To u Allenovu filmu pokušavaju učiniti svi. I kad smo već pomislili da su napokon riješili probleme, shvatit ćemo da za to ne postoje jednostavni načini, pa njihove lažne fantazije i iluzije postaju jedino gorivo koje ih pokreće i tjera da idu dalje.

Allenovi likovi ulaze u kadar i nestaju gotovo brže no što su u nj ušli, nalik na Alisu koja posjećuje kineskog travara. Zapravo, oni ulaze u Allenov osobni teatar marioneta. No da bismo vidjeli koliko je zapravo nepropusna autorova mizanscena, dovoljno je promatrati njegov tretman Boccherinijeve glazbe ili scenu u kojoj Sally i njen galerist odlaze na *Luciju di Lamermour*. Dovoljno

je promatrati poniženje koje Alfie doživljava u teretani ili Royjevu šetnju, kad mu se čitav svijet srušio. To su situacije koje prizivaju Allenove najveće filmove, poput *Annie Hall* (1977) i *Manhattana* (1979). Ali sve je to samo periferna zona filma koji se pretvara u autorov intimni vrtuljak i koji nam zasigurno može podariti još poneki neotkriveni užitak. Ali to je u isti mah i film u kojem će

nemir snimanja nadjačati užitak pripovijedanja. Kao što je Allen "usvojio" London, tako je i ovaj film više usvojen nego gledan. No, sve se to svelo na fino napisanu domaću zadaću jednog predanog nihiliste. Kakav je Allenov idući film? Vjerujte mi, za to vam čak neće biti potrebni vidovnjaci. Magija je opet tu negdje na dohvat ruke.

Dragan Rubeša

Zimska kost

(*Winter's Bone*, Debra Granik, 2010)

UDK: 791.633-051Granik, D. "2010" (049.3)

Redateljica Debra Granik voli otkrivati američke "kosture u ormaru". Njezin dugometražni debi *Do kosti* (*Down to the Bone*, 2004) bavio se životom na rubu, siromaštvom, drogom i junakinjom koja pokušava naći izlaz i održati obitelj na okupu. Kriminalistička drama *Zimska kost* bavi se istim temama, a u naslovu je opet kost koja redateljicu u jednom intervjuu asocira na "pojam života u svojoj srži i na ljude koji pokušavaju živjeti u vrlo ograničenim uvjetima". Ti vrlo ograničeni uvjeti, o kojima se govori u ovom filmu, očito se odnose na život gorštaka u planinskom području Ozark u američkoj saveznoj državi Missouri. Njihov život opisuje roman Daniela Woodrella, koji je poslužio kao predložak ovoj filmskoj adaptaciji koja dojmljivo prikazuje grubi život na škrtom zemlji na kojoj opstaju samo čvrsti ljudi, a to obuhvaća i snažne žene koje se bore za svoju obitelj.

Glavna junakinja je sedamnaestogodišnja Ree koja živi s malim bratom, sesticom i bolesnom, katatoničnom majkom koja se ne može brinuti o obitelji. Otac Jessup se, kao i svi u kraju, bavio proizvodnjom amfetamina, a nestao je nakon što je položio kauciju na sudu i založio obiteljsku kuću. Ree i cijeloj njezinoj obitelji prijeti izbacivanje iz kuće, pa kreće naokolo tražiti oca. To što joj je otac vjerojatno mrtav nimalo joj ne pomaže – ako želi to dokazati, mora sudu predložiti barem njegove kosti. Ree tako silom prilika mora otkriti istinu u zabačenom kraju gdje svi žive od kriminala i u kojem vlada opći zakon šutnje koji se čini nemoguće probiti. Jer svi odbijaju pomoći Ree u njezinoj potrazi za ocem, pa se i njezin stric Teardrop prijeteći postavlja spram nje. No, razotkriva se da on to čini jer zna da su i on

i Ree u opasnosti ako požele istražiti nestanak njegova brata Jessupa koji je prekršio glavni zakon – zakon šutnje. Samim time što je odao svoje suradnike, osudio je sebe na smrt i sada to svi žele zaboraviti, ali Ree mora inzistirati na istini, što uznemiruje gorštake koji ne žele policiju za vratom. Kada pripadnici zločinačkog klana zatoče Ree, Teardrop joj ipak dolazi u pomoć, ali onda mora preuzeti odgovornost za nju i odreći se osvete.

Redateljica vrlo detaljno i suptilno prikazuje patrijarhalni svijet u kojemu se ne smije pokazati i najmanja slabost – ni sažaljenje ni strah – jer u njemu mogu (pre) živjeti samo najjači i oni koji se takvima prave. Tako se Teardrop, koji se morao povući pred moćnijim klanom, suočava s mjesnim šerifom (koji je vjerojatno odao Jessupa) i u svojevrsnoj "igri kukavice" prisiljava ga na uzmak. Šerif poslije pokušava uvjeravati Ree da se nije uplašio jer i sam zna da bi ga imidž kukavice mogao skupo koštati. Nekima bi se moglo učiniti da redateljica i scenaristica Granik, koja je za glavnog aktera svog filma postavila mladu junakinju, iskazuje jasne feminističke stavove. Tako će Ree na kraju filma dobiti pomoć od ženskog dijela klana koji će je konačno odvesti do oca. No je li to zapravo pravi znak ženske solidarnosti? Ne baš – prije će biti da je završno pomaganje Ree tek pokoravanje tradicionalnim rodnom pravilima: muškarcima koji vladaju klanom ne smiju pokazati da su se smilovali nad rođakinjom koja im zadaje probleme, pa prepuštaju ženama iz obitelji da naprave ono što same sigurno ne bi odlučile – neznanki otkrile dokaze počinjenog ubojstva. Uostalom, iste žene koje su pomogle



Ree bile su prije toga zadužene da je grubo pretuku jer se njezin stric Teardrop, vjerojatno slijedeći drevni gorštački kodeks, ne smije osvećivati ženama.

Neki kritičari su *Zimsku kost* optuživali za "pornografiju bijede", no riječ je o suptilnom filmu koji nalikuje dokumentarcu i izbjegava eksploataciju ružnih prizora radi izazivanja sućuti ili užasa. Iako negativci tjelesno izgledaju poput likova iz *Oslobađanja* Johna Boormana (*Deliverance*, 1972), nisu prikazani kao karikature nego kao pripadnici opakog sustava kojem očito pripadaju od rođenja. Vidljive su posljedice raširenog korištenja amfetamina, sintetičke droge koja je raširena među najnižim slojevima. Ta se droga proizvodi u amaterskim laboratorijima koji, kao što je prikazano u filmu, često eksplodiraju, a droga ima i razorne posljedice na njezine korisnike, što je vidljivo i u ispijenom izgledu mnogih likova u filmu, uključujući i Teardropa. Tragedija lokalnog narkobiznisa je da očito od njega nema velike zarade jer svi žive u podjednako očajnim uvjetima, pa na kraju gorštaci počinju proizvoditi amfetamine uglavnom za vlastite potrebe.

Iako i njoj stalno nude drogu, Ree uvijek odbija – ona si ne može dopustiti taj bijeg od stvarnosti jer zna da njezina obitelj ovisi isključivo o njoj. Lik Ree vrhunski je utjelovila devetnaestogodišnja Jennifer Lawrence, što sugerira da redateljica Granik ima dara i za izbor glumaca. Naime, u svom debiju *Down to the Bone* otkrila je glumicu Veru Farmigu, koja se poslije proslavila u *Pokojnima* Martina Scorseseja (*The Departed*, 2006) i *Ni na nebu ni na zemlji* (*Up in the Air*, Jason Reitman, 2009), a Lawrence je nakon ovog filma dobila nominaciju za Akademijinu nagradu i uloge u visokobudžetnim hitovima. Svoju kvalitetu Lawrence je pokazala suzdržanom glumom u kojoj istovremeno pokazuje i odlučnost i stoicizam, što se najbolje vidi u sceni kada je zatočena i zaključuje da će je vjerojatno ubiti, te traži pomoć, ali nikoga ne moli za milost. U filmu joj odlično sekundira John Hawkes u ulozi Teardropa, žestokog tipa kojeg se jednako boje i obitelj i neprijatelji i koji si samo nakratko dopušta pokazati osjećaje. Pažljiviji gledatelji mogu u jednoj sceni glazbenog okupljanja zapaziti i Sheryl Lee, legendarnu Lauru Palmer iz kulturnog *Twin Peaks*a.

Iako se može definirati kao film detekcije, film je više fokusiran na opis mračnog svijeta u kojem je kriminal normalna profesija, a policajac glavni uljez. Mješavina socijalne drame i kriminalističkog trilera nudi opasne i zastrašujuće likove koji kao da su izašli iz nekog filma strave. Film možemo nazvati i ženskom verzijom apokaliptične *Ceste* (*The Road*, John Hillcoat, 2009), hvaljenog filma u kojem se žena povlači, a muškarac preuzima brigu o djetetu, s tim da je u *Zimskoj kosti* situacija obrnuta. Ovdje na djelu imamo potpunu propast društva, pisanoga zakona i obitelji, muškaraca nema ili samo donose nevolje, a o obitelji se brine žena, koja je praktički još dijete. I to dijete koje je prisiljeno svoju braću, još manju djecu, učiti kako se rukuje puškom i lovi hrana.

Film je u tri tjedna snimljen na autentičnim lokacijama, posve u minimalističkom stilu, bez klasičnog so-

undtracka – ako izuzmemo povremene zvuke *countryja* uz pomoć kojeg likovi u filmu pokušavaju dozvati malo životne radosti. Nema ni patetike – Debra Granik uvjerljivo je na scenu postavila junakinju koja zna da joj suze ne mogu pomoći i mora se sama boriti za opstanak. Ree uči svoju malu braću da nikad ne traže ili mole ono što im se zaslužuje ponuditi, no ipak sama mora prekršiti to pravilo jer je pritisnuta uz rub. Zanimljivo je da, osim pronalaska oca, jedini izlaz iz krize i beskućništva koje joj prijete Ree vidi u odlasku u vojsku koji se nagrađuje s 40 000 dolara. Time se pokazuje da sirotinji američka država nudi samo pretvaranje u topovsko meso, dok brojne regije širom nje žive na razini nerazvijenih zemalja trećeg svijeta. Na kraju se pokaže da odlazak u vojsku i rat nije rješenje, ali se otkriva i da pravo "srce tame" Amerikanci ne moraju tražiti na ratištima Afganistana ili Iraka – ono je tu, u srcu Amerike.

Siniša Paić

Juraj Kukoč

KRONIKA

13. 01. 2011. Zagreb

U Dokukinu Croatia prikazani su dokumentarni filmovi Miroslava Mikuljana napravljeni do 1979. te film *Ljudi s mliječnog puta*.

15. 01. Zagreb

U Art-kinu Metropolis Muzeja suvremene umjetnosti započelo je repertoarno prikazivanje kratkog igranog filma *Rastanak* Irene Škorić.

17. 01. Zagreb

U kinu Tuškanac održana je premijera dugometražnog igranog filma *Etida* Luke Hrgovića.

18. 01. Zagreb

U multiplexu CineStar održana je repertoarna premijera dugometražnog igranog filma *Dva sunčana dana* Ognjena Sviličića.

18. 01. Zagreb

U kinu Tuškanac održana je premijera eksperimentalnog filma *Le Samourai* Ivana Faktora.

19. 01. Zagreb

U dvorani Gorgona Muzeja suvremene umjetnosti, u sklopu izložbe *Donacija Murtić*, održana je projekcija dokumentarnih filmova i televizijskih zapisa o stvaralaštvu Ede Murtića.

20. 01. Zagreb

U kinu Tuškanac održana je premijera dokumentarnog filma *Dru-ga Venecija* Bogdana Žižića.

20-23. 01. Zagreb

U sklopu 7. Velesajma kulture u prostorima Studentskog centra održani su Revija studentskog filma, ciklus hrvatskog eksperimentalnog filma, program *Film šeta gradom* i projekcije filmova na terasi Kluba SC.

20-23. 01. Zagreb

U Centru za kulturu Trešnjevka održan je ciklus suvremenog hrvatskog igranog, eksperimentalnog, dokumentarnog i animiranog filma

21. 01. Zagreb

U Dokukinu Croatia održana je repertoarna premijera dokumentarnog filma *Klasa optimist* Lane Šarić.

21. 01. Zagreb

U Kulturno-informativnom centru (KIC) održana je projekcija recentne produkcije animiranih filmova Zagreb filma.

26. 01. – 6. 02. Zagreb

U multiplexu Movieplex održana je 4. revija recentne europske i svjetske kinematografije *MAXtv Filmomanija 4*.

27. 01. Zagreb

U vijećnici Hrvatske gospodarske komore održana je svečana promocija Nacionalnog programa razvoja audiovizualnog stvaralaštva i industrije.

27. 01. Zagreb

U multiplexu Movieplex održana je premijera dokumentarnog filma *Zvonimir Berković* Željka Senečića.

27. 01. – 4. 02. Clermont-Ferrand

Na 33. međunarodnom filmskom festivalu u Clermont-Ferrandu, u sklopu 26. sajma kratkometražnog filma, Hrvatski audiovizualni centar je prvi put održao promidžbu recentne produkcije kratkometražnog filma.

30. 01. Biarritz

Na 24. međunarodnom festivalu audiovizualnih programa igrani film *Majka asfalta* Dalibora Matanića u kategoriji igranog programa osvojio je glavnu nagradu Fipa d'or, Veliku nagradu za najbolju glumicu (Marija Škaričić) i Veliku nagradu za najbolju glazbu (Jura Ferina i Pavao Mihaljević).

10-20. 02. Berlin

Na 61. međunarodnom filmskom festivalu Berlinale među deset najboljih mladih europskih glumica i glumaca programa *Shooting Stars* 2011. našla se Marija Škaričić. U sklopu festivala održan je filmski sajam European Film Market, na kojem je Hrvatski audiovizualni centar imao svoj izložbeni prostor i održao promotivne projekcije filmova. Filmski kritičar Jurica Pavičić bio je član međunarodnog žirija kritike FIPRESCI.

11. 02. Đakovo

U 77. godini života umrla je dugogodišnja članica i predsjednica Foto kino kluba Đakovo Nada Varšava.

15. 02. Zagreb

U 68. godini života umro je filmski i televizijski redatelj Miroslav Mikuljan.

15. 02. Zagreb

U 51. godini života umro je kazališni, televizijski i filmski glumac Predrag Vušović Pređo.

17. 02. Zagreb

U dvorani Rab Hypo Centra predavanjem Daniela Rafaelića o filmskoj promidžbi i zloupotrebi filma u vojno-političke svrhe započeo je ciklus filmskih tribina i projekcija filmova koji su služili kao promidžbeno sredstvo za ostvarenje političkih i drugih ciljeva.

19-20. 02. Zagreb

U kinu Europa održan je 2. festival hrvatskog animiranog filma. Grand Prix osvojio je film *Soba* Ivane Jurić. Najboljim autorskim filmom proglašen je *U lancima* Daniela Šuljića, najboljim namjenskim filmom *Špica Animafesta* Darka Bakliže, najboljim studentskim filmom *Gregor* Petre Zlonoge, a najboljim filmom djece i mladeži *Žablji zbor* Centra za mladež i Foto Kino Video Kluba Zaprešić. Diplome su dobili *I Speak True Things* Marka Tadića za najbolji dizajn, *Ornament duše* Irene Jukić Pranjić za najbolji scenarij, *Pas/Zec* Nebojše Slijepčevića za najbolju glazbu Hrvoja Štefotića te *Trnoružica* OŠ Jurja Šižgorića iz Šibenika za najbolju animaciju. ASIFA Hrvatske dodijelila je Nagradu za životno djelo skladatelju Tomislavu Simoviću te posebno priznanje tonskom snimatelju i imitatoru Miljenku Dörru. U popratnom programu održane su projekcije dječjeg i profesionalnog filma, ciklus restauriranih filmova Dušana Vukotića, retrospektiva filmova za koje je glazbu radio Tomica Simović, izložba ilustratora Svjetlana Junakovića i retrospektiva filmova Phila Mulloyja.

22. 02. Zagreb

Na sjednici Hrvatskog društva filmskih kritičara odlučeno je da se nagrada Vladimir Vuković za najboljeg kritičara u 2010. dodijeli Nikici Giliću za knjigu *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*, nagrada Oktavijan za životno djelo na području filmske umjetnosti redatelju Vatroslavu Mimici, a nagrada Vladimir Vuković za životni doprinos filmskoj kritici Enesu Midžiću za četiri objavljene stručne knjige o snimateljstvu.

23. 02. Zagreb

U knjižari Ljevak održana je tribina *O novijem hrvatskom filmu* na kojoj su sudjelovali Bruno Kragić i Nikica Gilić.

25. 02. Mons, Belgija

Na 27. međunarodnom filmskom festivalu Love Film Festival igrani film *Neka ostane među nama* Rajka Grlića dobio je nagradu žirija Cinéfemme.

25-26. 02. Zagreb

U kinu Tuškanac, u sklopu Filmskih programa, održan je Vikend hrvatskog filma posvećen karnevaleskom i satiričnom u hrvatskom filmu. Prikazani su igrani filmovi *Karneval*, *andeo i prah* i *Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj* te program dokumentarnih filmova.

27. 02. – 6. 03. Zagreb

U multipleksu Moviplex održan je 7. međunarodni festival dokumentarnog filma ZagrebDox. *Veliki pečat* za najbolji film u međunarodnoj konkurenciji osvojio je film *Među zvijezdama* Leonarda Retela Helmricha, a posebna priznanja filmovi *Život u sauni* Joonasa Berghalla i Mike Hotakainena te *17. kolovoza* Alexandera Gutmana. *Veliki pečat* za najbolji film u regionalnoj konkurenciji osvojio je film *Život, priključenija i održivi razvoj jednog kokota* Vladimira Perovića, a posebna priznanja hrvatski film *Jesam li sretna?* Vanje Sviličić i film *Hotel Paradise* Sophie Tzavelle. *Mali pečat* za najbolji film autora ili autorice do 30 godina osvojio je film *Ugljenari* Piotra Zlotorowicza, a posebno priznanje hrvatski film *Onaj kojeg nema* Darka Stankovića. Nagradu *Movies that Matter* za film koji na najbolji način promiče ljudska prava osvojio je film *Run For Life* Mladena Matičevića, a posebna priznanja u toj kategoriji filmovi *Vlast* Cathryn Collins i *Jama br. 8* Marianne Kaat. Nagradu publike osvojio je film *Deponij* Lucy Walker. U regionalnoj konkurenciji prikazani su hrvatski filmovi *Gabriel* Vlatke Vorkapić, *Irokez* Matije Vukšića, *Jesam li sretna?* Vanje Sviličić, *Moji dobri i lijepi prijatelji* Davora Kanjira, *Nasljedja* Tončija Gačine, *Poplava* Gorana Devića, *Josip i njegova obitelj* Petra Krelje, *Na rubu* Tomislava Žaje, *Onaj kojeg nema* Darka Stankovića, *Plava plaža II* Miroslava Mikuljana, *Prolaz za van* Vedrana i Sanje Šamanović te *Pustara* Ivana Faktora. U popratnom programu, između ostalog, prikazani su filmovi producerske kuće Factum u programu Faktumentarci, autorska večer posvećena Eduardu Galiću i retrospektiva *Hrvatski dokumentarci u ratu (1991.–1995.)*, u sklopu koje je u dvorani Hrvatskog audiovizualnog centra održan okrugli stol istog naziva.

07-12. 03. Zagreb

U kinu Tuškanac održani su Dani frankofonije, revija filmova francuskih zemalja.

10-13. 03. Vinkovci, Rijeka

U dvorani Gradskog kazališta Joza Ivakić u Vinkovcima i Art-kinu Croatia u Rijeci održan je 5. festival dokumentarnog rock filma DORF. Najboljim filmom u regionalnoj konkurenciji proglašen je *Ako nikog ne sviri* Gjorgijja Janevskog, a u međunarodnoj konkurenciji film *We don't care about music anyway* Cedrica Dupirea i Gaspara Kuentza. U sklopu festivala održan je edukativni program DORF:EDIT na kojem je prikazan izbor filmova recentnog filmskog i videostvaralaštva djece i mladih.

17. 03. Split

Svečanim otvorenjem u Joker centru, na mjestu bivšeg multipleksa Broadway, započeo je s radom multipleks Cinestar Split s pet kino dvorana.

22. 03. Zagreb

U 81. godini života umro je kazališni, filmski i televizijski glumac Zorko Rajčić.

22. 03. Zagreb

U kinu Tuškanac, u sklopu Filmskih programa, održana je projekcija eksperimentalno-dokumentarnih filmova Damira Radića.

23-27. 03. Grožnjan

Održana je filmska radionica *Omnibus project* tijekom koje su studenti pet europskih filmskih škola iz Zagreba, Londona, Jeruzalema, Praga i Kölna razvili scenarije pet kratkometražnih igranih filmova potencijalnog omnibusa.

24. 03. Zagreb

U izložbenom prostoru Muzeja suvremene umjetnosti održana je tribina *Suvremena umjetnost i film* na kojoj su sudjelovali Branka Benčić, Damir Očko, Dijana Nenadić i Mirna Belina.

24. 03. Osijek

Svečanim otvorenjem u centru Portanova započeo je s radom multipleks Cinestar Osijek s devet kinodvorana.

25. 03. Rijeka

U Art-kinu Croatia održana je premijera kratkog igranog filma *Mezanin* Dalibora Matanića.

26. 03. Zadar

U kinu Callegro održan je 1. Lumiere film festival posvećen međunarodnom kratkometražnom filmu.

29. 03. – 3. 04. Zagreb

U kinima Grič, Forum, Movieplex, Art-kino Metropolis i KIC održan je ciklus filmova posvećenih Japanu *Hrvatski filmaši za Japan* kojim su prikupljena sredstva za pomoć žrtvama potresa.

30. 03. – 3. 04. Beograd

U sklopu 58. međunarodnog festivala dokumentarnog i kratkometražnog filma *Kratki metar* održan je program osam hrvatskih kratkometražnih igranih i jednog dokumentarnog filma *Hrvatsko proljeće u Beogradu*.

31. 03. Zagreb

U Dokukinu Croatia prikazani su recentni dokumentarni filmovi Gorana Devića i održana tribina s autorom, a započeto je i repertoarno prikazivanje njegovih filmova *Don Juans: oprostite gospodična* i *Poplava*.

01. 04. Arad, Rumunjska

Na putujućem festivalu CologneOFF 2011 održana je projekcija hrvatskih videoradova Helene Bulaje, Vladislava Kneževića i Edite Pecotić.

01-03. 04. Zagreb

U dvorani Akademije dramske umjetnosti održana je 9. filmska revija kazališne akademije F.R.K.A. Igrani film *Kurvo!* Sonje Tarokić osvojio je Glavnu nagradu i nagradu za najbolju glumicu (Marina Ređepović), igrani film *Zimica* Hane Jusić nagradu za režiju i snimanje (Jana Plečaš), film *Gostovanje* Roberta Knjaza nagradu za najbolji scenarij (Knjaz) i produkciju (Barbara Jukopila), film *Brat moj* Darija Lonjka nagradu za najboljeg glumca (Filip Križan), film *Adieu, N* Barbare Vekarić nagradu za najbolju montažu (Lea Mileta), a film *Dva* Andrije Mardešića posebno priznanje žirija za oblikovanje zvuka (Frano Homen).

04-09. 04. Zagreb

U kinodvorani Studentskog centra, kino dvorani Multimedijalnog centra SC-a i u klubu SC-a održani su 20. dani hrvatskog filma. Veliku nagradu dobio je igrani film Jurja Lerotića *I onda vidim Tanju*. Nagradu za režiju dobila je Ana Hušman za eksperimentalni film *Nogomet*, nagradu za najbolji scenarij Tanja Kirhmajer i Bruno Ankočić za igrani film *Popravilište za roditelje* Brune Ankočića, nagradu za najbolje glumačko ostvarenje Marina Vodeničar za igrani film *Pametnice* Hane Jusić i Sonje Tarokić, nagradu za najbolju montažu Staša Čelan, Ivor Ivezić i Antun Balog za dokumentarni film *Ratni reporter* Silvestra Kolbasa, nagradu za najbolju glazbu

Dalibor Grubačević za dokumentarni film *Zajedno*, nagradu za najbolju kameru posthumno Vedran Šamanović za eksperimentalni film *Pustara Ivana Faktora*, nagradu za najboljeg debitanta Mario Mlakar za režiju tri glazbena spotova grupe Kino klub *Nije bed imamo 20 minuta pješice*, *Vrati se u Zagreb* i *Za nju* i nagradu za najboljeg producenta Hulahop. Nagradu publike dobio je film *Zaustavljeni glas* Višnje Starešine. Nagradu Oktavijan Hrvatskog društva filmskih kritičara dobili su filmovi *Ratni reporter* (dokumentarni film), *I onda vidim Tanju* (igrani film), *Cvijet bitke* Simona Bogojevića Naratha (animirani film), *Nogomet* (eksperimentalni film), *Špica Animafesta 2010* Saše Bana (namjenski film) i *Za nas* grupe Rokambol Josipa Viskovića (glazbeni spot). Oktavijana za životno djelo dobio je redatelj Vatroslav Mimica. Nagradu Zlatna uljanica dobio je igrani film *Gospođa Nada* Jadrana Puharića, nagradu Jelena Rajković igrani film *Zimica* Hane Jusić, a nagradu Salona odbijenih film *Trbuhom za kruhom* Svena Gorjanca Fabića i Josipa Bolonića. U popratnom programu su održani tribina s temom prisjećanja na 1. Dane hrvatskog filma, projekcija animiranih filmova Vatroslava Mimice i tribina s autorom, program neprofесиjskih filmova preminulog Miroslava Mikuljana, program filmova preminulog Tomislava Gotovca, pitching forum *Market ideja*, program Kućni reklamni video KRV (glavnu nagradu osvojila je reklama *Radio SC – bez konzervansa*), projekcija skate filmova *Skate Pool Kino*, radionica Media desk Hrvatske, radionica filmske kritike *Kritični dani*, 13. maraton kratkog filma i video-instalacija skupine Kulturalis Labor.

05-15. 04. Zagreb

U kinu Tuškanac, u sklopu Filmskih programa, održana je retrospektiva igranih i dokumentarnih filmova Fadila Hadžića.

06. 04. Zagreb

U Muzeju za umjetnost i obrt, u sklopu izložbe *Art déco i umjetnost u Hrvatskoj između dva rata*, održano je predavanje Daniela Rafaelića o filmu *Angelo, misterij zmajgrada* Franje Ledića iz 1919. i ranom dobu filmskog marketinga.

07. 04. Zagreb

U Dokukinu Croatia prikazani su recentni dokumentarni filmovi Srđana Šarenca i održana tribina s autorom, a započeto je i repertoarno prikazivanje njegova filma *Selo bez žena*.

31. 03. Zagreb

U Dokukinu Croatia prikazani su recentni dokumentarni filmovi Gorana Devića i održana tribina s autorom, a započeto je i repertoarno prikazivanje njegovih filmova *Don Juans: oprostite gospodična* i *Poplava*.

07. 04. Zagreb

U prostorijama časopisa Hrvatsko slovo održana je premijera dokumentarnog filma *Tako je govorila Vesna Parun* Mladena Pavkovića.

08. 04. Zagreb

U kinu Europa započelo je repertoarno prikazivanje dokumentarnog filma *Astralis – Institucija* Igora Neljaka.

08-10. 04. Rovinj

U Multimedijalnom centru Rovinj održan je 3. festival etnografskog filma ETNOFILM. Pobjednik u kategoriji Autor/redatelj nije etnolog/antropolog jest film *My Land* Jasona Burlagea, u kategoriji Autor/redatelj je etnolog/antropolog film *Bird's Way* Klare Trenasenyi i Vlada Naumescua, u kategoriji Studentski film ostvarenje *Anything but Black* Ausre Linkenviciutea, a u kategoriji Televizijska produkcija hrvatski film *Earning Daily Bread* Ive Kuzmanića.

08. 04. Split

Svečanim otvorenjem u centru Avenue Mall, započeo je s radom multipleks Cineplexx Osijek, zajednička investicija austrijskog Cineplexxa i hrvatskog Continental filma, sa sedam kinodvorana.

10. 04. Split

Svečanim otvorenjem u centru City Center One, započeo je s radom multipleks Cineplexx Split, sa sedam kinodvorana.

10. 04. Liège, Belgija

Na 5. međunarodnom festivalu kriminalističkog filma u Liègeu film *Sedamdeset i dva dana* Danila Šerbedžije osvojio je Nagradu publike.

11-17. 04. Dubrovnik

U kinu Sloboda i hotelu Valamar Lacroma održan je 7. Libertas film festival. Nagradu publike osvojio je film *La pivellina* Tizze Covi i Rainera Frimmela. U konkurenciji je bio i hrvatski film *Crnci* Zvonimira Jurića i Gorana Devića. Nagradu Master za životno djelo dobio je redatelj Bela Tarr. Između ostalog, prikazan je program hrvatskih kratkih filmova, održana Regionalni filmski forum o raznim temama te radionice scenarija, filmske kritike, filmske fotografije, art kina i animacije.

14. 04. Zagreb

Svečanim otvorenjem u Arena centru započeo je s radom multipleks Cinestar Arena IMAX s deset kinodvorana, uključujući i dvorane IMAX i Golden Class.

17. 04. Houston

Na 44. međunarodnom filmskom festivalu Worldfest kratki igrani film *9. ožujak* Irene Škorić dobio je 1. platinastu nagradu, a kratki igrani film *Scenarij za običan život* iste redateljice Zlatnu nagradu za dramu prema originalnom scenariju.

17. 04. Zagreb

Na svečanosti održanoj u OŠ Marije Jurić Zagorke predstavljen je projekt *Vrtim zdravi film*, koji je posvećen zdravijem životu djece, a uključuje i snimanje te prikazivanje kratkih edukativnih filmova.

17-23. 04. Zagreb

U Teatru &TD održana je 10. Revija amaterskog filma (RAF). Između ostalog, prikazan je program prvih snimaka i filmova snimljenih na području bivše Jugoslavije.

18. 04. Zagreb

U 72. godini života umro je filmski, kazališni i televizijski glumac Ivica Vidović.

18-19. 04. Zagreb

U Maloj dvorani kina Tuškanac održan je niz predavanja Kellyja Looslija o produkciji animiranog filma.

18-20. 04. Zagreb

U kinu Tuškanac održani su dani FAS-a, u sklopu kojih je održan program filmova Filmskog autorskog studija i prigodna tribina na kojoj su sudjelovali Maja Filjak-Bilandžija, Krno Heidler, Ljiljana Jojić, Petar Krelja, Mladena Martić, Tomislav Radić i Ivica Rajković.

20. 04. Zagreb

Projekcijom filmova *Film* Alana Schneidera i *Sherlock Jr.* Bustera Keatona u Multimedijalnom centru SC-a započeo je redoviti program *Priroda, multi-medij i virtualnost* pod vodstvom Ivana Ladislava Galeta.

21-26. 04. Rijeka

U Art-kinu Croatia prikazan je izbor suvremenih hrvatskih igranih, dokumentarnih i eksperimentalnih filmova te program *Dragulji Zagrebačke škole animiranog filma – the best of*.

26. 04. Split

U Cineplexu Split održana je repertoarna premijera dugometražnog igranog filma *The Show Must Go On* Neva Marasovića.

26-28. 04. Split

U Domu mladih održan je Ciklus filmskih autorsko-pravnih radionica.

28-29. 04. Zagreb

Na Akademiji dramske umjetnosti održana je radionica *Ravnateža između kreativnosti i strategije u pisanju scenarija*.

29. 04. – 01. 05. Varaždin

U Multimedijalnom centru KULT i palači Herzer održan je 2. međunarodni festival animiranog filma djece i mladih VAFI. Nagradu u kategoriji Mini osvojio je film *Ludara* Sare Pongračić iz Filmsko-kreativnog studija VANIMA iz Varaždina, u kategoriji Midi film *Can You Teach a Worm to Tango* Stogursey Primary School iz Bridgetowna, a u kategoriji Maxi film *1000 ždralova* Jane Fantov i Stelle Hartman iz zaprešićkog Foto kino video kluba.

03-06. 05. Zagreb

U sklopu 9. Queer Zagreb Festivala u kinu Europa održan je filmski program festivala QueerAzija.

04. 05. Vukovar

U dvorani Ružičkine kuće proslavljeno je ovogodišnje pokretanje Kinokluba Vukovar svečanom projekcijom prvih klupskih filmova.

05-06. 05. Zagreb

U kinu Tuškanac, ljetnom kinu na krovu garaže Tuškanac i galeriji Velvet održan je 1. Noir Festival posvećen noiru u svijetu filma, fotografije, glazbe i književnosti.

07-25. 05. Zagreb

U kinima Europa i Tuškanac održan je 4. Subversive Film Festival, posvećen temi *Dekolonizacija – Nove emancipacijske borbe*. Između ostalog, održana je međunarodna konferencija *Nove emancipacijske borbe* i predavanja Antonia Negria, Terrya Eagletona, Zygmunta Bauman, Istvana Meszarosa, Davida Harveya, Gayatri Spivak, Slavoj Žižeka, Samira Amina i drugih.

09. 05. Bruxelles

Na 14. festivalu kratkog filma u Bruxellesu Lana Barić osvojila je Nagradu za najbolju žensku ulogu u filmu *Žuti mjesec* Zvonimira Jurića.

10-12. 05. Zagreb

U Domu Hrvatskog društva likovnih umjetnika održan je Ciklus filmskih autorsko-pravnih radionica.

11-22. 05. Cannes

Na 64. međunarodnom filmskom festivalu u Cannesu na filmskom sajmu Marché du Film i u okviru programa Short Film Corner Hrvatski audiovizualni centar predstavio je hrvatsku kinematografiju, i to u sklopu regionalnog paviljona South-East European Pavilion. Josip Jurčić sudjelovao je u radu žirija FIPRESCI u festivalskoj selekciji Un Certain Regard. Predstavnici Hrvatskog audiovizualnog centra i državnih tijela predstavili su *Mjere poticaja u domaćoj audiovizualnoj proizvodnji* i dogovorili suradnju s brojnim producentima, dužnosnicima i institucijama europske kinematografije.

12. 05. Pariz

Počela je kinodistribucija igranog filma *Neka ostane među nama* Rajka Grlića u Francuskoj.

14. 05. Pariz

Na 11. izdanju međunarodnog festivala dokumentarnog filma Documenta Madrid dugometražni film Srđana Šarenca *Selo bez žena* osvojio je drugu Nagradu žirija u kategoriji autorskog dokumentarnog filma.

18-21. 05. Rijeka

U Art-kinu Croatia i Zajednici Talijana Rijeka održana je Revija novog talijanskog filma.

19. 05. Zagreb

U knjižari Matice hrvatske održano je predavanje Daniela Rafaelića *Gorgona Meduza – od antičkog mita do suvremenog filma*.

20. 05. Zagreb

U Dokukinu Croatia započelo je repertoarno prikazivanje dugometražnog dokumentarnog filma *Jesam li sretna?* Vanje Sviličić i održan je razgovor s autoricom.

22-28. 05. Zagreb

U kinu Europa održan je 5. festival židovskog filma Jewish Film Festival, posvećen temi *Žene u Holokaustu*.

25-27. 05. Podgorica

U Kulturnom centru održani su Dani hrvatskog filma, u sklopu kojeg su prikazani filmovi *Što je muškarac bez brkova*, *Pjevajte nešto ljubavno*, *Zagrebačke priče*, *Snivaj zlato moje* i *Sretno dijete*.

26-27. 05. Požega

U dvorani Gradskog kazališta održan je 19. hrvatski festival jednoglasno prihvaćanih filmova. Veliku nagradu osvojio je film *What Virgin*

Means Michaela Daviesa, Prvu nagradu *Happy Life* Berta Dombrechta, Drugu nagradu *Rolls of Identity* Jakuba Paczeka, Treću nagradu *L'autre côté* Séraphin Zounyekpe, Nagradu UNICA *Pripravit', odistit'* Martina Hube, a Nagradu publike hrvatski film *Izadi* Darka Bizjaka. U sklopu festivala održan je i Wine Film Festival.

27-28. 05. Zagreb

U kinu Tuškanac, u sklopu Filmskih programa, održan je Vikend hrvatskog filma posvećen Zagrebu na filmu, u sklopu kojeg je održana promocija DVD-a *Zagreb na filmu između 1910. i 1945.* u izdanju Hrvatske kinoteke te projekcije filmova s radnjom iz tog razdoblja *Glembajevi*, *Sto minuta Slave* i *Tko pjeva, zlo ne misli*.

30. 05. Zagreb

U dvorani Gorgona Muzeja suvremene umjetnosti proslavljene su tri obljetnice Zagreb filma – 50 godina prvog hrvatskog Oscara za animirani film *Surogat* Dušana Vukotića, 60 godina prvog animiranog filma u Hrvatskoj *Veliki miting* Waltera Neugebauera i 55 godina od osnivanja Studija za crtani film pri Zagreb filmu. U sklopu proslave održana je premijera dokumentarnog filma *Pedesetogodišnjak u pubertetu* Biljane Čakić Veselić te prikazani animirani filmovi *Surogat* D. Vukotića i *Dnevnik* Nedeljka Dragića.

30. 05. Zagreb

U kinu Tuškanac, u sklopu Filmskih programa, prikazani su filmovi Mladena Jurana *Napad na Narodnu banku u Rijeci*, *Prvi su krenuli* dokumentaristi i *Između života i smrti*.

Krešimir Košutić

FILMOGRAFIJA KINOREPERTOARA

od 15. 12. 2010. do 13. 4. 2010.

Ako mi se fućka, fućkam (Eu cand vreau sa fluier, fluier)

Rumunjska, Švedska, 2010 – pr. tvrt. Strada Film, Film i Väst, The Chimney Pot, Romanian National Center for Cinematography, Swedish Film Institute i The Post Republic; pr. Catalin Mitulescu, Daniel Mitulescu; izvr. pr. Florentina Onea – sc. Catalin Mitulescu i Florin Serban (prema istoimenom drami Andree Valeana); r. FLORIN SERBAN; snim. Marius Panduru; mt. Sorin Baican i Catalin Cristutiu; sgf. Ana Ioneci; kgf. Augustina Stanciu – ul. George Pistereanu (Silviu), Ada Condeescu (Ana), Mihai Constantin (ravnatelj doma), Clara Voda (majka), Laurentiu Banescu (profesor) – 94 min.

Barry i disko crvi (Disco ormene)

Danska, Njemačka, 2008 – ANIMIRANI – pr. tvrt. Disco Ormene; pr. Nina Crone – sc. Morten Dragsted; r. THOMAS BORCH NIELSEN; mt. Kirsten Skytte; gl. Jörg Lemberg; sgf. Tore Rex Andersen i Daniel Silwerfeldt – glas. Peter Frödin (Bjarne), Trine Dyrholm (Gloria), Lars Hjortshøj (Niller), Troels Lyby (Jimmy), Helle Dolle- ris (Donna), Birthe Neumann (Mor), Peter Hesse Overgaard (Far), Henning Jensen (Tonni Dennis), Olaf Nielsen (pripovjedač), Kim Hagen Jensen (promotor), Tonni Zinck (Skolopender), Casper Byriel Svane (Flue), Kirsten Skytte (Døgnflue 1 og Slimeline Stemme), Margit Rosenaa (Døgnflue 2) – 75 min.

Bez imena (Sin nombre)

Meksiko, SAD, 2009 – pr. tvrt. Scion Films, Canana Films, Creando Films i Primary Productions; pr. Amy Kaufman; izvr. pr. Gerardo Barrera, Pablo Cruz, Gael García Bernal i Diego Luna – sc. Cary Fukunaga; r. CARY FUKUNAGA; snim. Adriano Goldman; mt. Luis Carballar i Craig McKay; gl. Marcelo Zarvos; sgf. Carlos Benassini; kgf. Leticia Palacios – ul. Marco Antonio Aguirre (Velike Usne), Leonardo Alonso (policajac), Karla Cecilia Alvarado (Marera), Juan Pablo Arias Barrón (Niño #3), Rosalba Belén Barrón (Niño #2), Felipe Castro (Marero), Rosalba Quintana Cruz (Tierra Blanca Mu- jer), Marcela Feregrino (Kimberly), Kristian Ferrer (Smješko), Edgar Flores (Willy Duh), Giovanni Florido (El Sipe), Paulina Gaitan (Sayra), Diana García (Martha Marlene), Gabriela Garibaldi (Diana), Ignacio Gonzalez (Marero), Noé Hernández (Resistol), Lilibeth Flores (Yamila), Jesús Lira (Marero), Catalina López (Tia Toña), Hector Anzaldúa (El Turbino), Benny Manuel (Niño #1), Fernando Man- zano (Donald), Liliana Martinez (Marera), Mary Paz Mata (Abuela de Sayra) – 96 min.

Bijeg iz Gulaga (The Way Back)

SAD, 2010 – pr. tvrt. Exclusive Films, National Geographic Films, Imagenation Abu Dhabi FZ, Monolith Films, On the Road, Point Blank Productions i Polish Film Institute; pr. Duncan Henderson, Joni Levin, Nigel Sinclair i Peter Weir; izvr. pr. Mohamed Khalaf Al-Mazrouei, Tobin Armbrust, Ed Borgerding, Keith R. Clarke, Guy East, Jake Eberts, Adam Leipzig, Simon Oakes, John Ptak, Scott Rudin i Jonathan Schwartz – sc. Keith R. Clarke i Peter Weir (pre- ma romanu The Long Walk: The True Story of a Trek to Freedom Slavomira Rawicza); r. PETER WEIR; snim. Russell Boyd; mt. Lee Smith; gl. Burkhard von Dallwitz; sgf. Kes Bonnet; kgf. Wendy Stites – ul. Dragos Bucur (Zoran), Colin Farrell (Valka), Ed Harris (gosp. Smith), Alexandru Potocean (Tomasz), Saoirse Ronan (Ire- na), Gustaf Skarsgård (Voss), Mark Strong (Khabarov), Jim Sturgess (Janusz), Sebastian Urzendowsky (Kazik), Sally Edwards (Janusz- ova žena, 1939), Igor Gnezdilov (Bohdan), Dejan Angelov (Andrei), Stanislav Pishtalov (zapovjednik), Mariy Grigorov (Lazar), Nikolay Stanoev (Yuri) – 133 min.

Biutiful

Meksiko, Španjolska, 2010 – pr. tvrt. Menageatroz, Mod Pro- ducciones, Focus Features, Televisión Española, Televisió de Catalunya (TV3) i Ikiru Films; pr. Fernando Bovaira, Alejandro González Iñárritu i Jon Kilik; izvr. pr. David Linde – sc. Alejandro González Iñárritu, Armando Bo i Nicolás Giacobone; r. ALEJAN- DRO GONZÁLEZ IÑÁRRITU; snim. Rodrigo Prieto; mt. Stephen Mirrione; gl. Gustavo Santaolalla; sgf. Marina Pozanco; kgf. Bina Daigeler i Paco Delgado – ul. Javier Bardem (Uxbal), Mari- cel Álvarez (Marambra), Hanaa Bouchaib (Ana), Guillermo Estre- lla (Mateo), Eduard Fernández (Tito), Cheikh Ndiaye (Ekweme), Diaryatou Daff (Ige), Cheng Tai Shen (Hai), Luo Jin (Liwei), George Chibuiwem Chukwuma (Samuel), Lang Sofia Lin (Li), Yodian Yang (Chino Obeso), Tuo Lin (Barman Bar Hai), Xueheng Chen (Chino Bodega), Xiaoyan Zhang (Jung), Ailie Ye (otac Hai), Xianlin Bao (majka Hai), Ana Wagener (Bea), Rubén Ochandiano (Zanc), Karra Elejalde (Mendoza) – 148 min.

Boksač (The Fighter)

SAD, 2010 – stud. Paramount Pictures; pr. tvrt. Closest to the Hole Productions, Fighter, Mandeville Films, The Park Entertainment, Relativity Media, The Weinstein Company; pr. Dorothy Aufiero, David Hoberman, Ryan Kavanaugh, Todd Lieberman, Paul Tamasy i Jeff G. Waxman; izvr. pr. Darren Aronofsky, Keith Dorrington, Eric Johnson, Tucker Tooley, Leslie Varrelman, Bob i Harvey We- instein – sc. Scott Silver, Paul Tamasy i Eric Johnson (prema ideji

Paul Tamasy, Erica Johnsona i Keitha Dorringtona); r. DAVID O. RUSSELL; snim. Hoyte Van Hoytema; mt. Pamela Martin; gl. Michael Brook; sgf. Laura Ballinger; kgf. Mark Bridges – ul. Mark Wahlberg (Micky Ward), Christian Bale (Dicky Eklund), Amy Adams (Charlene Fleming), Melissa Leo (Alice Ward), Mickey O'Keefe (Mickey O'Keefe), Jack McGee (George Ward), Melissa McMeekin ('Little Alice' Eklund), Bianca Hunter (Cathy 'Pork' Eklund), Erica McDermott (Cindy 'Tar' Eklund), Jill Quigg (Donna Eklund Jaynes), Dendrie Taylor (Gail 'Red Dog' Eklund), Kate B. O'Brien (Phyllis 'Beaver' Eklund), Jenna Lamia (Sherri Ward), Frank Renzulli (Sal Lanano), Paul Campbell (Gary 'Boo Boo' Giuffrida), Caitlin Dwyer (Kasie Ward), Chanty Sok (Karen), Ted Arcidi (Lou Gold), Ross Bickell (Mike Toma), Sean Malone (Wolfie) – 116 min.

Burleska (Burlesque)

SAD, 2010 – pr. tvrt. Screen Gems i De Line Pictures; pr. Donald De Line; izv. pr. Dana Belcastro, Stacy Cramer, Glenn S. Gainor i Risa Shapiro – sc. Steve Antin; r. STEVE ANTIN; snim. Bojan Bazzelli; mt. Virginia Katz; gl. Christophe Beck; sgf. Chris Cornwell; kgf. Michael Kaplan – ul. Cher (Tess), Christina Aguilera (Ali), Eric Dane (Marcus), Cam Gigandet (Jack), Julianne Hough (Georgia), Alan Cumming (Alexis), Peter Gallagher (Vince), Kristen Bell (Nikki), Stanley Tucci (Sean), Dianna Agron (Natalie), Glynn Turman (Harold Saint), Terrence Jenkins (Dave), Chelsea Traille (Coco), Tanee McCall (Scarlett), Tyne Stecklein (Jesse), Paula Van Oppen (Anna), Isabella Hofmann (Loretta), James Brolin (gosp. Anderson), Stephen Lee (Dwight), Michael Landes (Greg), Wendy Benson-Landes (Marla) – 119 min.

Chatroom

V. Britanija, 2010 – pr. tvrt. Ruby Films; pr. Laura Hastings-Smith i Paul Trijbits; izv. pr. Maya Amsellem, Katherine Butler, Mark Foligno, Sharon Harel, Tania Reichert-Facilides i Eve Schoukroun – sc. Enda Walsh (prama istoimenoj vlastitoj drami); r. HIDEO NAKATA; snim. Benoît Delhomme; mt. Masahiro Hirakubo; gl. Kenji Kawai; sgf. Gareth Cousins i Patrick Rolf; kgf. Julian Day – ul. Aaron Johnson (William), Imogen Poots (Eva), Matthew Beard (Jim), Hannah Murray (Emily), Daniel Kaluuya (Mo), Megan Dodds (Grace), Michelle Fairley (Rosie), Nicholas Gleaves (Paul), Jacob Anderson (Si), Tuppence Middleton (Candy), Ophelia Lovibond (Charlotte), Richard Madden (Ripley) – 97 min.

Crni labud (Black Swan)

SAD, 2010 – stud. Fox Searchlight Pictures; pr. tvrt. Protozoa Pictures, Phoenix Pictures i Cross Creek Pictures; pr. Scott Franklin, Mike Medavoy, Arnold Messer i Brian Oliver; izv. pr. Jon Avnet, Brad Fischer, Peter Fruchtmann, Ari Handel, Jennifer Roth, Rick Schwartz, Tyler Thompson i David Thwaites – sc. Mark Heyman, Andres Heinz i John J. McLaughlin (prema ideji Andresa Heinza); r. DARREN ARONOFSKY; snim. Matthew Libatique; mt. Andrew Weisblum; gl. Clint Mansell; sgf. David Stein; kgf. Amy Westcott – ul. Natalie Portman (Nina Sayers), Mila Kunis (Lily), Vincent Cassel (Thomas Leroy), Barbara Hershey (Erica Sayers), Winona Ryder (Beth Macintyre), Benjamin Millepied (David), Ksenia Solo (Ve-

ronica), Kristina Anapau (Galina), Janet Montgomery (Madeline), Sebastian Stan (Andrew), Toby Hemingway (Tom), Sergio Torrado (Sergio) – 108 min.

Čarobno srebro (Julenatt i Blåfjell)

Norveška, 2009 – pr. tvrt. Storm Rosenberg i Film Fund FUZZ; pr. Lasse Greve Alsos i Jørgen Storm Rosenberg – sc. Thomas Moldestad (prema tv-serijama čiji je tvorac Gudny Hagen); r. KATARINA LAUNING; snim. Gaute Gunnari; mt. Vidar Flataukan; gl. Magnus Beite; sgf. Karl Júlíusson – ul. imen Bakken (Erke), Sigve Bøe (Rimspå), Nikoline Ursin Erichsen (Tufsa), Kari Ann Grønsund (Nisseemor), Kyrre Hellum (Bjørnar), Johan Tinus Lindgren (Dreng), Lillian Lydersen (Blåværskona), Jan Gunnar Røise (Halvor), Finn Schau (Fjellkonge), Ane Viola Semb (Fjellrose), Martin Slaatto (Vom), Knut Walle (Nissefar) – 84 min.

Čovjek koji vrišti (Un homme qui crie)

Francuska, Belgija, Čad, 2010 – pr. tvrt. Pili Films, Entre Chien et Loup, Goi-Goi Productions, TV5 Monde, Fonds Francophone de Production Audiovisuelle du Sud, Centre National de la Cinématographie (CNC), Canal Plus, CinéCinéma, Tax Shelter de Facoz, Pranarôm International, AR Media, Casa Kafka Pictures i Le Tax Shelter du Gouvernement Fédéral de Belgique; pr. Florence Stern – sc. Mahamat-Saleh Haroun; r. MAHAMAT-SALEH HAROUN; snim. Laurent Brunet; mt. Julie Brenta i Marie-Hélène Dozo; gl. Wasis Diop; sgf. Ledoux Madeona; kgf. Céline Delaire – ul. Youssouf Djaoro (Adam Ousmane 'Champion'), Dioucounda Koma (Abdel Ousmane), Emile Abossolo M'bo (gazda četvrti), Hadje Fatime N'Goua (Mariam), Marius Yelolo (David), Djénéba Koné (Djénéba Koné), Heling Li (Mme Wang), Rémadji Adèle Ngaradoubaye (Souad), John Mbaiedoum (Etienne) – 92 min.

Čovjek zvan Hrabrost (True Grit)

SAD, 2010 – stud. Paramount Pictures; pr. tvrt. Skydance Productions, Scott Rudin i Mike Zoss Productions; pr. Scott Rudin i Ethan i Joel Coen – sc. Ethan i Joel Coen (prema istoimenome romanu Charlesa Portisa); r. ETHAN i JOEL COEN; snim. Roger Deakins; mt. Ethan i Joel Coen (kao Roderick Jaynes); gl. Carter Burwell; sgf. Stefan Dechant i Christina Ann Wilson; kgf. Mary Zophres – ul. Jeff Bridges (Rooster Cogburn), Hailee Steinfeld (Mattie Ross), Matt Damon (LaBoeuf), Josh Brolin (Tom Chaney), Barry Pepper (Lucky Ned Pepper), Dakin Matthews (pukovnik Stonehill), Paul Rae (Emmett Quincy), Domhnall Gleeson (Moon), Elizabeth Marvel (četrdesetogodišnja Mattie), Roy Lee Jones (Yarnell), Ed Corbin (čovjek Medvjed), Leon Russom (šerif), Bruce Green (Harold Parmalee), Peter Leung (gosp. Lee), Don Pirl (Cole Younger) – 110 min.

Debela mama: kakav otac, takav sin (Big Mommas: Like Father, Like Son)

SAD, 2011 – stud. 20th Century Fox; pr. tvrt. Collective, Friendly Films Productions, New Regency Pictures, Regency Enterprises i Runteldat Entertainment; pr. David T. Friendly i Michael Green;

izvr. pr. Jeremiah Samuels – sc. Matthew Fogel (prema ideji vlastitoj i Dona Rhymera i prema izvornoj ideji Darryla Quarlesa); r. JOHN WHITESELL; snim. Anthony B. Richmond; mt. Priscilla Nedd-Friendly; gl. David Newman; sgf. Mark Garner; kgf. Leah Katznelson – ul. Martin Lawrence (Malcolm/Debeli mama), Brandon T. Jackson (Trent/Charmaine), Jessica Lucas (Haley), Michelle Ang (Mia), Portia Doubleday (Jasmine), Emily Rios (Isabelle), Ana Ortiz (Gail), Henri Lubatti (Vlad), Lorenzo Pisoni (Dmitri), Tony Curran (Chirkoff), Marc John Jefferies (Rembrandt), Brandon Gill (Scratch), Zack Mines (Delanté), Trey Lindsey (TJ), Ken Jeong (Maiman), Max Casella (Canetti) – 107 min.

Diskretno vjenčanje (Nunta muta)

Rumunjska, Luksemburg i Francuska, 2008 – pr. tvrt. Castel Film Studio, Agat Films & Cie, Samsa Film, Centrul National al Cinematografiei (CNC) i Castel Film Romania; pr. Vlad Paunescu; izvr. pr. Alina David – sc. Adrian Lustig i Horatiu Malaele; r. HORATIU MALAELE; snim. Vivi Dragan Vasile; mt. Cristian Nicolescu; gl. Alexandru Andries; sgf. Mihnea Mihailescu; kgf. Oana Paunescu – ul. Meda Andreea Victor (Mara), Alexandru Potocean (Iancu), Valentin Teodosiu (Grigore Aschie), Alexandru Bindea (Gogonea), Ioana Anastasia Anton (Smaranda), Luminita Gheorghiu (Fira), Serban Pavlu (Coriolan), Victor Rebengiuc (djed), Tamara Buciucanu-Botez (baka), Tudorel Filimon (Haralambie), George Ivascu (komunistički agitator), George Mihaita (Gogonea Jr.), Doru Ana (Cărnău), Mihai Constantin (kum) – 87 min.

Dobro srce (The Good Heart)

Danska, Island, SAD, Francuska i Njemačka, 2009 – pr. tvrt. Ex Nihilo, Forensic Films, Nimbus Film Productions, Nordisk Film ShortCut, Palomar Pictures (II), Wild Bunch, ZDF/Arte i Zik Zak Kvikmyndir; pr. Skuli Fr. Malmquist, Dominique Barneaud, Marc Bordure, Bo Ehrhardt, Peter Nadermann, Thor Sigurjonsson, Birgitte Skov i Patrick Sobelman; izvr. pr. Scott Macaulay, Robin O'Hara i Sigurjon Sigvatsson – sc. Dagur Kári; r. DAGUR KÁRI; snim. Rasmus Videbæk; mt. Andri Steinn; gl. Orri Jonsson i Dagur Kári (kao Slowblow); sgf. Halfdan Pedersen; kgf. Helga Rós Hannam – ul. Paul Dano (Lucas), Brian Cox (Jacques), Bill Buell (Roger Verne), Boði (Rococo), Susan Blommaert (sestra Nora), Alice Olivia Clarke (sestra Mona), Sonnie Brown (sestra Woo), Stephen Henderson (psihijatar), Seth Sharp (medicinski tehničar Billy), David Moss (beskućnik 1), Dale A. Smith (beskućnik 2), Michelle J. Nelson (sestra Sheila), Henry Yuk (Chin Lee), Ed Wheeler (Jonathan), Clark Middleton (Dimitri), Stephanie Szostak (Sarah), Edmund Lyndeck (Barber), Nicolas Bro (Ib Dolby), Daniel Raymont (Markus), Damian Young (Roddie) – 99 min.

Dozvola za male Fockere (Little Fockers)

SAD, 2010 – stud. Universal, Paramount i DreamWorks; pr. tvrt. Relativity Media, Tribeca Productions i Everyman Pictures; pr. Robert De Niro, John Hamburg, Jay Roach i Jane Rosenthal; izvr. pr. Ryan Kavanaugh, Daniel Lupi, Meghan Lyvers i Andrew Miano – sc. John Hamburg i Larry Stuckey (prema izvornoj ideji Grega Gliennaa i Mary Ruth Clarke); r. PAUL WEITZ; snim. Remi

Adefarasin; mt. Greg Hayden, Leslie Jones i Myron I. Kerstein; gl. Stephen Trask; sgf. Sue Chan; kgf. Molly Maginnis – ul. Robert De Niro (Jack Byrnes), Ben Stiller (Greg Focker), Owen Wilson (Kevin Rawley), Dustin Hoffman (Bernie Focker), Barbra Streisand (Roz Focker), Blythe Danner (Dina Byrnes), Teri Polo (Pam Focker), Jessica Alba (Andi Garcia), Laura Dern (Prudence), Kevin Hart (medicinski tehničar Louis), Daisy Tahan (Samantha Focker), Colin Hanks (Henry Focker), Thomas McCarthy (dr. Bob), Harvey Keitel (Randy Weir), Yul Vazquez (Junior), Jack Axelrod (Chappy), Clent Bowers (gosp. Androvsky), Olga Fonda (Svetlana), Laksh Singh (dr. Patel) – 98 min.

Dva sunčana dana

Hrvatska, Francuska, 2010 – pr. tvrt. MaXima Film i Kinoelektron; pr. Janja Kralj – sc. Ognjen Sviličić; r. OGNJEN SVILIČIĆ; snim. Vedran Šamanović; mt. Vjeran Pavlinić; sgf. Mladen Ožbolt; kgf. Blanka Budak – ul. Maya Sansa (Martina), Bristol Pomeroy (Peter), Leon Lučev (Stipe), Sylvia Kristel (Angela), Christian Marin (Didier), Vicko Bilandžić (Ivica), Michaël Abiteboul (Marcel), Virgile Bramly (Jean), Alen Šalinović (Mladen) – 78 min.

Glasnik (The Messenger)

SAD, 2009 – pr. tvrt. Oscilloscope Laboratories, Omnilab Media, Sherazade Film Development, BZ Entertainment, The Mark Gordon Company, Good Worldwide, All the Kings Horses i Reason Pictures; pr. Mark Gordon, Lawrence Inglee i Zach Miller; izvr. pr. Steffen Aumüller, Claus Clausen, Benjamin Goldhirsh, Christopher Mapp, Shaun Redick, Glenn M. Stewart, Matthew Street, David Whealy i Bryan Zuriff – sc. Alessandro Camon i Oren Moverman; r. OREN MOVERMAN; snim. Bobby Bukowski; mt. Alexander Hall; gl. Nathan Larson; sgf. Stephen Beatrice; kgf. Catherine George – ul. Ben Foster (narednik Will Montgomery), Jena Malone (Kelly), Eamonn Walker (pukovnik Stuart Dorsett), Woody Harrelson (kapetan Tony Stone), Yaya DaCosta (Monica Washington), Portia (gđa Burrell), Lisa Joyce (Emily), Steve Buscemi (Dale Martin), Peter Francis James (dr. Grosso), Samantha Morton (Olivia Pitterson), Jahmir Duran-Abreau (Matt Pitterson), Gaius Charles (Brown), Brendan Sexton III (Olson), Halley Feiffer (Marla Cohen), Peter Friedman (gosp. Cohen), Lindsay Michelle Nader (Claire), Merritt Wever (Lara), Carl Anthony Payne II (Pittersonov otac), J. Salome Martinez (kapetan Garcia), Angel Caban (gosp. Vasquez), Kevin Hagan (gosp. Flanigan), Marceline Hugot (gđa Flanigan), Michael Chernus (Alan) – 113 min.

Gnomeo i Julija (Gnomeo & Juliet)

SAD, V. Britanija – ANIMIRANI – stud. Touchstone Pictures i Miramax Films; pr. tvrt. Rocket Pictures i Starz Animation; pr. Baker Bloodworth, David Furnish i Steve Hamilton Shaw; izvr. pr. Elton John – sc. Andy Riley, Kevin Cecil, Mark Burton, Emily Cook, Kathy Greenberg, Steve Hamilton Shaw i Kelly Asbury (prema ideji Roba Spracklinga, Johna R. Smitha, Andyja Rileyja, Kevina Cecila, Kelly Asbury i Stevea Hamiltona Shawa i izvornoj ideji Roba Spracklinga i Johna R. Smitha nadahnutoj dramom Williama Shakespearea Romeo i Julija); r. KELLY ASBURY; mt. Catherine Apple; gl. Chris

Bacon, James Newton Howard i Elton John; sgf. Karen deJong i Andrew Woodhouse – glas. James McAvoy (Gnomeo), Emily Blunt (Juliet), Ashley Jensen (Nanette), Michael Caine (lord Redbrick), Matt Lucas (Benny), Maggie Smith (lady Bluebury), Jason Statham (Tybalt), Ozzy Osbourne (Fawn), Stephen Merchant (Paris), Patrick Stewart (Bill Shakespeare), Julie Walters (gđica Montague), Hulk Hogan (Terraformator V.O.), Kelly Asbury (crveni dobri gnom), Richard Wilson (gosp. Capuleti), Dolly Parton (Dolly Gnome) – 84 min.

Green Hornet

SAD, 2011 – stud. Columbia Pictures; pr. tvrt. Original Film; pr. Neal H. Moritz; izvr. pr. Evan Goldberg, Michael Grillo, Ori Marmur, Seth Rogen i George W. Trendle Jr – sc. Seth Rogen i Evan Goldberg (nadahnuto radijskim serijalom The Green Hornet); r. MICHEL GONDRY; snim. John Schwartzman; mt. Michael Tronick; gl. James Newton Howard; sgf. Benjamin Edelberg, Chad S. Frey i Greg Papalia; kgf. Kym Barrett – ul. Seth Rogen (Britt Reid/The Green Hornet), Jay Chou (Kato), Cameron Diaz (Lenore Case), Tom Wilkinson (James Reid), Christoph Waltz (Chudnofsky), David Harbour (D.A. Frank Scanlon), Edward James Olmos (Mike Axford), Jamie Harris (Popeye), Chad Coleman (Chili), Edward Furlong (Tupper), Analeigh Tipton (Ana Lee) – 119 min.

Gulliverova putovanja (Gulliver's Travels)

SAD, 2010 – stud. 20th Century Fox; pr. tvrt. Davis Entertainment i Electric Dynamite; pr. Jack Black, Ben Cooley, John Davis i Gregory Goodman – sc. Joe Stillman i Nicholas Stoller (nadahnuto satiričnim romanom Gulliverova putovanja Jonathana Swifta); r. ROB LETTERMAN; snim. David Tattersall; mt. Alan Edward Bell, Maryann Brandon, Nicolas De Toth i Dean Zimmerman; gl. Henry Jackman; sgf. Robert Cowper, Phil Harvey i Peter Russell; kgf. Sammy Sheldon – ul. Jack Black (Lemuel Gulliver), Jason Segel (Horatio), Emily Blunt (kraljevna Mary), Amanda Peet (Darcy Silverman), Billy Connolly (kralj Theodore), Chris O'Dowd (general Edward), T.J. Miller (Dan), James Corden (jinks), Catherine Tate (Queen Isabelle), Emmanuel Quatra (kralj Leopold), Olly Alexander (kraljević August), Richard Laing (Nigel Travel Writer), David Sterne (Foreman) – 85 min.

Hop

SAD, 2011 – ANIMIRANO-IGRANI – stud. Universal Pictures; pr. tvrt. Relativity Media i Illumination Entertainment; pr. Michele Imperato i Christopher Meledandri; izvr. pr. John Cohen – sc. Cinco Paul, Ken Daurio i Brian Lynch (prema ideji Cinca Paula i Kena Dauria); r. TIM HILL; snim. Peter Lyons Collister; mt. Peter S. Elliot i Gregory Perler; gl. Christopher Lennertz; sgf. Charles Daboub Jr; kgf. Alexandra Welker – ul. James Marsden (Fred O'Hare), Kaley Cuoco (Sam O'Hare), Gary Cole (Henry O'Hare), Elizabeth Perkins (Bonnie O'Hare), Tiffany Espensen (Alex O'Hare), David Hasselhoff (David Hasselhoff), Chelsea Handler (gđa Beck), Dustin Ybarra (Cody), Veronica Alicino (konobarica), Coletton Ray (mladi Fred)/glas. Russell Brand (E.B./pomoćnik produkcije), Hank Azaria (Carlos/Phil), Hugh Laurie (E.B.-jev otac), Django Marsh (mladi E.B.) – 95 min.

Invazija svijeta: Bitka Los Angeles (Battle Los Angeles)

SAD, 2011 – stud. Columbia Pictures; pr. tvrt. Relativity Media, Original Film i Legion Entertainment; pr. Jeffrey Chernov, Ori Marmur i Neal H. Moritz; izvr. pr. David Greenblatt – sc. Christopher Bertolini; r. JONATHAN LIEBESMAN; snim. Lukas Ettlin; mt. Christian Wagner; gl. Brian Tyler; sgf. Andrew Neskoromny, Chris L. Spellman i Thomas Valentine; kgf. Sanja Milkovic Hays – ul. Aaron Eckhart (narednik Michael Nantz), Ramon Rodriguez (William Martinez), Will Rothhaar (kaplar Lee Imlay), Cory Hardrict (Jason Lockett), Jim Parrack (Peter Kerns), Gino Anthony Pesi (Nick Stavrou), Ne-Yo (Kevin Harris), James Hiroyuki Liao (Steven Motto-la), Noel Fisher (Shaun Lenihan), Bridget Moynahan (Michele), Adetokunboh M'Cormack (Corpsman Jibril Adukwu), Bryce Cass (Hector Rincon), Michael Peña (Joe Rincon), Joey King (Kirsten), Michelle Rodriguez (Elena Santos), Neil Brown Jr. (Richard Guerrero), Taylor Handley (Corey Simmons), Lucas Till (Scott Grayston), Kenneth Brown Jr. (Richard Oswald), Jadin Gould (Amy) – 116 min.

Ja sam broj četiri (I Am Number Four)

SAD, 2011 – stud. DreamWorks SKG; pr. tvrt. Reliance Big Entertainment i Bay Films; pr. Michael Bay; izvr. pr. Chris Bender, J.C. Spink i David Valdes – sc. Alfred Gough, Miles Millar i Marti Noxon (prema istoimenome romanu Jobieja Hughesa i Jamesa Freya – pod pseudonimom Pittacus Lore); r. D. J. CARUSO; snim. Guillermo Navarro; mt. Vince Filippone i Jim Page; gl. Trevor Rabin; sgf. Douglas Cumming, John B. Josselyn i Paul D. Kelly; kgf. Marie-Sylvie Deveau – ul. Alex Pettyfer (John), Timothy Olyphant (Henri), Teresa Palmer (broj 6), Dianna Agron (Sarah), Callan McAuliffe (Sam), Kevin Durand (Mogadorian Commander), Jake Abel (Mark), Jeff Hochendoner (šerif James), Patrick Sebes (Kevin), Emily Wickersham (Nicole), Brian Howe (Frank), Andy Owen (Bret), L. Derek Leonidoff (gosp. Berhman), Garrett M. Brown (gosp. Simms), Sabrina de Matteo (nastavnik fizike), Cooper Thornton (Sarahin otac), Judith Hoag (Sarahina mati), Jack Walz (Sarahin brat), Beau Mirchoff (Drew), Cody Johns (Kern) – 109 min.

Još jedna godina (Another Year)

V. Britanija, 2010 – pr. tvrt. Thin Man Films, Film4, Focus Features International (FFI) i UK Film Council pr. Georgina Lowe; izvr. pr. Gail Egan i Tessa Ross – sc. Mike Leigh; r. MIKE LEIGH; snim. Dick Pope; mt. Jon Gregory; gl. Gary Yershon; sgf. Andrew Rothschild; kgf. Jacqueline Durran – ul. Jim Broadbent (Tom), Lesley Manville (Mary), Ruth Sheen (Gerri), Oliver Maltman (Joe), Peter Wight (Ken), David Bradley (Ronnie), Martin Savage (Carl), Karina Fernandez (Katie), Michele Austin (Tanya), Philip Davis (Jack), Imelda Staunton (Janet) – 129 min.

Justin Bieber: Never Say Never

SAD, 2011 – DOKUMENTARNI – pr. tvrt. AEG Live, Insurge Pictures, Island Def Jam Music Group, MTV Films, Magical Elves Productions i Scooter Braun Films; pr. Scooter Braun, Dan Cutforth, Jane Lipsitz, Usher Raymond, Antonio Reid; izvr. pr. Douglas C. Merrifield i David Nicksay – r. JON M. CHU; snim. Reed Smoot;

mt. Jay Cassidy, Jillian Twigger Moul i Avi Youabian; sgf. Deborah Herbert; kgf. Kurt and Bart – 105 min.

Kad te ljubav pronade (Life as We Know It)

SAD, 2010 – pr. tvrt. Josephson Entertainment, Gold Circle Films i Village Roadshow Pictures; pr. Paul Brooks i Barry Josephson; izvr. pr. Denise Di Novi, Alicia Gelernt, Joe Hartwick Jr, Katherine Heigl, Nancy Heigl i Norm Waitt – sc. Ian Deitchman i Kristin Rusk Robinson; r. GREG BERLANTI; snim. Andrew Dunn; mt. Jim Page; gl. Blake Neely; sgf. Austin Gorg; kgf. Debra McGuire – ul. Katherine Heigl (Holly Berenson), Josh Duhamel (Eric Messer), Josh Lucas (Sam), Alexis Clagett (Sophie), Brooke Clagett (Sophie), Hayes MacArthur (Peter Novak), Christina Hendricks (Alison Novak), Sarah Burns (Janine Groff), Jessica St. Clair (Beth), Brooke Liddell (starija Sophie), Kiley Liddell (starija Sophie), Britt Flatmo (Amy), Rob Huebel (Ted), Melissa McCarthy (DeeDee), DeRay Davis (Lonnies), Kumail Nanjiani (Simon), Andrew Daly (Scott), Bill Brochtrup (Gary), Will Sasso (Josh), Majandra Delfino (Jenna), Jason MacDonald (rođak), Tara Ochs (rođakova žena) – 114 min.

Kraljev govor (The King's Speech)

V. Britanija, 2010 – pr. tvrt. See-Saw Films i Bedlam Productions; pr. Iain Canning, Emile Sherman i Gareth Unwin; izvr. pr. Paul Brett, Mark Foligno, Geoffrey Rush, Tim Smith, Bob i Harvey Weinstein – sc. David Seidler; r. TOM HOOPER; snim. Danny Cohen; mt. Tariq Anwar; gl. Alexandre Desplat; sgf. Netty Chapman i Leon McCarthy; kgf. Jenny Beavan – ul. Colin Firth (kralj George VI), Helena Bonham Carter (kraljica Elizabetha), Derek Jacobi (biskup Cosmo Lang), Robert Portal (Equerry), Richard Dixon (osobni tajnik Paul Trussell), Andrew Havill (Robert Wood), Roger Hammond (dr. Blandine Bentham), Geoffrey Rush (Lionel Logue), Calum Gittins (Laurie Logue), Jennifer Ehle (Myrtle Logue), Dominic Applewhite (Valentine Logue), Ben Wismett (Anthony Logue), Freya Wilson (kraljeva Elizabetha), Ramona Marquez (kraljeva Margaret), David Bamber (ravnatelj kazališta), Jake Hathaway (Willie), Michael Gambon (kralj George V), Guy Pearce (kralj Edward VIII), Patrick Ryecart (lord Wigram), Teresa Gallagher (sestra), Simon Chandler (lord Dawson), Claire Bloom (kraljica Mary), Orlando Wells (knez od Kenta), Tim Downie (knez od Gloucester), Eve Best (Wallis Simpson), Timothy Spall (Winston Churchill), Anthony Andrews (Stanley Baldwin), John Warnaby (Steward), Roger Parrott (Neville Chamberlain) – 118 min.

Lavanderman – istina ili mit?

Hrvatska, 2010 – pr. Zvonimir Rumboldt, Toni Faver i Tomislav Krnić; izvr. pr. Lorena Romac – sc. Toni Faver (prema motivima iz stripa Zajebani Lavanderman Tonija Favera i Vanče Repca); r. ZVO-NIMIR RUMBOLDT; snim. Tomislav Krnić – ul. Damir Markovina i Anja Alavanja – 74 min.

Ledeni ubojica (The Mechanic)

SAD, 2011 – pr. tvrt. Millennium Films i Nu Image Entertainment GmbH; pr. René Besson, Robert Chartoff, William Chartoff, Rob

Cowan, Marcy Drogan, Avi Lerner, John Thompson, David Winkler i Irwin Winkler; izvr. pr. Boaz Davidson, Danny Dimbort, Joe Gatta, Danny Lerner i Trevor Short – sc. Richard Wenk i Lewis John Carlino (prema ideji potonjega); r. SIMON WEST; snim. Eric Schmidt; mt. T.G. Herrington i Todd E. Miller; sgf. Jason Hamilton; kgf. Christopher Lawrence – ul. Jason Statham (Arthur Bishop), Ben Foster (Steve McKenna), Tony Goldwyn (Dean), Donald Sutherland (Harry McKenna), Jeff Chase (Burke), Mini Anden (Sarah), James Logan (Jorge Lara), Eddie J. Fernandez (Larin čuvar), Joshua Bridgewater (Car Jacker), John McConnell (Vaughn), Christa Campbell (Kelly), Joel Davis (muž), Mark Nutter (gosp. Finch), Ardy Brent Carlson (Bell Hop), Lara Grice (gđa Finch), Lance E. Nichols (Henry) – 93 min.

Lov na vještice (Season of the Witch)

SAD, 2011 – pr. tvrt. Atlas Entertainment i Relativity Media; pr. Alex Gartner i Charles Roven; izvr. pr. Steve Alexander, Alan Glazer, Tom Karnowski, Ryan Kavanaugh i Tucker Tooley – sc. Bragi F. Schut; r. DOMINIC SENA; snim. Amir M. Mokri; mt. Bob Ducsay, Mark Helfrich i Dan Zimmerman; gl. Atli Örvarsson; sgf. Bence Erdelyi, Kai Koch i Gabriella Simon; kgf. Carlo Poggioli – ul. Nicolas Cage (Behmen), Ron Perlman (Felson), Stephen Campbell Moore (Debelzaq), Stephen Graham (Hagamar), Ulrich Thomsen (Eckhart), Claire Foy (djevojka), Robert Sheehan (Kay), Christopher Lee (karidinal D'Ambroise), Fernanda Dorogi (starica), Kevin Rees (umirući monah), Barna Illyés (kardinalov svećenik), Elen Rhys (se-ljanka), Nicholas Sidi (svećenik) – 95 min.

Luda ljubav (L'amour fou)

Francuska, 2010 – DOKUMENTARNI – pr. tvrt. Les Films du Lendemain, Les Films de Pierre, France 3 Cinéma, Canal Plus i France Télévision; pr. Hugues Charbonneau i Kristina Larsen – r. PIERRE THORETTON; snim. Léo Hinstin; mt. Dominique Auvray; gl. Côme Aguiar; sgf. Olivier Pacteau – 98 min.

Ljubomora (Cracks)

V. Britanija, Irska, Francuska, Španjolska i Švicarska, 2009 – pr. tvrt. Antena 3 Films, Element Pictures, Future Films, HandMade Films, Industry Entertainment, John Wells Productions, Killer Films i Scott Free Productions; pr. Kwesi Dickson, Andrew Lowe, Julie Payne, Rosalie Swedlin i Christine Vachon; izvr. pr. Guy Collins Ricardo García Arrojo, John Wells, Alain Goldman, Stephen Margolis te Ridley i Tony Scott – sc. Ben Court, Caroline Ip i Jordan Scott (prema istoimenome romanu Sheile Kohler); r. JORDAN SCOTT; snim. John Mathieson; mt. Valerio Bonelli; gl. Javier Navarrete; sgf. Bill Crutcher; kgf. Alison Byrne – ul. Eva Green (gđica G), Juno Temple (Di)María Valverde (Fiamma), Imogen Poots (Poppy), Ellie Nunn (Lily), Adele McCann (Laurel), Zoe Carroll (Rosie), Clemmie Dugdale (Fuzzy), Sinéad Cusack (gđica Nieven), Helen Norton (Matron), Deirdre Donnelly (gđica Lacey), Barbara Adair (gđica Cairns) – 104 min.

Moja lažna žena (Just Go with It)

SAD, 2011 – stud. Columbia Pictures; pr. tvrt. Happy Madison Productions; pr. Jack Giarraputo, Heather Parry i Adam Sandler; izvr. pr. Barry Bernardi, Allen Covert, Tim Herlihy i Steve Koren – sc. Allan Loeb i Timothy Dowling (prema drami Cactus Flower I.A.L. Diamonda); r. DENNIS DUGAN; snim. Theo van de Sande; mt. Tom Costain; gl. Rupert Gregson-Williams; sgf. Alan Au i John Collins – ul. Adam Sandler (Danny Maccabee), Jennifer Aniston (Katherine), Nicole Kidman (Devlin Adams), Nick Swardson (Eddie), Brooklyn Decker (Palmer), Bailee Madison (Maggie), Griffin Gluck (Michael), Dave Matthews (Ian Maxtone Jones), Kevin Nealon (Adon), Rachel Dratch (Kirsten Brant), Allen Covert (Soul Patch), Dan Patrick (Tanner Patrick), Minka Kelly (Joanna Damon), Jackie Sandler (Veruca), Rakefet Abergel (Patricia), Elena Satine (Christine), Lilian Tapia (Rosa), Azer Greco (Silas) – 117 min.

Medvjed Yogi (Yogi Bear)

SAD, Novi Zeland, 2010 – ANIMIRANO-IGRANI – stud. Warner Bros. Pictures; pr. tvrt. Sunswep Entertainment, De Line Pictures, Rhythm and Hues i Picnic Basket; pr. Donald De Line i Karen Rosenfelt; izvr. pr. Lee Berger, Jim Dyer i Andrew Haas – sc. Jeffrey Ventimilia, Joshua Sternin i Brad Copeland; r. ERIC BREVIG; snim. Peter James; mt. Kent Beyda; gl. John Debney; sgf. Jules Cook i Jill Cormack; kgf. Liz McGregor – ul. Anna Faris (Rachel), Tom Cavanagh (čuvár Smith), T.J. Miller (čuvár Jones), Andrew Daly (bojnik Brown), David Stott (bojnik Tailor) – glas. Dan Aykroyd (medvjed Yogi), Justin Timberlake (Boo Boo), Josh Robert Thompson (pripovjedač) – 80 min.

Mr. Nice

V. Britanija, 2011 – pr. tvrt. Independent, Kanzaman i Prescience; pr. Luc Roeg; izvr. pr. Paul Brett, Linda James, Norman Merry, David Nash, Andrew Orr, James Perkins, Michael Robinson, Daniel Shepherd i Tim Smith – sc. Bernard Rose; r. BERNARD ROSE; snim. Bernard Rose; mt. Teresa Font i Bernard Rose; gl. Philip Glass; sgf. Sonia Aranzabal i Tim Dickel; kgf. Caroline Harris – ul. Rhys Ifans (Howard Marks), Chloë Sevigny (Judy Marks), David Thewlis (Jim McCann), Elsa Pataky (Ilze), Crispin Glover (Ernie Combs), Andrew Tiernan (Alan Marcuson), Omid Djalili (Saleem Makik), Jack Huston (Graham Plinston), Ania Sowinski (Mandy), Jamie Harris (Patrick Lane), Christian McKay (Hamilton McMillan), Kinsey Packard (Patti Hayes), Ken Russell (Russell Miegs), Craig Stevenson (Webster), Luis Tosar (Lovato) – 121 min.

Neke druge priče

Hrvatska, Srbija, Bosna i Hercegovina, Makedonija, Slovenija i Irska, 2010 OMNIBUS – pr. tvrt. 4 Film d.o.o., SEE Film Pro, Dokument, Skopje Film Studio, Studio Maj i DIG Productions; pr. Anita Juka, Nenad Dukić, Alem Babić, Tomi Salkovski, Dunja Klemenc i Ian W. Davis – sc. Ivona Juka (Hrvatska priča), Ana Maria Rossi (Srpska priča), Ines Tanović (Bosanskohercegovačka priča), Gjoerče Stavreski i Vardan Tozija (Makedonska priča) i Hanna Slak (Slovenska priča); r. IVONA JUKA (Hrvatska priča), ANA MARIA RO-

SSI (Srpska priča), INES TANOVIĆ (Bosanskohercegovačka priča), MARIJA DŽIDŽEVA (Makedonska priča) i HANNA SLAK (Slovenska priča); snim. Mario Oljača (Hrvatska priča), Radoslav Vladić i Erol Zubčević (Srpska priča), Dejan Dimeski (Makedonska priča) i Sven Pepeonik (Slovenska priča); mt. Ivor Ivezić (Hrvatska priča), Andrija Zafranović i Mateja Rackov (Srpska priča), Nijaz Kožljak (Bosanskohercegovačka priča), Igor Andreevski (Makedonska priča) i Hanna Slak (Slovenska priča); gl. Vlada Divljan (Srpska priča), Igor Čamo (Bosanskohercegovačka priča); sgf. Ivica Hušnjak (Hrvatska priča), Aleksandar Denić (Srpska priča), Sanja Džeba (Bosanskohercegovačka priča), Igor Toševski (Makedonska priča) i Dušan Milavec (Slovenska priča); kgf. Ksenija Terzović (Srpska priča), Sanja Džeba (Bosanskohercegovačka priča), Žaklina Krstevska (Makedonska priča) i Bjanka Ursulov (Slovenska priča) – ul. Nera Stipičević, Goran Bogdan, Mirela Brekalo, Anita Matić Delić, Otokar Levaj, Marija Kohn, Mladen Kovačić, Ljubica Ćuća, Ranko Ćuća, Marko Sertić (Hrvatska priča); Nataša Ninković, Sergej Trifunović, Jack Dimich, Svetlana Bojković, Gordan Kičić, Aleksandar Stojković, Dean Batoz, Radenka Ševa, Sanja Grgić, Maja Kolundžija Zoroe (Srpska priča); Feđa Štukan, Nina Viočić, Emir Hadžihafizbegović, Jasna Ornela Bery, Aleksandar Seksan, Boris Ler, Dragan Kožović, Gina Landor, Elma Ahmetović (Bosanskohercegovačka priča); Iva Zendelska, Slaviša Kajevski, Jordan Simonov, Sinolička Melles Trpkova, Nesrin Tair, Vladimir Endrovski (Makedonska priča); Lucija Šerbedžija, Petra Govc, Marko Mandić, Ludvik Bagari, Milena Zupančić, Janez Hočevár Rifle, Maruša Kink, Manca Dorrer, Primož Petkovšek, Matija Kozamernik – Jojo – 114 min.

Nemogući susret (The Adjustment Bureau)

SAD, 2011 – stud. Universal Pictures; pr. tvrt. Media Rights Capital, Gambit Pictures i Electric Shepherd Productions; pr. Bill Carraro, Michael Hackett, Chris Moore i George Nolfi; izvr. pr. Isa Dick Hackett i Jonathan Gordon - sc. George Nolfi (prema motivima iz pripovijetke Adjustment Team Philipa K. Dicka); r. GEORGE NOLFI; snim. John Toll; mt. Jay Rabinowitz; gl. Thomas Newman; sgf. Stephen H. Carter; kgf. Kasia Walicka-Maimone – ul. Matt Damon (David Norris), Emily Blunt (Elise Sellas), Gregory P. Hitchen (U.S. Coast Guard Officer), Kar (politički savjetnik), Michael Kelly (Charlie Traynor), RJ Konner (politički savjetnik), Anthony Mackie (Harry Mitchell), Gregory Lay (Albert, pomoćnik u kampanji), Lauren Hodges (Robyn, pomoćnica u kampanji), John Slattery (Richardson), Amanda Warren (pomoćnica u kampanji), Anthony Ruivivar (McCady), Christine Lucas (Christine, Charliejeva pomoćnica) – 106 min.

Obred (The Rite)

SAD, 2011 – pr. tvrt. New Line Cinema, Contrafilm, Fletcher & Company i Mid Atlantic Films; pr. Beau Flynn i Tripp Vinson; izvr. pr. Robert Bernacchi i Merideth Finn – sc. Michael Petroni (nadahnuto istoimenim knjigom Matta Baglia); r. MIKAEL HÅFSTRÖM; snim. Ben Davis; mt. David Rosenbloom; gl. Alex Hefes; sgf. Lóránt Jávör i Stuart Kearns; kgf. Carlo Poggioli – ul. Anthony Hopkins (otac Lucas Trevant), Colin O'Donoghue (Michael Kovak), Alice Braga (Angeline), Ciarán Hinds (otac Xavier), Toby Jones (otac Matthew), Rutger Hauer (Istvan Kovak), Marta Gastini

(Rosaria), Maria Grazia Cucinotta (teta Andria), Arianna Veronesi (Francesca), Andrea Calligari (Vincenzo), Chris Marquette (Eddie), Torrey DeVitto (Nina), Ben Cheetham (mladi Michael), Marija KARAN (Sandra) – 114 min.

Oceanski svijet (OceanWorld 3D)

V. Britanija, 2009 – DOKUMENTARNI – pr. tvrt. 3D Entertainment i Gavin McKinney Underwater Productions; pr. Francois Mantello – sc. Francois i Jean-Jacques Mantello; r. JEAN JACQUES MANTELLO; snim. Gavin McKinney; gl. Christophe Jacquelin – glas. Marion Cotillard (morska kornjača) – 81 min.

O ljudima i bogovima (Des hommes et des dieux)

Francuska, 2010 – pr. tvrt. hy Not Productions, Armada Films, France 3 Cinéma, France Télévision, Canal Plus, CinéCinéma, Centre National de la Cinématographie (CNC), Cinéma 4, Cofinova 6 i Soficinéma 6; pr. Pascal Caucheteux i Etienne Comar – sc. Xavier Beauvois i Etienne Comar; r. XAVIER BEAUVOIS; snim. Caroline Champetier; mt. Marie-Julie Maille; sgf. Michel Barthélémy – ul. Lambert Wilson (Christian), Michael Lonsdale (Luc), Olivier Rabourdin (Christophe), Philippe Laudenbach (Célestin), Jacques Herlin (Amédée), Loïc Pichon (Jean-Pierre), Xavier Maly (Michel), Jean-Marie Frin (Paul), Abdelhafid Metalsi (Nouredine), Sabrina Ouazani (Rabbia), Abdellah Moundy (Omar (as Abdallah Moundy), Olivier Perrier (Bruno), Farid Larbi (Ali Fayattia), Adel Bencherif (terorist), Benhaïssa Ahouari (Sidi Larbi), Idriss Karimi (Hadji), Abdellah Chakiri (pukovnik), Farid Bouslam (Ahmed), Fadia Assal (Nouredineova žena), Maria Bouslam (Saloua) – 122 min.

Orašar (The Nutcracker in 3D)

V. Britanija, Mađarska, 2010 – pr. tvrt. Goldcrest Post Production London i HCC Media Group; pr. Andrey Konchalovskiy i Paul Lowin; izvr. pr. Moritz Borman – sc. Andrey Konchalovskiy i Chris Solimine; r. ANDREY KONCHALOVSKIY; snim. Mike Southon; mt. Mathieu Bélanger i Andrew Glen; gl. Eduard Artemiev; sgf. Claudio Campana, Stephen Dobric, Adam O'Neill, Attila Raczkevy, Tino Schaedler, Tom Still i János Szabolcs; kgf. Louise Stjernsward – ul. Elle Fanning (Mary), Nathan Lane (ujak Albert), John Turturro (kralj štakora), Frances de la Tour (kraljica štakora, gospođa Eva), Richard E. Grant (otac), Yuliya Vysotskaya (majka/snježna vila), Aaron Michael Drozin (Max), Charlie Rowe (kraljević), Peter Elliott (Gielgud), Daniel Peacock (Gielgud), Alan Cox (Gielgudov glas), Hugh Sachs (Tinker), Africa Nile (Sticks), Jonathan Coyne (Gnomad), Stuart Hopps (poslužitelj), György Honti (kapetan štakora) – 110 min.

Pal Adrien

Mađarska, Francuska, Austrija i Nizozemska, 2010 – pr. tvrt. KMH Film, Cinémadefacto, FreiburgerFilm, Isabella Films B.V, Oblomova Film; pr. Tom Dercourt, Ágnes Kocsis, Oliver Neumann, Ferenc Pusztai i Els Vandevorst – sc. Ágnes Kocsis i Andrea Roberti; r. ÁGNES KOCSIS; snim. Ádám Fillenz; mt. Tamás Kollányi; sgf. Zsuzsa Horváth; kgf. Mónika Matyi i Julia Patkos – ul. Éva Gábor (Piroška), István Znamenák (Kálmán), Ákos Horváth (Endre), Lia Pokorny

(Márta), Izabella Hegyi (Zizi), Szabolcs Thuróczy (Andris), Ági Margitai (teta Marika), Eszter Márton (Szilvia), Lóránt Matta (Attila) Róbert Kardos (mladi doktor), Éva Kovács (Évi), Krisztina Urbano-vits (Erzsi), Mária Erdélyi (teta Gizi), Andrea Takáts (Olga Molnár), László Keszég (Tamás), János Sarkadi Kiss (Gergő) – 136 min.

Paranormalno 2 (Paranormal Activity 2)

SAD, 2010 – stud. Paramount Pictures; pr. tvrt. Blumhouse Productions, Solana Films i Room 101; pr. Jason Blum i Oren Peli; izvr. pr. Akiva Goldsman i Steven Schneider – sc. Michael R. Perry, Christopher B. Landon i Tom Pabst (prema ideji Michaela R. Perryja i izvornoj ideji Orena Peli); r. TOD WILLIAMS; snim. Michael Simmonds; mt. Gregory Plotkin; sgf. Jennifer Spence; kgf. Kristin M. Burke – ul. Brian Boland (Daniel Rey), Molly Ephraim (Ali Rey), Katie Featherston (Katie), Seth Ginsberg (Brad), Sprague Grayden (Kristi Rey), William Juan Prieto (Hunter Rey), Jackson Xenia Prieto (Hunter Rey), Micah Sloat (Micah), Vivis Cortez (Martine) – 91 min.

Poštena igra (Fair Game)

SAD i Ujedinjeni Arapski Emirati, 2010 – pr. tvrt. River Road Entertainment, Participant Media, Imagenation Abu Dhabi FZ, Zucker Productions, Weed Road Pictures, Hypnotic i Fair Game Productions; pr. Jez Butterworth, Akiva Goldsman, Doug Liman, Janet i Jerry Zucker; izvr. pr. Mohamed Khalaf Al-Mazrouei, Dave Bartis, Kerry Foster, Bill Pohlad i Mari-Jo Winkler – sc. Jez i John-Henry Butterworth (prema motivima iz knjiga The Politics of Truth: Inside the Lies that Led to War and Betrayed My Wife's CIA Identity: A Diplomat's Memoir Josepha Wilsona i Fair Game: My Life as a Spy, My Betrayal by the White House Valerie Plame); r. DOUG LIMAN; snim. Doug Liman; mt. Christopher Tellefsen; gl. John Powell; sgf. Kevin Bird; kgf. Cindy Evans – ul. Naomi Watts (Valerie Plame), Sonya Davison (Chanel Suit), Anand Tiwari (Hafiz), Sean Penn (Joe Wilson), Ty Burrell (Fred), Jessica Hecht (Sue), Norbert Leo Butz (Steve), Rebecca Rigg (Lisa), Brooke Smith (Diana), Thomas McCarthy (Jeff), Ashley Gerasimovich (Samantha Wilson), Quinn Broggy (Trevor Wilson), Michael Kelly (Jack), Noah Emmerich (Bill), Iris Bahr (CPD agent), Kristoffer Ryan Winters, Joe Turner Mohamed Abdel Fatah (professor Badawi), Rashmi Rao (Kim), David Andrews (Scooter Libby), Bruce McGill (Jim Pavitt), Liraz Charhi (dr. Zahraa), Tim Griffin (Paul), Sunil Malhotra (Ali) – 108 min.

Projekt Frankenstein (Szelíd teremtés - A Frankenstein-terv)

Mađarska, 2010 – pr. tvrt. Essential Filmproduktion GmbH, Filmpartners, KGP Kranzelbinder Gabriele Production, Laokoon Filmgroup i Proton Cinema; pr. Philippe Bober, Gábor Kovács, Gabriele Kranzelbinder, Susanne Marian i Viktória Petrányi – sc. Kornél Mundruczó (nadahnuto romanom Frankenstein; or. The Modern Prometheus Mary Shelley); r. KORNÉL MUNDRUCZÓ; snim. Mátyás Erdély; mt. Dávid Jancsó; gl. Philipp Edward Kümpel i Andreas Moisa; sgf. Ágnes Menyhár; kgf. János Breckl – ul. Rudolf Frecska (mladić), Lili Monori (majka), Kornél Mundruczó (ravnatelj), Kitty Csikos (djevojka), Miklós Székely B. (otac), Diána Kiss (Tünde), Natasa Stork (ravnateljev pomoćnik), Sándor Terhes (inspektor), Éva Szigeti (udovica) – 105 min.

Provjerena kopija (Copie conforme)

Francuska, Italija i Belgija, 2010 – pr. tvrt. MK2 Productions, BiBi Film, Abbas Kiarostami Productions, France 3, Canal Plus, Centre National de la Cinématographie (CNC) i Toscana Film Commission; pr. Angelo Barbagallo, Charles Gillibert, Marin Karmitz, Nathanaël Karmitz i Abbas Kiarostami; izvr. pr. Claire Dornoy i Marin Karmitz – sc. Abbas Kiarostami; r. ABBAS KIAROSTAMI; snim. Luca Bigazzi; mt. Bahman Kiarostami; sgf. Giancarlo Basili i Ludovica Ferrario – ul. Juliette Binoche (Elle), William Shimell (James Miller), Jean-Claude Carrière (čovjek), Agathe Natanson (žena), Gianna Giachetti (šef kavane), Adrian Moore (sin), Angelo Barbagallo (prevoditelj), Andrea Laurenzi (vodič), Filippo Trojano (mladoženja) – 106 min.

Pusti me unutra (Let Me In)

SAD, V. Britanija, 2010 – pr. tvrt. Overture Films, Exclusive Media Group, Hammer Film Productions i EFTI; pr. Tobin Armbrust, Alexander Yves Brunner, Guy East, Donna Gigliotti, Carl Molinder, John Nordling i Simon Oakes; izvr. pr. Philip Elway, Fredrik Malmberg, John Ptak i Nigel Sinclair – sc. Matt Reeves (prema romanu Neka uđe onaj pravi i scenariju istoimenoga filma iz 2008. g. Johna Ajvidea Lindqvista); r. MATT REEVES; snim. Greig Fraser; mt. Stan Salfas; gl. Michael Giacchino; sgf. Guy Barnes; kgf. Melissa Bruning – ul. Kodi Smit-McPhee (Owen), Chloe Moretz (Abby), Richard Jenkins (otac), Cara Buono (Owenova majka), Elias Koteas (policajac), Sasha Barrese (Virginia), Dylan Kenin (Larry), Chris Browning (Jack), Ritchie Coster (gosp. Zoric), Dylan Minnette (Kenny), Jimmy 'Jax' Pinchak (Mark), Nicolai Dorian (Donald), Rebekah Wiggins (sestra u bolnici), Brett DelBuono (Kennyjev brat) – 116 min.

Pušteni s lanca (Hall Pass)

SAD, 2011 – pr. tvrt. Conundrum Entertainment i New Line Cinema; pr. Mark Charpentier, J.B. Rogers, Bradley Thomas, Charles B. Wessler, Bobby i Peter Farrelly; izvr. pr. Merideth Finn i Marc S. Fischer – sc. Pete Jones, Kevin Barnett, Bobby i Peter Farrelly; r. BOBY i PETER FARRELLY; snim. Matthew F. Leonetti; mt. Sam Seig; sgf. Dan Morski; kgf. Denise Wingate – ul. Owen Wilson (Rick), Jason Sudeikis (Fred), Jenna Fischer (Maggie), Christina Applegate (Grace), Nicky Whelan (Leigh), Richard Jenkins (Coakley), Stephen Merchant (Gary), Larry Joe Campbell (Hog-Head), Bruce Thomas (Rick Coleman), Tyler Hoechlin (Gerry), Derek Waters (Brent), Alexandra Daddario (Paige), Rob Moran (Ed Long), Lauren Bowles (Britney), Christa Campbell (Emma), Macsen Lintz (Gunnar), Kristin Carey (teta Meg), Joy Behar (dr. Lucy), J.B. Smoove (Flats), Vanessa Angel (Missy), Andrew Wilson (Larry Bohac), Alyssa Milano (Mandy), Danny Murphy (Boshane), Al Wisne (Clyde), Mike Meldman (Mike Meldman) – 105 min.

Put osvete (Drive Angry)

SAD, 2011 – pr. tvrt. Summit Entertainment, Millennium Films, Michael De Luca Productions, Nu Image Films, Saturn Films i Paradise F.X. Corp; pr. René Besson i Michael De Luca; izvr. pr. Boaz Davidson, Danny Dimbort, Joe Gatta, Avi Lerner, Diego J. Martinez

i Trevor Short – sc. Todd Farmer i Patrick Lussier; r. PATRICK LUSSIER; snim. Brian Pearson; mt. Devin C. Lussier i Patrick Lussier; gl. Michael Wandmacher; sgf. Zach Bangma i William Budge; kgf. Mary E. McLeodd – ul. Nicolas Cage (Milton), Amber Heard (Piper), William Fichtner (Računovođa), Billy Burke (Jonah King), David Morse (Webster), Todd Farmer (Frank), Christa Campbell (Mona), Charlotte Ross (Candy), Tom Atkins (policajac), Jack McGe (debeli Lou), Katy Mixon (Norma Jean), Edrick Browne (Rookie), Marc Macaulay (Sarge), Pruitt Taylor Vince (Roy) – 104 min.

Rango

SAD, 2011 – ANIMIRANI – pr. tvrt. Blind Wink Productions, GK Films i Nickelodeon Movies; pr. John B. Carls, Graham King, Jacqueline M. Lopez i Gore Verbinski; izvr. pr. Tim Headington – sc. John Logan (prema ideji Johna Logana, Gorea Verbinskog i Jamesa Warda Byrkita); r. GORE VERBINSKI; mt. Craig Wood; gl. Hans Zimmer; sgf. John Bell; glas. Johnny Depp (Rango/Lars), Isla Fisher (Beans), Abigail Breslin (Priscilla), Ned Beatty (Mayor), Alfred Molina (Roadkill), Bill Nighy (Rattlesnake Jake), Stephen Root (Doc/Merrimack/gosp. Snuggles), Harry Dean Stanton (Balthazar), Timothy Olyphant (Duh Zapada), Ray Winstone (Bad Bill), Ian Abercrombie (Ambrose), Gil Birmingham (ranjena ptica), James Ward Byrkit (Waffles/GordyPapa/Joad/rodak Murt/kovrčavi napadač nožem/Rodent Kid), Claudia Black (Angelique), Blake Clark (Buford), John Cothran Jr. (Elgin), Patrika Darbo (Delilah/Maybelle), Maile Flanagan (Lucky), Charles Fleischer (Elbows), Beth Grant (Bonnie), Ryan Hurst (Jedidiah), Vincent Kartheiser (Ezekiel/Lasso Rodent), Hemky Madera (Chorizo), Alex Manugian (Spoons), Mark 'Crash' McCreery (Parsons), Joe Nunez (Rock-Eye), Chris Parson (Hazel Moats/Kinski/Stump/Clinker/Lenny), Lew Temple (Furgus/Hitch), Alanna Ubach (Boo Cletus/Fresca/gđica Daisy), Gore Verbinski (narednik Turley/Crevica/Slim/Lupe - Mariachi Violin), Kym Whitley (Melonee) – 107 min.

Savršena formula (Limitless)

SAD, 2011 – pr. tvrt. Relativity Media, Virgin Produced, Rogue, Many Rivers Productions, Boy of the Year i Intermedia; pr. Leslie Dixon, Ryan Kavanaugh i Scott Kroopf; izvr. pr. Bradley Cooper, Jason Felts i Tucker Tooley – sc. Leslie Dixon (prema romanu The Dark Fields Alana Glynn); NEIL BURGER; snim. Jo Willems; mt. Tracy Adams i Naomi Geraghty; gl. Paul Leonard-Morgan; sgf. Patrizia von Brandenstein; kgf. Jenny Gering – ul. Bradley Cooper (Eddie Morra), Robert De Niro (Carl Van Loon), Abbie Cornish (Lindy), Andrew Howard (Gennady), Anna Friel (Melissa), Johnny Whitworth (Vernon), Robert John Burke (Pierce), Darren Goldstein (Kevin Doyle), Ned Eisenberg (Morris Brandt), T.V. Carpio (Valerie), Richard Bekins (Hank Atwood), Patricia Kalember (gđa Atwood), Cindy Katz (Marla Sutton), Brian Anthony Wilson (detektiv), Rebecca Dayan (Rebecca Dayan) – 105 min.

Sammy na putu oko svijeta (Sammy's avonturen: De geheime doorgang)

Belgija, 2010 – ANIMIRANI – pr. tvrt. nWave Pictures, Illuminata Pictures i uFilm; pr. Gina Gallo, Mimi Maynard, Domonic Paris,

Ben Stassen i Caroline Van Iseghem; izvr. pr. Jeremy Burdek, Eric Dillens, Nadia Khamlichi, Adrian Politowski i Gilles Waterkeyn – sc. Domonic Paris; r. BEN STASSEN; gl. Ramin Djawadi; sgf. Jeremy Degruson – glas. Melanie Griffith (Snow), Isabelle Fuhrman (Hatchling Shelly), Yuri Lowenthal (Sammy), Sydney Hope Banner (Loggerhead Turtle), Darren Capozzi (Robbie), Chris Andrew Ciulla (Snow Crab), Tim Dadabo (policajac), Denis Kacenga (morski pas), Sohm Kapila (Rita), Gigi Perreau (Whale), Geoff Searle (Jacko) – 88 min.

Samo seks (No Strings Attached)

SAD, 2011 – stud. Paramount Pictures; pr. tvrt. Cold Spring Pictures, Spyglass Entertainment, The Montecito Picture Company, Handsomecharlie Films, Katalyst Films i PIC Agency; pr. Jeffrey Clifford, Joe Medjuck i Ivan Reitman; izvr. pr. Gary Barber, Roger Birnbaum, Jon Glickman, Jonathan Glickman, Tom Pollock i Natalie Portman – sc. Elizabeth Meriwether (prema ideji vlastitoj i Michaela Samoneka); r. IVAN REITMAN; snim. Rogier Stoffers; mt. Dana E. Glauberman; gl. John Debney; sgf. Greg Berry; kgf. Julie Weiss – ul. Natalie Portman (Emma), Ashton Kutcher (Adam), Kevin Kline (Alvin), Cary Elwes (dr. Metzner), Greta Gerwig (Patrice), Lake Bell (Lucy), Olivia Thirlby (Katie), Ludacris (Wallace), Jake M. Johnson (Eli), Mindy Kaling (Shira), Talia Balsam (Sandra Kurtzman), Ophelia Lovibond (Vanessa), Guy Branum (Guy), Ben Lawson (Sam), Jennifer Irwin (Megan), Adhir Kalyan (Kevin), Brian H. Dierker (Bones), Abby Elliott (Joy), Vedette Lim (Lisa) – 108 min.

Sjever (Nord)

Norveška, 2009 – pr. tvrt. Motlys; pr. Sigve Endresen i Brede Hovland – sc. Erlend Loe; r. RUNE DENSTAD LANGLO; snim. Philip Øgaard; mt. Zaklina Stojcevska; gl. Ola Kvernberg; sgf. Hege Pålrsrud – ul. Anders Baasmo Christiansen (Jomar Henriksen), Kyrre Hellum (Lasse), Marte Aunemo (Lotte), Mads Sjøgård Pettersen (Ulrik), Astrid Solhaug (Mari), Even Vesterhus (Thomas), Ragnhild Vannebo (Rigmor), Celine Engbrigtsen (Overlege Kran), Ole Dalen (sir Trondelag) – 78 min.

Slijedeća tri dana (The Next Three Days)

SAD, Francuska, 2010 – stud. Lionsgate; pr. tvrt. Fidélité Films i Hwy61; pr. Olivier Delbosc, Paul Haggis, Marc Missonnier i Michael Nozik; izvr. pr. Anthony Katagas i Agnès Mentre – sc. Paul Haggis (prema drami Pour elle Freda Cavayé i Guillaumea Lemansa); r. PAUL HAGGIS; snim. Stéphane Fontaine; mt. Jo Francis; gl. Danny Elfman; sgf. Gregory S. Hooper; kgf. Abigail Murray – ul. Russell Crowe (John Brennan), Elizabeth Banks (Lara Brennan), Michael Buie (Mick Brennan), Moran Atlas (Erit), Remy Nozik (Jenna), Toby Green (trogodišnji Luke), Tyler Green (trogodišnji Luke), Jason Beghe (detektiv Quinn), Aisha Hinds (detektivka Collero), Ty Simpkins (Luke), Olivia Wilde (Nicole), Leslie Merrill (Elizabeth Gesas), Alissa Haggis (narkomanka), Daniel Stern (Meyer Fisk), Helen Carey (Grace Brennan), Brian Dennehy (George Brennan), Rachel Deacon (Cherie), Derek Cecil (dr. Becsey), Kaitlyn Wylde (Julie), Liam Neeson (Damon Pennington), Lauren Haggis (Lyla), Jonathan Tucker (David), RZA (Mou-

ss), Tyrone Giordano (Mike), James Ransone (Harv), Denise Dal Vera (Eugenie), Nazanin Boniadi (Elaine), Kevin Corrigan (Alex) – 122 min.

Solomon Kane

V. Britanija, Francuska, Češka, 2009 – pr. tvrt. Davis-Films, Czech Anglo Productions i Wandering Star Pictures; pr. Paul Berrow i Samuel Hadida; izvr. pr. Michael Berrow i Victor Hadida – sc. Michael J. Bassett (prema izvornoj ideji Roberta E. Howarda); r. MICHAEL J. BASSETT; snim. Dan Laustsen; mt. Andrew MacRitchie; gl. Klaus Badelt; sgf. David Baxa; kgf. John Bloomfield – ul. James Purefoy (Solomon Kane), Christian Dunckley Clark (poručnik Malthus), Thomas McEnchroe (mladi monah), Andrew Whitlaw (stariji monah), Robert Russell (Abbott), Rachel Hurd-Wood (Meredith Crowthorn), Patrick Hurd-Wood (Samuel Crowthorn), Pete Postlethwaite (William Crowthorn), Alice Krige (Katherine Crowthorn), Anthony Wilks (Edward Crowthorn), Isabel Bassett (vještica), Mackenzie Crook (otac Michael), Philip Winchester (Henry Telford), Stewart Moore (Garrick), Madeline Bassett (mlada Sarah), Klara Low (svjedok), Jason Flemyng (Malachi) – 104 min.

127 sati (127 Hours)

SAD, V. Britanija, 2010 – pr. tvrt. Cloud Eight Films, Decibel Films i Darlow Smithson Productions; pr. Danny Boyle, Christian Colson i John Smithson; izvr. pr. Bernard Bellew, Lisa Maria Falcone, François Ivernel, John J. Kelly, Cameron McCracken i Tessa Ross – sc. Danny Boyle i Simon Beaufoy (prema autobiografskoj knjizi Between a Rock and a Hard Place Arona Ralston); r. DANNY BOYLE; snim. Enrique Chediak i Anthony Dod Mantle; mt. Jon Harris; gl. A.R. Rahman; sgf. Christopher R. DeMuri; kgf. Suttirat Anne Larlarb – ul. Ames Franco (Aron Ralston), Kate Mara (Kristi), Amber Tamblyn (Megan), Sean Bott (Aronov prijatelj), Koleman Stinger (petogodišnji Aron), Treat Williams (Aronov otac), John Lawrence (Brian), Kate Burton (Aronova majka), Bailee Michelle Johnson (desetogodišnja Sonja), Rebecca C. Olson (Monique Meijer), Parker Hadley (petnaestogodišnji Aron), Clémence Poésy (Rana), Fenton Quinn (Blue John), Lizzy Caplan (Sonja Ralston), Pieter Jan Brugge (Eric Meijer), Jeffrey Wood (Andy Meijer), Norman Lehnert (Dan) – 94 min.

Sucker Punch: Babydoll uzvraća udarac (Sucker Punch)

SAD, Kanada, 2011 – stud. Warner Bros. Pictures; pr. tvrt. Legendary Pictures, Cruel & Unusual Films i Lennox House Films; pr. Deborah i Zack Snyder; izvr. pr. Wesley Collier, Christopher DeFaria, Jon Jashni i Thomas Tull – sc. Zack Snyder i Steve Shibuya (prema ideji Zacka Snydera); r. ZACK SNYDER; snim. Larry Fong; mt. William Hoy; gl. Tyler Bates i Marius De Vries; sgf. Patrick Bannister, Todd Cherniawsky, Stefan Dechant i Grant Van Der Slagt; kgf. Michael Wilkinson – ul. Emily Browning (Baby Doll), Abbie Cornish (Sweet Pea), Jena Malone (Rocket), Vanessa Hudgens (Blondie), Jamie Chung (Amber), Carla Gugino (dr. Vera Gorski), Oscar Isaac (Blue Jones), Jon Hamm (High Roller/Doctor), Scott Glenn (mudrac), Richard Cetrone (CJ), Gerard Plunkett (očuh),

Malcolm Scott (kuhar), Ron Selmour (Danforth), Alan C. Peterson (Mayor/Lighter Orderly), Revard Dufresne (Big Boss Thug), Frederique De Raucourt (Babydollina sestra) – 110 min.

Šutnja nije zlato (The Dilemma)

SAD, 2011 – stud. Universal Pictures; pr. tvrt. Imagine Entertainment, Spyglass Entertainment i Wild West Picture Show Productions; pr. Brian Grazer, Ron Howard i Vince Vaughn; izvr. pr. Todd Hallowell, Kim Roth i Victoria Vaughn – sc. Allan Loeb; r. RON HOWARD; snim. Salvatore Totino; mt. Daniel P. Hanley i Mike Hill; gl. Lorne Balfe i Hans Zimmer; sgf. Daniel B. Clancy; kgf. Daniel Orlandi – ul. Vince Vaughn (Ronny Valentine), Kevin James (Nick Brannen), Jennifer Connelly (Beth), Winona Ryder (Geneva), Channing Tatum (Zip), Queen Latifah (Susan Warner), Amy Morton (Diane Popovich), Chelcie Ross (Thomas Fern), Eduardo N. Martinez (Felix), Rance Howard (Burt), Clint Howard (Herbert Trimpy), Guy Van Swearingen (Saul), Troy West (dr. Rosenstone), Laura Whyte (Sue), Grace Rex (rođakinja Betty), Mike McNamara (rođak James), Rebecca Spence (Jackie), Tim Rhoze (Charles) – 111 min.

Tamara Drewe

V. Britanija, 2010 – pr. tvrt. Ruby Films, BBC Films, Notting Hill Films, UK Film Council i WestEnd Films; pr. Alison Owen, Tracey Seaward i Paul Trijbits; izvr. pr. Maya Amsellem, Christine Langan i Eve Schoukroun – sc. Moira Buffini (prema stripu Posy Simmonds); r. STEPHEN FREARS; snim. Ben Davis; mt. Mick Audsley; gl. Alexandre Desplat; sgf. Patrick Rolfe i Christopher Wyatt; kgf. Consolata Boyle – ul. Gemma Arterton (Tamara Drewe), Roger Allam (Nicholas Hardiment), Bill Camp (Glen McCreavy), Dominic Cooper (Ben Sergeant), Luke Evans (Andy Cobb), Tamsin Greig (Beth Hardiment), Jessica Barden (Jody Long), Charlotte Christie (Casey Shaw), John Bett (Diggory), Josie Taylor (Zoe), Bronagh Gallagher (Eustacia), Pippa Haywood (Tess), Susan Wooldridge (Penny Upminster), Amanda Lawrence (Mary), Zahra Ahmadi (Nadia Patel), Cheryl Campbell (Lucetta), Alex Kelly (Jodyina mati), Emily Bruni (Caitlin), Lola Frears (Poppy Hardiment), Tom Allen (Vintner), Patricia Quinn (Posh Hippie), Walter Hall (Army Geek), Joel Fry (Steve Culley), Lois Winstone (Fran Redmond) – 111 min.

Tekken

SAD, Japan, 2010 – pr. tvrt. Crystal Sky Pictures, Crystal Sky, GAGA, Namco i TapouT Films; pr. Benedict Carver i Steven Paul; izvr. pr. Daniel Diamond, Tetsu Fujimura, Scott Karol, Carsten H.W. Lorenz i Masaya Nakamura – sc. Alan B. McElroy; r. DWIGHT H. LITTLE; snim. Brian J. Reynolds; mt. David Checel; gl. John Hunter; sgf. William Budge, Robert Hummel i Matthew C. Jacobs; kgf. Shawn Holly Cookson – ul. Jon Foo (Jin Kazama), Kelly Overton (Christie Monteiro), Cary-Hiroyuki Tagawa (Heihachi Mishima), Ian Anthony Dale (Kazuya), Cung Le (Marshall Law), Darrin Dewitt Henson (Raven), Luke Goss (Steve Fox), Mircea Monroe (Kara), Tamlyn Tomita (Jun Kazama), Candice Hillebrand (Nina Williams), Marian Zapico (Anna Williams), Gary Daniels (Bryan Fury), Lateef Crowder (Eddy Gordo), Anton Kasabov (Sergei Dra-

gunov), Kiko Ellsworth (Denslow), Louise Griffiths (Sapphire), Roger Huerta (Miguel Caballero Rojo), Jonathan Kowalsky (Vosk) – 92 min.

Tolstojeva posljednja stanica (The Last Station)

V. Britanija, Rusija, Njemačka, 2009 – pr. tvrt. Egoli Tossell Film, Zephyr Films, Egoli Tossell Film Halle, Production Center of Andrei Konchalovsky i SamFilm Produktion; pr. Bonnie Arnold, Chris Curling i Jens Meurer; izvr. pr. Andrey Konchalovskiy, Robert Little, Phil Robertson i Judy Tossell – sc. Michael Hoffman (prema istoimenome romanu Jaya Parinija); r. MICHAEL HOFFMAN; snim. Sebastian Edschmid; mt. Patricia Rommel; gl. Sergei Yevtushenko; sgf. Andreas Olshausen i Erwin Prib; kgf. Monika Jacobs – ul. elen Mirren (Sofija Tolstoj), Christopher Plummer (Leo Tolstoj), Paul Giamatti (Vladimir Čertkov), James McAvoy (Valentin Bulgakov), John Sessions (Dušan), Patrick Kennedy (Sergeyenko), Kerry Condon (Maša), Anne-Marie Duff (Saša Tolstoj), Tomas Spencer (Andrej Tolstoj), Christian Gaul (Ivan), Wolfgang Hantsch (svećenik), David Masterson (reporter) – 112 min.

Tron: Nasljedstvo (Tron: Legacy)

SAD, 2010 – stud. Walt Disney Pictures; pr. tvrt. Sean Bailey Productions i LivePlanet; pr. Sean Bailey, Steven Lisberger i Jeffrey Silver; izvr. pr. Donald Kushner – sc. Edward Kitsis i Adam Horowitz (prema ideji Edwarda Kitsisa, Adama Horowitz, Briana Klugmana i Leeja Sternthala i prema izvornoj ideji i scenariju Stevena Lisbergera i Bonnieja MacBirda/TRON, 1982); r. JOSEPH KOSINSKI; snim. Claudio Miranda; mt. James Haygood; gl. Daft Punk; sgf. Sean Haworth, Kevin Ishioka, Robert W. Joseph, Ben Procter, David Scott, William Ladd Skinner i Grant Van Der Slagt; kgf. Michael Wilkinson – ul. Jeff Bridges (Kevin Flynn/Clu), Garrett Hedlund (Sam Flynn), Olivia Wilde (Quorra), Bruce Boxleitner (Alan Bradley/Tron), James Frain (Jarvis), Beau Garrett (Gem), Michael Sheen (Castor/Zuse), Anis Cheurfā (Rinzler), Steven Lisberger (Shaddix), Donnelly Rhodes (djed Flynn), Belinda Montgomery (baka Flynn), Owen Best (sedmogodišnji Flynn), Mi-Jung Lee (Debra Chung) – 125 min.

Turist (The Tourist)

SAD, Francuska, 2010 – stud. Columbia Pictures; pr. tvrt. GK Films, Spyglass Entertainment, Birnbaum/Barber i Studio Canal; pr. Gary Barber, Roger Birnbaum, Jonathan Glickman, Tim Headington i Graham King; izvr. pr. Ron Halpern i Lloyd Phillips – sc. Florian Henckel von Donnersmarck, Christopher McQuarrie i Julian Fellowes (prema filmu Anthony Zimmer scenarista i redatelja Jérômea Sallea); r. FLORIAN HENCKEL VON DONNERSMARCK; snim. John Seale; mt. Joe Hutshing i Patricia Rommel; gl. James Newton Howard; sgf. Susanna Codognato i Marco Trentini; kgf. Colleen Atwood – ul. Johnny Depp (Frank Tupelo), Angelina Jolie (Elise Clifton-Ward), Paul Bettany (inspektor John Acheson), Timothy Dalton (viši inspektor Jones), Steven Berkoff (Reginald Shaw), Rufus Sewell (Englez), Christian De Sica (pukovnik Lombardi), Alessio Boni (narednik Cerato), Raoul Bova (Filippo Gaggia), Bruno Wolkowitch (kapetan Courson), Marc Ruchmann (brigadir

Kaiser), Julien Baumgartner (brigadir Ricuort), François Vincen-
telli (brigadir Marion), Clément Sibony (brigadir Rousseau), Jean-
Claude Adelin (brigadir Cavillan) – 103 min.

Ukradeni identitet (Unknown)

SAD, V. Britanija, Njemačka, Francuska, Kanda i Japan, 2011 –
stud. Warner Bros. Pictures; pr. tvrt. Dark Castle Entertainment,
Panda Productions Inc, Studio Babelsberg i Studio Canal; pr. Leon-
nard Goldberg, Andrew Rona i Joel Silver; izv. pr. Susan Downey,
Peter McAleese, Sarah Meyer i Steve Richards – sc. Oliver Butcher
i Stephen Cornwell (prema romanu Out of My Head Didiera Van
Cauwelaerta); r. JAUME COLLET-SERRA; snim. Flavio Martínez La-
biano; mt. Timothy Alverson; gl. John Ottman i Alexander Rudd;
sgf. Stephen Dobric, Anja Müller, Andreas Olshausen i Cornelia
Ott; kgf. Ruth Myers – ul. Liam Neeson (dr. Martin Harris), Diane
Kruger (Gina), January Jones (Elizabeth Harris), Aidan Quinn (Mar-
tin B), Bruno Ganz (Ernst Jürgen), Frank Langella (Rodney Cole),
Sebastian Koch (profesor Leo Bressler), Olivier Schneider (Smith),
Stipe Erceg (Jones), Rainer Bock (Herr Strauss), Mido Hamada
(kraljević Shada), Clint Dyer (Biko), Karl Markovics (dr. Farge), Eva
Löbau (sestra Gretchen Erfurt), Helen Wiebensohn (Laurel Bres-
sler) – 113 min.

Upoznat ćeš visokog, tamnog stranca (You Will Meet a Tall Dark Stranger)

SAD, Španjolska, 2010 – pr. tvrt. Mediapro, Versátil Cinema, Gra-
vier Productions, Antena 3 Films i Dippermouth; pr. Letty Aron-
son, Jaume Roures i Stephen Tenenbaum – sc. Woody Allen; r.
WOODY ALLEN; snim. Vilmos Zsigmond; mt. Alisa Lepselter; sgf.
Dominic Masters; kgf. Beatrix Aruna Pasztor - ul. Gemma Jones
(Helena Shebriitch), Pauline Collins (Cristal), Anthony Hopkins
(Alfie Shebriitch), Naomi Watts (Sally Channing), Josh Brolin (Roy
Channing), Freida Pinto (Dia), Antonio Banderas (Greg), Ewen
Bremner (Henry Strangler), Neil Jackson (Alan), Fenella Woolgar
(Jane), Lucy Punch (Charmaine), Jim Piddock (Peter Wicklow), Ce-
lia Imrie (Enid Wicklow), Roger Ashton-Griffiths (Jonathan), Anna
Friel (Iris), Theo James (Ray), Zak Orth (propovjedač), Anupam
Kher (Dijin otac), Meera Syal (Dijina mati), Joanna David (Alanova
mati), Geoffrey Hutchings (Alenov otac), Natalie Walter (Alanova
sestra), Amanda Lawrence (medij) – 98 min.

Vrlo zapetljana priča (Tangled)

SAD, 2010 – ANIMIRANI – stud. Walt Disney Animation Studios
i Walt Disney Pictures; pr. Roy Conli; izv. pr. Glen Keane i John
Lasseter – sc. Dan Fogelman (prema priči Jacoba i Wilhelma
Grimma); r. NATHAN GRENO i BYRON HOWARD; mt. Tim Mertens;
gl. Alan Menken; sgf. Dan Cooper i David Goetz – glas. Mandy Mo-
ore (Rapunzel), Zachary Levi (Flynn Rider), Donna Murphy (majka
Gothel), Ron Perlman (Stabbington Brother), M.C. Gainey (kape-
tan), Jeffrey Tambor (Big Nose Thug), Brad Garrett (Hook Hand),
Paul F. Tompkins (Short Thug), Richard Kiel (Vlad), Delaney Rose
Stein (mlada Rapunzel/djevojčica) – 100 min.

Zečja rupa (Rabbit Hole)

SAD, 2010 – pr. tvrt. Olympus Pictures, Blossom Films i Odd Lot
Entertainment; pr. Nicole Kidman, Gigi Pritzker, Per Saari, Leslie
Urdang i Dean Vanech; izv. pr. Bill Lischak, Linda McDonough,
Brian O'Shea i Daniel Revers – sc. David Lindsay-Abaire (prema
vlastitoj drami); r. JOHN CAMERON MITCHELL; snim. Frank G.
DeMarco; mt. Joe Klotz; gl. Anton Sanko; sgf. Ola Maslik; kgf.
Ann Roth – ul. Nicole Kidman (Becca), Aaron Eckhart (Howie),
Dianne Wiest (Nat), Miles Teller (Jason), Tammy Blanchard (Izzy),
Sandra Oh (Gaby), Giancarlo Esposito (Auggie), Jon Tenney
(Rick), Stephen Mailer (Kevin), Mike Doyle (Craig), Roberta Wa-
llach (Rhonda), Patricia Kalember (Peg), Ali Marsh (Donna), Yetta
Gottesman (Ana), Colin Mitchell (Sam), Deidre Goodwin (Reema),
Julie Lauren (Debbie), Rob Campbell (Bob), Jay Wilkison (Gary),
Salli Saffioti (Lori), Ursula Parker (Lilly), Phoenix List (Danny), San-
di Carroll (Abby), Teresa Kelsey (Mary), Sara Jane Blazo (Jasonova
mati), Brady Parisella (Caden) – 91 min.

Zemlja smeća (Waste Land)

Brazil, V. Britanija, 2010 – DOKUMENTARNI – pr. tvrt. Almego Pro-
jects i O2 Filmes; pr. Angus Aynsley i Hank Levine; izv. pr. Andrea
Barata Ribeiro, Jackie De Botton, Miel De Botton i Fernando Me-
irelles – r. LUCY WALKER, KAREN HARLEY i JOÃO JARDIM; snim.
Ernesto Herrmann, Dudu Miranda i Heloísa Passos; mt. Pedro Kos
– 99 min.

Žena sa slomljenim nosom

Srbija, Njemačka, 2010 – pr. tvrt. Film House Baš Čelik i Medio-
polis Film- und Fernsehproduktion; pr. Srđan Golubović, Jelena
Mitrović, Alexander Ris; izv. pr. Igor Kecman – sc. Srđan Koljević;
r. SRĐAN KOLJEVIĆ; snim. Goran Volarević; mt. Marko Glušac; gl.
Mario Schneider; sgf. David Thummerer; kgf. Nebojša Lipanović
– ul. Nebojša Glogovac (Gavrilo), Anica Dobra (Anica), Branka
Katić (Biljana), Jasna Žalica (Jadranka), Nada Sargin (Jasmina), Ni-
kola Rakočević (Marko), Vuk Kostić (Stefan), Ljubomir Bandović
(taksist Rajko), Stipe Erceg (Vuk), Vojin Četković (Goran), Bojan
Dimitrijević (pijanac), Sena Đorović (gostioničarka), Rada Đuričin
(Dragica), Nikola Đuričko (voditelj na radiju), Dubravka Kovjanić
(Milica), Ana Marković (prodavačica), Sreten Mijović (šef policije),
Miodrag Milovanov (Bogdan), Nenad Nenadović (liječnik), Bojan
Pivas (Dušan Lukić) – 105 min.

SUMMARIES FOR ISSUE 65-66

Spring/Summer 2011.

ANIMATION STUDIES

Luigi Scarpa

Professor Balthazar – animated series for children by Zagreb Film

Although in its heyday *Zagreb Film* wanted to broaden the animated film reception circles to an adult and well-educated audience, the first successful series produced by this studio, *Professor Balthazar*, was aimed at children. Through a meditative atmosphere, pacifism, non-violence and a lack of antagonists, or villains, *Professor Balthazar* discovered a new, more acceptable cartoon model in a didactic sense, in relation to his contemporaries from American studios. This paper tackles the aesthetics and animation techniques used for this cartoon and particularly focuses attention on how they changed through the four seasons. Special attention is dedicated to individual qualities of animators and how they blended in a joint endeavor. Finally, the author tries to find the ethical message of the whole cartoon series in the final episode which he considers to be envisaged as a warning that even Balthazar's world can lose its magic in a blink of an eye if it is not careful enough.

Midhat Ajanović

Feminine current of British animation

In the animated film of the 1970s and later, the modernist poetics of, for example, the Zagreb School started to feel outdated. This was the reason for a whole group of new female and male authors to emerge and to tackle pressing social issues, including animated cinema as a new, alternative medium for public debate. Among a number of social issues tackled primarily in British and Canadian films, the field of gender inequality and the position of women in the society came to the foreground. The paper also follows the history of female presence in animated film and the history of female topics' affirmation in this medium, starting with Helen Smith Dayton, Lotta Reiniger and Mary Ellen Bute, to Marjut Rimminen and the influence of the Channel Four production (producer C. Kitson), or rather the authors such as Caroline Leaf, Angela Martin, Candy Guard, Alison Snowden, Karen Watsons and Gillian Lacey. Special attention is dedicated to Alison De Vere and Joanna Quinn. Non-British authors are mentioned as well, such as Monique Renault. What is particularly interesting is the influence of British documentary tradition (along the lines of John Grierson) which blended with animated film and other visual arts traditions. However, in animated films women had to struggle for the right to comedy as an artistic choice as well because the prejudice related to female sense of humor was extremely strong. The author concludes by stating that contemporary animation does not discriminate against women at all.

FACES OF CROATIAN CINEMA

Nebojša Jovanović

Fadil Hadžić in the optics of the totalitarian paradigm

In this text the author calls for critical intervention against the totalitarian paradigm as one of the two crucial perspectives from which the history of the socialist cinema in Yugoslavia is written in the post-Yugoslav context (the other perspective is the national one which sees film as a segment of an ethno-national culture). Reducing the history of socialist Yugoslavia to the history of totalitarian terror, the totalitarian paradigm sees Yugoslavian cinema as an instrument of mass manipulation, and as an arena in which the regime demonstrated its absolute power, castrating the unwelcome film authors. The negative effect that the totalitarian paradigm has on writing the history of film is demonstrated on the example of the attempt of critics to present the film *The Raid on Drvar* (*Desant na Drvar*, 1963) by Fadil Hadžić as the precursor of the *red wave* in Yugoslav film, while describing Hadžić as a director with socialist realist qualities. At the end the text calls for discarding the totalitarian paradigm, warning that the ghosts of its totalitarian hell should not be mistaken for Yugo-nostalgic ghosts of socialist Arcadia, since Yugo-nostalgia and the totalitarian paradigm are two complementing depoliticizing strategies which prevent Yugoslav film to be seen in the light of the antagonisms of Yugoslav socialism.

Damir Radić

Identity games, sadomasochism and the secret of lesbian love in Fadil Hadžić's *Alphabet of Fear*

Alphabet of Fear, Fadil Hadžić's first feature film, is a piece of filmmaking neglected in previous film analyses although the entire work of this director, including this film, has experienced revalorization. Games of identity, erotic roles masked with social and political motives and the questions of lust and domination between characters are the subject of this analysis. The author's underlying assumption is that the analysis of the contents is an important part of film analysis. Explaining the importance of Vera's transformation from an active person, an illegal member of the anti-fascist resistance movement, into a passive servant Katica, the author introduces a gender and queer analysis of character relations (Vera, the Bolnar family for which she works their guests and others). In line with this interpretation, social, political and economic relations are imbued with the economics of desire and sexual attraction, explained in detail, often aimed at same-sex persons.

Petar Krelja

Observer from the blue beach – Miroslav Mikuljan's work on film and television

The facts on the work by Miroslav Mikuljan do not justify his dominantly marginal status in national film studies and this pa-

per reminds us of the importance of Mikuljan's work on television which is to a high degree complementary to his work on (primarily) documentary film. Although Zoran Tadić and Diana Nenadić started to re-evaluate his work in their texts, much more effort has to be made. That is why this text places the author in the context of his time, among authors such as Mihovil Pansini, Tomislav Gotovac and Edo Galić. The peaks of Mikuljan's (first of all cinematic) documentarism are analyzed, marking the coordinates for future researchers.

Tomislav Čegir

Mikuljan's people from the Milky Way

The paper analyzes Miroslav Mikuljan's documentary *People from the Milky Way* (2009) as a model example of the poetics and style of this author with rich filmography. The author of the paper points out the specificities of this film with regard to Mikuljan's work and also the importance of this director for Croatian documentary film in general.

Janko Heidl

Nenad Puhovski – films which make a difference

Unjustly neglected films by producer, cultural organizer and social activist Nenad Puhovski are characterized by a deeply documentary interest in different marginal social groups, the people on the margins of the society, and as well as by formal innovativeness and tendency to explore the possibilities of documentary expression. From the meta-filmic research in the film on art *Five films on Nives KK* from 1980 to, for example, the film *Graham and Me – A True Story* (shot in 1996, additionally processed in 2006), in which the author explores his own fascination with a man who sacrificed his life for moral reasons (and remained unnoticed), Puhovski reveals a broad spectrum of documentary film and a deep fascination with real-life events.

Dragan Jurak

Films by Damir Radić

Author and film critic Damir Radić is one of the most interesting creators of Croatian recent experimental film but very often not recognized on the part of film festivals and other cinema-related institutions. With all his cinematic and social activities, and this is also shown in this paper which analyzes his films (*Little Girl*, *Idiot Night 2*, *Girls*, *There is Only Earth Under This Sky*, etc.), Radić, a relatively new author in the area of experimental film, satisfies the ambitious poetic requirements of this type of film in the best possible manner.

FILM STUDIES

Noël Carroll

The power of movies

Considering the importance of the question of realism through the history of film theories, this paper gives a brief overview of the problem while completely discarding the postulates of realist film theories (including more recent approaches based on psychology) and focusing on the basic questions that theorists have tried to answer via ontological, psychological and other models of realist understanding of film. One of the main questions is: What makes film so popular, or rather, why do many experience such an intensive reaction to film in comparison to opera or theatre? Carroll explores a specific type or genre – the *international Hollywood* – but the connotations of this approach based on psychology can be noticed in the key thesis that the power of populist films lies in the fact that they can easily be grasped by mass-movie audiences. This paper holds that this clarity is a result of deployment of pictorial representation, variable framing, erotic narrative and a specific relatedness of these elements.

Krunoslav Lučić

Sex, violence and videotapes: ethics of film expression in Michael Haneke's films

The author of this paper explains the specific relation between ethics and film on the example of Michael Haneke's films that tackle the (non)presentation of types of ethically questionable social behaviours and behaviours qualified as taboo or behaviours which are media spectacles: sex, violence and other activities. This complex interaction of social norms, ethical codes that *should be*, but are often inapplicable both in concrete social interactions and in representations of social interactions, as well as the contents of the film, the manner of presentation and its effect on the empirical viewer, can not be reduced to a one-sided analysis of the contents of an individual film or a group of films, the contents of which would be either ethically intriguing for a reductive ethical analysis of the effect of its fictional characters, as if that was a faked possible situation of real inter-subjective experience of the world, or ethically questionable, considering the existing ethical codes set up in a concrete sociocultural situation. To the contrary, the author emphasizes the ways in which film contents, understood semiotically as film expressions, *bind* the potentially real viewers to "read" them in a specific way and thus become *participants* of the narrative situation which may be ethically questionable or affirmative, depending on the viewer's cognitive, social, cultural and moral dispositions and values. This allows for an interpretation of film expressions in the context of the critical and ideological term of *interpellation*, or rather the way in which the film invites the viewer to perform a number of cognitive operations based on the forms of expression it uses and to produce a specific *emotion* in relation to the intention of the contents of

a specific frame, part of the frame, a broader narrative film unit or the general impression of the film.

Kim Sang Hun

Buddhist and Christian thought in Kim Ki-duk's film *Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring*

The 2003 film *Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring* by Korean director Kim Ki-duk can be considered a *religious film*, not in the explicit sense of a confessional or missionary agenda but in terms of its contents, theme, symbols and narrative. Kim's starting point, as he himself puts it, was his unidentified personal identity. When we talk about the religious component of a personal identity, then Kim's identity is characterized by ambivalence towards Christian and Buddhist tradition he was brought up in. Kim expressed this ambivalent confessional and personal identity in his film by articulating transcendental questions and by offering some answers relying on the symbolism of the Buddhist and Christian heritage. However, his film can not simply be qualified as Buddhist or Christian because Kim does not present a world which would be Christian or Buddhist, but rather creates in the film, organically, his own religious world which comprises both religious traditions and at the same time goes beyond them. Kim uses the film as a medium for recomposing and reproducing the reality in the form of moving images and visualizing the scenes not seen in reality, only to chart the area for ritual experiences which enable the viewers to envisage an ideal in relation to which they would evaluate and transcend their wishes and actions.

ESSAYS

Sonja Tarokić

***The Unfaithful Wife* by Claude Chabrol – melodrama as genre and as style**

On the occasion of their screening at Film programmes, Claude Chabrol's films once again prove to be the source of reinterpretation in terms of genre, style and authorship. This text centres on Chabrol's film *The Unfaithful Wife* and through linking narratological problems of structure within the codes of genre and the problems of style (of the author and the entire cinematic trend), the author opens the topic of melodrama. Answering the question of the definition of melodrama, the author of this paper attempts to explain specific semantic layers in the film which go beyond the semantical frame of the author and the genre system.

Midhat Ajanović Ajan (Sarajevo, 1959), filmski autor, romanopisac i publicist, doktorirao filmologiju na Sveučilištu u Göteborgu (2009). Autor je kratkih animiranih filmova, knjiga karikatura i više romana. Objavio knjige *Moji filmovi* (2003), *Animacija i realizam* (2004), *Animazione e realismo* (2006), *Karikatura i pokret* (2008), *Den rörliga skamtteckningen: stil, transformation och kontext* (2009) te Milan Blažeković - *Život u crtanom filmu / Life in a Cartoon* (2010). Predavao povijest animacije na sveučilištu u Göteborgu i Eksjöu, sada predaje u Trolhattanu.

Noël Carroll (1947), američki filozof umjetnosti i filma. Diplomirao filozofiju na Hofstra University (1969), magistrirao na University of Pittsburgh (1970) i na University of Illinois (1976), gdje je i doktorirao 1983; filmologiju je magistrirao na New York University 1974, a doktorirao 1976. Profesor je filozofije na City University of New York (CUNY). Autor je preko stotinu članaka za razne novine i časopise, te desetak knjiga s područja filozofije umjetnosti, medija i filma (npr. *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, 1988; *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, 1988; *Theorizing the Moving Image*, 1996; *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, s D. Bordwellom, 1996; *Interpreting The Moving Image*, 1998; *Engaging The Moving Image*, 2003; *Comedy Incarnate: Buster Keaton, Physical Humor and Bodily Coping*, 2007; *The Philosophy of Motion Pictures*, 2008).

Tomislav Čegir (Zagreb, 1970) diplomirao je 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. Koautor je knjige *Hrvatski filmski redatelji I.* (2009). Dobitnik godišnje Nagrade Vladimir Vuković za filmsku kritiku u 2009.

Janko Heidl (Zagreb, 1967), studirao je filmsku režiju na ADU u Zagrebu; radio kao pomoćnik i asistent redatelja na desetak dugometražnih igranih filmova. Od konca 1980-ih piše o filmu za razne tiskovine i elektronske medije, najčešće u *Večernjem listu*.

Marijana Janjić (Banja Luka, 1983) diplomirala je kroatistiku i indologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, a trenutno je na posljediplomskom studiju iz indijske sociolingvistike. Objavila je tekst *Tagore na filmu* u knjizi *Tagore-svijet-Hrvatska*, a tekst *Action and Re-Action, Remakes coming from Bollywood* čeka da bude objavljen u zborniku *Hrvatske Indije III*.

Vid Jeraj (Zagreb, 1976), nakon studija kroatologije i filozofije na Hrvatskim studijima u Zagrebu, magistrirao iz dubrovačke tradicijske kulture. Kao novinar surađuje s VLM (*Poslovni dnevnik*). Objavljivao u više časopisa i novina (*Zarez*, *Nacional*, *Paris Transatlantic Magazine*, *Vjesnik*, *Vip.music* i dr.), dopisnik *Mladine* i *Evropa Nedeljnika*, član uredništva *Up&Underground*, *Jazzin.rs* i *Plotki*.

Nebojša Jovanović (Zemun, 1973), diplomirao psihologiju na Filozofskom fakultetu u Sarajevu; magistrirao rodne studije na Srednjoeuropskom sveučilištu u Budimpešti (CEU), gdje radi na doktorskoj tezi o rodu i seksualnosti u bosanskohercegovačkom filmu u socijalističkoj Jugoslaviji.

Dragan Jurak (Zagreb, 1967) studirao je novinarstvo, radio kao filmski i književni kritičar u *Nedjeljnoj Dalmaciji*, *Feral Tribuneu*, *Jutarnjem listu*, *Globusu* i na HTV-u. Trenutačno objavljuje na portalu Modernih vremena, Trećem programu HR-a i u *Novostima*. Dobitnik godišnje Nagrade Vladimir Vuković za filmsku kritiku (1998).

Krešimir Košutić (Zagreb, 1976), apsolvent komparativne književnosti i lingvistike na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Filmske kritike objavljuje u *Vijencu*; suradnik na Trećem programu Hrvatskoga radija i urednik u ovome časopisu od 2009.

Mario Kozina (Zagreb, 1987), student komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Pisao za portale Filmski.net i Vip.movies; stalni suradnik na HRT-u. Dobitnik Povelje Vladimira Vukovića za najboljeg novog filmskog kritičara u 2008. Urednik je tiskanog izdanja časopisa *Filmonaut*.

Petar Krelja (Štip, 1940), diplomirao komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Autor je velikog broja dokumentarnih filmova i četiri cjelovečernja igrana filma (*Godišnja doba*, *Vlakom prema jugu*, *Stela*, *Ispod crte*). Urednik monografije *Golik* (1997) i autor knjige dnevnčkih zapisa *Ispod crte* (2005), filmski je kritičar i urednik filmskih emisija na Radio Zagrebu i na Hrvatskom radiju. Filmske tekstove probrao je u knjizi *Kao na filmu: ogledi 1965-2008* (2009). Od 1995. do 2001. urednik u ovome časopisu. Dobitnik godišnje Nagrade Vladimir Vuković za filmsku kritiku u 2005. te iste nagrade za životno djelo (2009), kao i niza nagrada za dokumentarne i igrane filmove.

Juraj Kukoč (Split, 1978), diplomirao komparativnu književnost i španjolski jezik na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je student doktorskog studija. Radi kao filmski arhivist u Hrvatskoj kinoteci. Objavljivao u više časopisa i novina (*Zarez*, *Vijenac*, *Večernji list*, *Vip.movies* i dr.).

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 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. Suradnica *Filmoskopa* Trećeg programa Hrvatskoga radija i *Filmskog enciklopedijskog rječnika* u LZ Miroslav Krleža.

Krunoslav Lučić (Zagreb, 1981), diplomirao je komparativnu književnost i filozofiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je sada student Poslijediplomskog doktorskog studija književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture te novak na Katedri za filmologiju pri Odsjeku za komparativnu književnost.

Siniša Paić (Zagreb, 1977), studirao novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti, diplomirao sociologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Od 2005. objavljuje tekstove i filmske kritike na internetskom portalu Filmski.net.

Boško Picula (Šibenik, 1973), diplomirao politologiju i novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu, gdje je magistrirao međunarodne odnose. Suraduje na Hrvatskoj televiziji i radiju.

Duško Popović (Vukovar, 1952), od 1981. se bavi novinarstvom. Bio je tajnik Kinokluba Zagreb, radio u Školi narodnog zdravlja Andrija Štampar. Autor je više videofilmova. Uredio je monografiju *Kinoklub Zagreb – filmovi snimljeni od 1928. do 2003.* (2003).

Damir Radić (Zagreb, 1966), diplomirao povijest i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Urednik emisije *Filmoskop* na Trećem programu Hrvatskog radija. Bio je dugogodišnji filmski kolumnist *Nacionala*, sada filmski kolumnist tjednika *Novosti* i književni kritičar. Objavio je tri knjige poezije i roman *Ljepi i prokleti*; autor eksperimentalnih filmova. Dobitnik godišnje Nagrade Vladimir Vuković za filmsku kritiku u 2004.

Stipe Radić (Šibenik, 1987) student je politologije u Zagrebu, završio preddiplomski studij novinarstva. Objavljuje i poeziju.

Dragan Rubeša (Opatija, 1956), diplomirao na Ekonomskom fakultetu u Zagrebu. Objavljuje u *Novom listu*, *Vijencu* i dr. Objavio knjigu *Govor tijela: zapisi o neholivudskom filmu* (2005). Dobitnik godišnje Nagrade Vladimir Vuković za filmsku kritiku u 2003.

Kim Sang Hun (Seul, 1969) docent je na Sveučilištu za strane studije Hankuk u Seulu, Koreja. U Seulu je objavio knjige *Komparativna studija narodnih književnosti istočnoeuropskih zemalja i Koreje* (2003), *Kako su ljudi iz istočnoeuropskih zemalja pričali svoje živote?* (2003), *Kako su ljudi iz istočnoeuropskih zemalja pjevali svoje živote?* (2003), *Mitovi istočnoeuropskih naroda* (2008), *Interpretacije filmova istočnoeuropskih zemalja* (2009); član je uredništva časopisa *Studije istočnoeuropskih zemalja* (Seul) i *Metodički vidici* (Novi Sad).

Luigi Scarpa (Agropoli, 1985) diplomirao je 2008. film i kazalište na Sveučilištu Statale u Milanu tezom o *Profesoru Baltazaru*, nakon čega je do 2011. radio kao asistent na povijesti animacije pri istom sveučilištu.

Mario Služan (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. Dobitnik diplome Vladimir Vuković za najboljeg novog filmskog kritičara u 2009.

Jurica Starešinić (Karlovac, 1979), apsolvant na Geodetskom fakultetu. Član uredništva časopisa *Libra libera*. Autor stripova i nekoliko nagrađivanih kratkih animiranih filmova. Od 2010. urednik u ovome časopisu.

Tomislav Šakić (Zagreb, 1979), diplomirao komparativnu književnost i kroatistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (2004), gdje je doktorand na Poslijediplomskom studiju književnosti (filmska tema). Član uredništva *Filmskog enciklopedijskog rječnika* i *Hrvatske književne enciklopedije* u LZ Miroslav Krleža; koautor knjige *Hrvatski filmski redatelji I.* (2009). Suurednik književnog časopisa za znanstvenu fantastiku *Ubiq*. Izvršni urednik u ovom časopisu od 2005.

Sonja Tarokić (Zagreb, 1988) studira diplomski studij filmske režije na ADU u Zagrebu, gdje je završila preddiplomski studij filmske i TV režije; studentica komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu. Autorica je više kratkih filmova, primjerice *Crveno* i *Kurvo!*

Marijan Krivak**FILM... POLITIKA... SUBVERZIJA?****Bilješke o autorskim politikama/poetikama****Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2009 / Biblioteka: Rakurs – br. 2**

Od šezdesetih godina prošloga stoljeća svjedočimo pojavi struje političkog filma. Profiliraju se autori koji više ili manje izravno tematiziraju političku zbilju. Iako najčešće dolaze s lijevice, njihove su poetike univerzalnoga karaktera. Nadovezuju se – više sadržajno negoli formalno – na sovjetski revolucionarni film.

Ipak, ova zbirka tekstova nema pretenzija usustavljanja. Prije bi se moglo reći da je njezin značaj problemski. Tekstovi su raznovrsne naravi, pisani različitim povodima. Tematizirani su autori iz različitih razdoblja filmske povijesti – od sovjetskog revolucionarnog (Dovženko) i propagandnog (Riefenstahl), preko poslijeratnog autorskog (Resnais, Godard, Marker, Losey) i političkog filma (Bellocchio, Bertolucci, Petri) do suvremenih autora poput Loacha i Hanekea. No, među njima je prepoznatljiva poveznica. Riječ je o *političari*, *političari i/ili filmu*, često i o *subverziji*.

Osim toga, tekstovi pokušavaju obuhvatiti i osebujne autorske poetike. U tom su smislu ovo bilješke i o poetici. Vođene su svojevrsnom *poetikom kao autorskom politikom*.

Cijena: 100,00 kuna

NOVA IZDANJA

65 - 66 / 2011

Mima Simić**OTPORNA NA HOLLYWOOD****Ogledi iz dekonstrukcije 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

Tomislav Čegir, Joško Marušić, Tomislav Šakić

HRVATSKI FILMSKI REDATELJI I.

Hrvatsko društvo filmskih kritičara, Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2009.

Knjiga eseja o hrvatskim filmskim redateljima nastala je iz istoimenog feljtona objavljanog u Vijencu, iz kojega je i preuzeta većina eseja Tomislava Šakića o režijama igranih filmova i Joška Marušića o režijama animiranih filmova. Autorskom timu knjige priključio se Tomislav Čegir, koji je za potrebe ovog izdanja obradio režije dokumentarnih filmova. Tomislav Šakić također je izravno za knjigu napisao poglavlja Naši filmski začínjavci, Zaboravljeni filmaš i Parodijski alibi. Tako je nastao prvi svezak *Hrvatskih filmskih redatelja*, prve knjige takve vrste nakon povijesti hrvatskoga filma iz pera Ive Škrabala. Knjiga donosi pogled na redatelje hrvatskog igranog i dokumentarnog filma iz perspektive novih istraživača hrvatskoga filma, dok je redatelje animiranih filmova obradio upravo jedan od njih.

Redatelji obrađeni u knjizi: Sergije Tagatz, Aleksandar Gerasimov, Drago Chloupek, Joza Ivakić, Oktavijan Miletić, Milan Katić, Walter Neugebauer, Branko Marjanović, Fedor Hanžeković, Branko Belan, Šime Šimatović, Rudolf Sremec, Branko Bauer, Nikola Tanhofer, Nikola Kostelac, Dušan Vukotić, Vatroslav Mimica, Vlado Kristl.

Cijena: 100,00 kuna



Nedeljko Dragić

AVANTURA LINIJE: 690 crteža ispod šestinskog šeširića

Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2011

279 stranica; ilustrirana

ISBN 978-953-7033-32-3 (meki uvez)

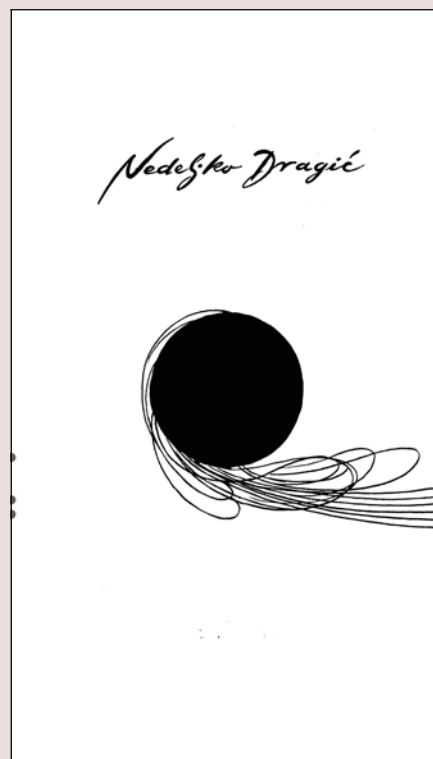
CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 769407.

Avantura linije knjiga je originalnih crteža od kojih je nastala špi- ca Svjetskog festivala animiranog filma u Zagrebu 2002. godine, ali i neuobičajeni udžbenik/priručnik animacije. Svi crteži (ukupno 690) objavljeni su u nizu, onako kako se pojavljuju u filmu, zajedno s kartonima snimanja.

Zahvaljujući tom animiranom filmu u trajanju od jedne minute 12 sekundi i 45 stotinki Nedeljko Dragić početkom novog milenija vratio se u hrvatsku kinematografiju. Vodeći modernist Zagrebačke škole crtanog filma, autor nagrađivanih crtića Idu dani, Tup Tup i, primjerice, Dnevnik od početka 1990-ih u Münchenu je živio od reklama, no nakon špi- ce Animafesta 2002. Dragić je sve prisutniji na ovim prostorima.

U prilogu ove jedinstvene knjige, pravog umjetničkog djela, nalazi se i DVD pogodan za analitičko gledanje – sliku po sliku – na najsporijoj mogućoj brzini.

Cijena: 200,00 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

Hrvatski filmski ljetopis kvartalni je časopis za filmologiju i filmsku kritiku, evidentiran u FIAF International Index to Film Periodicals i u Arts and Humanities Citation Index (A&HCI), koji objavljuje filmske studije, rasprave, eseje, kritike, izvještaje, prikaze i recenzije.

Hrvatski filmski ljetopis u načelu ne objavljuje tekstove koji su prethodno bili objavljeni na internetskim stranicama, *online*-časopisima, u zbornicima i drugim tiskovinama, te molimo suradnike da izbjegavaju višestruko predavanje tekstova. Ukoliko neki autor želi ponovno objaviti tekst izvorno tiskan u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, molimo da to uradi samo uz dopuštenje uredništva, uz navođenje prvoga objavljivanja u našem časopisu. Ukoliko je tekst ponuđen *Hrvatskom filmskom ljetopisu* čitan na radiju, molimo da se to navede u bilješki.

Mole se autori studija i eseja da uz rad prilože sažetak (može ga se staviti na početak teksta). Preporučljivo je da autori sami prilože ilustracije koje odgovaraju tekstu ili predlože kako ilustrirati tekst (ukoliko je to potrebno), s tim da ilustracije trebaju biti u dovoljno visokim rezolucijama za tisak (15 cm širine, 300dpi), radi čega se s materijalima mogu obratiti uredništvu. Ilustracije trebaju biti popraćene legendama.

Tehničke upute: Svi prilozi trebaju biti predani u digitalnom obliku kao Wordov dokument (.rtf, .doc) na kojem je provedena temeljna pravopisna provjera. Preporučuje se upotreba fonta Times New Roman veličine slova 12 točaka, u proredu od 1.5 retka, s marginama stranice od 2.54 cm. Naslovi i podnaslovi teksta pišu se podebljano (boldom), dok se kurzivno pišu strane riječi i svi naslovi samostalnih djela (filmova, knjiga, časopisa, kompozicija itd.); naslovi nesamostalnih djela (članaka u časopisima, poglavlja u knjigama i zbornicima) pišu se u navodnicima. Citati se donose uspravno, u gornjim navodnicima ("), a citati unutar citata u polunavodnicima (').

Citiranje: Filmovi se citiraju tako da se navede hrvatski naslov, a u zagradi izvorni naslov filma, redatelj i godina, npr. *Pomrčina* (*L'eclisse*, Michelangelo Antonioni, 1962).

Literatura se navodi na kraju članka u sljedećem obliku, za knjige, članke u periodici, u knjigama ili zbornicima te na internetu:

Peterlić, Ante, 2001, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada

Turković, Hrvoje, 2009, "Pojam poetskog izlaganja", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 15, br. 60, str. 11-33.

Kragić, Bruno, 2006, "Ford, Peterlić i mi", u: Gilić, Nikica (ur.), *3-2-1, kreni!: zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića*, Zagreb: FF press, str. 103-117.

Kukuljica, Mato, 2004, "Kratki pregled povijesti hrvatskog filma (1896–1990)", *Zapis*, god. XII, posebni broj (6. škola medijske kulture), <http://www.hfs.hr/hfs/zapis_list.asp>, posjet 15. lipnja 2010.

Reference se navode unutar teksta članka, u zagradi s prezimenom autora, godinom izdanja i stranicom (Turković, 2009: 15). Ako je autor spomenut u tekstu, onda se u zagrade stavlja godina izdanja i broj stranice (2009: 15). Za više uzastopnih upućivanja stavlja se oznaka *ibidem*: (ibid., 17); za parafraziranje i opće upućivanje stavlja se: usp. Turković, 2009. Ako je pojedini autor u istoj godini objavio više radova, uz godinu se dodaju oznake a, b, c... (npr. Turković, 2009a; Turković, 2009b). Bilješke se pišu na dnu stranice, veličinom fonta od 10 točaka, arapski numerirane, a u njima se navode zapažanja, komentari i dodatna objašnjenja.