

# hrvatski filmski ljetopis



**god. 17 (2011)  
broj 67, jesen 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:** Drvo života (*The Tree of Life*, Terrence Malick, 2011)

---

**Nakladnik/Publisher:** Hrvatski filmski savez / Croatian Film Association  
**Za nakladnika / Publishing Manager:** Vera Robić-Škarica (vera@hfs.hr)  
**Tisk / 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 Gradske ureda za obrazovanje, kulturu i šport Grada Zagreba / Ovaj broj zaključen je 15. rujna 2011.



## SADRŽAJ 67, jesen 2011.

UVODNIK	<b>5</b> Ivo Škrabalo (1934–2011) – dobri duh <i>Ljetopisa</i>
PRIPOVIJEDANJE U FILMU	<b>9</b> Hrvoje Turković / Mora li narativni film imati naratora? <b>33</b> Mario Slugan / Problem sveobuhvatnog pri povjedača u fikcionalnom filmu <b>42</b> Krunoslav Lučić / Pri povjedno organiziranje individualne traume u fikcionalnom filmu
STUDIJE	<b>54</b> Silvester Milet / Znanstvenofantastični film na prijelazu u postmodernu <b>70</b> Dejan D. Marković / Androginija na filmu: od znanstvenofantastičnog filma do Boba Dylana
LICA HRVATSKOGA FILMA	<b>81</b> Saša Vojković / Interkulturnost, transnacionalnost i noviji hrvatski film <b>90</b> Petar Krelija / Prijateljska kamera Rudolfa Sremca <b>100</b> Tomislav Čegir / Klasični hrvatski dokumentarni film: <i>Nomadi s rijeke Rudolfa Sremca</i>
ESEJI	<b>103</b> Nikola Novaković / Autoreferencijalnost i identitet u <i>Unutarnjem carstvu</i> Davida Lyncha <b>109</b> Nikola Strašek / Po/etika Wernera Herzoga: stvaralačka etika i dokumentarni film <b>113</b> Juraj Kukoč / Moralno na filmu – kao sluga naraciji i kao gospodar značenja
KULTURNA POLITIKA	<b>117</b> Nacionalni program promicanja audiovizualnoga stvaralaštva 2010–2014.
FESTIVALI I REVIE	<b>140</b> 21. Animafest – Svjetski festival animiranih filmova (2011): Emancipacija dugog metra, Jurica Starešinčić <b>144</b> 58. Festival igranog filma u Puli (2011): Hrvatski duh vremena, Krešimir Košutić / Značajan uvid u suvremenu svjetsku kinematografiju, Tomislav Kurelec / Odlazak filmske vrpce – digitalizirana Pula 2011. i snimanje D-SLR fotoaparatima, Mario Kokotović <b>163</b> 14. Motovun Film Festival (2011): Usud ili limbovi Motovuna, Stipe Radić
NOVI FILMOVI	<b>167</b> Iz kinoreportera: Agora (Toma Šimundža) / Crvenkapica (Mima Simić) / Ćelija 211 (Dragan Rubeša) / 2 sunčana dana (Valentina Lisak) / Drvo života (Karla Lončar) / Gospodin Nitko (Mario Slugan) / Izvorni kod (Boško Picula) / Planet majmuna: Postanak (Vladimir Šeput) / Pljačkaš (Siniša Paić) / Tajna u njihovim očima (Josip Grozdanić)
NOVE KNJIGE	<b>193</b> Tomislav Čegir / O hrvatskom filmu, ponovno / Nikica Gilić, <i>Uvod u povijest hrvatskog igranog filma</i> , Zagreb 2010. Davorka Begović / Sveobuhvatno analitičko promišljanje Kubrickova odnosa prema glazbi / Irena Paulus, <i>Kubrickova glazbena odiseja</i> , Zagreb 2011.
ERRATA CORRIGE	<b>198</b> Popravljena filmografija Miroslava Mikuljana, Dopuna filmografije Damira Radića
DODACI	<b>202</b> Kronika / Filmografija filmova na kinoreportaru / Bibliografija filmskih publikacija / English summaries / O suradnicima / Upute suradnicima



## CONTENTS

67, Fall 2011

<b>UVODNIK</b>	<b>5</b>	Ivo Škrabalo (1934–2011) – our journal's good spirit
<b>PROBLEM OF NARRATION IN FILM</b>		
	<b>9</b>	Hrvoje Turković / Does a narrative film need a narrator?
	<b>33</b>	Mario Slugan / The problem of general narrator in fiction film
	<b>42</b>	Krunoslav Lučić / Narrative organization of individual trauma in fiction film
<b>FILM STUDIES</b>		
	<b>54</b>	Silvestar Mileta / Science fiction cinema in the transition to postmodernism
	<b>70</b>	Dejan D. Marković / Androgyny in film: from science fiction to Bob Dylan
<b>FACES OF CROATIAN CINEMA</b>		
	<b>81</b>	Saša Vojković / Interculturality, transnationalism and recent Croatian cinema
	<b>90</b>	Petar Krelija / Rudolf Sremec's friendly camera
	<b>100</b>	Tomislav Čegir / A classical Croatian documentary film: Rudolf Sremec's <i>Nomads from the River</i>
<b>ESSAYS</b>		
	<b>103</b>	Nikola Novaković / Self-reference and identity in David Lynch's <i>Inland Empire</i>
	<b>109</b>	Nikola Strašek / Werner Herzog's po/ethics: creational ethics and documentary film
	<b>113</b>	Juraj Kukoč / Morality in film – as a servant of narration and master of meaning
<b>CULTURAL POLICY</b>		
	<b>117</b>	National programme for the promotion of audio-visual works 2010–2014
<b>FESTIVALS</b>		
	<b>140</b>	21st World Festival of Animated Film - Animafest (2011): Emancipation of feature length films, Jurica Starešinčić
	<b>144</b>	58th Pula Film Festival (2011): Croatian spirit of time, Krešimir Košutić / Important insight into contemporary world cinema, Tomislav Kurelec / Farewell to film tape – digitalized Pula 2011 and digital SLR camera shooting, Mario Kokotović
	<b>163</b>	14th Motovun Film Festival (2011): Fate or limbos of Motovun, Stipe Radić
<b>NEW FILMS</b>		
	<b>167</b>	Theatres: Agora (Toma Šimundža) / Red Riding Hood (Mima Simić) / Celda 211 (Dragan Rubeša) / 2 sunčana dana (Valentina Lisak) / The Tree of Life (Karla Lončar) / Mr. Nobody (Mario Slugan) / Source Code (Boško Picula) / The Rise of the Planet of the Apes (Vladimir Šeput) / Der Räuber (Siniša Paić) / El Secreto de sus ojos (Josip Grozdanić)
<b>NEW BOOKS</b>		
	<b>193</b>	Tomislav Čegir / On Croatian cinema, again / Nikica Gilić, <i>Uvod u povijest hrvatskogigranog filma</i> , Zagreb 2010. Davorka Begović / Comprehensive analytical consideration of Kubrick's relationship with music / Irena Paulus, <i>Kubrickova glazbena odiseja</i> , Zagreb 2011.
<b>ERRATA CORRIGE</b>		
	<b>198</b>	Miroslav Mikuljan's film credits corrected, Addition to Damir Radić's film credits
<b>APPENDICES</b>		
	<b>202</b>	Chronicle / Films at theatres / English summaries / Contributors to this issue / Instructions for contributors

## Ivo Škrabalo (1934-2011) - dobri duh *Ljetopisa*

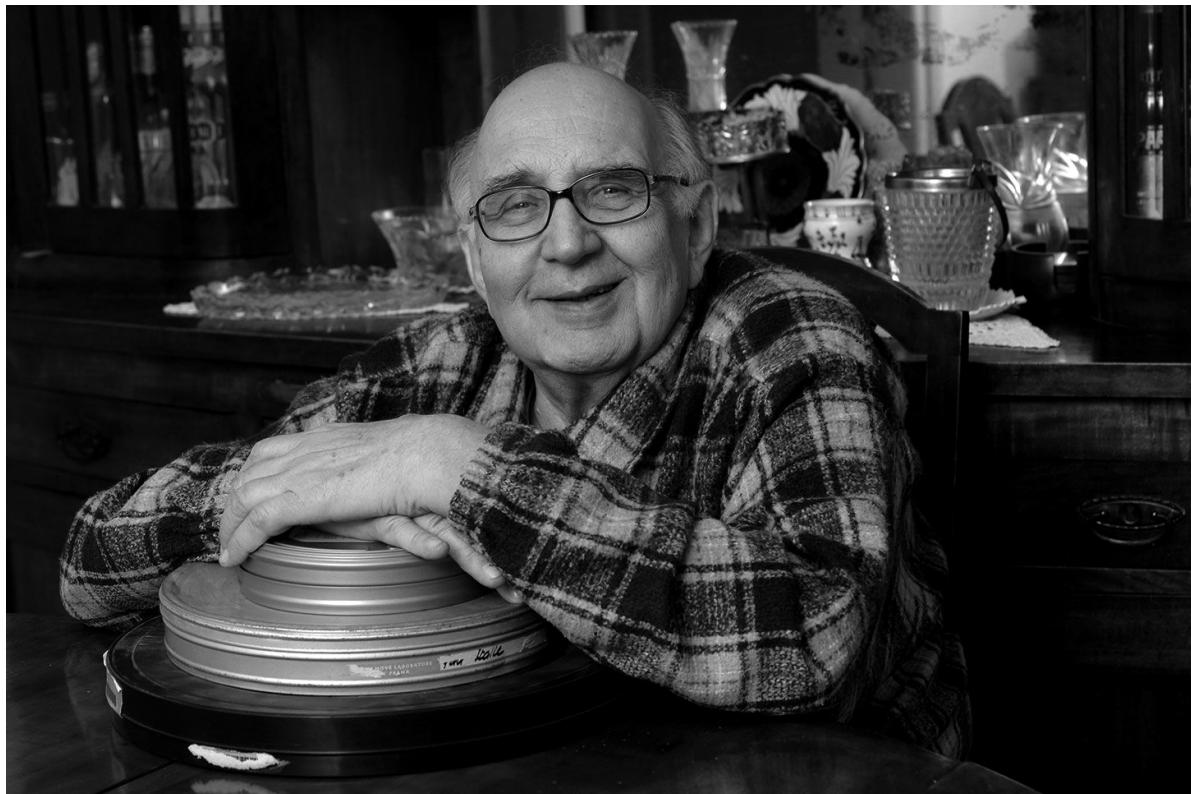
Ledeni šok smrti neće umanjiti toplinu koju su znaci i prijatelji lve Škrabala osjećali u njegovu društvu, ili pri njegovu spominjanju u opuštenim filmskim čavrlijanjima. U nas, starijih članova uredništva i suradnika *Hrvatskog filmskog ljetopisa*, tome će se neminovno pridružiti osjećaj posebne, i osobne i posve nadosobne zahvalnosti i osjećaja jakog kulturnog duga, koji je važno obznaniti i onima koji ne moraju znati razloge za to, a bilo bi važno da ih znaju.

Naime, jedan od prvih elemenata impresuma *Hrvatskog filmskog ljetopisa*, na prvoj stranici svakog broja, informacija je da je Ivo Škrabalo bio jedan od tri člana "utemeljiteljskog uredništva" *Hrvatskog filmskog ljetopisa*. No ta formulacija ne odaje daleko važniji podatak: da ovog časopisa uopće ne bi bilo bez njega, njegova posve individualnog angažmana; da je utemeljenje ovog časopisa posve njegova ideja i posve njegova osobna provedba, da je on njegov roditelj, ali ujedno i njegova dobra vila koja je krstila časopis, zarekla mu dobru i dugotrajnu sudbinu i trajno bđijela nad njom.

Škrabalu se ideja da pokrene ozbiljan filmski časopis javila iz lucidna uvida u ono što je nasušno potrebno filmskoj kulturi u Hrvatskoj, ali, daleko ključnije, iz promišljene odluke da, u određenom trenutku (s 1994. na 1995), uloži svoj puni angažman i osobni utjecaj da tu ideju doista i provede. Ta se odluka u tom trenutku javila iz frustracije osobe čija je donedavna poletna i plodna poduzetnost naglo potkresana.

Naime, kao član prvog ministarstva kulture novoosamostaljene države, koje je vodio Vlatko Pavletić kao ministar kulture ranih 1990-ih, Ivo Škrabalo je zamislio niz vezanih poteza kako da ispravi neke bolne disfunkcionalne nedostatke naše ondašnje kinematografije, odnosno filmskokulturne situacije. Odmah je ispravio izostanak nacionalnog festivala i nepostojanje aktivnog društva filmskih kritičara (obje institucije) ključne za vrednovanje filmske proizvodnje i za artikulaciju samopredodžbe o vlastitoj kinematografiji) i potakao osnivanje i jednog i drugog: Dana hrvatskog filma i Hrvatskog društva filmskih kritičara. Uz ove ostvarene, Škrabalo je imao niz drugih vrijednih ideja za osiguravanje boljih uvjeta i oblika funkcioniranja kinematografije, ali ih nije stigao ni iskazati niti potaknuti, jer je ubrzo dao ostavku na svoje mjesto u ministarstvu, solidarizirajući se s ostavkom Vlatka Pavletića. Potom, izložen Tuđmanovom bojkotu opozicije, što je i njega osobno pogodio (u osporavanju njegova izbora za zagrebačkog gradonačelnika), izgubio je i javni prostor i prigodu da obznani svoje dalje ideje vezane uz kinematografsku kulturnu politiku.

Frustracija koju je proizvela nemogućnost da i dalje bude kulturnopolitički djelotvoran na svojem omiljenom polju – filmu – čak je postala produbljenija njegovim predsjednikovanjem Hrvatskim društvom filmskih kritičara sredinom 1990-ih: osjećao je da gotovo ništa važnijeg ne uspijeva učiniti za to društvo i pomoći njega. I tada je odlučio da, kao predsjednik Društva kritičara, ali i kao ugledna filmska i politička osoba, učini što je vidio kao realnu mogućnost: da poradi na pokretanju ozbiljnog, studijskog filmskog časopisa. U



uvodniku je prvog broja, prema svojem načelu jasnoće, preciznosti i bitnosti, istakao dvije glavne zadaće časopisa, kako ih je zamislio:

*Hrvatski filmski ljetopis pokrećemo s namjerom da se u današnjoj hrvatskoj kinemografiji popune dvije praznine: nedostatak stručnog časopisa i nepostojanje sustavnog registra prijeko potrebnih podataka o njezinoj djelatnosti. (HFLJ, 1995, god. 1, br. 1, str. 1)*

U skladu s tom proklamiranim nakanom, a osobito s "registarskim" njezinim dijelom, časopis je nazvao, pomalo starinski, *ljetopisom*, a kao buduće članove uredništva privukao je još dva člana Društva filmskih kritičara za koje je mislio da su spremna raditi na tim zadacima (Vjekoslava Majcena, kao povjesničara-istraživača i djelatnika Hrvatske kinoteke, koji je savjesno radio na filmografijama i filmskoj dokumentaciji, i mene kao kritičara-teoretičara s uredničkim iskustvom). Pritom je samoprijegorno "sebi dodijelio" samo člansko, a ne glavnouredničko mjesto u uredništvu planiranog časopisa. S programskim tekstom i imenima trojnog uredništva otiašao je tadašnjem ministru kulture Zlatku Vitezu – i dobio njegovu podršku. Kolika je bila spremnost za takav časopis pokazuje činjenica da je od trenutka ministrova odobrenja (i dodjele sredstava) do izlaska prvog broja (25. lipnja 1995.) prošlo jedva tri mjeseca.

Njegova je blagonaklona društvenost odmah dala važan prijateljsko-kritički ton redakciji: rad na brojevima bio je harmonično suradnički, uzajamno uvažavanje visoko, ali – zahvaljujući Škrabalu – praćeno stalnom kritičnošću: kriteriji su bili visokostandardni, i u objavi tekstova, i u koncipiranju rubrika i u uredničkom opremanju broja.

Pritom, sam je davao predložak spisateljske izvrsnosti svojim tekstovima, nastavljajući svoj povjesničarski posao, ali sad ponajviše vezano uz suvremenost: objavljivao je sustavno studijske filmske portrete svojih filmaških suvremenika, pisane sjajnim stilom i opažanjima (npr. portrete Ante Babaje, Fabijana Šovagovića, Kreše Golika, Branka Marjanovića, Nikole Tanhofera, Zvonimira Berkovića, Tomislava Pintera – što je poslije integrirao u knjigu *Dvanaest filmskih portreta*, 2006); a davao bi i sintetske preglede najnovije filmske situacije (npr. "Hrvatski film o ratu", "Mladi hrvatski film") kojima je osvremenjivao svoj kapitalni povjesničarski rad iz knjige *Između publike i države* (iz 1984), pripremajući ujedno novo izdanje te knjige koje će obuhvatiti i najnovije razdoblje (*101 godina filma u Hrvatskoj*, 1998).

No, *Ljetopis* je ujedno uzeo – i urednički poticao da to stalno bude – kao otvorenu tribinu na kojoj se iščiščavaju ideje za bolje ustrojstvo kinematografije. To otvaranje tribinskog prostora bilo je također iznimno važan zadatak u temelju osnivanja časopisa, ali je ostao prešutan, *podrazumijevan*, kako se njegovim programskim isticanjem ne bi pobudila sumnja u "političke namjere" časopisa u tada politički vrlo netolerantne vlade HDZ-a. Sam je Ivo Škrabalo otvorio i tu funkciju *Ljetopisa* svojim tekstovima, izloživši, u povodu planiranog zakona o filmu, svoju ideju o utemeljenju o vlasti neovisne filmske zaklade koja bi, subvencijski, vodila kulturnu politiku i bila središtem informacija o kinematografiji (npr. u članku prenijetom iz *Tjednika* – "Apel za hrvatski film", i u otvorenom pismu Ministru kulture: "Primjedbe na prednacrt zakona o filmu", 1997). Kako je bila izložena programski vrlo uvjerljivo, ta je ideja odmah zarazila filmski svijet, pa ju je Društvo hrvatskih filmskih redatelja prihvatio i, uz podršku drugih, sustavno zagovaralo, što je u konačnici i dovelo do osnivanja HAVC-a.

Iako je, pri osnivanju časopisa, postojala itekako opravdana sumnja u snagu ove kulturne sredine da na dugi rok održava tako ambiciozno zamišljen časopis, ta se sumnja pokazala posve neopravdanom. *Ljetopis* je opstao, sustavno proširujući uredništvo i suradništvo, ponajviše na brojne mlađe naraštaje, privukavši i suradnike izvan zemlje.

I onda kad se Ivo Škrabalo povukao od uredničkog položaja, uz uvjerenje da bismo trebali ustupiti uredničku poduzetnost onima koji dolaze, i nadalje je ostao navijački bdjeti nad časopisom, kao njegov dobar duh, njegova dobra vila. Ostao je suradnikom dajući svoje članke na objavlјivanje, dajući i nadalje svoje uredničke sugestije i komentare, stalno se brinući o standardu uređivanja svojim povremenim operativno-kritičkim opažanjima. No, kako se udaljavao od časopisne operative, te kako je dobivao na potrebnom promatračkom odmaku, tako se u Ivo Škrabala, u razgovoru o *Ljetopisu*, uza sve kritičke opaske, mogao osjetiti njegov izrazit *ponos*: ponos što se ta njegova inicijativa pokazala plodnom i trajnom, što se *Ljetopis* razvio u ugledna čimbenika suvremene filmske kulture, u neizbrisivu povijesnu tekovinu. Njegovom ključnom zaslugom.

*Hrvoje Turković*



*Pričaj s njom* (Pedro Almodóvar, 2002)

## Hrvoje Turković

Akademija dramske umjetnosti, Zagreb

# Mora li narativni film imati naratora?

67 / 2011

**Sažetak:** Iako postoji naratološka inercija da se smatra samorazumljivim kako pripovijest podrazumijeva pripovjedača, "onoga koji pripovijeda", to je podrazumijevanje višestruko dvojbeno. Naime, ukoliko se pripovijest u najmanju ruku pojmi kao priopćajno (komunikacijsko) predočavanje jedinstvenog zbijanja – ostvarivo u različitim medijima – jedino što se nužno podrazumijeva jest priopćivač, onaj koji je artikulirao priopćenje – a to je tipično autor, odnosno izrađivač/izrađivač pripovijesti. Utoliko se može reći da je autor pripovijesti taj podrazumijevani pripovjedač. Uvjerjenje da naracija mora imati naratora različitog od autora stvorilo se vjerojatno pod utjecajem usmenopripovjedne situacije u kojoj i nema priče ako je netko svojim glasom ne ispriča, a taj i ne mora biti autor priče (niti se mora znati izvorni tvorac priče). No zapisane naracije, one koje se nalaze u tiskovinama, kao i one koje pratimo u kazališnim izvedbama, na filmu, u stripu itd., ne moraju uopće imati nikakva općeg prepoznatljivog naratora, usmenog iskazivača, niti moraju imati nekog od autora posebnog predočivača, nositelja vizura. Ali ga itekako mogu imati, no tek kao posebno i izričito uvedenu instanciju. Svaki pokušaj da se detektira i nekako podupre postojanje nekog nenaznačenog, nečujnog i nevidljivog općeg pripovjedača dovodi – u dosljednom izvodu – do autora, odnosno do komunikacijskog artikulatora filma – onoga tko je ustrojio film kao pripovjedno djelo.

Doduše, postoji mogućnost da se "naratora" shvati kao svojevrsnu specijaliziranu *ulogu* autora, ulogu izvediva iz vrstovne, generičke specifičnosti pripovjednog djela, odnosno zadalu osobitim tipom izlaganja – pripovjednog izlaganja – i po tome različitu od drugih uloga koje autor može preuzeti opredjeljivanjem za druge moguće tipove izlaganja. Imenovanje autora naratorom, tj. pripovjedačem, pri takvom bi se tumačenju svodilo na imenovanje takve sociokulturno standardizirane vrstovne uloge, odnosno na imenovanje funkcionalno-operativnog svojstva koje preuzima autor kad se upušta u specijaliziran tip komunikacije. No ni u tom slučaju nije riječ o nekoj posebnoj instanciji različitoj od autora dane pripovijesti. Uvođenjem pojma uloge naglasilo bi se da je izrada nekog djela određene vrste i vrstovno prikladne strukture osobita društveno-komunikacijska specijalizacija i pridavanje imena za tu specijalizaciju, za tu ulogu (u našem slučaju tzv. narator, pripovjedač) moglo bi pojačati svijest o toj društveno-komunikacijskoj dimenziji naracije, odnosno njezine specijalne društveno-komunikacijske prirode. Ustrajavanje na apriornom naratoru/pripovjedaču kao pojmu i pojavi posebnoj i od autora i od izričitih naratora u pripovjednom djelu ne donosi nikakve koristi konkretnoj (naratološkoj) analizi i interpretaciji nekog pripovjednog djela – ništa se u analizi strukture pripovijesti, pa ni u analizi socijalnih uloga koje preuzima autor, ne dobiva baratanjem pojmom naratora mimo pojma autora (izrađivač-a-priopćivača). Postuliranje "općeg naratora" beskoristan je teorijski potez, gledano s naratološkog, analitičkog stajališta.

**Ključne riječi:** naratologija, pripovijedanje/naracija, podrazumijevani pripovjedač, izričiti pripovjedač-kazivač, autor-priopćivač, komunikacijska uloga

## Uvod – podrazumijevani pripovjedač

Naziv za pojам zna biti itekako zavodljiv. Recimo, dobar dio naratologa iz uhodanog naziva za predmet svoga proučavanja – *naracija, pripovijest, priča, fabula...* – izvest će za njih samorazumljiv (deduktivan, logičko-analitički, *a priori*)<sup>1</sup> zaključak: ako je nešto pričom, tada to podrazumijeva *čin*

<sup>1</sup> Za ovaj izvod, tj. za "apriori argument" za postojanje naratora, vidi Thomson-Jones, 2008: 76. A za tvrdnju o analitičnosti argumenta usporedi Kania, 2005: 47; odnosno analitički izvod Chatmana (1990b: 115–116).

iznošenja priče, tj. *pričanja*, a čin podrazumijeva *činitelja*, nekoga tko *iznosi priču*, podrazumijeva *kazivača priče*. Dakle, ako je nešto naracija, podrazumijeva se *narator*, ako je nešto pripovijest, podrazumijeva se *pripovjedač*...<sup>2</sup> Evo nekoliko karakterističnih primjera:

*Ustvrdio bih da svaka je svaka pripovijest po definiciji pripovijedana – tj. pripovjedno prezentirana – i da naracija, narativna prezentacija, povlači aktera čak ako taj akter ne odaje nikakve znakove ljudske osobnosti.* (Chatman, 1990: 115)<sup>3</sup>

*Narativni tekst je tekst u kojem naracijski akter kazuje priču.* (Bal, 1997: 16)<sup>4</sup>

*Tako će podrazumijevati, slijedeći Seymoura Chatmana, da ako postoji pripovijedanje događaja u igranom filmu, ako nam je prenesena shvatljiva priča sastavljena od njih, da tada postoji neki činitelj ili inteligencija koju smo ovlašteni, pa i u nuždi zamisliti kao odgovornu za činjenje tog pripovijedanja – odnosno za naratora, iako ne nužno i neko obično ljudsko biće.*

(Levinson, 1996: 250–251)<sup>5</sup>

Dakle, pojam "pripovjedač" (naratora, naracijskog aktera) drži se logičko-analitičkom izvedenicom pojma "pripovijesti" (narativa),<sup>6</sup> a oni koji tako drže teško da mogu shvatiti kako mogu postojati ljudi (očito – antilogički umovi) koji uopće mogu i pomisliti da može biti "naracije", a da ne bude "naratora"; to im se može učiniti potpunom besmislicom.<sup>7</sup>

Dio "logike" leži u podrazumijevanju da je *uloga* pripovjedača (aktera, činitelja) određena *činom* pripovijedanja, onako kako je *uloga* pisca određena *pisanjem* (i objavlјivanjem). A opet, *aktivnost* baš *pripovijedanja* prepoznaje se po onome što joj je ishod – po *pripovijesti, priči*. Dakle, suprotno od Balinih podrazumijevanja, "analitičnost" ide obrnutim smjerom: ne prepoznaje se pripovijest po tome što je pripovijeda "pripovjedač", nego obratno, pripovjedač se prepoznaje po tome što je ono što on kazujući iznosi prepoznatljivo *pripovijest*. Dakako, to je ono što većina naratologa

**2** Terminološka napomena: naziv *naracija* uzimam kao termin koji obuhvaća i *pripovijedanje* i *pripovijest*. Pod *pripovijedanjem* ču ovdje podrazumijevati čin iznošenja pripovijesti (takvo značenje ponekad, na engleskom jezičnom području, daju termin *narration*, usp. Porter Abot, 2005), a pod *pripovješću* podrazumijevat će osobito izlagачki ustrojenu izrađevinu (pripovjedni artefakt; ono što naratolozi engleskog područja znaju ponekad označavati kao *narrative*, iako razlike nisu uvijek jasne; usp. Porter Abbott, 2002). Uzeti ču da se *pripovijest*, pak, tipično sastoji od *priče* (ili *radnje, fabule*; engl. *story*), tj. ne-kako ustrojena zbivanja, te *predočavanja priče* (tj. *slije, izlaganja priče*; engl. *narrative discourse, plot* – među mješavinom drugačijih naziva), tj. načina kako je zbivanje predočeno. Tu po mojem treba uključiti i treći vid (ili sloj) – *metadiskursnu razinu*, onu kojom se čitatelja/gledatelja vodi kroz izlaganje, omogućuje, odnosno olakšava snalaženje u strukturi izlaganja (odnosno pripovijesti; usp. Turković, 2008).

**3** Chatmanov termin *prezentatora* (*presenter*) obuhvaća i verbalnog *kazivatelja* (*teller*) i neverbalnog, ikoničkog *pokazivača* (*shower*), a o ideji ovog posljednjeg bit će više riječi poslije. Chatman također postulira da prezentator ne mora biti osoba, nego neki instrument, neki sredstveni iskazivač, što onda obuhvaća i "prezentaciju kamerom"; ideje o takvom "otjelovljenju" naratora također ču se dotaknuti poslije.

**4** Pod "naracijskim akterom" ovdje se podrazumijeva upravo *naratora*. Ili varijanta ove tvrdnje: "uvijek postoji neki vanjski narator/fokalizator" – misli se i onda kada nema "unutarnjeg naratora" (Verstraten, 2009: 12).

**5** Levinson ponavlja Chatmanovu ogralu da narator ne mora biti ljudsko biće, odnosno – kako to Chatman formulira – ne mora imati neku *osobnost* (*personhood*).

**6** Usp. Bal (1997: 19): "samo pripovjedač pripovijeda, tj. iznosi jezični izričaj koji bi se moglo nazvati pripovješću jer prikazuje priču."

**7** Tako to u zaoštrenom obliku tvrdi i Nikica Gilić (2007: 91): "Uistinu se čini besmislenim govoriti o pripovijedanju bez pripovjedača – ta je instancija sastavni dio komunikacijski koncipirane analize pripovijedanja..."

i podrazumijeva: narator se podrazumijeva čim prepoznamo da imamo posla s naracijom.<sup>8</sup> Kad, naime, čujemo nekog čovjeka da govori, nećemo odmah pretpostaviti da je on u tom trenutku baš pripovjedač: on može obrazlagati svoju kritiku novih vladinih ekonomskih mjera, može opisivati kakvo je vrijeme u Primorju, a može recitirati kakvu brojalicu. Ni u kojem od tih slučajeva on nije pripovjedač, *narator*.<sup>9</sup> Je li neki govornik baš pripovjedač, razabrat ćemo po tome što ćemo ono što on kazuje prepoznati upravo kao *pripovijest*, a ne kao, recimo, *raspravu*, *opis* ili ritmičku *poeziju*. Da ponovim: pripovjedač je, podrazumijeva se, određen činom pripovijedanja, a čin pripovijedanja je određen onim što se njime proizvodi – pripoviješću.

Dosljedno, jedan od temeljnih zadataka objašnjavaljačke narratologije jest odgovor na pitanje što to pripovijest čini posebnim tipom izlaganja (baš pripoviješću); a naš je specifičan zadatak procijeniti mora li razabiranje pripovijesti podrazumijevati pripovjedača ili ne mora, odnosno, prikladnije, kada pripovijest podrazumijeva pripovjedača, a kada ne podrazumijeva.<sup>10</sup>

Što je to pripovijest, ili prikladnije našem naumu: kada je filmsko izlaganje pripovjedno, narrativno?

### Početna odredba pripovijedanja

Prema početnoj, minimalnoj odredbi *pripovijesti* riječ je o *priopćajnom prikazivanju nekog pojedinačnog, povijesno jedinstvenog zbivanja u svijetu*. Razjasnimo svaki od sastavnih pojmoveva ove odredbe.

**1.** Pripovijedanje je oblik *priopćavanja, komunikacije*.<sup>11</sup> Netko priču *nekome* priča, netko je nekome priopćava. Odnosno, *netko nekome* pripovijest *nudi, daje na raspolaganje*, član publike tu ponuđenu pripovijest *dijeli* s drugim članovima publike, iskustveno je dijeli s drugim članovima *komunikacijske zajednice* u kojoj se pripovijest prihvaca.<sup>12</sup> Govoreći u komunikacijskim terminima, podrazumijeva se *pošiljatelj* (osoba ili osobe koje izrađuju film i "stavlaju ga na raspolaganje"), priopćenje (poruka, iskaz, tekst – tj. sam film) i *primatelj*, odnosno *primatelji* (filmska publika, filmski gledatelji) (usp. Turković, 1986: 153–161).

**2.** Kao i većina priopćenja, pripovjedno priopćenje (narativni film) tipično je *izrađevina* (artefakt) – nekako tvarno ukotvljena, opaziva pojava posebno prilagođena za neku priopćajnu namjenu. Izrađevina podrazumijeva izrađivača ili više njih, one koji su izradili izrađevinu za nekakvu priopćajnu namjenu, dali joj priopćajno (doživljajno) relevantnu strukturu (usp. Currie, 2010: 1–7).

<sup>8</sup> Doduše, poznavanje neke osobe kao "glasovita pripovjedača" može, barem isprva, navesti čovjeka da njegovo preuzimanje riječi u društvu ili na nekom skupu isprva uzme kao vjerojatnu pripovijest, ili kao najavu da će početi pričati priču, ali je li to što govori doista pripovijest ili nije utvrđit ćemo potom tek iz strukture onoga što govori. On u danoj prigodi nije *pripovjedač* ako struktura onoga što govori nije prepoznatljiva kao pripovijest. Poznatost osobe kao "dobrog pripovjedača" tek je jedna od mogućih "metakomunikacijskih" indikacija za "narativnost" onoga što on kazuje (usp. Turković, 2009), no o tom potom.

<sup>9</sup> Iako su, u teorijskoj praksi, prisutna i implicitna stajališta po kojima je svako izricanje bilo čega – naracija, pa se naracija smatra općom karakteristikom svakog izricanja. No pitanje je od čega da u tom slučaju uopće razlikujemo naraciju, pa da je kao poseban tip izlaganja uopće prepoznajemo i uzimamo kao temu i problem za razmatranje.

<sup>10</sup> Naslov mojeg članka zapravo je parafraza međunaslova poglavљa "Narration in the fiction film" u knjizi *Aesthetics & Film* Katherine Thomson-Jones, a taj međunaslov glasi: "Must narrative films always have narrators" ("Moraju li narativni filmovi uvejk imati naratora", Thomson-Jones, 2008: 74).

<sup>11</sup> Upravo kako to postulira i Gilić u ranijem navodu. Ugledan teoretičar koji polemizira s komunikacijskim poimanjem naracije (i uopće filma) jest David Bordwell, smatrajući da pogrešno razumijevanje naracije kao komunikacijske pojave krivo navodi da se podrazumijeva fiktivni komunikator – narator (i implicitni autor) – usp. Bordwell, 1990: 62; Bordwell, 2008: 124. No ovdje ćemo zanemariti to njegovo pobijanje, koje baš i nije – što je za nj začudujuće – lucidno branjeno.

<sup>12</sup> Usporedi Gerrigov pojam *promatrača sa strane* kao modusa u kojem se odvija "narativna komunikacija" – publike koja u podrazumijevanu ("virtualnom", a moguće i stvarnom) "društву" s tvorcem (ili ponuđačem) teksta i s ostalim članovima publike prati raspoloživu pripovijest, odnosno ono što mu ona predočava (Gerrig, 1998).



Začaran (Alfred Hitchcock, 1945)

**3.** Sama priopćajna izrađevina jest, tipično (barem kad je o naraciji riječ) – *reprezentacija*, odnosno, temeljna (ili minimalna) namjena priopćajne izrađevine jest u oblikovanju reprezentacija, zamišljajnih obrazaca, duhovnih struktura kojima reagiramo na svijet odnoseći se na njega (*referirajući* na nj; usp. Currie, 2010: 1–26). S pomoću njih se snalazimo u svijetu, ali one su i sastavnim čimbenicima našeg razmišljanja i maštanja o svijetu (često odmaknutog od neposredna snalaženja). A ujedno su i "razmjensko dobro" našeg međusobnog komuniciranja (usp. Sperber, 2007).

**4.** Nije u pitanju bilo kakva reprezentacija; pripovijedanjem se ne priopćuju bilo koji zamišljajni obrasci, nego oni koje se naziva *predodžbenim obrascima*, protoperceptivnim obrascima (usp. Turković, 1988: 133–139). Riječ je o *prikazivanju* u užem smislu riječi, onome tipu reprezentacija što se još nazivaju *mimetičkim*, *imitativnim*, tj. *prikazivačkim* reprezentacijama, onima u kojima na temeljima našeg poznavanja životnog svijeta *raspoznaјemo* nešto od tog svijeta (ambijente, stvari, likove, zbivanja – u njihovu holističkom sklopu),<sup>13</sup> ali i gradimo neku predodžbu o postojećem ili nepostojećem, ali zamislivu svijetu.<sup>14</sup> Pripovijedanje je svojevrsno *svjetotvorstvo* – izgradnja predodžbenih svjetova (usp. Doležel, 2008; Goodman, 1978; Ryan, 2008; Turković, 2005: 92–126).

**5.** Životni svijet koji se *pripovjedno* predočava *povijesno je pojedinačan, konkretan svijet, singularan svijet* – svijet "uhvaćen" u danome prostorno-vremenskom trenutku svojeg bivanja (usp. Currie, 2010: 11, 26; Herman, 2007). Po tome se *pripovjedno prikazivanje svijeta* razlikuje od znanstvene, apstraktne i općevrijedeće reprezentacije tipskih i u mnogočemu apstraktnih osobina životnog svijeta, primjerice reprezentacija kakve se može naći u nekom geografskom izlaganju, fizikalnom, sociološko-antropološkom, psihološkom itd. (usp. Bruner, 1986.; Currie, 2010: 26–32)

<sup>13</sup> Tako Chatman (1978) ustanavljuje da pripovijest predočava neka bića (entitete), neke postojeće stvari (egzistente), neka postojeća stanja (situacije).

<sup>14</sup> Usporedi analize pojave prikazivanja i s tim povezanu literaturu u Turković, 2000; Turković, 2002.

**6.** Ono što tipično daje pojedinačnost, jedinstvenost predočenu svijetu jest *praćenje jedinstvenog konkretnog zbivanja* – nekog pojedinačnog lika ili skupine likova koji se upravo snalaze u danim ambijentima, pod danim atmosferskim i društveno-povijesnim, civilizacijskim uvjetima s trenutačno raspoloživim sredstvima i sposobnostima... Praćenje jedinstvenog zbivanja (*radnje, fabule*) ono je koje "selektira" prizore koje će se prikazati, a prikazani prizori "impliciraju" okružujući svijet, čijim su dijelom, a koji je važan za predodžbeno praćenje zbivanja, za njegovo razumijevanje. Jedinstveno zbivanje, odnosno njegovo praćenje, ono je koje je selektivnim i kohezivnim čimbenikom pripovjednog svjetotvorstva (usp. Bordwell, 2008; Currie, 2010).

Sažmem li one odredbe koje su nam, među prethodno danim, ključne za ispitivanje polaznog problema ("mora li pripovijest imati pripovjedača") možemo utvrditi da se osoba koja prikladno prati pripovijest (bilo da je sluša, čita, gleda...) zapravo *predodžbeno snalazi u jedinstvenim zbivanjima konkretnog svijeta* (ili *svjetova*) *prikazanim u priopćajnoj izrađevini* ("tekstu"). I to je *jedina* nužna (apriorna, obvezatna) *karakteristika* našeg (prikladnog) odnosa prema pripovijesti. Dakle: *predodžbeno praćenje zbivanja* pobuđivano priopćajnom izrađevinom.

Prva posljedica predodžbene naciljanosti pripovijesti jest činjenica da se pripovjedne predodžbe dade pobuđivati različitim prikazivačkim modalitetima: mogu se izazivati verbalno kao u književnosti, audiovizualno kao na filmu i na televiziji, audiovizualnom tjelesnom prisutnošću kao u kazališnoj izvedbi, a i slikovno kao u (narativnom) slikearstvu, odnosno u stripu, sekvensijalnoj fotografiji... (usp. Turković, 1988: 127–139)

Za nas je prigodno važnije sljedeće: činjenica da je riječ o *izrađevini* s očitom predočavateljskom namjenom "analitički" povlači samo jedno: *izrađivača* izrađevine s priopćajnom namjenom da se pobuđuju predodžbe. Podrazumijeva se da je *netko* izradio film (pripovijest) da bi u ljudi pobuđivala predodžbe (odnosno predodžbeno temeljene doživljaje). Tipično se o tome "izrađivaču" govori kao o "autoru". Ali nije nužno tako. Može se govoriti tek o "proizvođaču" ili "izrađivaču" filma, ostavljajući neodređenim tko sve tvori proizvođača, izrađivača; može se govoriti o "filmskoj ekipi", ostavljajući neodređenim kako je bila sastavljena ekipa u pojedinom slučaju i tko je kako odgovoran za konačan film, roman, dramu itd.<sup>15</sup> No kako je to polazno ustvrđeno, nije podrazumijevanje proizvođača pripovijesti ono što pripovijest čini osobitim tipom priopćenja, nego je to predodžbeno praćenje pripovijesti. *Svaka priopćajna izrađevina*, bila ona pripovjedna ili kakva druga, *podrazumijeva proizvođača*. Pripovjedno priopćenje tek dodatno podrazumijeva osobito opredijeljenog proizvođača: proizvođača koji je stvorio uvjete za predodžbeno praćenje jedinstvena zbivanja, a ne za neki drugačiji tip doživljajna odnosa.

Ako je ovaj moj posljednji izvod uvjerljiv, ako je tek *proizvođač-priredivač predodžaba* onaj kojega se mora podrazumijevati kao ključnog *agensa "odgovornog"* za pripovijest, pitanje je odakle ta uporna "analitička" uvjerenost da tu mora postojati još neki dodatni *narator*, dodatna instancija uz obvezatnog proizvođača.

Naime, ni analitičke istine nisu pale s neba. Možemo pretpostaviti da su tzv. analitičke istine ne-kako polazno empirijski, iskustveno motivirane, ma koliko se čini da "prethode svakom iskustvu". Jest da iz pojma *neženje "analitički slijedi"* da je riječ o neoženjenu muškarcu, ali je sama riječ (i pojam koji nosi) nastala iz potrebe da se imenuje osobita kategorija zrelih muškaraca – onih koji nisu oženjeni, pa možemo pretpostaviti da je iz dosljedne i prikladne (običajno propisane) uporabe tog naziva slijedila samozumljivost njezina značenja, njezino "analitičko" značenje. Tako bismo mogli pretpostaviti da je i do uvođenja naziva i pojma *pripovjedač* došlo iz potrebe da se imenuje

<sup>15</sup> Usp. novije analize pojma *autor*: Gaut, 1997; Livingston, 1997; Meskin, 2008; Thomson-Jones, 2008: 40–56.

neki čvrsto prepoznatljiv aspekt iskustvene pojave pripovijedanja, pa je naknadno dosljedno razlikovanje tog pojma bilo ono koje je navelo na "analitičko" podrazumijevanje naratora na temelju postojanja naracije.

Koji bi to bio iskustveni motiv za takvo podrazumijevanje?

### **Izvor podrazumijevanja "obvezatnog pripovjedača" – pripovjedač kao osoba usmenog izvođača**

Vrlo je vjerojatno da "samorazumljivost podrazumijevanja" *pripovjedača-izricatelja* ima podrijetlo u *usmenoj književnosti*, u *jezičnom, usmenom pripovijedanju* koje je u korijenu pojma, ali i naziva *pripovijesti*.

Naime, pri usmenom pripovijedanju neminovno je osobno prisutan pripovjedač – prisutan je *glasom* kojim *pripovijeda*, *tjelesnim glasom* kojim *zvukovno izriče* pripovijest da bi ga publika mogla čuti i razumjeti, a tjelesni glas tipično podrazumijeva glasnice, tijelo, mozak i sve ostalo što je od čovjekove *osobe* potrebno da bi se suvislo priopćavalo *svojim glasom*.<sup>16</sup> Tako se kod usmenog pripovijedanja podrazumijeva *personalizirani govornik*,<sup>17</sup> s time da neki *govornik* postaje *pripovjedačem* tek onda kad iznosi *pripovijest*. Kad iznosi, recimo, teoriju ili politički govor, tada nije pripovjedač, nego, recimo, *predavač* ili *javni govornikom, retor*. Biti *pripovjedač* govornikovo je prigodno opredjeljenje za *iznošenje pripovijesti*.

Usmeni pripovjedač *ne mora* biti i *autor*, tvorac pripovijesti koju svojim glasom iznosi, tj. ne mora on biti taj koji je stvorio, na svoju ruku artikulirao pripovijest koju iznosi. U usmenoj književnosti često se ni ne zna autor pripovijedane priče, onaj koji ju je smislio i verbalno uobličio, a i ne mora se mariti za njega. Usmeni pripovjedači često pripovijedaju pripovijesti koje su čuli i preuzeli od drugih pripovjedača i koje su naučili naizust. Oni samo *doslovce prenose* zapamćene pripovijesti. Čak i onda kad je usmeni pripovjedač ujedno i autor pripovijesti, kad ju je on sam smislio ili uobličio neku vlastitu varijantu postojeće pripovijesti, u onom trenutku kad je iznosi, kad je pripovjeda, najčešće i nije ponajprije "autor", nego baš *pripovjedač*. Iznosi pripovijest kao i drugi pripovjedači prije njega. A ako pripovijest "na licu mjesta" smišlja ili preinačava, on objedinjuje te dvije funkcije – autora i pripovjedača, ali *pripovjedač* je taj koga publika *sluša*, a ne autor, koliko god moglo znanje o ovom posljednjem ipak nekako utjecati na doživljaj priče.

To je jedan od mogućih početnih razloga zašto je u naratologiji postalo toliko uobičajeno polazno upozoriti kako ne treba miješati *naratora i autora*,<sup>18</sup> *pripovjedača i izmišljatelja pripovijesti*, ali to je i mogući razlog zašto se pritom može smatrati da je *izricatelj pripovijesti* obligatorna stavka, ona bez koje nema pripovijesti jer je prisutna svojom osobom, svojim osobnim glasom i govorom, dok je "autor" fakultativna stavka – ona o kojoj i ne moraš voditi računa, jer ponekad i nije utvrđiva.

**16** Naravno, i ova su podrazumijevanja potkopana elektroničkim mehanizmima za "sintezu" glasa, odnosno govora. No to ne smanjuje uverljivost (nego tek univerzalnost) podrazumijevanja koja imaju snažan povijesni korijen još itekako derivativno utjecajan.

**17** Otuda mnogi, a Mieke Bal i teorijski sustavno, smatraju da iza svake pripovijesti mora stajati *osoba* svojeg "identiteta", tj. "subjekt" – *personalizirani, identifikabilan pripovjedač*, i da je to središnji pojam: "Dva su razloga zašto poglavje počinjemo pripovjedačem. Pripovjedač je najsvrđišnji pojam u analizi pripovednih tekstova. Identitet pripovjedača, stupanj i način u kojem je njegov identitet indiciran u tekstu, njegovi izbori što se podrazumijevaju, sve to daje tekstu njegovu posebnu narav." (Bal, 1997: 19)

**18** Doduše, tipično se iznose posve drugi razlozi od ovih koje sam sad dao – ponajviše zato jer se uglavnom ima na umu pisana pripovijest, a ne usmeno iznesena – a u pisanoj su, često, i stvarni autor i stvarni narator tek "virtualne" činjenice, za razdvajanje kojih se pronalaže jednakо "virtualni" razlozi. No potreba da se naratora razlikuje od autora ima, vjerujem, svoj "atavistički" korijen upravo u retrogradnom uočavanju činjenice da usmeni pripovjedač upore ne mora biti autor pripovijesti koju iznosi, kao što to ne mora biti ni indiciran pripovjedač na početku nekog romana ili filma.

Na ovom posljednjem temelje se mnogobrojni *recepcijski* pristupi, oni koji proučavaju samo odnos čitatelja prema tekstu, proglašavajući autora nepotrebnom stavkom.

U usmenoj kulturi pripovijedanje ima status *izvedbene umjetnosti*, poput glazbenog koncerta, kazališne predstave, recitacije pjesme..., s više-manje jasnom podjelom između pripovijesti-predloška i izvedbe tog predloška, tj. samoga čina pripovijedanja. Kao što je glazbenom predlošku u notnom zapisu, ili u zapamćenu liku, potreban glazbenik (svirač, pjevač...) da ga "realizira", učini osjetilno čujnim, perceptibilnim, to je potrebno i zapamćenoj pripovijesti. Uostalom, pripovjedna izvedba ne svodi se samo na "davanje glasa" pripovijesti, nego se – kao i u drugim izvedbenim "umjetnostima" – podrazumijeva osobito umijeće izvedbe koje uključuje i artikulaciju intonacije izgovora pripovijesti, obvezatno i popratnu tjelesnu, neverbalnu artikulaciju izvedbe (svojevrsnu "glumu"), te posebno priređivanje društvene situacije za djelotvorno pripovijedanje. Sam pojedinačan čin tradicijskog usmenog pripovijedanja doista ima vlastiti tjelesni lik i vlastita, individualnog, provoditelja – individualan, identifikabilan, nepropustiv "subjekt" – *pripovjedača-izvođača*.

No mora li ta "neminovna povezanost" pripovijedanja i (personalizirana) pripovjedača u usmenoj književnosti vrijediti i kad je riječ o pripovijesti nastaloj u kontekstu *pisane književnosti*, a osobito mora li biti "neminovna" kad uopće nije riječ o književnosti, nego o pripovjednom izlaganju u drugim priopćajnim sustavima, primjerice kazališnoj predstavi, filmu, stripu, narativnoj videoigri...?

### **Problem statusa pripovjedača u pisanoj pripovijesti**

Već uzimanje u obzir *pisane pripovijesti* – bilo da je zapisana usmena pripovijest ili je riječ o pripovijesti nastaloj u proizvodnim okolnostima *pisanja* i u tradiciji pisane književnosti – upozorava kako u tom slučaju *osoba pripovjedača-izricatelja* uopće nije nužna.

Osoba koja prati pripovijest nadasve je – *čitatelj*. Čitatelj ima *izravan odnos* prema pisanom tekstu; čitajući pisani pripovjedni tekst on predodžbeno prati prikazana zbivanja i ne treba mu *neizostavno* izricateljski posrednik za pobuđivanje pripovjednih predodžaba. Ne treba mu *pripovjedač-izvođač* koji bi *izričao* pripovijest. Neka su književna djela tako i koncipirana: sile čitatelja da izravno prati zbivanja, izbjegava se bilo kakva uočljiva naznaka da bi tu pripovijest netko *izričao*.<sup>19</sup>

Doduše, može se tvrditi da je jezični zapis uvijek "pupčano" vezan uz usmeni govor: mi jezik, tipično, učimo govoreći i slušajući govor, pa stanovita zatomljena *izricateljska* aktivacija govornog organa ostaje prisutna i onda kad šutke čitamo, čak i kad su u pitanju ogrezli, višedesetljetni čitatelji. A kad je riječ o slabije uigranim čitateljima, i golin je okom vidljivo njihovo micanje usnica pri čitanju, ta motorička indikacija izricateljske strane čitanja. Uz to, čitatelj može to činiti naglas, tj. čitatelj može sam sebi čitati pripovijest naglas, što i nije tako rijetko, pa da pisana pripovijest time dobije i svoj čujni glasovni izričaj.

Može se, dakle, uzeti da, u slučaju pisane pripovijesti, i sam čitatelj može postati *glasovni izvođač pripovijesti – čitač*.<sup>20</sup>

Ali, čini li ga to *pripovjedačem* u smislu koji se podrazumijeva kad se postulira naratora, pripovjedača kao nužnog "aktera" pripovijedanja? Očito nije tako. U komunikacijskom lancu koji ide od kazivača slušatelju, odnosno sada – čitatelju (od adresanta adresatu), nije nemoguće da krajeve lanca "popunjava" ista osoba (čovjek govorí sam sa sobom), ali je to iznimna situacija i ne vrijedi za standardnu komunikacijsku situaciju u kojoj se javljaju pripovijesti. Pripovijedanje je dijelom druš-

<sup>19</sup> Tipičan i tipično navođen primjer jesu Hemingwayeve pripovijetke.

<sup>20</sup> U dalnjem tekstu povlačiti će razliku između pojma *čitača*, tj. osobe koja *naglas* čita tekst, od *čitatelja*, osobe koja, općenito uzevši, čita tekst, bilo da čita "samo očima" ili da uz to čita i naglas.



Dama iz Šangaja (Orson Welles, 1947)

tvene doživljajne razmjene, društvene komunikacije. Čitatelj, pa i kad sebi čita pripovijest naglas, jest nekakav akter u komunikacijskom lancu, ali se tipično ne drži pripovjedačem.

Doduše i tu se može umetnuti, osim čitača, neki polazni ("izvorni") "izricatelj" zapisanoga teksta. Ako prihvatimo da je pisani tekst "pupčano" vezan uz glasovno izricanje, čitatelj teksta može uvijek podrazumijevati da je netko – autor – pri pisanju teksta isti nekako "glasovno izricao", makar "u sebi", na glasovno potisnut način (u obliku "unutarnjeg govora"). Može se podrazumijevati da je pisani tekst – zato jer je vezan uz govorni jezik – pri nastanku bio nekako "izrican", tj. da podrazumijeva neku vrstu *izricateljskog pripovjedača*. No to, opet, znači da pripovjedačem držimo *izvornog autora*, a ne neku od njega odvojenu osobu izricatelja. Ali, po čemu bi neki izricatelj teksta, dok se piše, bio baš "naratorom"? Ta svaki bi pisac, bio on pisac narativnog djela ili znanstvene rasprave, vremenske prognoze, popisa dobitnika nagrade i drugo, po toj analizi bio istodobno i (potisnuti) "izricatelj", "izgovarač" teksta koji piše, ali očito ni jedan od njih ne bi bio baš naratorom. Samo po izricanju nitko nije baš *pripovjedač*. Ako uzmemo da je svaki pisani tekst "prikriveno izgovoren", onda sama ta prikrivena izgovorenost nije nipošto specifična za *pripovjedanje*, ne razlučuje čin *pripovjedanja* od drugaćije usmjerenih činova (recimo čina filozofskog predavanja).

No, pisani pripovjedni tekst može imati svojeg *profesionalnog izricatelja*, svojevrsnog *pripovjedača*, isto onako kao i usmena pripovijest. Naime, pisana pripovijest može imati od autora odvojenog *izricatelja*, tj. *čitača*: osobu koja naglas čita pisani pripovijest za okupljene slušatelje. Neki se čitatelji mogu specijalizirati kao glasovni izvođači pripovijesti, kao – *čitači-pripovjedači*. Čitač pisane pripovijesti jednak je usmenom pripovjedaču, ali dok pripovjedač iz usmene tradicije iznosi-izriče mentalno zapamćenu pripovijest, dotle čitač iznosi-izriče percipiran pismovni tekst pripovijesti. Dakle, čitač je taj, a ne "autor" pripovijesti, koji preuzima ulogu *usmenog pripovjedača*. Roditelji koji djeci čitaju priču postaju pripovjedači istog načelnog tipa kao i pripovjedači u usmenoj kulturi. Takvima postaju i čitači pripovijesti nepismenima ili onima koji nemaju na raspolaganju zapisan

pripovjedni tekst da ga sami čitaju, pripovjedačem postaje i čitač pripovijesti slabovidnim osobama, čitač pripovijesti u radijskoj ili televizijskoj emisiji itd. Često glumci preuzimaju ulogu čitača pripovijesti: oni su specijalizirani pripovjedači tog izvedbenog tipa.

Međutim, ako je postojanje čitača-pripovjedača i bila učestala praksa u razdoblju slabo rasprostranjene pismenosti, danas je to tek usko kanalizirana praksa (rezervirana za radio gdje se ponekad čitaju pripovijesti, za slike osobe kojima se čita književnost i djecu kojoj se čita). Današnjem uigranu čitatelju nije nužno ničije *tuđe* (pa ni vlastito) glasovno izricanje pripovijesti; čitajući, on može izravno predodžbeno pratiti pripovijest i pritom ne mora niti zamišljati niti podrazumijevati nikakvog *pripovjedača* (osim ako to nije u samom tekstu izrijekom naznačeno, odnosno nekom od neizravnih, ali nedvojbenih strategija). Čitatelj ne mora postulirati nikakvu izvođačku pripovjedačevu osobu kao "izricatelja" pripovijesti (ili kao osobna voditelja kroz pripovijest, kako to podrazumijeva Bal).

### **Problem statusa pripovjedača u perceptivno uprizorenim pripovijestima**

Podrazumijevanje nužne pripovjedačke osobe posebno je problematično u slučaju praćenja perceptivno uprizorenih zbivanja, kakva srećemo u kazališnim predstavama, u filmu, na televiziji, u radiodrami, stripu, narativnim videoigramama... Naime, dominantna (i tradicionalna, ali i suvremeno prisutna) izlagačka vrsta na tim područjima jest pripovjedna, narativna, prema svim odredbama koje smo naveli za prepoznavanje naracije. Dosljedno, prema većini naratologa koji postuliraju obvezatnog pripovjedača, i takve bi naracije morale podrazumijevati pripovjedača. Neki od ključnih naratologa koji dodiruju i te pripovjedne varijetete doista postuliraju naratora različitog i odvojenog od autora (usp. primjerice: Chatman, 1990; Gilić, 2007; Levinson, 1996; Metz, 1973; Verstraten, 2009; Willson, 2006a).

Problem je, međutim, što u kazališnoj predstavi, u filmu, televizijskim igranim emisijama, u stripu... mi *izravno percipiramo*, izravno perceptivno pratimo prikazane prizore: izravno opažamo likove u ambijentima i društvenim situacijama kako se u njima ponašaju, odnosno, u radiodrami, osluškujemo radijski prizorni dijalog i prizorne šumove, tj. zvukovni prizor... Ono što se od našeg (mentalnog) predočavanja traži nadasve je ono što je potaknuto izravnim opažanjem, odnosno predočavanjem prikazanih prizora i vezano uz to. Postulirati, u takvoj situaciji, obvezatnu prisutnost izricateljske pripovjedačke osobnosti kao one čiji nas *glas* vodi kroz pripovijest u velikom je broju slučajeva posve empirijski neutemeljeno – jednostavno nema takvoga glasa ni osobe koja bi svojim glasom izricala pripovijest. U mnogim filmovima naprosto nema nikakva "govornika" koji bi nam "pripovijedao" ono što izravno gledamo na ekranu, a još manje je to prisutno u kazališnim predstavama. A nema je obvezatno ni u radiodrami – gdje naprosto osluškujemo prizorne dijaloge i šumove.

Ta koja bi to perverzija bila da žive ljude (glumce na pozornici) koji se kreću stvarnim prostorom pred našim prostorno prisutnim očima zamišljamo kao (doslovno) *izricane*, i to od neke osobe koja "ih izriče" ("pripovijeda")!

Ali, sve to ne znači da pripovjedač i u tim okolnostima uopće *ne može* biti.

### **Stvarna pripovjedna prisutnost glasovnog pripovjedača u filmu – modaliteti te prisutnosti**

Nema naratologa koji raspravlja o pripovjedaču, naratoru u filmu (kao i u književnom pripovjednom djelu), koji ne bi itekako uzimali u obzir raznolike postojeće načine na koje se *izričito* ili *okolišno* (ali nedvojbeno) mogu uvesti *osobe naratora* (ili barem *izricatelja pripovijesti*) u samu pripovijest – i to upravo prema izvornom usmenopripovjednom predlošku.

Zapravo je već i u usmenom pripovijedanju moguće da se pripovjedač-izricatelj pripovijesti u svojem pripovijedanju pozove na neprisutnog pripovjedača koji je prije, u nekoj drugoj prigodi, ispriповједао priču, pa je sad naš pripovjedač prenosi. Dakle priču koju, uklopljenu u svoje pripovijedanje, iznosi kao priču toga drugog pripovjedača.

Naime, pripovjedati se može i o pripovjedaču kako pripovijeda pripovijest, uz doslovno ili perifrastično navođenje te pripovijesti. Ta mogućnost uklapanja (ugnježđenja) jedne pripovijesti u drugu, pripovijedanja u pripovijest, proizlazi iz opće mogućnosti verbalnog priopćavanja: ne mora se pri razgovoru govoriti samo o stvarima koje smo sami doživjeli (ili smislili), nego i o stvarima koje smo čuli od drugih, i to tako da se pozovemo na njihovu osobu i na njihove riječi, da ih izravno (upravnim govorom, imitacijom glasa i držanja) ili neizravno (neupravnim govorom) prenosimo, da ih, drugim riječima, *prepričavamo*.

Ta je mogućnost ne samo zadržana nego i itekako izazovno razrađena u pisanoj književnosti i dobar se dio naratologa zabavlja pronalaženjem "uklopiteljskih" modaliteta u kojima se može javljati i izravno i neizravno prepričavanje pripovijesti nekog drugog pripovjedača, te koliko se sve "razina" pripovijesti i pripovjedača može konstruirati u jednom pripovjednom tekstu.<sup>21</sup>

Slična je, pa i dodatno razrađena, mogućnost filma da se pokaže i da se čuje pripovjedača kako pripovijeda o nekim zbivanjima. Film, naime, u svojoj audiovizualnoj prirodi ima "dvotračnu" mogućnost da se pripovijeda i usmeno-jezično i perceptivno-prizorno (usp. Chatman, 1990). Odnosno, ima "trotračnu" mogućnost da se donosi pripovijedanje i usmeno i pisano (u obliku napisa, tzv. titlova) i audiovizualno prizorno.

Postoje raznoliki iskušani uzorci lika iz filma koji je ujedno i narator, poneki ga anglosaski teoretičari nazivaju *pripovjedačkim likom* (engl. *character narrator*).

Primjerice, film može pokazati lik u prizoru koji samo usmeno, u monološkoj situaciji, pripovijeda neki događaj, iznosi neku "priču iz svakodnevice" (usp. Biti, ur., 1984), kao primjerice lik bolničara Benigna koji djevojci u komi pripovijeda svoje dnevne doživljaje u Almodovarovu filmu *Pričaj s njom* (*Habla con ella*, 2002), te u danoj prigodi i mi, gledatelji, *samo slušamo* što lik priča i gledamo ga dok priča. Pratimo, vidom i sluhom, usmeno pripovijedanje, a predodžbeno pratimo zbivanje koje opisuje, otprilike onako kako bismo ga pratili u svakodnevnoj situaciji u kojoj član našeg društvenca pripovijeda svoj doživljaj.

No uobičajenije je da se u takvim prigodama, u kojima filmski lik u vidnom polju započne priču, brzo prebacimo na izravno promatranje prizora o kojima priča, a tipično nakon nekog metadiskursnog znaka za prebacivanje u prizore zamišljanja (npr. vožnje unaprijed u lice lika, pretapanja ili zamućivanja slike). To se može odvijati uz nastavak glasovnog pripovijedanja lika, ali sada glasa koji zadobiva neprizorni status i prati prizore koje gledatelj izravno perceptivno-predodžbeno prati (pripovijedanje postaje popratnom naracijom; engl. *voice over*), kao u Hitchcockovu filmu *Začaran* (*Spellbound*, 1945) u kojem lik što ga glumi Gregory Peck u jednoj sceni pred kraj filma počne pripovjedati o snu koji ga proganja, pa se nakon zamućivanja prebacujemo u izravno promatranje prizora sna, ali i nadalje uz slušanje glasovnog pripovijedanja Gregoryja Pecka o tome što gledamo (sada popratnog, izvanprizornog).

A govor lika koji pripovijeda o nekom događaju može se, ubrzo nakon njegova "prevlačenja" na same prizore o kojima priča, "izblendati" (tj. utišati do nestanka), pa da u nastavku filma izravno

<sup>21</sup> Intrigantan je u tom pogledu poljski roman Jana Potockog *Rukopis nađen u Saragozi* (*Rekopiś znaleziony w Saragossie*, 1815), koji je 1965. ekranizirao Wojciech Has; u filmu jedan lik počne pripovjedati, pratimo zbivanja o kojima pripovijeda, pa u sklopu tih zbivanja sudionički lik počne pripovjedati priču koju počnemo pratiti i tako se ulazi sve dublje u dalje uklopljene pripovijesti.

gleđamo samo prizore o kojima je započeo pričati, bez glasovne pripovjedne pratnje, bez naratorskog komentara. Svejedno, i u tom su slučaju prizori koji slijede obilježeni (doživljavaju se) tipično kao "pripovijest lika", iako nisu skroz "pokriveni" njegovim neprizornim pripovjednim glasom. Tako je primjerice u *Ritmu zločina* (Zoran Tadić, 1980).

No lik iz filma može biti predstavljen kao pripovjedač filmskih zbivanja, a da uopće ne vidimo da lik išta izgovara. Primjerice, u drugoj sceni Golikova filma *Tko pjeva zlo ne misli* (1970), nakon tzv. predšpice (prizora svirke lutajućih svirača u dvorištu) te nakon izredane naslovnice filma, scena počinje krupnim planom dječaka koji ima zatvorena usta i naviruje se preko ograda terase promatrajući prizor u dvorištu, a pritom čujemo izvanprizorni, naneseni ("ekstradijegetski") dječji glas koji počne opisivati dvorišne susjede. Iako dječak kojega gledamo u toj sceni ne govori ništa, ima zatvorena usta, mi mu odmah pripišemo taj glas (a poslije se, kad progovori, potvrdi da to doista i jest njegov glas) i odmah ga uzimamo kao pripovjedača, naratora onoga što pritom ili potom gledamo, odnosno kao naratora-predočavatelja cijelog u filmu praćenog zbivanja.

Kako je u prethodnom primjeru naznačeno, dosta je filmova koji imaju stalnog ili pak okvirnog pripovjedača u prvoj licu, s time da počnu s nanesenim, izvanprizornim pripovjednim glasom da bi se, istodobno ili ubrzo u prizorima pokazao lik kojem taj glas pripada (iako on nije pokazan kako izgovara tu pripovijest) i potom počelo pratiti zbivanja kojih je on bio sudionikom. Govorna izvanprizorna prisutnost tako indicirana pripovjedača u prvoj licu može biti tek okvirna (na početku i na kraju), a najčešće je povremena, tj. uglavnom gledamo prizore bez govorno-pripovjedne intervencije, tek s povremenim uključivanjem izvanprizornoga glasovnog pripovijedanja indiciranog lika-pripovjedača, koji tada igra ulogu pripovjednog posrednika između ponekog većih dijelova zbivanja. Tako je s Wellesovom *Damom iz Šangaja* (*The Lady from Shanghai*, 1947) ili s Tadićevim *Ritmom zločina*.

No u filmu mogu postojati i glasovni pripovjedači koji nisu povezivi ni s kojim likom, čiji je status raspoznatljivo unaprijed *neprizoran – neprizorni pripovjedači, spikerski pripovjedači* (ekstradijegetski; engl. *voice-over narrator*).

Mnogi filmovi počinju s uvodnim naratorskim izvanprizornim glasom, koji ne pripada nijednom liku, koji nema neku personalnost izvan, obično, neutralno spikerskog glasa i koji daje samo okvirne podatke potrebne za razumijevanje filma, kao primjerice naratorski glas koji prati filmski žurnal o Kaneovoj biografiji u *Gradjaninu Kaneu* (*Citizen Kane*, 1941), naratorski uvod i povremena naratorska posredovanja u Tanhoferovu filmu *H-8...* (1958) ili naratorski glas koji uvodi u svijet filma, posreduje između epizoda i izvodi iz *Koncerta Branka Belana* (1954).<sup>22</sup>

I sam autor može se predstaviti, likom i glasom, kao svojevrstan uvodničar u film, izrijekom uputivši kako je sve što slijedi *njegova pripovijest* (tek *pripovijest prema stvarnom događaju*) – takav je primjerice uvodni iskaz samoga Hitchcocka u *Krivo optuženom* (*The Wrong Man*, 1956). Njegov status prizorno pokazanog, ali u prizoru koji ne pripada pripovjednim prizorima filma, upućuje na osobitu igru između narativnog i metanarativnog, diskursnog i metadiskursnog.

Mimo igranog filma, gdje su takvi "naratorski" nastupi autora rijetki, oni su učestalo oblik u popularnoznanstvenim filmovima, odnosno u starim obrazovnim filmovima (koji tipično nisu, uzgred budi rečeno, *naracija, pripovijest*).

Zapravo, uvođenje izričitog *glasovnog naratora, pripovjedača* jedan je od invencijskih postupaka u igranom filmu – smišljanje u kojem obliku, na koji način, kada i s kojom svrhom da se uvede

<sup>22</sup> Takvu su funkciju imali mnogi međunaslovi (kadar s ispisanim tekstom) u nijemim filmovima, a poneki moderni film zadržava takve pripovjedačke ispise kako bi posređovali između sekvenci (npr. međunaslovi u Godardovu filmu *Živjeti svoj život* (*Vivre sa vie*, 1962)).

glasovnog naratora u film.<sup>23</sup> Ali činjenica da se u filmove tek *povremeno*, i tek u *neke* filmove, uvodi usmenog pripovjedača (bio on likom priče ili izvan priče) prilično rječito svjedoči o *nenužnosti* postojanja *usmenog* (govornog) pripovjedača u filmu.

### Pripovjedač kao vizualni "pokazivač" pripovijesti

Tu nastupa naratološka inercija. Iz ukorijenjenog podrazumijevanja da svaka pripovijest *mora* imati svojeg *personaliziranog pripovjedača* teško se izvući, pa naratolozi, kojima je izvor naratološkog pristupa uglavnom teorijska tradicija analize književne pripovijesti i prethodno ocrtanoga deduktivnog, analitičkog zaključivanja, postuliraju da *mora* postojati nekakav narator *čak i onda* kad nema lokalnog, izričito uvedenog pripovjedača, ili čak i u onim dijelovima filma koji se ne daju povezati ni sa kakvim usmenim pripovjedačem:

*Vjerujem da iza popratna govora postoji neka druga prisutnost koja dopunjuje vizuru, znanje i pripovjedne moći nominalnog naratora. Ta prisutnost je naracijski akter svih filmova (bez obzira imaju li ili ne popratni govor). Takvog naracijskog aktera teško je odrediti, no ipak, kako to Christian Metz argumentira u često citiranu odlomku: "Dojam da netko govori nije povezan s empirijskom prisutnošću određenog, poznatog ili spoznatljivog govornika, nego sa slušateljevim spontanim opažanjem lingvističke prirode govora." Zato što su pripovjedni filmovi pripovjedni, netko ih mora pripovijedati. (Kozloff, 1988: 44)<sup>24</sup>*

Nazovimo *općim pripovjedačem* ovu postuliranu Kozloffinu "drugu prisutnost" – prisutnost nekog drugog "naracijskog aktera" osim ovih "nominalnih" pripovjedača, tj. pripovjedača koji su predstavljeni kao pripovjedači u djelu. Nazovimo ove "nominalne" pripovjedače *utjelovljenim* ili *konkretnim pripovjedačima* (bez obzira na to koji prizorni ili neprizorni status imali – uvijek su prisutni nekim čujnim, konkretnim glasom), za razliku od obvezatnog *općeg pripovjedača*.<sup>25</sup> Dakle, prema njima, svaka pripovijest *mora* imati svojeg, makar samo zamišljenog *općeg pripovjedača* – onoga koji iznosi pripovijest u cijelini, a ne *mora*, iako može imati, pa često k tome doista ima, i izričita ili nagovijestena *utjelovljenog ili konkretnog pripovjedača*.<sup>26</sup>

Problem je kako identificirati općeg pripovjedača u pripovijestima koje nisu *samo* verbalne nego su i *prizorno-predočavateljske*, poput filma, drame, radiodrame, stripa..., u kojima ne *mora* biti nikak-

**23** Usporedi vrijednu knjigu posvećenu prisutnosti popratnog glasovnog pripovjedača – popratnog naratora – u filmu (Kozloff, 1988). No ovakvi glasovni naratori i ne moraju biti naratori – tj. oni ne moraju kazivati baš pripovijest, kad počnu govoriti. I to je nešto što prihvaćanje pojma "naratora" za glas koji govorom prati odvijanje filma navodi na zabiludu da se takvo govorjenje smatra naracijom, pripovijedanjem. Govor može biti tumačenjem, objašnjenjem (kao u pseudoreportaži o Kaneu u Wellesovu Građaninu Kaneu), kao što to jest u obrazovnim ili popularnoznanstvenim filmovima. Tada se češće govori o komentaru i komentatoru, a ne o glasovnoj naraciji i naratoru. Ili se govori, u nas, o spikeru i spikerskom glasu – osobito kad se taj glas ne pripisuje nekom liku u filmu.

**24** Zaključni njezin komentar Metzova citata: "Zato što su pripovjedni filmovi pripovjedni, netko ih mora pripovijedati." jasno upućuje na predrasudu s kojom se pokušavam obraćunati. To što Metz film povezuje sa "spontanim opažanjem lingvističke prirode govora" proizlazi iz njegove teze da je film svojevrstan "jezik" (ako i nije identičan verbalnom jeziku), na koji se dadu primjeniti lingvističke kategorije, barem neke.

**25** Gregory Currie povlači istovrsnu razliku između upravljačkog naratora (controlling narrator) – ovo što sam nazvao općim pripovjedačem – i uključenog naratora (embedded narrator) – ovo što sam nazvao utjelovljenim ili izričitim pripovjedačem – to je pripovjedač kojeg vidimo i/ili čujemo i koji, prema Currieu, pripada samome predočavanome svijetu filma (Currie, 1995: 265–266). Među anglosaskim filozofima umjetnosti općeg, obvezatnog pripovjedača se ponekad naziva ubiquitous narrator.

**26** Ovdje zanemarimo razliku koju povlači Genette između intradijegetskog pripovjedača i ekstradijegetskog pripovjedača (odnosno u našim terminima: unutarprizornog pripovjedača i izvanprizornog pripovjedača), jer trenutačno nije odlučujuća za argument.

kva verbalnog (lingvistički podrazumijevanog) "posredovatelja" priče.

Ponuđeno je solomonsko rješenje: *pripovjedni priopćavatelj* (komunikator) pripovijesti u ovim potonjim djelatnostima ne mora biti verbalno prisutan, nego se može javljati u liku *predstavljača, prikazivača pripovijesti*,<sup>27</sup> osobe koja nas, podrazumijevano, *opskrbljuje* vizualnim (ili audiovizualnim) prizorima koje pratimo na pozornici ili ekranu, koja ih nama, gledateljima filma, na stanoviti način "pokazuje", "pokazivački" nas vodi kroz njih, pa takvu postuliranu osobu tretiraju kao "ne-govornu", neverbalnu varijantu pripovjedača:

*Neki prikazivač slika prenosi nas oprezno i vješto iz jednog položaja u drugi... Vjerujem da smo mi u filmu stalan nevidljivi svjedok što ga volja redatelja kao loptu prebacuje čas ovamo čas onamo i koji nema mogućnosti da se negdje ustali, ali koji, zahvaljujući tim različitim mjestima, može pratiti radnju okom koje nije ničje.*

*Da li je dobro da se kaže: ničije oko? U svakom slučaju, ne oko nekoga iz filma, ali možda oko nekog prilično nestvarnog i svemoćnog vodiča... osobe koju smo, konačno, zatekli kako nam pokazuje slike, kao da nam nudi da prelistamo album. Š... Ć Ipak, uvijek osjećamo nekog tko nas hvata za ruku i bira da nam pokaže ovo, a zatim ono. Slike su vrlo osobite i poredane u razumljivom redoslijedu. Na isti način, u filmu postoji nekakvo moguće skriveno pripovijedanje koje obavlja i prošima čisti tok slika, odlučuje o onome što vidimo i o njegovu tempu. (Laffay, 1971: 59–60)*

Zamišljeni "pokazivač" – koji je, podrazumijeva se, svojevrsni "skriveni pripovjedač" – određuje nam, prema Laffajjevu rezoniranju što ga preuzima i Metz (1973: 19), točke promatranja na prizor i "bacaka" nas od jedne točke promatranja (u jednom kadru) na drugu (u drugom kadru), iz promatračkog praćenja jednog prizora (u jednoj sceni) na promatračko praćenje drugog prizora (u drugoj sceni). On nas "vodi" kroz prizore filma, njih nam "predstavlja".<sup>28</sup>

No višestruki se problemi vezuju uz tako postuliranog *pokazivača* filmske pripovijesti.

Prvi je posve iskustveni, doživljajni. Ako uzmemo, kako smo to u polaznim odredbama pripovijedanja učinili, da je svrha pripovijedanja *pobuđivanje predodžaba* o svijetu i tijeku zbivanja, onda je čest "čisti učinak" pripovijedanja na slušatelja, čitatelja, gledatelja... njihova predodžbena "uživljjenost" u svijet koji ocrtava pripovijest, pa je to slučaj i s "čistim" učinkom velikog broja filmova i kazališnih predstava: gledatelj filma ili predstave predodžbeno je uvučen u prikazivani svijet. Dok uživljeno pratim dijalog među likovima, njihovo ponašanje i napeto očekujem što će im se dogoditi sljedećeg trenutka, u tome doživljaju nema ni traga (pa ni mjesta) nikakvom *prizornom predstavljaču*, pripovjednom "pokazivaču". Štoviše, u velikom broju slučajeva posve bi bilo razarajuće za moju uživljenost da moram dodatno zamišljati nekog neprizornog pokazivača kako mi sve to pokazuje,

<sup>27</sup> Podrazumijevajući da pojам *naracije* implicira *naratora*, Chatman ipak misli da pojам "naratora" previše vuče na verbalno pripovijedanje, pa da stoga za tzv. ikoničke umjetnosti, kakvom je film i dramska predstava, treba pronaći prikladniji termin: "Ako je 'pripovjedati' odveć natopljeno vokalnim konotacijama, mogli bismo usvojiti 'predstaviti' kao koristan nadpojam." (Chatman, 1990: 113) U skladu s tim Chatman nudi termine *pokazivač* (engl. *shower*), odnosno *predstavljač* (engl. *presenter*) kao istoznačnicu s *naratorom, pripovjedačem*, ali istoznačnicu prikladniju za slučajevne vizualnih prikazivanja kakvima su film, izvedbe drame i dr. To je rješenje uključeno u nadovezujuću raspravu o naratoru u filmu (usp. Bartolić, 2009; Gilić, 2007; Gaut, 2004; Levinson, 1996; Thomson-Jones, 2008; Wilson, 2006).

<sup>28</sup> Ovako takvu funkciju predočuje Levinson (1996: 525): "pokazivača – ili bolje, jer taj naziv prikladnije pokriva i slušne informacije, *predstavljača* – može se uzeti kao onoga koji je stalno tu, izvorni čimbenik naracije. Predstavljač u filmu predstavlja ili daje perceptivni pristup vizurama i zvukovima priče; predstavljač u filmu je tako, djelomično, svojevrstan *perceptivni omogućivač*. Takvo perceptivno omogućivanje moramo pretpostaviti kako bismo objasnili kako to uspijevamo da, makar zamišljajno, percipiramo to što percipiramo od priče, na način i u poretku u kojem to percipiramo. Pojam *predstavljača*, čiji je glavni zadatak da osigurava perceptivni pristup fikcijskom svijetu, jednostavno je najbolja raspoloživa standardna pretpostavka za naše smisleno izlaženje na kraj s narativnom fikcijom."



Građanin Kane (Orson Welles, 1941)

i da pritom moram paziti još i na njegovo ponašanje. To, naravno, ne znači da kod drugog tipa filmova – nekih modernističkih, eksperimentalnih – jedna od njihovih osobitosti neće biti upravo to da me natjeraju da svoju gledateljsku pozornost podijelim između deklariranoga priповjedača, njegova izricanja, i onoga o čemu on govori, tj. samih prizora koje se promatra.

U mojoj izravnoj uživljenosti u prizore nekog igranog filma ili u scensko zbivanje na pozornici – kad se ne upleću utjelovljeni priповjedači – nema mjesta pokazivaču, osim ako mi ga film nije *pokazao* (ili ako nije pokazan u kazališnoj predstavi), ako se u filmu nije pokazalo ili nekako jasno indiciralo osobu-lik (unutar prizora ili izvan njega) kako mi *pokazuje* ili *predočava zbivanja*.<sup>29</sup> Ovo posljednje – filmom *indiciran pokazivač-priповjedač* – jedini je "narator" kojeg se filmom potaknuto može doživljajno uzimati u obzir, i on je standardni dio priličnog broja priповjednih filmova.<sup>30</sup>

Ali, njega ne mora biti. Film, odnosno poprilični dijelovi filma i onda kad u filmu postoji konkretni narator ne moraju imati nikakvu indikaciju nekog zakulisnog općeg pokazivača, predstavljača, pa se u takvim slučajevima opći narator ni ne zamišlja, ne uzima u doživljajni obzir.

Moramo li, međutim, uopće postulirati da postoji *itko*, bilo kakva osobnost koja bi nam moralna osiguravati opažateljski (vidno-slušni) pristup priповijesti?

**29** Recimo da vidimo lik koji стоји пред projekcijskim ekranom i dodatno pokazuje i tumači ono što se na tom ekranu odvija.

**30** Primjerice, neprizorni nas glas, ali prizorno praćena lika, uvodi u svoju životnu situaciju u *Ritmu zločina* i kaže nešto o konkretnoj situaciji koju upravo promatramo (dolazi mu čovjek koji traži smještaj), nakon toga pratimo same prizore bez neprizorna komentara, ali ih sveudilj doživljavamo kao predočavane ("priповijedane") neprizornim naratorom koji je i glavni lik, iz čije perspektive pratimo većinu prizora u filmu. Polazno indiciranje priповjedača ostaje neko vrijeme zapamćeno i obilježava dijelove filma u kojima nema priповjedača, kao i nadalje njegovu priповijest.

## Film (tekst) kao pružatelj pripovijesti

Naime, može se tvrditi da se ideja nužnosti općeg naratora temelji na antropomorfiziranom (Bordwell, 1990: 62), odnosno personalizacijskom postulatu (Bordwell, 1989: 161), koji sam predočio odmah na početku ovoga rada: ako smo suočeni s *činom – pripovijedanjem* – onda se mora pretpostaviti *činitelj (akter)*, iznositelj danoga čina, a taj činitelj mora biti *osoba – narator, pripovjedač* – tj. mora biti razumno, voljno, upravljačko-manipulatorsko, djelatno... biće jer je on taj koji odlučuje kakva će biti pripovijest, kako će se odvijati. Dakle, uporna je pretpostavka, koju smo stalno sretali u prijašnjem argumentacijskom nizu, da pripovijest podrazumijeva *personaliziranog naratora* (makar ne nužno i *tjelesno prisutnoga*).<sup>31</sup>

Umjesto da se pitamo *tko* nama (gledateljima) osigurava vizure na filmska zbivanja i uređuje zbivanja kako bismo ih na posve određen način pratili, bolje je, Bordwell će upozoriti, da se pitamo *što* nam to osigurava vizure, *što* je to *što* nas vodi kroz pripovijest.

Intuitivno je, doživljajno prisutno, shvaćanje da je *film* taj koji nam nudi pripovijest, da je konkretno filmsko djelo, filmska izrađevina, ona "instancija" koja nam omogućava da pratimo zbivanja (da pratimo pripovijest) – *film* (filmski "tekst") je taj koji nas opskrbjava pričom (pripoviješću), *film* je taj koji nam predviđava ovo ili ono zbivanje. Čak i u slučaju isključivo verbalnog narativnog djeila, književni *tekst* (pripovijetka, roman...) je taj koji nam *daje* pripovijest, u dodiru s kojim čitatelj artikulira svoju predodžbu o zbivanjima.<sup>32</sup>

Mi "dolazimo do pripovijesti" tako da idemo *gledati film*, da idemo *čitati roman*. Dani film ili roman je taj koji nam isporučuje pripovijest, *u njemu* "pratimo određena zbivanja", pratimo pripovijest. Filmska struktura je ta koja nas navodi da na određeni način pratimo određena zbivanja. Filmska struktura je konstitutivna za dojam da smo izravni opažateljski svjedoci zbivanja bez ikakva tumača po strani. Ili nas, pak, opskrbjava nekim izričito uvedenim *međutumačem, pripovjednim posrednikom* kako bismo – prema poticaju i uz popraćaj njegova govorna pripovijedanja – opet opažajno *izravno* pratili prizorna zbivanja u filmu.

## Izrađivač, a ne narator, kao predočavatelj pripovijesti

Ovakvo postavljanje stvari opet nije potpuno. Tu se neminovno nameće pitanje *izrade*. Ako je filmsko djelo to koje nam "daje" pripovijest, neminovno se pita – *tko* je taj koji je *izradio* filmsko djelo takvim da nam vodi opažanje zbivanja priče. Ili kako sam Bordwell – kao zastupnik samoga filmskog djela kao "vodiča" kroz pripovijest (opskrbljivača "indikacija" na temelju kojih onda gledatelj "konstruira" priču) – u kasnijem pojašnjenu svojeg shvaćanja kazuje:

*Kako sam to postavio 1985, "Takve personificirane pripovjedače redovito guta opći pripovjedni proces filma, koji oni ne proizvode." No, tko proizvodi pripovjedni proces? Filmaši. (Bordwell, 2008: 123)*

Koliko god naratološka upozoravanja kako treba razlikovati naratora od autora (izrađivača) filma bila uporna, većina argumenata u prilog postuliranju naratora zapravo upućuju na to kako je teško

<sup>31</sup> Narator je, da parafraziram naslov retrospektivne izložbe i kataloga Aleksandra Srncea, svojevrsna *prisutna odsutnost* (Marinko Sudac, ur., 2008, *Aleksandar Srnec – prisutna odsutnost*, Zagreb: Edicija Sudac).

<sup>32</sup> U Bordwellovoj konstruktivističkoj teorijskoj varijanti to glasi ovako: "Međutim, sugeriram da je bolje razumjeti pripovijest kao skup indikacija za konstrukciju priče. [...] Tekstualno pripovijedanje može slati indikacije koje sugeriraju naratora, ili onoga kome se priča, ali i ne mora. [...] No, većina filmova ne pruža ništa što bi bilo nalik određenom pripovjedaču, pa i nema razloga da očekujemo da će to učiniti."

uvjerljivo posvema rastaviti *općeg naratora od izrađivača filma*.

Tako Laffay izrijekom kao sinonim "pokazivaču" spominje "redatelja" (usporedi gornji navod), kojeg se opet prevladavajuće smatra glavnim autorom filma, odlučujućim, iako tipično ne jedinim "izrađivačem" filma. Izrađivač filma je taj koji tvori audiovizualni temelj ("slike") za gledateljevo opažanje i predočavanje zbivanja, on je taj koji uvjetuje strukturu koja "vodi" gledateljevo opažanje, određuje koje će prizore i kojim redom pratiti, s kojih vizura, raspoređuje mu pozornost kroz kadrove, kroz scene, sekvene i cijeli film.

Mnogi teoretičari koji postuliraju obvezatnog naratora u svakoj naraciji, kad opisuju što taj narator sve radi zapravo opisuju *autora* ili, da budemo neutralniji, *izrađivača filma*, kao što to čini Jahn kad opisuje verbalnog naratora:

*Normalno, narator je funkcionalni činitelj koji verbalizira neverbalne stvari priče, koji uređuje verbalne stvari, osigurava ekspoziciju, odlučuje što će biti rečeno u kojem slijedu, i uspostavlja komunikaciju s adresatom.* (Jahn, 2007: 96)

Zašto bi tom "funkcionalnom činitelju", tom *tvorcu* ozvučenih slika u slučaju filma, tom velikom podrazumijevanom "manipulatoru"<sup>33</sup> nužno trebao još neki medijator, još neka "transmisija" (da koristimo Chatmanov termin), još neki *imaginarni pokazivač-predstavljač*, odnosno *narator* (osobito kad mogu postojati i postoje izričiti naratori, predstavljači)?<sup>34</sup>

Zapravo i sam Chatman podrazumijeva da je njegovo poimanje naratora, odnosno prezentera usko vezano uz autora:

*Prema mojoj teoriji, pripovjedač komunicira sve i samo ono što implicitni autor priskrbljuje.*  
(Chatman, 1990: 130)

Tek smatra da je nužno razlikovati instanciju (implicitnog) *autora* od instancije *pripovjedača* (iako su oba, prema njemu kao i prema mnogobrojnim drugim zastupnicima općeg naratora, izvedenice iz "teksta", tj. osobite strukture filmskog djela).<sup>35</sup>

Većini interpreta pojedinog filma najčešće ni ne pada na pamet da govore o općem naratoru kad analiziraju strukturu pripovijesti. Kad kritičar ili interpret opisuje promjene vizure u filmu, njihove

<sup>33</sup> Noviji anglosaski filozofi filma vole govoriti o *imagemakeru* – tvoru slika, čime prevode Laffayjev termin (koji je obnovio Metz) – *le grand imagier* (usp. Tomson-Jones, 2008; Wilson, 2006).

<sup>34</sup> Dodatan je problem, kad uvedemo pojam "pokazivača slika", što onda moramo podrazumijevati da pripovjedni film nije jedini koji ima takvog "lika". Kako je svaki film, načelno, vizualno utemeljen (audiovizualno), svaki film bez obzira na to kako bio izlagачki ustrojen, bio pripovjedni ili argumentacijskim, opisnim, poetskim, bila riječ oigranom, dokumentarnom, obravornom, propagandnom, eksperimentalnom ili inoj vrsti filma – kod svih se može podrazumijevati "velikog pokazivača". Dakle, ako uvodimo pojam "pokazivača slika", on ne može biti rezerviran samo za pripovjedni film (za naraciju općenito), pa ga s tog stajališta ne možemo izjednačavati s "naratorom". Zadatak branitelja pripovjedača kao nužnog "pokazivača slika" bio bi da pokažu u čemu je razlika pokazivača slika u narativnom filmu od pokazivača slika u npr. popularnoznanstvenom filmu, i nije li tako postavljen pojam "naratora" – kao pokazivača slika – zapravo ravnodušan prema tipu izlaganja kojemu film pripada.

<sup>35</sup> Jedan argument u prilog razlikovanju općeg naratora i autora leži u postojanju tzv. *nepouzdana pripovijedanja*: da nam se, kao u romanima Agathe Christie (ili Hitchcockovu filmu *Trema /Stage Fright*, 1950/) nude cijelo vrijeme podaci koji nas navede na jedne zaključke, da bi nam se na kraju otkrilo da su neki od njih krivi, usuđeni da bi nas naveli na krivi trag. Takvu se manipulaciju čitateljevim/gledateljevim tumačenjem zbivanja pripisuje onda *nepouzdanom pripovjedaču*. Ali, zašto se izbor nepouzdanosti u nudenju informacija ne bi pripisao samome autoru, kako je najlogičnije? Autor je taj koji se odlučio na strategiju prigodno nepouzdanog informiranja, onako kako se i mi u životu možemo odlučiti za strategiju privremenog zavaravanja svojeg sugovornika, a time ne konstruiramo drugu osobnost koja bi bila "nepouzdana", nego smo mi (voditelji razgovora) ti koji smo bili privremeno nepouzdati. Usp. nešto drugačiju pozadinu i liniju argumentiranja, ali uz slično odbacivanje da se nepouzdana naracija pripše nepouzdanom naratoru, u Currie, 1995: 261–265.

pripise ovom ili onom liku (tj. točku gledišta ili fokalizaciju), ili ovom ili onom "glasu" (konkretnom naratoru), gotovo u pravilu govore kako je "autor" (odnosno određeni redatelj) onaj koji nas vizualno i slušno "prebacuje" iz ove scene u sljedeću, koji nas prebacuje u subjektivnu vizuru ovoga ili onoga lika, on je taj koji "uvodi naratora", ili "mijenja" naratora itd. Pripisivanje vođenja kroz film autoru, tj. podrazumijevanje da on/ona bira što ćemo vidjeti i na koje sve načine, standardna je kritičarska i interpretatorska metoda analize narativnog filma – pritom im nimalo ne nedostaje instancija "naratora" ili "pokazivača". Tek noviji, suvremenim naratološkim doktrinama indoktrinirani interpreti govorno nasilno uvode apstraktnijeg "naratora" kao onoga koji *čini* ovo ili ono s pripoviješću.

Uostalom, kako sam to uvodno postulirao: ono što neizbjježno podrazumijevamo kad imamo posla s izrađevinom poput filma (ili romana, kazališne predstave, radiodrame, stripa, nekog televizijskog serijala...) jest da je "netko" to djelo *izradio*, a taj netko je *izrađivač*. Ali, to se podrazumijeva za svaki film, ne samo za narativni, pripovjedni film. *Izrađivač* je odgovoran za strukturu bilo kakvog djela, a u slučaju pripovijesti – za strukturu pripovijesti i gledateljev doživljaj te pripovijesti.<sup>36</sup>

Zapravo i mnoge druge ideje kako nekako "utjeloviti" pripovjedača kao općeg "aktera" pripovijesti neminovno završavaju s izrađivačem kao njihovim izvorom.

Prema jednoj ideji, ako narator i nije osoba uzeta u cjelini koja bi opskrbljivala prizore pripovijesti, onda je to njezino "oko" (usp. gornji Laffayjev citat) – pripovjedač je nužno prepostaviti kao općeg izvornog *vizualizatora* svega što vidimo u filmu, te tako sve što gledatelji vide u filmu – zapravo "gledaju kroz oči" naratora. Dakle, jedna moguća varijanta podrazumijevanja *vizualnog osiguravatelja pripovijesti* leži u postuliranju, za gledatelja nevidljivog, *posredničkog opservatora*: ako već opći filmski narator nije govorni izvjestitelj o predočenim zbivanjima (jer takvoga nema u većini filmova), a ne prihvaćamo da je to nekakav "pokazivač", vodič kroz filmski artefakt, zar ne moramo ipak prepostaviti da je te prizore – prije no što ih sami gledamo u filmu – netko već "udio" takvima i da mi, gledajući film, zapravo sve prizore gledamo "kroz oči" jednog takvog prethodnog, a sad neprisutnog, "motrioca"? Gledanje filma – gledateljsko praćenje pripovijesti – sastojalo bi se u preuzimanju "pogleda" takvog prethodnog motrioca, odnosno u prepuštanju jednom takvom "pogledu".

No ovakva tvrdnja funkcioniра tek na razini metonimije-metafore, a ne kao doslovno prihvataljiva tvrdnja. Uzeta doslovce, ideja da pripovijest gledamo "kroz oči" pripovjedača absurdna je. Kako bismo mi to tjelesno izveli da gledamo "kroz oči" neke druge osobe? Gdje bismo se trebali nalaziti? Unutar oka?<sup>37</sup> Pa ako i ne mislimo da je riječ o doslovnom tjelesnom zauzimanju položaja u odnosu na tjelesno oko (odnosno glavu s okom i uhom), nego tek *zamišljanje* da gledamo kroz oči i slušamo kroz uši, a zamišljanje je tipično slobodno od vezanosti uz tjelesna ograničenja i tjelesne nemogućnosti (noviji bi anglosaski filozofi umjetnosti rekli *make-believe perceiving*), to svejedno zahtijeva od gledatelja nešto što on – bez posebna navođenja na to – uopće nema u svome iskustvu, jednako kako u svome iskustvu nema postuliranog "pokazivača". Kad pratimo zanimljivo zbivanje u filmu, tipično nam ni na kraju pameti nije da to stalno gledamo kroz "nečije" stvarne ili zamišljene oči i slušamo kroz nečije stvarne ili zamišljene

<sup>37</sup> Ekplicitnu (kritičku) artikulaciju teze o naratoru kao "nevidljivu opservatoru" i njezinu kritiku može se naći u Gaut, 2004: 238–239.

<sup>38</sup> Problem je tu – a što onda s "uhom"? Jer prizori koje pratimo u suvremenim filmovima tipično su audiovizualni prizori. Ako priključimo i uho, onda moramo priključiti i "glavu" na kojoj je oko i uho razmješteno, a potom i neki centar za objedinjavanje informacija oka i uha – mozak. Dakle fizičku osobu. Onda bismo morali biti smješteni – sa svojom glavom na kojoj su naše, gledateljske, oči i uši – u glavi stvarnog ili imaginarnog promatrača zbivanja.

uši – gledatelj percipira prizore u filmu izravno, neposredovano, s danom optičkom i auditivnom pogodnošću koja mu se u danome trenutku i u danome sustavu nudi (ponovno – ako to nije drugačije priređeno). Jedino stvarno prisutno oko jest oko gledatelja koji gleda film, prati pripovijest, a mora se postulirati *izrađivač filma* kao onaj koji je sve priredio kako bi gledatelj mogao percipirati pripovijest (ili kako bi u danim prigodama imao dojam da percipira prizore s istom ili približnom pogodnošću s kojom to gleda netko drugi – famozni *fokalizator* – neki lik, neki indicirani govorni pripovjedač koji se predstavlja i kao perceptivni svjedok zbivanja i dr.). Uostalom, kako ističe Bordwell, svaki je izrađivač filma prvi i određujući gledatelj svojeg filma (usp. Bordwell, 2008: 123), no ono po čemu se razlikuje od ostalih gledatelja jest da je njegovo gledanje sastavni dio izrade filma – on izrađuje film kako bi se film percipirao, doživljavao.

"Oko" tu očito funkcioniра kao metonimija za ovaj – opažanju usmjeren – aspekt izrade filma, odnosno za onoga tko je izradio film za opažanje. U metaforičkoj varijanti takav pristup prakticiraju kritičari – osobito autorska kritika – koji tumače određeni film kao "autorovo viđenje svijeta", smatrajući da gledatelji filma filmske prizore gledaju "kroz autorove oči", odnosno da, prateći pripovijest, preuzimaju "autorovo viđenje događaja".<sup>39</sup> No, i takva praksa preskače obvezu da se zamišlja nekog dodatnog "naratora" – nekog posredničkog, a nevidljivog, "gledatelja zbivanja" između autora i samog filmskog gledatelja. Autor izrađuje vizure na audiovizualne prizore – za gledateljsku percepciju i interpretaciju.

Ako "oko" ima tek metonimijsku vrijednost, moguće je ipak pronaći vrlo doslovnu instanciju za "naratora". Naime, mnogima se učini prilično uvjerljivim kad se "oko" zamišljenog "vizualizatora" zamijeni "okom" *objektiva, objektivom kamere – kamerom*. Jer većina je – barem tradicionalnih – narativnih filmova snimljena kamerom,<sup>40</sup> pa bi prema toj varijanti sve što gledamo prateći pripovijest bio "pogled" kamere i posredovano njome, pa bi "kamera" bila zapravo taj transmisijski "narator" svega što gledamo u filmu. Opet, kamerom tipično netko rukuje i višemanje određuje što će biti snimljeno – snimatelj. A snimatelu određuje što će snimati, tipično, redatelj, odnosno isplanirana knjiga snimanja. Ono što snimatelj snimi montažeri u suradnji s redateljem sklapaju kako bi se dobio određen prizorni tijek. Izrađivači su ti, a ne "kamera", koji osiguravaju audiovizualne prizore od kojih je sačinjena pripovijest. I kad pratimo prizore filma, mi ne pratimo kameru kako snima to što gledamo, nego pratimo izravno prizore s filmom pruženih vizura. Eksperimentalisti i postmoderni autorefleksivni filmovi imaju velikih muka da u gledatelja izazovu dojam da to što gledaju jest snimano kamerom i da je "snimljenost kamerom" ključan dio naracijskog doživljaja.<sup>41</sup>

I opet, "kamera" tu funkcioniira samo kao metonimija za izrađivački proces, za onoga ili one koji su osigurali prizore za gledateljevo praćenje. Za izrađivače, a ne za naratora.

U načelu, ni jedna od navedenih konstrukcija "naratora" ne uspijeva izbaciti *izrađivačku instanciju* (autora) kao onu koja jedina nosi *činiteljsku, djelotvornu, stvaralačku stranu pripovijedanja*. Umetanje dodatne, posredničke, instancije "naratora" *nije nužno*, nego tek izborne moguće.

<sup>39</sup> Usp. Currieju odredbu pojma "okvira" (*framework*), odnosno "točke gledišta" (*point of view*): "imati točku gledišta podrazumijeva imati stanovite sposobnosti i izvore za znanje o svijetu, pripovijedanje o njemu i općenito reakciju na njega" (Currie, 2010: 125).

<sup>40</sup> Većina je, osobito klasičnih filmova snimljena kamerom, ali danas je mnogo koji prizor u igranom filmu, a osobito u suvremenim animiranim filmovima, digitalno "sklepao", bez ikakva, ili tek s djelomičnim "snimanjem".

<sup>41</sup> Naravno, i tu se opet pojavljuje problem sa sluhom: što je instrumentalni zastupnik onoga što čujemo u filmu – nagra? Odnosno ova ili ona vrsta fonografa – naprave za zapisivanje zvuka? Ako film "gledamo" kamerom, a "slušamo" fonografom – koja je to integralna instancija koju bismo mogli uzeti za "naratora-pokazivača"?

## Moguće oživljavanje razlike između izrađivača i pripovjedača/predstavljača - opći pripovjedač kao autorova uloga

Moguće je, međutim, pronaći razlog za pomirenje instancije izrađivača i općeg pripovjedača (općeg predstavljača priče) uz zadržavanje pojmovne razlike.

Predložak kako to učiniti može se pronaći u shvaćanju da je pojam naratora *uloga* koja se izvodi na temelju rezultata – po pripovijesti: *pripovjedač, narator* je *uloga* koju pisac, odnosno filmaš preuzima kad uzme raditi pripovijest, a *pripovijedač* li *doista* u danome trenutku, tj. je li doista *pripovjedač*, raspoznajemo po tome prepoznaće li se to što priopćava, što nudi, doista kao *pripovijest*.<sup>42</sup>

Ili, izvedimo to ovako: filmaš (izrađivač) može raditi filmove različita *izlagačkoga tipa*. Može raditi *argumentacijski* i *demonstracijski* postavljene znanstveno-obrazovne filmove, primjerice o funkcionaliranju mozga, može etnografski samo *bilježiti* (*opisivati*) neki proces izrade, primjerice lonaca, ali može raditi i filmove impresije – u kojima mu je cilj samo osobitom kombinacijom slika i zvuka *dočarati* svoj osjećaj svijeta (tzv. poetsko-izlagačke filmove). Za svaki od tih izlagačkih ciljeva on mora preuzimati osobit prikladan sustav postupanja za baš taj tip filma, za taj tip izlaganja, odnosno načela strukturiranja što karakteriziraju dani tip izlaganja, da bi uopće dobio ciljane vrste filma, ciljane vrste izlaganja. Mogli bismo reći da on u svakom tom slučaju *preuzima ulogu* koju *traži* izrada tog *tipa* filma, prigodno zanemarujući ili podređujući druge moguće tipove izlaganja, a time i moguće druge *izlagačke uloge*. Ako filmaš radi znanstveno-obrazovni film, tada *preuzima ulogu raspravljača, objašnjavatelja, znanstvenog izlagatelja*; ako radi etnografski opis ili opisuje u vijestima okolnosti nesreće tada *preuzima ulogu opisivača, izvjestitelja*; kad dočarava svoj emotivno obojen doživljaj života, on *preuzima ulogu poete, dočaravatelja*. A kad uzme raditi pripovjedni film, izrađivač *preuzima ulogu* baš naratora, *pripovjedača – izlagatelja pripovijesti*. Biti (općim) *naratorom, pripovjedačem*, dakle, znači *preuzeti* (i prikladno ostvariti) *ulogu izlagatelja pripovijesti*.<sup>43</sup>

Sve je to u skladu s našim standardnim poimanjem specijaliziranih društvenih uloga koje "igramo" u svome životu. Kad sam na fakultetu kako bih održao predavanje, tada *preuzimam ulogu nastavnika*, odnosno *predavača*; kad sam krenuo pisati ovaj tekst, *preuzeo sam ulogu teoretičara* i cijelo ovo vrijeme pisanja ja "igram" *ulogu teoretičara*; kad mi gosti dolaze u kuću, *preuzimam ulogu domaćina* i *funkcioniram "kao domaćin"*; a kad u društvu prepričavam "sadržaj" nekog filma koji sam netom odgledao, *preuzimam i igram ulogu pripovjedača*.

Valja uočiti: uloga je, prvo, *vrstovna* (genološka) kategorija, ona je određena *vrstom (tipom)* djelatnosti, aktivnosti u koju se dana osoba upušta. A vrstu aktivnosti prepoznajemo po određenoj strukturi aktivnosti ili po određenoj strukturi proizvoda koji je cilj aktivnosti. Autor, izrađivač je, dakle, *pripovjedač, narator* ako je dostatno prepoznatljivo realizirao narativno strukturiran film, kad je dovoljno prikladno odigrao time određenu *funkcionalnu ulogu*.

Drugo, *uloga* je *sociokulturna kategorija*, riječ je o *specijalizaciji* u sklopu priopćajnih, izlagačkih proizvoda i izlagačke proizvodnje u kontekstu zadanih društveno ustanovljenih vrsta izlaganja. Biti

**42** Ideja o naratoru (kao i implicitnom autoru) kao svojevrsnoj *ulazi* stvarnog autora, odnosno u našoj priručnoj terminologiji – stvarnog izrađivača filma, može se naći u Solara (2006: 234): "pisac u pravilu preuzima ulogu onoga tko će pripovjediti", tj. pripovjedača. A Božica Bartolac (2009) na stajalištu da je narator osobita uloga autora temelji svoj argument u prilog razlikovanju autora od naratora i nužnosti postuliranja podrazumijevanog naratora. Ideju *naratora kao autorove uloge* nalazimo i u okorjelih zagovarača postojanja zasebnog pripovjedača. Sjetimo se samo prije navedenih Chatmanovih rječi kako pripovjedač priopćava sve i samo ono što mu je osigurao autor – pa bi narator, i prema Chatmanu, bio svojevrstan "glasnogovornik" autora ili, u Solarovim odrednicama, pripovjedno-iskazna uloga autora.

**43** Naravno, opredjeljenje za jednu ulogu ne isključuje nužno istodobno, ili uzastopno, "igranje" različitih uloga u istom filmu, odnosno u istom tekstu. Naracija može biti poetizirana, protkana narativno retardirajućim opisima, dana kao deduktivno-logička rekonstrukcija i drugo, pri čemu autor istodobno igra različite vrstovne uloge u filmu odjednom ili na smjenu.

narator je, u ovome smislu, tek kulturno zadana priopćajna uloga – određena društveno standardiziranim *vrstom izlaganja*, izlaganja koje je u kulturi vrstovno određeno kao *narativno, pripovjedno*. Ona je izvediva po načelnim *genološkim kriterijima*. Svaki filmaš koji se opredjeljuje za tu vrstu *izlaganja* – naraciju, pripovijest – postaje naratorom, pripovjedačem, bez obzira na individualne različitosti svojih filmskih ostvarenja (pripovijesti koje izlaže) te bez obzira na pojedinačne, recimo fokalizacione, izbore u danome djelu. Kad ostvari *vrstovno prihvatljivu* pripovijest (narativno djelo), možemo reći da je filmaš (pisac) uspješno "odigrao", ostvario danu ulogu – *ulogu pripovjedača*.

Kako su uloge određene sociokulturnom standardizacijom pojedinih djelatnosti, one se, načelno, nadaju u društvu. Budući da je pripovijedanje sociokulturalno vrlo standardizirana djelatnost (usp. Bruner, 1990), uloga pripovjedača postoji kao načelna specijalizacija u danoj kulturi. Ona, u stanovitu smislu, načelno prethodi bilo kojem angažmanu pojedinca, pojedine osobe, njezinu angažmanu u toj ulozi. Kao osoba koja se drugaćije ponaša u drugim prigodama, filmaš se mora *prilagoditi* ulozi pripovjedača, "uživjeti" se u nju, odnosno primijeniti one specijalističke vještine koje su potrebne da bi se ta uloga prikladno odigrala. U tome smislu može se doista držati da je uloga (odnosno filmaš u danoj ulozi) pripovjedača *zadana*, i da je nešto "*a priori*" različito od "stvarne" osobe filmaša. Vjerojatno na tome počiva duboko uvjerenje zastupnika obvezatnosti instancije pripovjedača da je ta instancija *izvedenica* iz same aktivnosti pripovijedanja, a ne iz osobnosti autora, jer to dijelom i jest: ona je izvedenica društveno standardiziranoga, genološki prepoznatljivog tipa djelatnosti – pripovijedanja – i utoliko je načelno razlučiva od bilo koje pojedinačne osobe filmaša.

Iako uloge postoje kao načelne mogućnosti, zadanosti, njih *aktivira, ostvaruje* stvarna osoba, i kad osoba *igra* neku ulogu, uloga postaje jednostavno određeno *funkcionalno svojstvo* upravo – posebno, pojedinačno – *onoga koji igra tu ulogu*, konstitutivnog izrađivača filma (bio on jedini autor ili dio ekipe). Izrađivač je taj koji, igrajući ulogu pripovjedača, bira način na koji će je igrati, koliko će sebe naznačivati, a koliko zatomljivati, hoće li i kako uvoditi pripovjedača ili pripovjedače, kako će raspoređivati i kako pripisivati vizure i globalnije perspektive (pripovjedne perspektive, fokalizacije) itd.

Valja podsjetiti: uloga nije osoba, nego jednostavno (shematski) splet funkcionalnih djelatnih izbora. Osobom ili osobama su ljudi koji izrađuju film i upuštaju se u te shematske izbore, što su potom strukturalno očitljivi u djelu. Oni "igrajući neku ulogu" njoj neminovno daju nešto od svoje osobnosti, barem na nekoj izrađivačkoj razini (tzv. autorske osobnosti ako je to složenija i odgovornija izrađivačka razina), i to osobnosti podudarne ili nepodudarne s mimofilmskom osobnošću izrađivača, više ili manje podudarne s njom. Postizanje *osobnog narativnog stila* nije zadanost, nešto što automatski dolazi s narativnom ulogom, ulogom pripovjedača. Uloga pripovjedača kad je ostvarivački preuzme neki autor filma (neki sklop izrađivača) postaje njegovim (njihovim) *funkcionalnim svojstvom*. Funkcionalno je svojstvo Hitchcocka da je pripovjedač kad radi bilo koji svojigrani film, i Hitchcock-pripovjedač jest Hitchcock-autor. Nije riječ o dvjema osobama, nego o jednoj.

Dakle, postuliranje specifične autorove uloge nikako ne opravdava podrazumijevanje da je riječ o dvjema *različitim osobama*: autoru i naratoru. Jest u pitanju razlika, ali tek između različitih izlagačkih uloga koje isti autor može preuzeti i odigrati u istom filmu ili u različitim filmovima (npr. ulogu opisivača, raspravljača, dočaravatelja...), ali nikako ne razlika između dva istodobna, supostojeća fiksna "bića", dva entiteta.<sup>44</sup> Nema razloga tako umnažati entitete, pogotovo ne stvarnim entitetima doda-

<sup>44</sup> Doduše, ponekad se pojma *osobe, persone, teži* u potpunosti svesti na pojma uloge. Prema etimološkom tumačenju *personae* kao maske, kao kontekstualno pridane osobnosti, postulira se da pojedinac kao društveno biće, prema okolnostima, zahtjevima i očekivanjima društvene okoline, poprima različitu osobnost (različitom je "osobom") u različitim prigodama, te, dosljedno, da se u svakom čovjeku kriju potencijalno (sociopsihološki) mnogostrukе osobe koje se "ostvaruju" u različitim prigodama (usp. Jamesovu tezu o mnogostrukim "društvenim sebstvima", engl. *social selves*; James, 2001: 46; usp. također radikalnu kognitivističku

vati ovako *sablasna bića* kakvim se postulira da je *opći narator* u filmu – koji se ne vidi, ne čuje, a ipak je stalno prisutan, a još k tome krajnje odlučujući manipulator svega onoga što ćemo kao gledatelji razabrati od pripovijesti.

Dakle, naglasimo ponovno osobitost pojma *uloge naratora*: ona nije specifična za pojedinačno djelo, nego za cijelu vrstu – vrstu izlaganja. Filmaš je *načelno* narator kad uzme raditi narativni film, jer se ta njegova uloga izvodi iz vrstovne, genološke prirode narativnog izlaganja. Onoliko koliko su neke *vrste* uopće, a tako i *vrste (tipovi) izlaganja* dijelom i sociokulturne pojave, toliko je i *specijalizirano* ispunjavanje *dane izlagačke uloge* – u našem slučaju uloge izlagatelja pripovijesti – sociokulturalna kategorija. Ali kad autor ostvari danu ulogu, ona postaje njegovim *prigodnim svojstvom*, a ne nečim od njega odijeljenim.

### **Je li pojam općeg naratora ikako teorijski koristan?**

Kad se u teoriju, odnosno u teorijsku praksu uvodi neko pojmovno razlikovanje – npr. kad se (općeg) naratora razlikuje od autora na jednoj strani, a na drugoj od različitih izričitih naratora u filmu (npr. od likova-naratora ili od neprizornoga glasovnog naratora) i od različitih "fokalizacija" (tj. različitih vizurnih pripisa tijekom djela, različitih perspektiviziranja) – radi se to s prešutnom pretpostavkom da je takvo razlikovanje analitički i objašnjavateljski korisno, da otvara teorijske i interpretacijske perspektive koje nisu do tada bile dodirnute ili razrađivane. No, je li to slučaj s uvođenjem pojma općeg naratora, općeg pripovjedača?

Da odmah odgovorim: nije! Uvođenje pojma općeg naratora ne donosi nikakve nove teorijske ili interpretacijske dobitke. Već sam prije u tekstu ilustrirao da zapravo ništa ne dobivamo (osim nezgrapno opterećenje) ako sve izvore što ćemo od zbivanja vidjeti u filmu i kako ćemo ih vidjeti ne pripisemo autoru, kako se to u jakoj i dugovječnoj tradiciji radi, nego naratoru. Jer te su "dvije instancije" analitički posve zamjenjive. Ako, naime, u danome filmu interpretacijski očitavamo "manipulacijski trag" nekog "velikog pokazivača slike", odnosno neke središnje operativne inteligencije, time smo podrazumijevali da je to trag tvorca priopćenja, pa je posve svejedno kako ga prigodno nazivali: (općim) pripovjedačem ili pak (podrazumijevanim ili stvarnim) autorom – oba se stapaju u ideju "općeg manipulatora". S time da je i prema empirijskoj praksi samorazumljivije takvog "manipulatora" zvati autorom ili tvorcem filma, jer je takva "manipulacija" jezgrena odrednica *tvorbe* priopćenja, implicirana činjenicom da se priopćenje doživjava kao *izrađevina*. Tvrdim, dakle, da je pojam općeg naratora naratološki i filmsko-analitički, filmsko-interpretacijski beskoristan.

Doduše, može se pitati nije li uzimanje termina "narator" kako bi se istakla specifična genološka, društveno standardizirana uloga koju autor preuzima kad izrađuje pripovjedno djelo barem sociopsihološki korisno? Može se tvrditi da se time upozorava na činjenicu da su vrste svojevrsne "društvene institucije" i da filmaši, kad idu raditi film, uključuju i komunikacijske specijalizacije, podjele uloga, koje su određene standardiziranim priopćajnim (izlagačkim) svrhama, "simboličkim strukturama" društva u koje se uklapaju i na koje žele djelovati. Moglo bi se tako reći da se isticanjem *naratorske uloge* filmaša može *pragmatički*, sociopsihološki objasniti raznoliko ponašanje filmaša u raznolikim

---

teoriju o iluzornosti "sebstva", jedinstvene osobnosti, odnosno o "jastvu" kao o "društvu" mnoštva pojedinačnih operativnih središta, s time da svaki od njih može prigodno preuzeti dominaciju i dati drugačiju predodžbu o osobnosti – Minsky, 2006). Hoće li se dopustiti da te različite osobe imaju sidrište u jedinstvenom pojedinцу svoje postojane osobnosti ovisi o filozofsko-psihološkom opredjeljenju teoretičara, i o tome na koje se probleme pristaje, tj. na koje implicitne probleme u tako opredjeljenim nazorima, a na koje ne. Držat ću se ovdje zdravorazumskog, svakodnevnog razumijevanja (tj. "naivnog realizma") kako je osoba jedinstvena (razmjerno postojana i prepoznatljiva i samoprepoznatljiva tijekom duljeg vremena), s time da svaka (jedinstvena, postojano prepoznatljiva) osoba preuzima različite tipove ponašanja (uloge) prema tome koliko su prikladni za danu prigodu, tj. koliko osiguravaju uspješno sviđavanje danih (vrstovnih) prigoda, a time i opstanak temeljnoj jedinki ("supstancijalnoj" osobi).

"simboličkim" tradicijama, pod različitim kulturnim uvjetima i tome slično.

Za takav pristup nije nužno uvoditi poseban pojam. Odavno postoje pristupi u kojima se to već radi i bez pojma naratora, a s pojmom autora: sociološki i socioekonomski pristup filmskom stvaranju, političko-kritički pristup, komunikološki (uključujući svojedobnu semiotiku kulture, a danas kulturne studije) i tomu slično, ali i filmskointerpretacijski. Dobar dio rasprava o "stilskim razdobljima" – najčešće na predlošku pripovjednih filmova (igranih filmova) – upravo je takav: prati pod kojim se općim kulturnim (društveno-institucijskim) uvjetima formiraju određene stilske dominante u filmovima, pa i u filmovima pojedinih stvaratelja, na koji su način prisutne u njihovim *osobnim stilovima*. Pa i u samoj jezgri estetike postoji tzv. institucijska teorija umjetnosti, koja upravo uvodi sociokulturni kontekst kao onaj koji određuje što će biti umjetnost, a što neće, koje će se značajke umjetnosti računati kao umjetničke, a koje neće, koji su izrađivači *umjetnici*, a koji nisu.

Svim je tim pristupima znatno korisniji pojam autora i prigodnih uloga koje on preuzima, nego autonomizirani pojam naratora.

## Literatura

- Allen, Richard i Smith, Murray, 1997, *Film Theory and Philosophy*, Oxford University Press**
- Arnheim, Rudolf, 1962, *Film kao umetnost*, preveo Dušan Stojanović, Beograd: Narodna knjiga**
- Bal, Mieke, 1997, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, drugo izdanje, University of Toronto Press**
- Banfield, Ann, 2005, "No-Narrator Theory", u: Herman, Jahn i Ryan (ur.), 2005.**
- Bartolac, Božica, 2009, "Problem(i) podrazumijevanoga pripovjedača", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 15, br. 60, str. 69–75.**
- Biti, Vladimir (ur.), 1984, *Pričanje u svakodnevici* (temat), *Revija*, časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja, god. XXIV, br. 2, str. 4 i dalje**
- Biti, Vladimir (ur.), 1992, *Suvremena teorija pripovijedanja*, Zagreb: Globus**
- Bordwell, David, 1989, *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Harvard University Press**
- Bordwell, David, 1990 [1985], *Narration in the Fiction Film*, London: Routledge**
- Bordwell, David, 2008, "Afterword: Narrators, Implied Authors, and Other Superfluities", u: *Poetics of Cinema*, New York: Routledge**
- Bruner, Jerome, 1986, *Actual Minds, Possible Worlds*, Cambridge University Press**
- Bruner, Jerome, 1990, *Acts of Meaning*, Cambridge University Press**
- Carroll, Noël i Choi, Jinhee (ur.), 2006, *Philosophy of Film and Motion Pictures: An Anthology*, Malden – Oxford: Blackwell**
- Carroll, Noël, 2006, "Film Narrative/Narration: Introduction", u: Carroll i Choi (ur.), 2006.**
- Carroll, Noël, 2009, "Narration", u: Livingston i Plantinga (ur.), 2009.**
- Chatman, Seymour, 1978, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press**
- Chatman, Seymour, 1990, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press**

- Currie, Gregory, 1995, "Narrative and Narrators", u: *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science*, Cambridge University Press**
- Currie, Gregory, 2005. [1995], "Unreliability Refigured: Narrative in Literature and Film", u: Carroll i Choi (ur.), 2006.**
- Currie, Gregory, 2010, *Narratives & Narrators: A Philosophy of Stories*, Oxford University Press**
- Doležel, Lubomír, 2008, *Heterkosmika: fikcija i mogući svetovi*, prevela Snežana Kalinić, Beograd: Službeni glasnik**
- Gaut, Berys, 1997, "Film Authorship and Collaboration", u: Allen i Smith (ur.), 1997.**
- Gaut, Berys, 2004, "The Philosophy of the Movies: Cinematic Narration", u: Kivy, Peter (ur.), *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Malden – London: Blackwell**
- Genette, Gérard, 1992. [1972], "Tipovi fokalizacije i njihova postojanost", prevela Dubravka Celebrini, u: Biti (ur.), 1992.**
- Genette, Gérard, 2002, *Fikcija i diktacija*, preveo Goran Rukavina, Zagreb: Ceres**
- Gerrig, Richard J., 1998, *Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activities of Reading*, Boulder: Westview Press**
- Gilić, Nikica, 2007, *Uvod u teoriju filmske priče*, Zagreb: Školska knjiga**
- Goodman, Nelson, 1978, *Ways of Worldmaking*, Hassocks: The Harvester Press**
- Goodman, Nelson, 2008, *Načini svjetotvorstva*, preveo Damjan Lalović, Zagreb: Disput**
- Herman, David, 2007, "Introduction", u: Herman (ur.), 2007.**
- Herman, David (ur.), 2007, *Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge University Press**
- Herman, David, Jahn, Manfred i Ryan, Marie-Laure (ur.), 2008. [2005], *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London – New York: Routledge**
- Jahn, Manfred, 2007, "Focalization", u: Herman (ur.), 2007.**
- Jahn, Manfred, 2008, "Narrator", u: Herman, Jahn i Ryan (ur.), 2008.**
- James, William, 2001. [1892], *Psychology: The Briefer Course*, Mineola: Dover Publishing**
- Kania, Andrew, 2005, "Against the Ubiquity of Fictional Narrators", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, god. 63, br. 1 (Winter 2005)**
- Kozloff, Sarah, 1988, *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*, University of California Press**
- Kozloff, Sarah, 2008, "Voice-Over Narration", u: Herman, Jahn i Ryan (ur.), 2008.**
- Laffay, Albert, 1971, *Logika filma*, prevela Aiša Frangeš, Beograd: Institut za film**
- Levinson, Jerrold, 1996, "Film Music and Narrative Agency", u: Bordwell, David i Carroll, Noël (ur.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, The University of Wisconsin Press**
- Livingston, Paisley, 1997, "Cinematic Authorship", u: Allen i Smith (ur.), 1997. (usp. pretisak: "Authorship, Individual and Collective", u: Livingston, 2001b)**
- Livingston, Paisley, 2001a, "Narrative", u: Gaut, Berys i McIver Lopes, Dominic (ur.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, London – New York: Routledge**
- Livingston, Paisley, 2001b, *Art and Intention: A Philosophical Study*, Oxford University Press**
- Livingston, Paisley i Plantinga, Carl (ur.), 2009, *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Abington – New York: Routledge**
- Meskin, Aaron, 2009, "Authorship", u: Livingston i Plantinga (ur.), 2009.**
- Metz, Christian, 1973, "Napomene za jednu fenomenologiju narativnoga", prevela Gordana Velmar-Janković, u:**

- Ogledi o značenju filma I*, Beograd: Institut za film
- Minsky, Marvin**, 2006, *The Emotion Machine: Commonsense Thinking, Artificial Intelligence, and the Future of the Human Mind*, New York: Simon & Schuster
- Phelan, James i Booth, Wayne C.**, 2005, "Narrator", u: Herman, Jahn i Ryan (ur.), 2005.
- Porter Abbott, H.**, 2002, *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge University Press
- Porter Abbott, H.**, 2005, "Narration", u: Herman, Jahn i Ryan (ur.), 2005.
- Ryan, Marie-Laure**, 2008, "Possible-Worlds Theory", u: Herman, Jahn i Ryan (ur.), 2008.
- Solar, Milivoj**, 2006, *Rječnik književnoga nazivlja*, Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga
- Sperber, Dan**, 2007, "Seedless Grapes: Nature and Culture", u: Margolis, Eric i Laurence, Stephen (ur.), 2007, *Creations of the Mind: Theories of Artifacts and Their Representation*, Oxford University Press
- Thomson-Jones, Katherine**, 2008, *Aesthetics & Film*, London: Continuum
- Turković, Hrvoje**, 1986, *Metafilmologija, strukturalizam, semiotika*, Zagreb: Filmoteka 16
- Turković, Hrvoje**, 1988, "Filmsko i nefilmsko (ili, kako je moguća intermedijalnost)", u: *Razumijevanje filma: ogledi iz teorije filma*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske
- Turković, Hrvoje**, 2008, *Retoričke regulacije: stilizacije, stilske figure i regulacija filmskog i književnog izlaganja*, Zagreb: AGM
- Verstraten, Peter**, 2009, *Film Narratology*, trans. Stefan van der Lecq, University of Toronto Press
- Wilson, George M.**, 2006a [1997], "Le Grand Imagier Steps Out: The Primitive Basis of Film Narration", u Carroll i Choi (ur.), 2006.
- Wilson, George M.**, 2006b, "Transparency and Twist in Narrative Fiction Film", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Special Issue: Thinking Through Cinema: Film as Philosophy, Guest Editors: Murray Smith and Thomas E. Wartenberg, god. 64, br. 1 (Winter 2006)

## Mario Slugan

University of Chicago, SAD (student)

# Problem sveobuhvatnog pripovjedača u fikcionalnom filmu

67 / 2014.1

**Sažetak:** Rad se bavi problemom "glasa" u pripovijedanju, odnosno kategorijom pripovjedača i njezinom poviješću u filmološkim pokušajima adaptacije i prerade Genetteovih kategorija. Za razliku od koncepcija (filmskog) pripovjedača koje bi mogle implicirati samo vizualnu usmjerenost, ali i za razliku od nekih novijih prijedloga za razdvajanjem vizualne i zvučne komponente (Peter Verstraten), kategorija sveobuhvatnog pripovjedača odnosi se na sve aspekte filmskog izlaganja, posebno u slučajevima pripovijedanja lika. Ukratko, kada se film koristi glasom komentara (*voice-over*), ta kategorija ne može biti izvorištem prikazanog svijeta (slike) i šumova pripadnih prikazanom svijetu, a sveobuhvatni je pripovjedač pokušaj da se terminološki obuhvati izvorište i glasa komentara i svega ostaloga što film nudi percepciji i kognitivnoj obradi. Koristeći se primjerima filmova poput Montgomeryeve *Dame u jezeru*, Jarmanova *Plavog i Wilderove Dvostrukе obmane* rad obrazlaže aspekte ovog problema.

**Ključne riječi:** pripovijedanje, sveobuhvatni pripovjedač, fikcionalni film, naratologija

U ovom će se radu<sup>1</sup> raspravljati o onome što je Gérard Genette u *Narativnom diskursu* (1980) nazvao glasom i što se, od najranijih pokušaja primjene Genetteove naratologije na film (Henderson, 1983) prepoznaće kao jedan od najproblematičnijih koncepcata za taj pothvat.<sup>2</sup> Brian Henderson primjetio je da se kategorije vremena i načina relativno lako mogu primijeniti u filmskoj naratologiji, dok pravi problemi započinju kada pokušamo identificirati filmski ekvivalent glasu iz književnog teksta. Očiti kandidat, komentar ili govorna naracija (*voice-over narration*), ne može u potpunosti ispuniti taj zadatak. Prvo, u većini filmova s komentarom, komentatorovo filmsko vrijeme kraće je od vremena zvuka i slike koji su označeni kao da pripadaju komentatoru i koji se mogu shvatiti kao audiovizualna transpozicija onoga što se verbalno pripovijeda. Problem je što, čak i ako prihvati tezu o transpoziciji, strogo govoreći, ne možemo kazati da komentator pripovijeda baš taj zvuk i tu sliku. Čak i kada bismo zamislili film u kojem za cijela njegova trajanja vidimo samo crni ekran, a komentator ne govori ništa doli priča o tom crnilu, i dalje ne bismo mogli kazati da komentator upravlja crnim ekranom na način na koji pripovjedač pisane ili govorene pripovijesti upravlja onim što pripovijeda. Drugim riječima, pitanje kojim se utvrđuje filmski pripovjedač nije "Tko govori?" već "Tko predstavlja?"

Dakako, razlog tomu je što je film, za razliku od književnosti, polifoni medij, sastavljen od različitih semiotičkih sustava – sustava slika, zvukova i jezika, da navedemo samo neke. Nadalje, iako je prijevod među tim sustavima moguć, kao što je u slučaju kada svi imaju isti narativni cilj (dramatična glazba prati slike likova kako se oštro svađaju), i iako je sustav slika obično autoritativan kad je riječ o rekonstrukciji priče, nijedan od ovih sustava ne može sadržavati sve informacije bilo kojeg drugog

<sup>1</sup> Rad je nastao na temelju seminarskog rada napisanog za kolegij Teorija pripovijedanja na Sveučilištu u Chicagu.

<sup>2</sup> U širokom smislu sve što pripovjedač iznese je pripovijest. Strogo govoreći, pak, pripovijest je bilo koji tekst koji uključuje glagole ili reprezentaciju akcija iz kojih se može rekonstruirati priča (kronološka sekvenca događaja koja prolazi od jednog stanja ravnoteže k drugom). Sam Genette ne ubraja film i kazalište među pripovijesti.



Dvostruka obmana (Billy Wilder, 1944)

sustava. Stoga nijedan agent, poput komentatora koji se koristi isključivo jezičnim sustavom, ne može biti pripovjedač ni cijelog polifonog teksta ni jednog vremenskog odsječka polifonog teksta. Kao što André Gaudreault (2009) kaže, kada pripovjedač pisanih ili govorenog teksta prepušta pripovijedanje drugom pripovjedaču (kao što pripovjedač *Iljade* prepušta pripovijedanje Odiseju) pripovjedač na nižoj dijegetskoj razini u potpunosti briše tragove pripovjedača na gornjoj. Tomu je razlog to što pripovjedači pisanih i usmenih pripovijesti na raspolažanju imaju samo jedan semiotički sustav. U filmu pak, kada komentator pripovijeda, zvukovi i slike koje prate njegove riječi nisu proizvod tog agenta, već im izvor treba tražiti drugdje.

David Black (1986) bio je prvi koji se detaljnije pozabavio ovim problemom. Tvrđio je da postoji narativni agent, hijerarhijski viši od delegiranog pripovjedača nalik Odiseju, koji upravlja zvukom i slikom. Black je razmatrao slučaj Waltera Neffa, lika-pripovjedača iz *Dvostrukе obmane* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944), kojega na početku filma vidimo kako snima svoju priču na fonogram. Većina filmskog vremena posvećena je audiovizualnoj rekonstrukciji njegove priče. Ono što je za Blacka najvažnije jest da Neff, strogo govoreći, ne može upravljati zvukom i slikom jer su oni u domeni Genetteova ekstradijegetskog pripovjedača. Različita imena dana su ovom narativnom agentu; Black ga zove intrinzični pripovjedač, Sarah Kozloff kamera-pripovjedač ili tvorac slika (*image-maker*; 1989: 99), Gaudreault (1999, 2009) i Francois Jost (2009) megapripovjedač ili temeljni (*underlying*) pripovjedač, a Christian Metz enuncijator (1991) ili *le grand imagier* (1974).

Moj je prijedlog – sveobuhvatni (*all-enveloping*) pripovjedač. Ovo nije tek puko smišljanje novog termina za nešto što je već jasno označeno jer su svi već postojeći termini ili manjkavi, ili navode na

krivi trag. Za razliku od Genetteova ekstradijegetskog pripovjedača, naziv sveobuhvatni pripovjedač implicira da nije obuhvaćena samo dijegeza već i svi semiotički sustavi. Poboljšanje je to i od "kamere pripovjedača" Kozloff, ali i Metzova grand imagier, jer oba termina u prvi mah insinuiraju tek odgovornost za sliku. Enuncijator, pokazat će, ne samo da je previše fokusiran na jezični sustav, već se i kao takav može shvatiti samo metaforički. Jostov i Gaudreaultov megapripovjedač je "mega" samo zato što se sastoji od drugih pripovjedača. Temeljni pripovjedač nije loš termin sam po sebi, no u praktičnoj se uporabi koristi naizmjence s megapripovjedačem. Kad je riječ o Blackovu intrinzičnom pripovjedaču, nije jasno čemu je intrinzičan.

Prvi problem sa sveobuhvatnim pripovjedačem jest to što postojanje fikcijske pripovijesti (narativa) ne implicira nužno postojanje fikcijskog pripovjedača. Tvrđnje poput onih Seymoura Chatmana (1990) i Kozloff da "zato što je X pripovijest, postoji neki Y koji je pripovijeda" nisu nužno istinite. Zamislimo samo uobičajeni razgovor iz stvarnoga života koji lako potпадa pod definiciju narativnog teksta ako tekst shvatimo u Chatmanovu smislu "komunikacije koja *temporalno* kontrolira svoju rekciju od strane publike" (1990: 8). Zamislimo da pratimo svađu dvojice naših prijatelja koja završi pomirbom. Nije li to narativni tekst u punom smislu riječi? A ako jest, koji to točno agent upravlja njihovim riječima i radnjama?

Nadalje, kao što pokazujem u drugom radu (Slugan, 2010), pravi dokaz za postojanje ekstradijegetskog pripovjedača u fikcijskim tekstovima utvrđivanje je nekog njegova kvalitativnog svojstva koje je istog ontološkog reda kao i fikcija. Drugim riječima, u svakom književnom tekstu postoje deiktici, riječi poput "ovdje", "sada" i "ja", karakteristika kojih je, što je uočio još Genette, da upućuju na pripovjedačovo vrijeme pripovijedanja, a ne na autorovo vrijeme pisanja. Zato što svaki narativni književni tekst nužno uključuje glagole, a glagoli su nužno u nekom glagolskom vremenu koje je i samo deiktičko svojstvo riječi, u svakom fikcijskom narativnom književnom tekstu postoji i implicitni fikcijski sveobuhvatni pripovjedač. Postavlja se, dakle, pitanje postoji li pandan deikticima u filmu ili pak postoje li neki drugi kvalitativni intraontološki markeri pripovjedača.

Prvi problem je u tome što samo Black smatra da je njegov intrinzični pripovjedač fikcijski kao i Genetteov ekstradijegetski. S druge strane, Metz, Jost i Gaudreault govore o njemu kao da dijeli i karakteristike filma samog i karakteristike ekstradijegetskog pripovjedača. Tako Metz eksplisitno kaže da *grand imagier* ili enuncijator nije ništa doli film sam, no istodobno inzistira na tome da je agent zato što ima prostorno-vremenski položaj u odnosu na slike koje proizvodi (1986: 40)<sup>3</sup> i zato što mora biti utjelovljen (1991: 759).<sup>4</sup> Gaudreault se slaže s Metzom da je megapripovjedač nesposoban iskazati "ja" (2009: 140) i identificira ga dobrim dijelom s implicitnim autorom (2009: 78–79), no istodobno mu pridaje vremenski položaj (2009: 87, 96) i upada u antropomorfne opise (2009: 190).

Ključni problem je u tome što sva trojica miješaju ontološke sfere. Tekst kao i implicitni autor, bilo da ga shvatimo kao tekst (Chatman, 1990), bilo kao skup normi i značenja koji proizlaze iz teksta (Rimmon-Kenan, 1983), bilo kao idealnu etičku verziju autora (Booth, 1983, 2005), nužno su od ovoga svijeta, tj. nisu fikcijski. Suprotno tomu, sveobuhvatni pripovjedač može ili ne mora biti fikcijski, no u slučaju fikcijske pripovijesti nužno mora biti fikcijski jer, vrijedi ponoviti, deiktici označuju isključivo intraontološki. Shvatiti *grand imagier* ili megapripovjedača na međi teksta i ekstradijegetskog pripovjedača, tj. implicitnog autora i ekstradijegetskog pripovjedača, znači ne shvatiti intraontološko određenje sveobuhvatnog pripovjedača.

<sup>3</sup> "Slika kuće ne označava pojam 'kuća' već 'ovdje je kuća'; slika sadržava svojevrsni indeks aktualizacije samom činjenicom što se nalazi na filmu. [...] Filmski kadar stoga nalikuje izjavi [énoncé], a ne riječi."

<sup>4</sup> "[...] enuncijator je utjelovljen u jedinom dostupnom tijelu, tijelu teksta ... *Film je enuncijator ...*"

Usprkos navedenoj logičkoj pogrešci, vrijedilo bi razmotriti kvalitativne tvrdnje (pripovjedačeve prostorno-vremenske značajke) koje Metz i Gaudreault donose, jer će nam one pokazati da i u toj domeni nastaju ontološke zablude i na taj način pokazati nemogućnost postojanja sveobuhvatnog pripovjedača kako ga oni zamišljaju.

Metz (1986) je ustvrdio da slika X-a na ekranu ne govori "X", već "Ovdje je X". Kao što Edward Branigan (1986) i Bordwell (1985) točno uočavaju, Metz može ustvrditi tako nešto zato što pretpostavlja da se film, iako sastavljen od više semiotičkih sustava, na razini gledateljeva shvaćanja obrađuje jezički. Stoga gledatelj sliku X-a na ekranu analizira kao "Ovdje je X". Branigan i Bordwell navode niz rezultata iz kognitivne psihologije koji sugeriraju da nije nužno tako i da ima više razloga za vjerovati da slike ne analiziramo jezično. Štoviše, Branigan (1986) pojašnjava da, kada bi se i slike analizirale jezično, to još uvijek ne bi značilo da bi se slika X-a trebala shvatiti kao "Ovdje je X". Nema razloga zašto se ne bi shvatila kao "Ondje je X" ili "Ovdje je X na način kako je nekada izgledao" ili čak "Ovdje je bio X". Ja bih dodao: čak i kada bi gledatelj jezično analizirao sliku i čak i kada bi nužno postojao samo jedan ispravan način analize, *to nam još uvijek ne bi dalo nikakve kvalitativne informacije o pripovjedaču*. Razlog tome opet se može pojasniti pribjegavanjem ontološkoj zabludi.

Jezična izjava s deiktikom i vremenom "Ovdje je X" pripada gledatelju, a ne fikcijskom svjetu koji predstavlja film. Deiktik i vrijeme odnose se na ovaj svijet, a ne na fikcijsko. Strogo govoreći, nema ni deiktika ni vremena u fikcijskom svjetu, postoji samo slika X-a i ta se slika kognitivno prevodi u jezičnu izjavu koju (u sebi) izjavljuje isključivo gledatelj. Čak i kada bi se slika pojavila u nefikcijskom filmu, jezična izjava bi još uvijek pripadala gledatelju, a ne pripovjedaču i stoga bi se i deiktici i vrijeme odnosili isključivo na gledatelja.

Slična kritika primjenjiva je i na Gaudreaultovo shvaćanje megapripovjedačevih vremenskih atributa, samo što ovdje ontološka zabluda odmah upada u oči. Prije negoli započnemo kritiku, moramo razumjeti da Gaudreaultov megapripovjedač spaja dva narativna agenta: monstratora (pokazivača) i pripovjedača. Prvi se bavi profilmskim – svime što je organizirano ispred kamere (*mise-en-scène*) – te snimatelskim dijelom (kut kamere, leće, plan...). Drugi se pak bavi montažerskim dijelom filmskoga, tj. svake aktivnosti koja uključuje kinematografski aparat. Ključne vremenske tvrdnje donose se o monstratoru:

*Trebalo bi biti jasno da se monstratorov "izraz" odvija za vrijeme projekcije, a da se "opisani događaj" odvio ranije, kada je film snimljen. (str. 87)*

*Štogod činio, na njegovoj monstrativnoj razini, vrijeme "prikananog" uvijek će biti istovremeno s vremenom "prikanivanja". (str. 96)*

Prvo, "opisani događaj" nije se mogao odviti u vrijeme kada je film snimljen jer vrijeme snimanja fikcijskog filma, za razliku od vremena "opisanog događaja", nije fikcijsko vrijeme. Drugo, monstratorov "izraz" ne može biti za vremena projekcije jer je monstrator "opisanog događaja" istog ontološkog reda kao i "opisani događaj". Konačno, "prikanivanje" je vrijeme projekcije, kao takvo nefikcijsko je vrijeme i stoga ne može odgovarati vremenu "prikananoga" jer je ono fikcijsko. Kao što vidimo, riječ je o potpunom zanemarivanju ontoloških distinkcija.

Trebalo bi ponešto reći i o drugim pokušajima da se rad sveobuhvatnog pripovjedača razdijeli. Jost i Gaudreault (1999), kao i Robert Stam i dr. (1992), drže se razlike između monstratora koji se bavi pripovijedanjem unutar kadra i filmskog pripovjedača zaduženog za pripovijedanje između kadrova montažom. Peter Verstraten (2009) nedavno je pak predložio da bismo trebali razlikovati vizualnog i zvučnog pripovjedača, jer ta dva elementa filmskog izraza ne moraju biti uravnotežena, već jedan

može podrivati drugi. Problem sa svim ovim pokušajima jest to što oni ne uviđaju da, kako Bordwell (1985) napominje, svi elementi filmskog izraza (mizanscena, osvjetljenje, montaža, boja, zvuk, govor, glazba...), čak i oni koji su samo dio nadređenog semiotičkog sustava, mogu imati narativnu funkciju koja može podrivati narativnu funkciju bilo kojeg drugog tipa izraza.

Čini se, dakle, potpuno arbitrarnim identificirati pripovjedače koji upravljaju određenim tipovima filmskog izraza, a ne drugima. Zašto se zaustaviti na razini pojedinog semiotičkog sustava? Ako ne samo različiti sustavi, već i filmski izrazi koji ih sačinjavaju mogu podrivati jedni druge, zašto ne ići dalje? Zašto ne bi primjerice postojao jedan pripovjedač zadužen za boju, a drugi za kostime (oba dijelovi semiotičkog sustava slika)? Komentator se čini kao iznimka zbog toga što je izravna posuđenica iz pisanog i usmenog pripovijedanja u kojemu se već uspostavio kao pripovjedač. Čini se prirodnim nekoga tko upravlja jezičnim sustavom nazvati jezičnim pripovjedačem. Poanta je u tome što čak i kada bismo uspjeli identificirati neke od ovih pripovjedača, oni bi se pokazali nepotrebnima, jer je cilj pronaći sveobuhvatnog pripovjedača, nekoga tko okuplja sve druge pripovjedače. A ako ovaj to može učiniti, smiješno je misliti da ne bi mogao obavljati svaki od njihovih pojedinih poslova, uključujući i komentar.

Postoji i drugi pokušaj teoretičara enuncijacije da dokažu postojanje sveobuhvatnog pripovjedača, koji, iako priznaje da u filmu strogo govoreći ne postoje deiktici, tvrdi da, metaforički govoreći, postoje znakovi subjektivnosti sveobuhvatnog pripovjedača. Prema njima, film je još uvjek čin enuncijacije iako čini sve da bi se prikazao kao *histoire* (Metz, 1976).<sup>5</sup> Enuncijacija se definira na sljedeći način: "Enuncijacija je semiotički čin kojim nam neki dijelovi teksta govore o tom tekstu kao činu." (Metz, 1991: 758).<sup>6</sup>

Mark Nash (1976) identificira tri tipa diskurzivnih kadrova: **1)** razmješteni kadar u prvoj licu, koji nastupa kada se iznese dijalektika između lika i autorova "ja" (nepodudaranje pogleda), **2)** kadar u drugome licu, koji nastupa kada se autor neposredno obrati gledatelju (pogled u kameru) i **3)** nedodijeljeni kadar u prvoj licu, kada se za kadar markiran kao kadar u prvoj licu otkrije da pripada neidentificiranom promatraču. Gaudreault i Jost (1999) slažu se da se, među ostalim, u sljedećim slučajevima otkriva enuncijatorova subjektivnost: prenaglašeni prednji plan; niski rakursi pri subjektivnim vizurama; subjektivne vizure koje odražavaju pijanost; naprave uokvirivanja poput pogleda kroz ključanicu; drhtava kamera; artificijelna šminka; te montažni skokoviti rezovi.

Pri pokušaju da pronađe zajednički nazivnik za sve ove primjere Metz, ne shvaćajući, zapravo objašnjava zašto oni nisu diskurzivni: "Sve figure enuncijacije sastoje se od metadiskurzivnih slojeva filmskih instanci naslaganih jednih preko drugih." (1991: 769). Riječ "metadiskurzivno" ne bi nas trebala zavarati. Metz prepostavlja da je fikcijski narativni film već diskurzivan pa stoga te figure, zbog svoje refleksivnosti, moraju biti metadiskurzivne. Ono što Metz zapravo kazuje jest da su one "metanarativne" u smislu u kojem govori Linda Hutcheon. Tekst s takvim figurama "pruža, unutar sebe, komentar na vlastiti status kao fikciju i jezik kao i na procese vlastite produkcije i recepcije" (Hutcheon, 1980: xii).

Ovo je zapravo podskup dobro poznatog koncepta očuđenja Viktora Šklovskog (1969). Stvar je u tome da su samo u govornim i posebice u pisanim pripovijestima metanarativni momenti ujedno i metadiskurzivni jer se tiču pripovjedača. Najslavniji je primjer, dakako, autodijegetski pripovjedač iz

<sup>5</sup> Teoretičari enuncijacije svoje ključne termine duguju Émileu Benvenisteu (1971). *Diskurs* je tako enuncijacija u kojoj su zamjenice prvog i drugog lica i drugi markeri subjektivnosti enuncijatora evidentni, za razliku od *histoirea* u kojem su oni izbrisani.

<sup>6</sup> Iako takvih teoretičara ima mnogo više, upravo je rad ove dvojice reprezentativan za ono što se smatra znakom enuncijacije u takvim teorijama. Stam i dr. (1992) daje sjajan uvod u njihove ideje.

Sa snimanja filma *Dama u jezeru*

*Tristrana Shandyja*. No metanarativni trenuci ne trebaju nam ništa kazati o pripovjedaču. Ako se lik obrati naslovjeniku pripovijedanja govoreći: "Ja sam tek lik u ovom romanu.", što je analogno Nashovu shvaćanju kadra u drugome licu, ova izjava ne pruža nikakve informacije o pripovjedaču. Kako bismo ustvrdili da je metanarativni moment u filmskom tekstu diskurzivan, on nam mora kazati nešto kvalitativno o pripovjedaču, a iz navedenih primjera jasno je da to nije slučaj. Metanarativni moment definira, da iskoristimo terminologiju Šklovskoga, proizvodnja dojma na gledatelja/čitatelja i njegovo shvaćanje teksta kao umjetničkog. Metanarativni moment produžuje percepciju teksta, no u filmu nam ne razotkriva pripovjedača. U tom smislu Metzova enuncijacija ne govori o tekstu kao činu, već o tekstu kao tekstu. A čak i kada bi govorila o tekstu kao činu, govorila bi o tekstu kao autorskom činu jer, kao što sam pokazao, autor, a ne sveobuhvatni pripovjedač, pripada ontološkom redu kao i tekst u kojem je reprezentiran fikcijski svijet. Ovo je pitanje u biti analogno pitanju narativnog načina utoliko što se oba bave određenim tipovima metainformacijama.

Genette napominje da je način povezan s činom pripovijedanja (str. 166). Štoviše, Bordwellovi kritičari poput Chatmana (1990), Toma Gunninga (1991), Gaudreaulta i Josta (1999) te Stama (Stam i dr., 1992) ispravno primjećuju da Bordwell pribjegava antropomorfizmima kada počne raspravljati o znanju, samosvijesti i komunikativnosti naracije. Bordwell raspravlja o različitim situacijama u kojima je jasno da su određene informacije namjerno sakrivenе od gledatelja iako ih naracija zna. Tako se tobože neantropomorfnoj naraciji dodjeljuju atributi koje može imati samo narativni agent i saznamo nešto kvalitativno o njoj.

Tada, čini se, "autorski", tj. metanarativni kadrovi koji markiraju distribuciju informacija i diskrepancije između onih dostupnih gledatelju i liku sugeriraju, prema Bordwellovim kritičarima, da povrh naracije same moramo postulirati agenta koji je zaslužan za te znakove. Drugim riječima, postoji nešto kvalitativno što možemo kazati o agentu, a to je način na koji barata informacijama: ima li ih više nego likovi (znanje), do koje mjere priznaje da se obraća publici (samosvijest) i dijeli li sve informacije koje posjeduje (komunikativnost).

Kao prvo, ti kadrovi, posebice oni samosvjesni, nemaju isključivo narativnu funkciju kao što to Bordwell misli, već imaju i metanarativnu.<sup>7</sup> Drugim riječima, "autorski" kadrovi su metainformativni utoliko što informiraju gledatelja da je riječ o informacijama koje nisu tek narativne. Oni su ujedno metainformativni o pripovijesti, tj. metanarativni. U tom smislu oni sliče komentarima, opisima i drugim oblicima izraza što pripadaju romanu. No zbog toga što metanarativni kadrovi nisu diskurzivni na način na koji to komentari jesu (izrazi pripovjedačeva stajališta prema stanju stvari u pripovijesti u užem smislu), već markeri koji dodaju dodatne informacije za gledateljevu analizu teksta tako produžujući njegovo percipiranje istog, valja ih smjestiti na razinu implicitnog autora. Upravo nam razina implicitnog autora, a ne smišljanje neke još više pripovjedačke instancije, kao što to Chatman primjećuje, omogućuje da utvrđimo jednu od bitnih mogućnosti narativnog izlaganja – nepouzdano pripovijedanje.

Drugi valjani razlog da ih smjestimo na razinu implicitnog autora jest to što postoje metanarativne procedure koje neposredno upućuju na materijalnost narativnog medija, a ona je nužno atribut svjetovnosti, a ne fikcije. Razmotrimo na trenutak grafičku organizaciju teksta u zaumnoj poeziji ili prazne stranice u *Tristramu Shandyju*. Na sličan način ogrebotina na celuloidnoj vrpci može djelovati metanarativno (zamislimo slučaj u kojem ogrebotina sustavno briše lice nekog lika) i stoga može pripadati samo implicitnom autoru.

Ipak, problem u Bordwellovoj konceptualizaciji filmske pripovijesti uistinu nije samo antropomorfizacija naracije, već i sam termin naracija. Naracija, posebice u svojoj engleskoj inačici, naprsto je radnja koja logički povlači postojanje nekog agenta koji ju obavlja. Iako sam poprilično sklon Bordwellovu opisu filmske pripovijesti, bilo bi mnogo prikladnije kada bi se termin naracija zamijenio "pripovješću", a kada bi se umjesto konstrukcija poput "naracija markira distribuciju informacija i zna više od likova" kazalo da se iz filmske pripovijesti može iščitati da je tek dio informacija u kadru dostupan liku. Takva konstrukcija ne bi implicirala postuliranje nekog narativnog agenta koji distribuirira informacije.

U konačnici, ne treba misliti da je izostanak sveobuhvatnog pripovjedača isključivo značajka filmskog medija. Chatman (1990) i Gaudreault (2009) govore o dramskim predstavama i pripovijetkama koje se sastoje isključivo od upravnog govora, kao da imaju pripovjedače. Njihovo stajalište nije nerazumno zbog toga što oni za pripovijest traže isto ono što traže za tekst – njegova proizvodnog agenta. No ključni je problem, kao što sam pokazao, da se inzistiranje na sveobuhvatnom pripovjedaču u takvim primjerima ne svodi ni na što drugo doli na egzistencijalne tvrdnje, nakon što se kvalitativne, poput Gaudreaultovih ili Metzovih, pokažu pogrešnima. Problem s čisto logičkim egzistencijalnim tvrdnjama o sveobuhvatnom pripovjedaču jest to što nas ništa ne sprečava da postuliramo pripovjedača koji obuhvaća i Genetteova ekstradijegetske pripovjedače.

Ako nam ne trebaju markeri pripovjedača poput deiktika ili glagolskih vremena, zašto ne bi postojao pripovjedač koji pripovijeda ono što pripovijeda Marcel, ekstradijegetski i autodijegetski pripovjedač *U potrazi za izgubljenim vremenom*. Začudo, Gaudreault (2009) postavlja upravo takva sveobuhvatnog pripovjedača. To je apsurdno, jer nas tada ništa ne sprečava da postavimo još jednog sveobuhvatnog pripovjedača koji pripovijeda ono što ovaj sveobuhvatni pripovjedač pripovijeda, za ovoga još jednog i tako *ad infinitum*. Moramo stati negdje, a najbolja točka za to je onda kada nestane bilo kakvih kvalitativno-egzistencijalnih markera sveobuhvatnog pripovjedača.

Naposljetku, odmah se nameću dva filma koji su vrlo blizu tome da imaju sveobuhvatnog pripovjedača i tako sugeriraju način na koji bi se film sa sveobuhvatnim pripovjedačem mogao ostvariti: *Plavo*

<sup>7</sup> Ovo detaljno objašnjava Branigan (1992) u analizi Hitchcockova *Krivo optuženog* (*The Wrong Man*, 1956).

(*Blue*, 1993) Dereka Jarmana i *Dama u jezeru* (*Lady in the Lake*, 1947) Roberta Montgomeryja. Obama im je zajedničko to što su u potpunosti snimljeni iz subjektivne vizure, tj. što tijekom cijelog filma gledatelj kao da vidi i čuje ono što lik vidi i čuje. Stoga, na prvi pogled, ti likovi imaju ulogu onoga "tko predstavlja". Oni se mogu identificirati kao izvor polifonije koji je filmski izraz. Oni su "ovdje", upravo licem u lice prema događajima što se odvijaju i oni su "sada", istodobni s tim događajima. Ipak, postoje problemi.

Philip Marlowe u *Dami u jezeru* ne može biti sveobuhvatni pripovjedač zato što komentator, koji nije nitko drugi doli Marlowe, o događajima koji se odvijaju na ekranu govoriti u perfektu. To implicira da se Marlowe prisjeća svih tih događaja, no on se prisjeća putem riječi, a ne putem slike i zvuka. Stoga je jedina razlika između njega i Waltera Neffa to što je on ekstradijegetski, a ovaj drugi intradijegetski pripovjedač. No on ne može biti sveobuhvatan zbog istih razloga zbog kojih to ne može ni Neff. Razlog zbog kojih oba filma ne uspijevaju u uspostavljanju sveobuhvatnog pripovjedača jest to što u oba nailazimo na ekstradijegetske glazbe. Kada bi instancije te glazbe bile motivirane intradijegetski u *Plavom*, tj. kada bi se njihov izvor mogao identificirati unutar domene protagonistova neposrednog iskustva, kao što je sa svime drugim čime svjedoči, tada bismo s pravom takav lik mogli nazvati sveobuhvatnim ekstrahomodijejetskim likom-pripovjedačem.

Uvjet, dakle, za kvalitativno identificiranje sveobuhvatnog pripovjedača na filmu jest da sve što je predstavljeno na ekranu nije ništa više od onoga što bi lik mogao iskusiti te da komentar, ako postoji, a mogao bi biti u funkciji izražavanja misli lika nalik na unutarnji monolog, mora biti istodoban s događajima. Čak bi bilo moguće zamisliti sveobuhvatnog ekstraheterodiyegetskog lika-pripovjedača ispred kojega se dijegetski događaji odvijaju makar on, strogo govoreći, nije dio njih. Važno je uočiti da je sveobuhvatni pripovjedač nužno istodoban s pripovješću i fizički je nazočan događajima koji čine priču. Takvi bi pripovjedači lako mogli biti i intradijegetski. Štoviše, svi kadrovi iz subjektivne vizure koji ispunjavaju gornje kriterije mogu se shvatiti kao instancije sveobuhvatnog pripovijedanja.

U zaključku je važno napomenuti da ova analiza nije temeljena na tvrdnji da zato što film nije isključivo jezični, već polifoni semiotički sustav, on ne može imati deiktike ili glagolska vremena i stoga ne može imati ni pripovjedača. Drage bih volje prihvatio bilo koji znak pripovjedača kada bi ih bilo, kao što je jasno vidljivo iz moje diskusije o problemu narativnog načina i činjenice da prihvaćam mogućnost sveobuhvatnog filmskog pripovjedača u određenim slučajevima. Zastupao sam tezu da je u pisanim i usmenim pripovijestima uvijek legitimno govoriti o pripovjedaču, kada možemo o njemu reći nešto kvalitativno, bez zazivanja autora, jer deiktici i glagolska vremena uvijek referiraju iz pripovijesti prema "izvana" bez obzira na to je li pripovijest fikcijska ili nije. Nadalje, zastupao sam tezu da deiktici i glagolska vremena uvijek referiraju intraontološki. Nerazumijevanje ovoga vodi tvrdnjama o prostorno-vremenskim atributima sveobuhvatnog pripovjedača koje ne stoje jer je u njima uočljiva ontološka zabluda. Tvrđio sam i da metaforičko razumijevanje enuncijacije ne pruža nikakve informacije o sveobuhvatnom pripovjedaču. U konačnici, pokazao sam da, kako bismo postulirali sveobuhvatnog pripovjedača, moramo biti sposobni kazati nešto kvalitativno o njemu povrh nesadržajnih tvrdnji o njegovoj logičkoj egzistenciji. Tada gotovo nijedna filmska pripovijest nema sveobuhvatnog pripovjedača.

## Literatura

- Benveniste, Émile, 1971, *Problems in General Linguistics*, trans. Mary Elizabeth Meek, Oxford: University of Miami Press**
- Booth, Wayne, 1983, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago: University of Chicago Press**
- Booth, Wayne, 2005, "Resurrection of the Implied Author: Why Bother?", u: *A Companion to Narrative Theory*, James Phelan i Peter J. Rabinowitz (ur.), Oxford: Blackwell, str. 75–89.**
- Black, David Alan, 1986, "Genette and Film: Narrative Level in the Fiction Cinema", *Wide Angle*, god. 8, br. 3/4, str. 19–26.**
- Bordwell, David, 1985, *Narration in the Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press**
- Branigan, Edward R., 1986, "Here is a Picture of no Revolver!", *Wide Angle*, god. 8, br. 3/4, str. 8–19.**
- Branigan, Edward R., 1992, *Narrative Comprehension and Film*, London – New York: Routledge**
- Chatman, Seymour, 1990, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca: Cornell University Press**
- Gaudreault, André i Jost, François, 1999, "Enunciation and Narration", u: *A Companion to Film Theory*, Toby Miller i Robert Stam (ur.), Oxford: Blackwell, str. 45–64.**
- Gaudreault, André, 2009, *From Plato to Lumière: Narration and Monstration in Literature and Cinema*, trans. Timothy Barnard, Toronto: University of Toronto Press**
- Genette, Gérard, 1980, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, trans. Jane E. Lewin, Ithaca: Cornell University Press**
- Gunning, Tom, 1991, *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*, Urbana – Chicago – Springfield: University of Illinois Press**
- Henderson, Brian, 1983, "Tense, Mood and Voice in Film", *Film Quarterly*, Fall, str. 4–17.**
- Hutcheon, Linda, 1980, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Wilifred Laurier University Press**
- Kozloff, Sarah, 1988, *Invisible Storytellers*, Berkeley: University of California Press**
- Metz, Christian, 1974, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, trans. Michael Taylor, Chicago: University of Chicago Press**
- Metz, Christian, 1986, *Problems of Denotation in the Fiction Film*, u: Philip Rosen (ur.), *Narrative, Apparatus, Ideology*, New York: Columbia University Press, str. 35–65.**
- Metz, Christian, 1991, "The Impersonal Enunciation, or the Site of Film (In the Margin of Recent Works on Enunciation in Cinema)", *New Literary History*, god. 22, br. 3, str. 747–772.**
- Nash, Mark, 1976, "Vampyr and the Fantastic", *Screen*, god. 17, br. 3, str. 29–67.**
- Šklovski, Viktor B., 1969, *Uskršnuće riječi*, Zagreb: Stvarnost**
- Slugan, Mario, 2010, "An Asymmetry of Implicit Fictional Narrators in Literature and Film", *Postgraduate Journal of Aesthetics*, god. 7, br. 2, dostupno na <<http://www.british-aesthetics.org/PJAArchive.aspx>>**
- Stam, Robert; Burgoyne, Robert i Flitterman-Lewis, Sandy, 1992, *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism Post-structuralism and Beyond*, London – New York: Routledge**
- Verstraten, Peter, 2009, *Film Narratology*, Toronto: University of Toronto Press**

**Krunoslav Lučić****Filozofski fakultet, Zagreb**

## Pripovjedno organiziranje individualne traume u fikcionalnom filmu

**Sažetak:** Nakon uspostavljanja veze između različitih procedura prorade traume u psihanalitičkom i drugom diskursu te u narativnom filmu, radom se pokušava objasniti funkcija traume u organizaciji pripovjedne strukture filma. Osim što koncept traume i njezina narativna prorada ima ključnu ulogu u psihoterapijskom ozdravljenju oštećenog pojedinca, radom se uočava da koncept traume čini središnju (jezgrenu) pripovjednu funkciju u mnogim filmovima klasične, ali i modernističke poetike. Nakon uočavanja funkcionalne veze između traumatskog događaja u filmu i njegova narativnog razrađivanja, rad se fokusira na film Brada Andersona *Nestajanje/Strojar* (*The Machinist*, 2004) kojim se pokušava potvrditi početna teza studije.

**Ključne riječi:** trauma, narativna prorada, jezgrena funkcija, narativni film, *Nestajanje* (*The Machinist*)

67 / 2011

### 1. Uvod

Iako postoji procijep između stvarnog traumatskog događaja i mehanizama njegova razrješavanja u realnosti te fikcionalnog prikaza tih mehanizama u filmu, ovim se radom pokušava utvrditi na koji su način stvarni mehanizmi prorade traumatskog događaja prikazani u audiovizualnom mediju filma. Usprkos činjenici da istraživačka praksa specifično *filmske analize* ne može polagati pravo na konkretno psihanalitičko, psihijatrijsko, psihoterapijsko ili psihologičko dijagnosticiranje patološkog stanja, ona može punktirati modele tih stanja i locirati načine na koje su oni transponirani u medij filma.

Narativni su filmovi posebno pogodni za takvo istraživanje budući da često u središtu zanimanja imaju neki oblik razrješavanja traumatskog događaja, *pokretača* pripovjedne linije filma i uvjeta transformacije stanja svijesti glavnog junaka, koja je od temeljne važnosti za priču. Dakle, teza je ovog rada da struktura traumatskog događaja, njegove posljedice i specifični mehanizmi njegove prorade (poput halucinacija, ponavljanja, potiskivanja, zamjene ontoloških razina stvarnosti, narativizacije, temporalne reorganizacije itd.) zauzimaju posebno mjesto u nekim narativnim i fikcionalnim filmovima te da trauma (često neprikazana u samome filmu) ima ulogu onoga što je Roland Barthes (1992) nazvao *jezgrenom funkcijom* pripovjednog teksta, odnosno onim što je ključno za pokretanje radnje/akcije pripovjednog teksta i za transformaciju stanja glavnog junaka kao sudionika u narativnom putovanju kroz univerzum filmske priče. Nakon teorijske će se razrade izloženi mehanizmi locirati u filmu Brada Andersona *Nestajanje/Strojar* (*The Machinist*, 2004).

### 2. Trauma i narativna organizacija: tipični mehanizmi prorade

Problem traume i njezinih posljedica bio je u središtu zanimanja psihanalitičkog istraživanja još od kraja 19. stoljeća. Sigmund Freud (1986) posebnu je pozornost posvetio tom problemu 1920. u eseju *S onu stranu načela ugode*, pokušavajući mehanizam razrješavanja traume premjestiti s posve biologičkog na simboličko-djelatni aspekt dječje igre uočene neposrednim opažanjem ponašanja osamnaestomjesečnog djeteta. Tada je ponajprije fizička trauma objašnjena činjenicom da "njen glav-

ni uzrok leži u momentu iznenađenja, prepasti" (Freud, 1986: 140; usp. i Mitchell, 2000: 291), tj. da se po prirodi očuvanja integriteta bilo kojeg živog organizma on želi primarno zaštititi od viška nadolazećih (često izvanjskih) podražaja tako da "[t]akva vanjska uzbuđenja koja su dovoljno jaka da probiju zaštitu od podražaja nazivamo *traumatskim*" (Freud, 1986: 157).

Simptomi koji će slijediti nakon traumatskog događaja svode se na fiksaciju na događaj, prisilno ponavljanje, prisjećanja, halucinacije, rupe u sjećanju, potiskivanje istine događaja i njegove integracije u strukturu jedinstvene svijesti pojedinca, disfunkcionalne snove, rascjep ličnosti, patološko ponašanje, otupljivanje, emocionalnu osjetljivost, poremećaj sna, dnevna sanjarenja itd. (usp. Freud, 1986: 140–141; Mitchell, 2000: 280; Caruth, 1995c: 4; Caruth, 1995a: 134, 137; Caruth, 1995b: 151; Brown, 1995: 100; Van der Kolk i Van der Hart, 1995: 160–162; Erikson, 1995: 184). Sve te posljedice probija zaštitne fizičke (tijela) ili psihičke (svijesti, iskustva) ovojnica neće ličnosti bit će na različite načine transponirane i u filmovima narativno-fikcionalne organizacije koji često, temporalnom reorganizacijom traumatskog događaja i pokušajem da glavni junak izložen traumi stvori koherentnu životnu priču i nanovo uspostavi integritet vlastite ličnosti, ponavljaju modele prorade i razne patologije uočene u konkretnoj psihanalitičkoj i drugoj praksi.

Osim navedene definicije traume kao iznenađenja ili prepasti za uobičajeno ljudsko iskustvo (usp. Caruth, 1995c: 3; Brown, 1995: 100),<sup>1</sup> traumu je moguće gledati iz još dva kuta: istodobno i kao sam događaj koji je *prouzročio* fizičku ili psihičku ozljedu i kao *rezultat* traumatskog događaja, odnosno stanje u koje je pojedinac (ili zajednica) doveden tim istim događajem (usp. Erikson, 1995: 184). Češći je oblik objašnjavanja traume putem posljedica, odnosno psihopatološkog stanja koje je ona izazvala, budući da nije nužno da svaki naizgled traumatski događaj izazove stanje disfunkcije svijesti karakteristične za posttraumatski sindrom. Ili kako ističe Caruth (1995c: 4) "patologija [PTSP-a] sastoji se, prije, isključivo u strukturi njegova [traumatskog događaja] iskustva ili recepcije", odnosno u nemogućnosti da se formira adekvatno sjećanje na traumatski događaj i da ga se uklopi u strukturu postojeće ličnosti i u strukturu postojećih životnih iskustava kojima pojedinac barata u svakodnevici. Juliet Mitchell (2000: 281) formulirala je taj fenomen tezom kako je kod traume sjećanje svedeno na percepciju kao reakciju na izravni izvanjski podražaj, dok Van der Kolk i Van der Hart (1995: 163) ilustriraju taj fenomen razlikom između narativnog (kao aktivnog, konstruktivnog i fleksibilnog) i traumatskog sjećanja (kao nefleksibilnog, nevarijabilnog, neadaptivnog, repetitivnog i socijalno disfunkcionalnog).

Trauma je zapravo popraćena fundamentalnom *podvojenošću* u pogledu pojedinčeva odnosa prema njezinu sličnosti stvarnom događaju u obliku adekvatno i zdravo formiranog sjećanja (bilo ono ugodno ili neugodno). Oformljivanje sjećanja na traumu i uklapanje traumatskog događaja u postojeće forme životnog iskustva praćeno je bitnom kontradikcijom koja se nastoji razriješiti kroz psihoterapijske procese prorade. Taj paradoks ili, bolje rečeno, podvojenost odnošenja prema traumatskom događaju sastoji se u istodobnoj (1) dostupnosti, odnosno neposrednosti detalja tog događaja koji se pojedincu vraćaju u formi vrlo čestog *prisilnog ponavljanja*,<sup>2</sup> reminiscencija na traumu, te (2) ned-

<sup>1</sup> Laura S. Brown (1995) osporava definiciju traume kao "događaja onkraj ljudskog iskustva" ističući kako se pojam *ljudskog* zapravo odnosi na privilegirano muško iskustvo, a da se pod "pravom" traumom misli na onaj njezin oblik u kojem dominanta društvena struktura može sudjelovati kao žrtva (npr. rat kao trauma). Poziva se na statistički podatak da npr. incest kao traumatski događaj uopće nije onkraj ljudskog iskustva budući da je relativno frekventan u patrijarhalnom društvu. Međutim, *jedinstvenost* traumatskog ipak ne bi trebalo promatrati na razini kolektivne statistike, već na razini odnosa traumatskog događaja i *tipičnosti* života pojedinca. Trauma najčešće proizlazi iz događaja koji se ne može ukloniti u nečije tipično, standardizirano životno iskustvo, neovisno o učestalosti ponavljanja traumatskog događaja (to može biti jedna prometna nesreća ili kontinuirano, dugotrajno seksualno zlostavljanje).

<sup>2</sup> O važnosti mehanizma *prisilnog ponavljanja* u psihopatologiji pojedinca već je vrlo jasno pisao i Freud (1986: 143, 163) u navedenom eseju.



Nestajanje

stupnosti, odnosno posredovanosti traumatskog događaja koji biva blokiran u pojedinčevoj svijesti (najčešće mehanizmom *potiskivanja*) i u nastojanju da se oformi jasna i istinosna slika o vrijednosti i značaju događaja u osobnom historijatu njegova života (usp. Caruth, 1995c: 5; Caruth, 1995b: 152). Paradoksalno, upravo je preciznost i prisilnost vraćanja slikâ traumatskog događaja ta koja sprečava da se on uklopi u strukturu svijesti i povijest života određene ličnosti. Ili kako to izvrsno ističe Caruth (1995b: 152) "[s]posobnost da se povrati prošlost [u reminiscencijama i prisilnom ponavljanju] je, dakle, blisko i paradoksalno povezana (...) s nesposobnošću da imamo pristup toj prošlosti".

Budući da trauma, po svojem značaju u životu i iskustvu pojedinca, "sačinjava upravo rascjep u svijesti" (Felman, 2007: 114), a pokušaj njezina razrješavanja samo je pokušaj ponovne integracije strukture ličnosti u formu koja ne odiše patologijom, odnosno u formu unificiranog sustava sjećanja svih psiholoških osobina pojedinca (usp. Van der Kolk i Van der Hart, 1995: 159),<sup>3</sup> svaki pokušaj pomirenja tog rascjepa kao nužnu će posljedicu imati neki oblik *narativizacije*, tj. pokušaja davanja smisla i logičkog mjesta toj traumi u slijedu ostalih događaja i iskustava u pojedinčevoj svijesti. Važnost smislenog organiziranja vlastite životne priče, u središtu koje je traumatski događaj kojega se mjesto i funkcija u iskustvu pojedinca tek trebaju uspostaviti, temeljna je zadaća onoga što je LaCapra (2004: 121), slijedeći Freuda, nazvao *proradom* traume (*working-through*). Mehanizam pro-

<sup>3</sup> Sličnu ocjenu nudi i Dominick LaCapra (2004: 117), ističući da je "trauma sama po sebi uništavajuće iskustvo jer remeti ili pak nastoji uništiti iskustvo u smislu integriranog ili barem djelomično artikuliranog života."

rade nužno je vezan uz uspostavljanje kauzalnog i logičko-značenjskog slijeda između traumatskog događaja i ostalih nedisruptivnih događaja pojedinčeva života te kao nužnu posljedicu ima narativizaciju osobnog životnog univerzuma koji je traumom ozbiljno doveden u pitanje.

Pripovijedanje kao smisleno organiziranje prostornih i vremenskih koordinata događaja vlastita života, među kojima postoji neka poveznica, bitna je tehnika svakog psihoanalitičkog i psihoterapijskog procesa. Uspostavljanje koherentne životne priče i davanje smisla životno važnim događajima očituje se kao metoda preživljavanja i razrješavanja traume (usp. Laub, 1995: 63), a u središtu *pripovjednog zanimanja* pojedinčeve narativne aktivnosti stoji potraga za *istinom* traumatskog događaja koji se u prisili ponavljanja često više falsificira no što se razrješuje.<sup>4</sup>

Upravo će poriv za ponavljanjem, pokušaj pripovjedne organizacije traumatskog događaja koji paradoksalno ostaje nedostupnim pojedinčevoj svijesti uz stalno halucinantno vraćanje detalja tog događaja, te potraga za istinom i značenjem traume u životu pojedinca biti u središtu zanimanja mnogih autora, od Hitchcocka, Bergmana, Wellesa, Resnaisa, Langa do Hanekea, Polanskog, Nolana i Andersona. Mnogi filmovi različitog stilskog, epohalnog, genološkog i žanrovskog određenja kao središte pripovjedne organizacije imaju neki oblik traume glavnog junaka i pokušaj njezina razrješavanja.

### **3. Jezgrena funkcija traumatskog događaja u narativnome filmu**

Važno je istaknuti nekoliko razina na kojima se filmska trauma i njezine posljedice mogu promatrati. LaCapra (2004: 112–114) dobro uočava te razine, razlikujući: 1) traumatski događaj, 2) traumatsko iskustvo, 3) pamćenje traume i 4) reprezentaciju traume. Iako mnogi filmovi prikazuju i traumatski događaj i iskustvo kroz koje prolazi te disfunkcije pamćenja uzrokovane traumom, bitna je odrednica *svih* filmova koji pretendiraju na neki oblik problematiziranja traumatskog događaja i njegovih posljedica ta da su oni tek *prikazi* ili reprezentacije pretpostavljenog stanja u koje je doveden junak (osobito ako je riječ o fikcionalnim filmovima, a ne o dokumentarnima). U takvoj prikazivačkoj praksi filmovi mogu na različite načine manipulirati i organizirati aspekte traume. S obzirom na prikaz traume u fikcionalnom filmu, važan aspekt koji ističe LaCapra (2004: 114), tzv. *sekundarnu traumatizaciju*<sup>5</sup> putem izloženosti prikazivačkom mediju filma o nekom traumatskom događaju, ovdje moramo ostaviti po strani jer je stvarno djelovanje fikcionalnog filma na gledatelja izvan dometa i provjerljivosti ove studije.

Možda najnavođeniji primjer filma koji na specifičan način tematizira problem ponajprije kolektivne traume jest dokumentarni film *Shoah* (1985) francuskoga redatelja Clauда Lanzmanna.<sup>6</sup> Međutim, ni ostali sustavi reprezentacije, poput teorijskih tekstova koji se njome bave, kaznenopravnih procesa prenošenih elektroničkim medijima ili fikcionalne književne proze, nisu lišeni

<sup>4</sup> Za mehanizam ovladavanja neugodnom situacijom u kojem pojedinac, simboličkim transponiranjem događaja u igru, nad njom preuzima aktivan ulogu Freud kaže da bi se "[t]a težnja (...) mogla pripisati nagonu za ovladavanjem kojega se ne tice da li je sjećanje bilo po sebi ugodno ili nije" (Freud 1986: 143), odnosno "da dijete ponavlja čak i neugodan doživljaj zbog toga što posredstvom svoje aktivnosti daleko temeljitije ovlađava snažnim utiskom nego što je to bilo moguće u pukom pasivnom doživljavanju" (ibid.: 162; istaknuo K. L.).

<sup>5</sup> LaCapra (2004: 114) navodi slučaj Benjamina Wilkomirskog koji je traumu Drugoga svjetskog rata doživio gledanjem dokumentarnog filma o Holokaustu. Dakle, za Wilkomirskog je traumatski događaj bio gledanje filma kao reprezentirane traume, a ne stvarno sudjelovanje u događajima. I fikcionalni filmovi mogu imati takvo djelovanje na gledatelje.

<sup>6</sup> *Shoah* je tema i studije u tematskom bloku o traumi i filmu u 59. broju *Hrvatskog filmskog ljetopisa*, usp. Sruk, 2009. Drugi su ovdje zastupljeni filmovi oni Krzysztofa Kieślowskog iz trilogije *Tri boje* (usp. Lončar, 2009) te Trierov *Dogville* (usp. Vrbančić, 2009). Sve troje autora pretpostavljaju događaj traume (bilo individualne ili kolektivne) kao nešto na granici izrecivosti filmskim sadržajem i filmskim postupcima, tj. kao ono što se opire simbolizaciji, ali što neprestano pokušava izići na vidjelo i ugnijezditi se u filmskom iskazivanju.

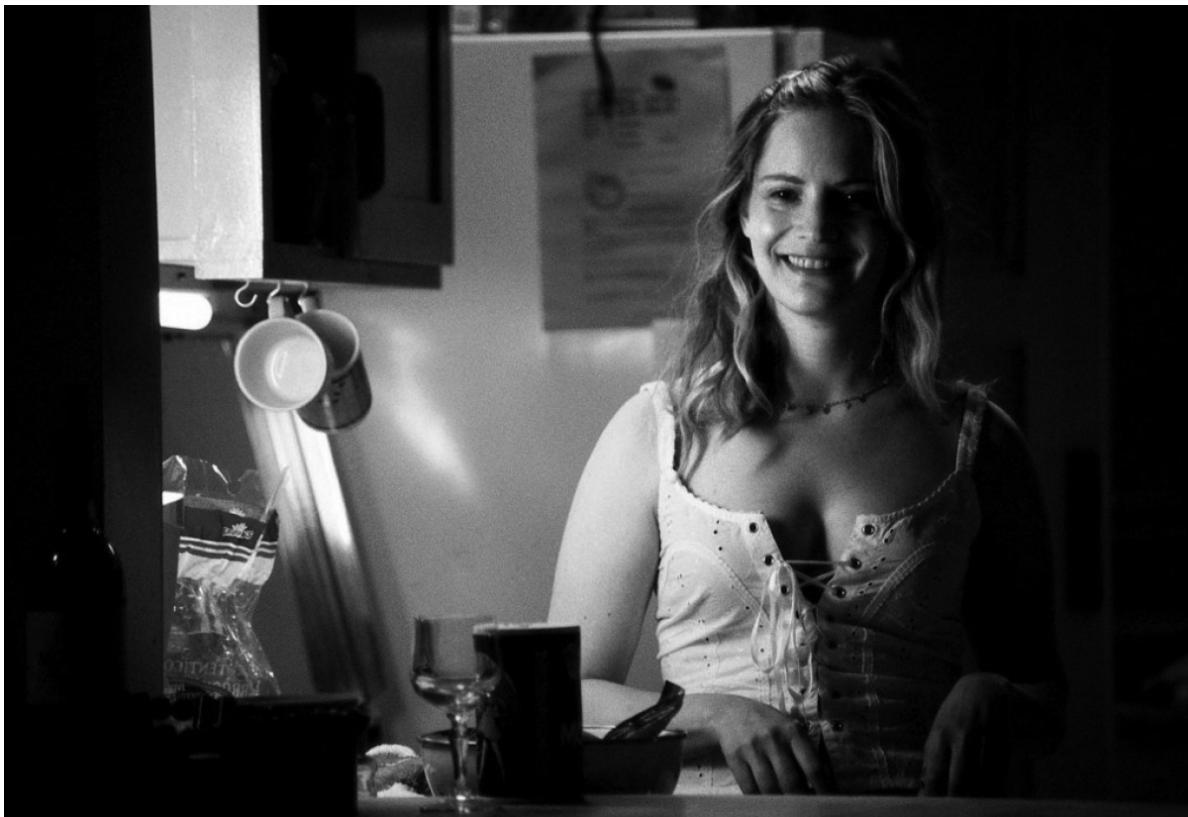
jasnog problematiziranja traume.<sup>7</sup> Veza filma i traume također je primijećena u sličnim postupcima kojima se koristi psihoanaliza i kojima se koriste pojedini filmovi kada pokušavaju razriješiti neka patološka stanja. Bilo da je riječ o neprestanoj potrazi za istinom kroz čin pripovijedanja, potrazi za nefalsificiranim sjećanjem popraćenom narušenom temporalnom organizacijom slijeda stvarnih događaja, fokusiranjem na detalje, specifičnosti i rad s rupama u razumijevanju traumatskog događaja (usp. Felman u: Lanzmann, 1995: 201–204), težište zanimanja u filmovima o traumi uvijek je na *smislenoj* pripovjednoj organizaciji traumatskog događaja, kako bi se o njemu zadobilo novo i adekvatno znanje i razumijevanje (*ibid.*). Upravo su ta dva aspekta prorade traume, potraga za smislom i jezgrenost traumatskog događaja kao pripovjednog događaja koji pokreće napredovanje priče o traumi, važna u proučavanju filmova te teme.

Primjerice mnogi Hitchcockovi filmovi u fokusu radnje imaju glavnog junaka koji je oštećen, odnosno spriječen u djelovanju posredovanjem traumatskog događaja. Glavni junak *Dvorišnog prozora* (*Rear Window*, 1954), kojeg tumači James Stewart, spriječen je u obavljanju svakodnevnog, avanturističkog posla fotoreportera zbog slomljene noge. Ta ga činjenica navodi na voajersko djelovanje, odnosno promatranje života susjeda u zajedničkoj zgradici. No to nije jedina trauma kojom je junak pogođen. Na prikrivenoj razini, junakovo opsensivo promatranje ponašanja susjeda i neprestano traganje za pričom o ubojstvu praćeno je pokušajem *ovladavanja* snažnom ženskom ličnošću njegove zaručnice (koju tumači Grace Kelly), a koju doživljava kao prijetnju i koju pokušava uključiti u vlastitu priču o ubojstvu susjeda – za koju sumnja da ju je usmrtio njezin suprug (usp. Modleski, 1989: 73–85). Time junak izravno ugrožava život i zdravlje osobe do koje mu je navodno jako stalo.

Junak *Vrtoglavice* (*Vertigo*, 1958) Scottie (James Stewart) pokazuje slične sklonosti, također na dvjema razinama. On pati od vrtoglavice (kao simptoma agorafobije), što ga sprečava u obavljanju policijskog posla. Potom pristaje, kao privatni detektiv, pratiti stanovitu Madeleine (Kim Novak), što postupno prerasta u pravu opsесiju (koja u trenucima poprima i značajke nekrofilije). Pripovjedno djelovanje glavnog junaka tako je inicirano i *fizičkom* traumom vrtoglavice i stvaranjem fantazmatskog okvira pojma idealne žene, koju neuspješno pokušava reinkarnirati (iako se na kraju uspostavlja da uopće nije bila mrtva), te *psihičkom* traumom zbog (prividnog i pripovjedno skrivenog) gubitka voljene žene (usp. Modleski, 1989: 87–100). U oba filma želja glavnog junaka da kroz pripovjedno djelovanje u univerzumu filmske priče stvari unificiranu sliku žene kao prijetnje i ovlada njezinim rodnim izmicanjem manifestira se kao *potraga za istinom*, odnosno kao potraga za smislom događaja koji se na prvi pogled uopćeno čini traumatskim. U *Vrtoglavici* je prisilno ponavljanje kao simptom traume čak doslovno prikazano (uspon na zvonik prvo s Madeleine, a onda i s Judy /Kim Novak/), također i u Scottiejevim postupcima (pokušavši transformirati Judy u naizgled mrtvu Madeleine, Scottie ponavlja postupak Gavina Elstera koji je osmislio transformaciju Judy u svoju ženu Madeleine koju je kanio ubiti).

Wellesov *Građanin Kane* (*Citizen Kane*, 1941) također kao polazište ima traumu glavnog junaka (odvođenje od kuće i gubitak djetinjstva koje konotiraju i slavne sanjke "rosebud" oko kojih se i vrti cjelokupni misterij filma) te pokušaj njezina razriješavanja, ali ovaj put putem pripovjednog djelovanja novinara Thompsona i putem priča ostalih likova kojima film pokušava, iz različitih fokalizacijskih očišta, ocrtati koherentnu sliku Kaneove ličnosti i njegovih motivacija. Priče Bergmanova *Djevičanskog*

<sup>7</sup> Na ovome se mjestu ističe knjiga Shoshane Felman (2007; osobito poglavlja II i III) koja pokušava balansirati između (1) pravnog postupka suđenja O. J. Simpsonu i njegovim medijskim reperkusijama te (2) prozno-fikcionalnog prikaza traume u Tolstojevoj *Kreutze-rovoj sonati*. Iako različitog ontološkog statusa, oba "teksta" problematiziraju neki aspekt traume (rasne, rodne, pravne itd.). De Lauretis (1987), pak prati mehanizme (traumatskog) potiskivanja roda kroz reprezentativne forme zapadne kulture: film, teorijske i pripovjedne tekstove.



Nestajanje

izvora (*Jungfrukällan*, 1959) i Kurosawina *Rašomona* (*Rashōmon*, 1950) polaze od traumatskog događaja silovanja, s time da *Rašomon* višestruko usložnjava pripovjedne perspektive pridonoseći drukčijim interpretacijama izvornog traumatskog događaja. Langov *M* (1931) kao polazište pak ima kolektivnu traumu silovanja i otmice djevojčice kao simptom opće histerije njemačkog društva između dvaju svjetskih ratova.

Međutim, filmovi koji najjasnije izlažu mehanizme kojima junak pokušava razriješiti neku osobnu traumu svakako su oni koji se usredotočuju na problematizaciju stanja svijesti glavnog junaka i time izlagački vješto manipuliraju pripovjednim razinama i fokalizacijskim sidrištim filmske priče. Neki od primjera su *Jakobova ljestvica* (*Jacob's Ladder*, 1990) Adriana Lynea, u kojoj je glavni junak pretrpio ratnu traumu, a većina filma je pod utjecajem stanja njegove poremećene svijesti izazvane tom traumom (halucinacije, transformacije realnog u prijeteće, paranoja, prisilna prisjećanja itd.), *Stanar* (*The Tenant*, 1976) Romana Polanskog, koji se služi sličnim mehanizmima prorade, *Memento* Christophera Nolana (2000), *Skriveno* (*Caché*, 2005) Michaela Hanekea te *Red letenja* (*Flightplan*, 2005) Roberta Schwentkea s Jodie Foster u glavnoj ulozi.<sup>8</sup>

Film *Nestajanje* (*The Machinist*, 2004) Brada Andersona također spada u kategoriju filmske razrade stanja svijesti glavnog junaka čija se patologija očituje kao rezultat (junaku i gledatelju) skrivenih psi-

<sup>8</sup> Treba napomenuti da je *Red letenja* zapravo primjer filma kada trauma lažno strukturira pripovjedanje. Naime, iako se čini da je svijest glakinje poremećena zbog gubitka kćeri, na kraju se ispostavlja da je djevojčica oteta i da sve ono za što je junakinja (a i gledatelj) mislila da su simptomi možebitnog PTSP-a (halucinacije) zapravo odgovara istini događaja otmice. Ovakav oblik zapleta gdje junakinja i gledatelj znaju manje od okvirnog (glavnog i skrivenog) pripovjedača filma klasičan je za žanrovsку strukturu trilera.

hičke traume i čiji se mehanizmi prorade vješto transponiraju iz psihanalitičkog u filmski diskurs. Od prisilnog ponavljanja, halucinantnih stanja, pomiješanih ontoloških razina stvarnosti, potrage za istinom, patološkog ponašanja, sanjarenja, poremećaja sna itd., svi su ovi simptomi u nekoj mjeri zastupljeni u većini spomenutih filmova (osobito u *Jakobovoj ljestvici* i *Nestajanju*), a prate ih vrlo slični mehanizmi prorade traumatskog događaja koji sežu od usložnjavanja pripovjednih razina u filmu, skrivanja bitnih informacija za razumijevanje filmske priče, do temporalno i sižejno vrlo složene re-organizacije fabule filma i poigravanja pripovjednim perspektivama (najčešći je primjer u trilerima pripovjedna figura *paralipse*, gdje pripovjedač daje manje informacija o priči no što je dopušteno, usp. Biti, 2000: 364).

Osim navedenih, psihanalitički uočenih simptoma traume i mehanizama njegove prorade, vrijedi navesti status traumatskog događaja u strukturi pripovjednog teksta filma. Osnovno načelo koje regulira protok i značaj informacija u pripovjednom tekstu filma svakako je *funkcionalni* odnos inicijalnog traumatskog događaja prema ostatku filmske priče. Međutim, često neprikazani i neartikulirani traumatski događaj nema neku sporednu, indicijsku funkciju u strukturi filmske priče, već je njegova funkcija evidentno *jezgrena*. Upravo o neznanju i liku i gledatelja o strukturi i prirodi traumatskog događaja ovisi pripovjedna potraga cijelokupnog filma za njegovim smislim i značajem u životu i ponašanju junaka. Kada traumatski događaj ne bi imao težinu jezgrene funkcije u strukturi pripovjednog teksta filma, sveukupna potraga i napredovanje priče bilo bi narušeno, a najvjerojatnije i lišeno logike narativnog izlaganja, odnosno ukupnog *smisla* filmske priče. Trauma automobilske nesreće koju je skrivio Trevor Reznik u *Nestajanju*, a koja se razrješuje tek na sižejnem kraju filma, dobiva svoju smislenost baš kroz *uzročnu* snagu koju ima na pripovjedno organiziranje junakove svijesti i na njegov pokušaj da otkrije uzrok svojeg patološkog stanja (halucinacija, poremećaj sna, nezdravog mršavljenja itd.).

Taj funkcionalni karakter određenog važnog događaja u pripovjednom tekstu, iz kojeg proizlaze logičke i kronološke reperkusije ostatka teksta, Barthes (1992: 54) je slikovito opisao riječima da je "[d]uša svake funkcije (...) njezin embrionalni karakter, ono što joj omogućuje da u pripovjedni tekst zasije element koji će kasnije sazreti, na istoj ili na nekoj drugoj razini", odnosno "[d]a bi funkcija bila osnovna [tj. jezgrena], dovoljno je da radnja na koju se ona odnosi otvara (ili zadržava, ili zatvara) alternativu važnu za nastavak priče, odnosno da započinje ili zaključuje neku neizvjesnost" (ibid., 57). U slučaju *Nestajanja* ta je alternativa potpuno ili djelomično razrješenje traume ili, pak, ostajanje junaka u patološkom stanju kao rezultat nemogućnosti razrješavanja traume.

No to nije sve što traumatski događaj čini u strukturi pripovjednog filma. Trauma, kao jezgrena događaj, uzrokuje najmanje još jedno – djelovanje glavnog junaka u dva smjera: (1) njegovu *aktivnu* ulogu u *traženju smisla* događaja za koji sumnja da je generator njegova patološkog stanja<sup>9</sup> te (2) njegovu *transformaciju stanja* svijesti od neznanja o događaju do razumijevanja i razotkrivanja istine tog događaja. Trauma za junaka u *Nestajanju* istodobno predstavlja i ključni moment prisutan u većini pripovjednih tekstova, *prepreku*<sup>10</sup> koju mora opkoračiti kako bi razriješio svoje neodrživo fizičko i

<sup>9</sup> Potragu za smislim, odnosno istinom traumatskog događaja kao izvora koji generira djelatnu ulogu i ponašanje junaka kroz pripovjedni tekst, Teresa de Lauretis (1984: 103–157) okarakterizirala je kao eminentno maskulini i edipovski zaplet prisutan u većini tekstova zapadne kulture. Zadobivanje moći i znanja te želja za istinom vlastita života samo je manifestacija poznatog antičkog mita koji se ponavlja u različitim pričama kroz povijest zapadne kulture.

<sup>10</sup> Važnost konstitucije neke granice/prepreke koju junak u svojoj djelatnoj ulozi u fikcionalnom svjetu priče mora opkoračiti jasno je uočio već Lotman (1999: 175) kada ističe: "određeni prostor fabule jednom je jedinom granicom podijeljen na unutrašnje i vanjsko polje, a jedan jedini lik smije prelaziti tu granicu". Naravno, u *Nestajanju* je taj lik Trevor Reznik koji treba prijeći granicu vlastite svijesti, odnosno svoje epistemološke kompetencije u pogledu razumijevanja događaja iz vlastita života. Traumatski događaj se istodobno nalazi u njegovoj (ne)svijesti, ali skriven od jasne verbalne, kognitivne ili druge smislene artikulacije

psihičko stanje, ali i uvjet *promjene* koja će nastupiti tek kada se prepreka u potpunosti svlada. Ta se promjena koordinirano odnosi i na transformaciju junakove svijesti, odnosno transformaciju iz neznanja u znanje, ali i na transformaciju događaja opisanih samim pripovjednim tekstom filma budući da "[s]vaka promjena predstavlja ustvari novu kariku pripovjednog teksta" (Todorov 1992: 117) i služi kao jedno od dvaju temeljnih načela između događaja u filmskoj priči (uz načelo njihova nizanja).

#### **4. Ogledni primjer narativnog organiziranja traumatskog događaja u fikcionalnom filmu**

##### **4.1. Tematski motivi i naznake traume**

*Nestajanje* je film sa strukturom psihološkog trilera o Trevoru Rezniku, svojevrsnom antijunaku, koji je skrivio prometnu nesreću, ubivši pritom dječaka i pobjegavši s mjesta nesreće. Cijeli je film zapravo pokušaj glavnog junaka da razriješi traumu koju je potisnuo duboko u nesvjesno i da se vrati u psihofizičko stanje u kojem je bio prije kobnog događaja. Put Reznikova ozdravljenja je put konstruiranja smislene, logički *koherentne priče* o inicijalnom traumatskom događaju, koju može uklopiti u sliku o vlastitoj ličnosti koja je zbog traume doživjela rascjep i slom. Film višestruko narušava linearno pripovjedno izlaganje fabule budući da sižejno počinje fabularnim krajem priče (ubojsvo samog sebe, tj. svojeg *alter ega*) i u izlaganje interpolira događaje koji fabularno prethode izlaganju filmske priče (reminiscencije na automobilsku nesreću). Film se također poigrava pripovjednim perspektivama balansirajući između unutrašnje perspektive junaka čija je svijest znatno poremećena i izvanske perspektive objektivnog izlaganja događaja koju izlaže pretpostavljeni i skriveni okvirni pripovjedač.

Trauma automobilske nesreće ima jezgrenu funkciju jer *pokreće* i *uzrokuje* pripovjedno traganje Reznika za istinom vlastite ličnosti i istinom traumatskog događaja, a istodobno se manifestira u obliku ponavljajućih motiva koji svjedoče, odnosno naznačuju patološko stanje svijesti u kojem se nalazi junak priče. Motivi koji se ponavljaju (na sadržajnoj razni filma, a imaju i očitu simboličku funkciju upućujući na aspekte traumom destruirane svijesti junaka) su sljedeći:

*(1) opsivno pranje ruku izbjeljivačem, što simbolički označava pokušaj čišćenja stanja svijesti kontaminirane još neartikuliranom traumom; (2) poruke na samoljepljivim papirićima za koje saznajemo da ih Reznik ostavlja samomu sebi – od početnog pitanja "Tko si ti?" na koje Reznik na kraju filma nalazi odgovor do igre vješala u čijem se rješenju nalazi odgovor na prvotno postavljeno pitanje. Te poruke označavaju prodore junakova nesvjesnoga o pravom stanju njegove ličnosti rasčijeljene između istine traume i njezina potiskivanja; (3) teško fizičko stanje koje se očituje u neprirodnom gubitku tjelesne težine – ovaj motiv jasno upućuje na psihičku destrukciju Reznikove ličnosti izvrsno podcrtane hrvatskim prijevodom filma "Nestajanje"; (4) često promatranje u zrcalu koje konotira propitivanje o vlastitom sebstvu; (5) nesanica kao simptom traume za koju saznajemo da traje više od godine dana (od trenutka kada je skrivio automobilsku nesreću); (6) opsivno čišćenje fuga na pločicama u kupaonici uz pomoć izbjeljivača, koje ima sličnu simboličnu funkciju kao i pranje ruku, ali s još jasnjom naznakom posttraumatskog simptoma;<sup>11</sup> (7) detalj (izveden u subjektivnom, dugom kadru) automobilskog upaljača za cigarete koji služi kao psihološki okidač postupnog prisjećanja na traumatski događaj; (8) nesreća na poslu koju je nepažnjom skrivio Reznik obmanut vlastitom halucinacijom, a u kojoj njegov suradnik i kolega Miller gubi lijevu ruku. Krivnja koju Reznik osjeća nakon toga samo naznačuje potisnutu krivnju zbog "pravog" traumatskog događaja.*

<sup>11</sup> Naime, pukotina, procjep, rupa između kupaoničkih pločica predstavlja rupu u junakovu sjećanju koju on neprestano nastoji očistiti, tj. razriješiti i ucijepiti u narativnu memoriju.

Svi ovi motivi nalaze se na osnovnoj, dijegetskoj razini filmske priče i ponavljaju se u različitim varijantama kao dio izlaganja. Naravno, postoje i drugi motivi koji se nalaze na hipodijegetskoj razini filmske priče, a predstavljaju sižejno ponovljene, a fabularno jedinstvene događaje/detalje nesreće koji se prisilno vraćaju glavnom junaku u obliku reminiscencija na uzrok patološkog stanja svijesti i organizma. Kod junaka je, dakle, prisutna većina naznačenih simptoma PTSP-a: nesanica, halucinacije, rascjep ličnosti, potiskivanje, opsesivno ritualno ponašanje i izvođenje određenih radnji, prisilne reminiscencije na detalje traumatskog događaja itd. Na razini organizacije filmske pripovijesti stvari, dakako, postaju još zanimljivije budući da narativna organizacija filma ujedno predstavlja i pokušaj junakove organizacije svijesti u smislu cjelinu osobne povijesti života, tj. *uklapanje* traumatskog događaja kao, frojdovski rečeno, iznenađenja u strukturu normalnog stanja i funkciranja *predtraumatski* konstituirane ličnosti.

#### **4.2. Vrijeme, pripovjedne razine, fokalizacija i repeticija**

Cjelokupna je pripovjedna linija filmske priče oblik potrage za *istinom* traumatskog događaja koja se opire junakovoj svjesnoj artikulaciji. Ta potraga nužno će, na razini strukturne organizacije, dovesti do različitih Reznikovih lažnih, mahom falsificiranih interpretacija izvorne traume koju nastoji razriješiti. *Otpor* duboko potisnutoj traumi manifestirat će se kao paranoidna falsifikacija događaja u koje je Reznik uklopljen u dijegetskom univerzumu filma. Junak tako falsificira najmanje tri varijante priče, uz pomoć kojih nastoji objasniti događaje koji ga okružuju. Prvo izmišlja priču o Ivanu i uroti svojih poslodavaca. Zatim falsificira interpretaciju fotografije kojom nastoji u zabavnom parku snimiti konobaricu (plod njegove mašte) i njezina sina, interpolirajući tu sliku u sliku o vlastitu djetinjstvu (slika koja se nalazi u Reznikovu obiteljskom albumu, a prikazuje njegovu majku i Reznika ispred identične scenografije zabavnog parka). Prava interpretacija otkriva da ga slika podsjeća na ubijenog dječaka i njegovu majku, a ne na događaj iz djetinjstva. I konačno, Reznik falsificira priču o već spomenutom liku Ivana kao bivšeg supruga prostitutke Stevie s kojom nastoji izgraditi zdravi odnos i budućnost.<sup>12</sup>

Kao posljedica tog otpora razumijevanju izvorne traume pripovjedne se razine filma, kao i fokalacijska očista, višestruko usložnjavaju. Većina izloženih događaja u kojima Reznik participira i ključnih likova s kojima je u interakciji zapravo su projekcije njegova unutrašnjeg, poremećenog stanja svijesti, koje ne dijele ni ostali likovi u filmu ni okvirni pripovjedač koji gledateljima izlaže priču o Rezniku. Usložnjavanje pripovjednih razina odvija se na dvjema razinama.

(1) Prva razina obuhvaća Reznikove halucinacije koje se nalaze na *istoj* razini kao i glavna izлагаčka linija filmske priče (iako na nižoj pripovjednoj razni), a predstavlja moment unutrašnje fokalizacije kroz svijest glavnog junaka. Na toj se razini nalaze događaji u kojima je Reznik u interakciji s konobaricom s aerodroma (a koja, fokalizirana kroz njegovu svijest, vizualno odgovara majci čije je dijete usmrtio) te s Ivanom kao vlastitim *alter egom*. Ti pripovjedni sklopovi *izlagački* i *vizualno* supostoje s "osnovnom" pripovjednom razinom filmske priče, odnosno gledatelj, ali ni glavni junak, do određenog trenutka ne mogu znati da su likovi i događaji manifestacije Reznikovih halucinacija. Genette (1992: 103) je takav mehanizam perspektivizacije pripovjednog teksta kroz svijest junaka vrlo dobro opisao ističući "da je u kôdu unutrašnje fokalizacije klasičan tip *paralipse* izostavljanje određene radnje ili misli važne za fokaliziranog junaka, za koju i junak i pripovjedač moraju znati, ali koju pripovje-

<sup>12</sup> Reznikov put pokušaja odgonetavanja traume očituje se i u značenju spomenute "igre vješala" koja bi trebala odgovoriti na pitanje tko je sam Reznik i tko je krivac za njegovo patološko stanje. Interpretacija ide od upisivanja imena Tucker (poslovoda u tvornici u kojoj je Reznik zaposlen), Mother (konobarica na aerodromu), Miller (radnik koji je izgubio ruku) do Killer (što se odnosi na Reznikov kukavički čin uboštva).



Nestajanje

dač namjerno krije od čitatelja" [istaknuo K. L.]. Međutim, dok nam okvirni pripovjedač vješto krije bitne informacije kako bi stvorio napetost i intrigu svojstvenu žanru trilera, junak ne može znati te informacije iz jednostavnog razloga jer ih je potisnuo duboko u nedostupni dio svijesti. U tome se, na kraju krajeva, i krije motivacija za junakovo traženje istine traumatskog događaja.

**(2)** Druga razina pripovjedno-izlagačkog usložnjavanja filmske priče odnosi se na interpolirane kadrove (mahom vrlo kratke te one izvedene usporenim pokretom) koji se i izlagački i pripovjedno nalaze na *različitim* razinama u odnosu na osnovnu razinu filma. Pripovjedno/fabularno ti kadrovi predstavljaju prisilne reminiscencije junaka na traumatski događaj, a izlagački/sižejno oni prekidaju čisto linearno odvijanje događaja u filmu. Tako se *prisila ponavljanja* detalja automobilske nesreće, koje junak nastoji uklopiti u smislenu narativnu memoriju, ostvaruje u ponavljanju pri sredini (scena vožnje u zabavnom parku s dječakom) i pri kraju filma (kada je trauma gotovo razriješena). U vrlo kratkim i vizualno intruzivnim kadrovima ponavljaju se detalji: automobilskog brzinomjera, semafora na kojem je upaljeno crveno svjetlo, automobilskih kotača i sunčanih naočala. A u usporenom pokretu ponavljaju se radnje uplašenog trčanja konobarice/majke pregaženog dječaka te prolaska Reznikova automobila raskrižjem kroz crveno (uz usporenu snimku Reznikova nošenja dječaka koja se ne ponavlja i koja je plod njegove halucinacije).<sup>13</sup>

Ti repetitivni motivi i kadrovi, koji vremenski i pripovjedno narušavaju čisto linearni slijed izlagačnoga, svjedoče o još jednom momentu važnom za filmsko artikuliranje traume glavnog junaka. Naime,

<sup>13</sup> Postoji i stalni motiv ponavljanja vremena na satu (čak pet puta) koje je također plod Reznikove halucinacije, ali se ne nalazi na različitoj izlagačkoj/sižejnoj razini od glavnog tijeka filmskog izlaganja. Naime, sat pokazuje vrijeme 1:30:00, tj. vrijeme kada se dogodila izvorna trauma – automobilska nesreća.

*jedinstvenost* traumatskog događaja u junakovu životu te kronološka i simbolička granica koju trauma predstavlja (između onoga prije i poslije nesreće, normalnog i patološkog stanja, jedinstvene i podijeljene svijesti) razrađena je na najmanje dvije razine u strukturi pripovjednog teksta filma. Jedna je razina junakova neprekidnog traganja za smisлом i uzrokom vlastita patološkog stanja (nesanica, halucinacija, mršavljenja itd.) koje se oslanja na sižeom *višekratno* izložene događaje/detalje kako bi se uz pomoć tih ponovljenih detalja trauma napokon i razriješila. To *ponavljanje* služi djemama blisko povezanim funkcijama. Jedna od funkcija ponavljajućih motiva i insertiranih detalja automobilske nesreće je pripovjedno organiziranje gledateljeve pozornosti i nuđenje ključnih informacija za stvaranje hipoteza o smislu Reznikova neobičnog ponašanja i psihofizičkog stanja.<sup>14</sup>

Druga je funkcija repeticije detalja ocrtavanje mehanizma Reznikove prorade traumatskog događaja kako bi se on u konačnici mogao i razriješiti. Bitnost inicijalnog fabularnog događaja (traume), koji je prvotno *izostavljen* u sižeou filma (izveden tzv. neodređenom elipsom za koju tek tijekom filma saznajemo vremenski okvir – prije jedne godine u 1:30:00), očituje se upravo u njegovu (ne)doslovnom ponavljanju, odnosno u ponavljanju njegovih dijelova koji mapiraju važnost i smisao tog projepa nastalog u inače integriranoj svijesti glavnog junaka i u logički koherentnom slijedu junakovih životnih događaja. Genette (1980: 115–116) je, govoreći o aspektima vremena pripovjednog teksta, taj mehanizam višestrukog izlaganja jedinstvenog događaja u priči nazvao singulativnim izlaganjem vremenskog odnosa učestalosti (i to njegovim trećim tipom) gdje je "[p]oseban (...) slučaj, međutim, kada se više puta izlaže događaj koji se dogodio samo jedanput" (Gilić, 2007: 62). Važnost neprestavnog (vizualnog, simboličkog i verbalnog) izлагаčkog vraćanja na detalje traumatskog događaja postaje očitom ako imamo na umu važnost koju je taj događaj postigao u životu glavnog junaka i doveo ga u stanje nerazrješivog konflikta sa samim sobom.

Svi ovi aspekti prorade traume i simptoma koji upućuju na patološko stanje junakova psihofizičkog ustrojstva organizma, a koje sam naznačio u prethodnim poglavljima studije, samo su transponirani u medij filma i razrađeni u obliku junakova (a s njime i gledateljeva) traganja za značenjem i razlogom stanja svijesti u kojem se on nalazi. U trenutku kada je trauma razriješena, odnosno kada je junak uspio integrirati traumatski događaj u strukturu narativnog slijeda vlastita života (podariti toj traumi adekvatno logičko i kronološko mjesto te priznati sebi da je počinio zločin), tada je nestao i jedan od glavnih simptoma koji ga je pratio cijelim filmom – nesanica. Stvaranje cjelovite priče od djelića koji su prisilno navirali junakovoj svijesti rezultiralo je pripovjednim i filmskoizlagačkim razrješenjem traume i ponovnom integracijom dijelova destruirane ličnosti u jedinstvenu sliku o vlastitu sebstvu.

## Literatura

- Barthes, Roland, 1992, "Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova", u: Biti, Vladimir (ur.), *Suvremena teorija pripovijedanja*, Zagreb: Globus, str. 47–78.
- Biti, Vladimir, 2000, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska
- Bordwell, David, 2008, *Narration in the Fiction Film*, London and New York: Routledge

<sup>14</sup> Npr. David Bordwell (2008: 80), govoreći o filmskom vremenu, ističe važnost takvih repetitivnih postupaka: "To keep the main outlines of the action clear and to assure that proper hypotheses are launched, the narration must reiterate the salient causal, temporal, and spatial coordinates of the *fabula*" [istaknuo K. L.].

- Brown, Laura S.**, 1995, "Not Outside the Range: One Feminist Perspective on Psychic Trauma", u: Caruth, Cathy (ur.), *Trauma: Explorations in Memory*, The Johns Hopkins University Press, str. 100–112.
- Caruth, Cathy**, 1995a, "An Interview with Robert Jay Lifton", u: Caruth, Cathy (ur.), *Trauma: Explorations in Memory*, The Johns Hopkins University Press, str. 128–147.
- Caruth, Cathy**, 1995b, "Recapturing the Past: Introduction", u: Caruth, Cathy (ur.), *Trauma: Explorations in Memory*, The Johns Hopkins University Press, str. 151–157.
- Caruth, Cathy**, 1995c, "Trauma and Experience: Introduction", u: Caruth, Cathy (ur.), *Trauma: Explorations in Memory*, The Johns Hopkins University Press, str. 3–12.
- De Lauretis, Teresa**, 1984, *Alice doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, Indiana University Press
- De Lauretis, Teresa**, 1987, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Indiana University Press
- Erikson, Kai**, 1995, "Notes on Traume and Community", u: Caruth, Cathy (ur.), *Trauma: Explorations in Memory*, The Johns Hopkins University Press, str. 183–199.
- Felman, Shoshana**, 2007, *Pravno nesvjesno. Suđenja i traume u dvadesetom stoljeću*, Zagreb: Deltakont
- Freud, Sigmund**, 1986, "S onu stranu načela ugode", u: *Budućnost jedne iluzije i drugi spisi*, Zagreb: Naprijed, str. 133–191.
- Genette, Gérard**, 1980, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, Cornell University Press
- Genette, Gérard**, 1992, "Tipovi fokalizacije i njihova postojanost", u: Biti, Vladimir (ur.), *Suvremena teorija pri povjedanja*, Zagreb: Globus, str. 96–115.
- Gilić, Nikica**, 2007, *Uvod u teoriju filmske priče*, Zagreb: Školska knjiga
- Kolk, Bessel A. van der i Hart, Onno van der**, 1995, "The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma", u: Caruth, Cathy (ur.), *Trauma: Explorations in Memory*, The Johns Hopkins University Press, str. 158–182.
- LaCapra, Dominick**, 2004, *History in Transit: Experience, Identity, Critical Theory*, Ithaca: Cornell University Press
- Lanzmann, Claude**, 1995, "The Obscenity of Understanding: An Evening with Claude Lanzmann", u: Caruth, Cathy (ur.), *Trauma: Explorations in Memory*, The Johns Hopkins University Press, str. 200–220.
- Laub, Dori**, 1995, "Truth and Testimony: The Process and the Struggle", u: Caruth, Cathy (ur.), *Trauma: Explorations in Memory*, The Johns Hopkins University Press, str. 61–75.
- Lončar, Karla**, 2009, "Lacanovsko tumačenje filmova Krzysztofa Kieślowskog", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 15, br. 59, str. 18–33; dostupno na <<http://www.hfs.hr/doc/ljetopis/hfl59-web.pdf>>
- Lotman, Jurij**, 1999, "Porijeklo fabule u svjetlu tipologije", u: Beker, Miroslav (ur.), *Suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska, str. 169–189.
- Mitchell, Juliet**, 2000, *Mad Men and Medusas. Reclaiming Hysteria*, New York: Basic Books
- Modleski, Tania**, 1988, *The Women Who Knew Too Much. Hitchcock and Feminist Theory*, New York – London: Routledge
- Sruk, Marija**, 2009, "Shoah – filmsko svjedočenje traume", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 15, br. 59, str. 34–42; dostupno na <<http://www.hfs.hr/doc/ljetopis/hfl59-web.pdf>>
- Todorov, Tzvetan**, 1992, "Dva načela pri povjednog teksta", u: Biti, Vladimir (ur.), *Suvremena teorija pri povjedanja*, Zagreb: Globus, str. 116–128.
- Urbančić, Mario**, 2009, "Dogville u Brechtvilleu", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 15, br. 59, str. 43–53; dostupno na <<http://www.hfs.hr/doc/ljetopis/hfl59-web.pdf>>

Silvestar Miletat

## Znanstvenofantastični film na prijelazu u postmodernu

**Sažetak:** Novija filmska znanstvena fantastika, u rasponu od *Istrebljivača* (1982) do *Mjeseca* (2009), omogućuje u ovom radu pokušaj distinkcije filmskog od književnog SF-a temeljem vizualnih odrednica koje se u njima nalaze u spoznajno-estetskoj funkciji pri promatranju zamišljenih alternativnih svjetova. Kako se za razumijevanje suvremene znanstvenofantastične produkcije ovdje opisani kiberpunk, kao pojam iznimne teorijske prihvaćenosti i još uvijek kategorijalne aktualnosti, ali i podžanr razmjerne slabe realizacije koja se uglavnom zadržala na industrijskim konceptima i promašila smisao izmjenjene percepcije u internetskoj eri, pokazuje mjestimično nedovoljnim, pokušavaju se ponuditi i druge smjernice za tumačenje raspadajućeg identiteta što ga postmoderno stanje svijesti sa sobom donosi. Zamjetna prije svega svjetonazorski i etički, a manje formalno, postmoderna epoha, anticipirana već u filmovima još uvijek vezanima uz utopijsko/distopijsku i spektakularno/spekulativnu tradiciju (poput *THX 1138*), bilježi istovremeno transcendiranje i hibridizaciju žanra te pretvaranje pojma SF u nadžanrovski termin opće kulturne teorije. Kao omiljeno sredstvo opisa nove epohe, putem kojega se uvijek iznova nastoje odrediti i postmodernizmu svojstveni stilski postupci, SF i danas ostaje jednom od najvećih filmoloskih i književnih rasprava u kojoj konvergiraju brojne teme raznorodnih humanističkih interesa.

**Ključne riječi:** znanstvena fantastika (SF), kiberpunk, modernizam, postmodernizam, gubitak središta, *bricolage/pastiš*

### Uvod

Ukoliko se uopće ustanovi njezino postojanje, odnosno posebnost u odnosu prema prethodnim razdobljima i stilovima, postmoderna znanstvena fantastika prije svega podrazumijeva pretvaranje pojma znanstvene fantastike (SF) u nadžanrovsko sredstvo opće kulturne teorije<sup>1</sup>

te umjetničku artikulaciju u domeni podžanra kiberpanka (*cyberpunk*) koja će biti primarni interes ovoga rada. Broj drugih podžanrova također je u porastu, ali je o njihovoj vezi s mijenjama znanstvene fantastike pri prijelazu iz modernizma u postmodernizam (moderne u postmodernu) možda još prerano govoriti, premda se mogu raditi zanimljive komparacije poput pokušaja ideološkog vrednovanja *steampunka* (znanstvenofantastičnog podžanra) i *fantasyja* (koji većina kritičara strogo odjeljuje od SF-a).<sup>2</sup> U namjeri da se opaze postmodernistička obilježja filmske znanstvene fantastike, ali i da se pledira za njenu punu vrijednost i posebnost u odnosu prema književnom pandanu, u fokusu će ponajviše biti film *Istrebljivač* (*Blade Runner*, Ridley Scott, 1982), ishodišna točka mnogih napisa o suvremenoj filmskoj znanstvenoj fantastici, ali će se spomenuti i raniji važni filmovi, poput *THX 1138* (George Lucas, 1971) i *2001: Odiseje u svemиру* (Stanley Kubrick, 1968). Dalje od kiberpanka, jednom mogućem razumijevanju postmodernog identiteta koje taj podžanr nije mogao ponuditi, a koje je prividno bliže proširenom shvaćanju kiborga kao stanja svijesti, vode noviji filmovi poput *Mjeseca* (Moon, Duncan Jones, 2009) i *Districta 9* (*District 9*, Neill Blomkamp, 2009). Ovaj će se rad, naposjetku, implicitno držati pretpostavke o inherentnoj političnosti (društvenokritičkom potencijalu) znanstvene fantastike koja proizlazi iz definicija teoretičara žanra od Darka Suvina nadalje (usp. Suvin, 2010).

### Filmski postmodernizam

Da bi se govorilo o mijenjama pojedinog filmskog žanra, potrebno se zapitati što se u nekom razdoblju događa s filmskom umjetnošću u cjelini. Jameson (usp.

<sup>1</sup> Istvan Csicsery-Ronay, važan noviji teoretičar, objašnjava SF kao, najšire rečeno, oblik svijesti, tvrdeći da SF svim tehnološkim pojmovima uvijek prispisuje društvenu vrijednost – tehnologija definira kulturni značaj, pa postoji onoliko vrsta SF-a koliko i teorija kulture. Naravno, SF pritom može poprimiti različite forme: utopiju, subverziju, ekstrapolaciju ili uskrsnuće mitologije. SF je svijest koja sadrži kolebanje o prirodi odnosa imaginarnih koncepcija i povijesne stvarnosti. U postmoderno doba je u prednosti jer izravno upotrebljava postmoderni jezik i kulturu, a oduvijek se zanima sencištimu tehnologije,

znanosti i društvene prakse, pa može postati oblikom svakodnevne svijesti ljudi postindustrijskog vremena. Teoretičare pretvaranja SF-a u diskurzivnu praksu, Baudrillarda i Haraway, veže poimanje znanosti kao reprezentacijske prakse, kibernetičke kontrole svih aspekata ljudskog života kao krajnjeg ishoda rasta i razvoja komunikacijskih sredstava te ironiziranje informatičke paradigme SF-om (Csicsery-Ronay, 1998: 290–291).

<sup>2</sup> Usp. npr. Suvin, 2001; Suvin, 2009; Jameson, 2009; Gilić, 2007.



Fahrenheit 451 (François Truffaut, 1967)

Valentić, 2000: 47),<sup>3</sup> tvrdi da je film *par excellence* medij postmoderne umjetnosti, a budući da je postmoderna stadij kasnog kapitalizma, nužna je veza politike i filma. Klasični film, navodi on dalje:

*smatrao je da u svijetu postoje stvari od općeg i pojedinačnog interesa, pri čemu su prevagu odnosile prve (...) Svaki intimizam, tj. autorski senzibilitet za nešto što nije od univerzalnog značenja, autorskom je filmu bio stran. Modernizam, sasvim suprotno, smatra da interes ne određuje stvar koja se promatra, već je on u subjektu koji promatra. Subjektivna proizvodnja interesa sasvim je suprotna narativnoj shemi koja kroz žanrovski sustav proizvodi objektivni interes, a samim time i normativizira, sugerira određenu shematičnu poziciju promatranja. Postmodernizam je treći, i ujedno objedinjavajući moment koji integrira ta dva pristupa. Samo kroz tradicijske stilske i žanrovske obrasce individualno postaje univerzalno i obratno.*

Nikica Gilić i Bruno Kragić polemizirali su svojedobno o naravi filmskog postmodernizma. Gilić (1996) se oslovio na razlikovanje Linde Hutcheon (postmoderna/postmodernizam), Gordane Slabinac i Gaje Peleša pri određenju filmova poput *Forresta Gumpa* (Robert Zemeckis, 1994) i *Schindlerove liste* (Steven Spielberg, 1993) kao postmodernih, ali ne i postmodernističkih zbog njihove težičnosti, dok je *Pakleni šund* (*Pulp Fiction*, Quentin Tarantino, 1994) ocijenio i postmodernističkim zbog njegove citatnosti, autoreferencijalnosti, motivsko-ikonografske eklektičnosti, okrenutosti tradiciji, ludizmu, ironijskom strukturiranju i trivijalnom te zbog remećenja sigurnosti recipijentova poimanja svijeta. Kragić (2000) međutim, tvrdi da sve navedeno vrijedi i za modernistički film te da je i modernizam imao vjeru u ovladavanje svijetom i jezikom. Gilić pak (2000) postmodernizam objašnjava kao "konceptciju tumačenja suvremene umjetnosti prema kojoj se lako raspoznaju djela u kojima je parodijsko-intertekstualno-interdiskurzivna razigranost važnija od političko-ideološkog angažmana, odnosno od moralizatorske poučnosti". Postmodernizam prema Giliću relativ-

<sup>3</sup> U članku se Valentić služi i Turkovićevom konceptualizacijom "strukture interesa" kako ju on daje već u tekstu "Novoholivudski postmodernizam – Filmovi nebeskog letača", Kinoteka, br. 35–36, 1991, a koju

će dalje razrađivati u svojoj knjizi *Film: zabava, žanr, stil* (2005) kojom se i ovdje služim.

vizira značenja te se služi parodijskim kodiranjem, što ne dokida žanrovske odrednice (poput straha u filmu strave), ali ih dovodi u semantički složenije kontekste. Postmoderna, tvrdi Gilić, "njeguje epistemološki nihilizam, njena ironijska samosvijest nije opterećena estetičkom misijom kao umjetnost modernizma, ili patosom sveopćeg prevrednovanja kao projekti avangarde (...) posjeduje moć ruganja vlastitom defetizmu i skepsi, novo je njeno veselo znanje o relativnosti značenja". Cijela struktura, napisljetu, dolazi u pitanje zbog obilježja parodičnosti.

Bez pristajanja uz jedan od ovih stavova, ako znanstvena fantastika odgovara onom što teoretičari tvrde o optimalnoj projekciji žanra u budućnost, onda može biti jasno njegovo slabljenje u doba postmoderne. Ako kao žanrovske odrednice znanstvene fantastike prihvatom političke implikacije koje proizlaze iz Suvinovih radova, Gilićeva pretpostavka o semantičkoj redefiniciji kao postmodernističkom obilježju morat će za SF značiti upravo radikaljan stupanj takve redefinicije. S druge strane, filmovi poput *Distrikta 9* i *Mjeseca* nisu apolitični, ali nisu ni propovjedni. Napisljetu, premda je parodija ovdje strukturalna odrednica koja iznutra mijenja odnos prema temi, rezultat gubljenja tezičnosti sam po sebi nije apolitičan – netezičnost je, naime, jednako politična. Dakako, "politično" ovdje ne shvaćamo kao svjesnu borbu za moć ili ideološki projekt, nego u smislu otvaranja promišljanju izvanfilmskog svijeta u više no jednom smjeru posredstvom ne toliko svjesnog tematskog odabira, koliko strukture žanra. I Suvinova se "strukturalistička" (zapravo naratološko-sociološka) definicija SF-a kao žanra spoznajnog očuđenja (u kojem *novum* vrši narativnu hegemoniju) može, naime, smatrati izrazito političkom i povijesnom (barem zbog primjene Brechtova *V-efekta* i Blochova principa nade), a ne, kako se često tvrdilo, isključivo tekstualnom (Suvin, 1982a, Šakić, 2006).

Što je postmodernističko u jednom manjem odsječku postmoderne nastoji definirati Hrvoje Turković (2005) u poglavljju "Postmodernističnost novoholivudskog fil-

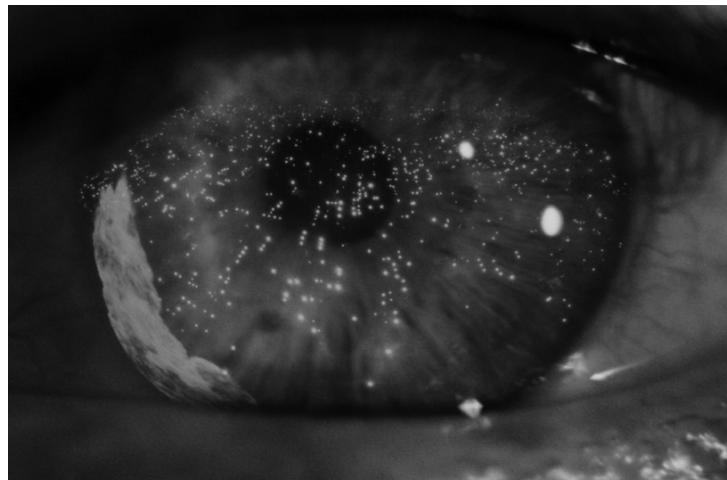
ma: primjer Georgea Lucasa", prema kojem se SF nadaje kao trivijalni žanr barem do *2001: Odiseje u svemiru*, a s obzirom na osamljeničku poziciju toga filma kakvom je definira Peterlić (2002), možda i do novog Hollywooda. Radi li se o prihvatljivoj tezi, s obzirom na modernističku znanstvenu fantastiku poput *Fahrenheit 451* (François Truffaut, 1967) ili *Alphavillea* (Jean-Luc Godard, 1965),<sup>4</sup> teško je ocijeniti. Po Turkoviću (2005: 349) novohollywoodski se film nastavlja na klasičnu hollywoodsku tradiciju i obnavlja njezinu profitno hranjenu matricu. Autori Novog Hollywooda (Lucas, Spielberg, Scorsese, Carpenter, Bogdanovich...), nakon krize studijskog sustava oslanjaju se na tradiciju modernizma, ali bez radikalnosti koju je on izgubio čim se prometnuo u tradiciju, te spajaju američki populizam, industrijsku organizaciju i tehnički razvoj s modernističkim dosezima. Okružje u kojem su se redatelji Novog Hollywooda školovali omogućilo im je s jedne strane pristup modernističkoj stilocentričnosti, a s druge revalorizatorski odnos prema klasičnom hollywoodskom filmu.

Takav je odnos iznimno važan zbog utjecaja znanstvenofantastičnih filmova 1950-ih, koji za neke autore predstavljaju anticipaciju stanja kasnog kapitalizma (postmoderne kulturne logike) karakterističnom ambivalentijom kojom se obraćaju ljudskoj prirodi, prikazujući ju na fonu neljudskih protuprimjera (Booker, 2005). Zbog te karakteristike oni su anticipacija otvorenih tekstova svojstvenih postmodernoj estetici (Cornea, 2007: 34).<sup>5</sup>

Revalorizatorskim odnosom citatnost, parafraza, parodija i persiflaža postaju modusi za djelatan, stvaralački i nov pristup predlošcima klasičnog hollywoodskog filma, a integracija je hollywoodske tradicije zbog odsutnosti europskog imperativa modernističkog stila netraumatska (Turković, 2005: 358). Redatelji Novog Hollywooda mogli su slobodno, uslijed gubitka jasnih hijerarhija i preskriptivnih poetika, pridavati vrijednost trivijalnim žanrovima. Pritom se nastoji sačuvati izvorna jednostavnost trivijalnog, ali se stilizacijskim postup-

<sup>4</sup> Za koje Peterlić drži da tek u širem smislu pripadaju žanru jer se uočljivo razlikuju od dotadašnje, a, drži on, uglavnom i kasnije žanrovske prakse, već i po tom što se razmjerno malo zadubljuju u tehničku komponentu. Uz to, *Alphaville* nije bio klasični film priče kakvi su, drži Peterlić, gotovo svih "pravih" žanrovske SF filmovi. Oba su filma, napisljetu, prianjala uz struju tzv. političkog filma, tj. bili su filmovi teze koja prethodi radnji (Peterlić, 2002: 181).

<sup>5</sup> Cornea, međutim, Bookera negira tvrdnjom kako se navedeno odnosi na činjenicu da je proizvedeno mnogo filmova, pa oni zajedno čine mnoštvo značenja, a nije u tolikoj mjeri riječ o ambivalentnostima unutar pojedinih djela. Ipak, misao o anticipaciji postmoderne u filmskom SF-u valja zabilježiti.

*Istrebiljivač* (Ridley Scott, 1982)

cima pristupa detaljima od posebnog gledateljskog interesa. Obrasce se tako može maksimalno sofisticirati retoričkom, montažnom, narativnom, fokalizacijskom i drugom dosjetljivošću.<sup>6</sup>

Turković rabi ovu operativnu distinkciju: avangardizam je krajnje i podosta marginalno, bojevno krilo modernizma, kojeg je matica u igranom, a ne u eksperimentalnom filmu. Kao krajnje krilo modernizma, avangarda teži biti idealtipskim modernizmom, pa se želja za pri-padnošću modernizmu često manifestira kao pripadnost avangardi, što je vidljivo i na primjeru Georgea Lucasa. O Lucasovoj početnoj, a po svjedočenju samog redatelja i temeljnoj, modernističkoj orijentaciji svjedoči njegov prvi igrani film *THX 1138* (1971). Kako kaže Turković (2005: 359–360), "posrijedi je čista modernističko-stilistička etida (...) sa zadaćom da postigne kafkijansku društveno-političku atmosferu". Film dakle ima političku misiju, nadahnutu distopijskom linijom koja je proizvela književna djela poput Zamjatinova *Mi i Orwellove 1984.* te filmove kao što su *Fahrenheit 451*, *Zeleni soylent* (*Soylent Green*, Richard Fleischer, 1973) i *Dječak i pas* (*A Boy and His Dog*, L. Q. Jones, 1975). Fabula se *THX-a*, nastavlja Turković, može rekonstruirati, ali nije u središtu: "ključni interes gledalaca organizira poopćeno stanje duha, svojevrsna nazorna (znanstvenofantastična) projekcija moguće opće duhovno-socijalne situacije. To se stanje duha ne teži izravno opisati i eksplisirati, učiniti izričitim, nego ga se

nastoji nagovještajno dočarati" (Turković, 2005: 359). Zbivanja se ne biraju prema informativnosti nego prema ilustrativnosti za opće stanje. Junake uglavnom zatječemo unutar neke već razvijene situacije čija pretpovijest nije bitna, što naglašava važnost općih značajki. Dijaloška kakovonija ističe nestabilnost i nelagodu uslijed gubitka središta. "Lucasov je pristup apstraktan u odnosu na kontekst, a poetski interpretativan u odnosu na kvalitetu prikazanog" (Turković, 2005: 360).

Premda je opisani postupak karakterističan za čitav SF, poopćeno "stanje duha" protagonista nije u svakom filmu jednako (niti jednako uspješno i potpuno izvedeno). Turković negativno ocjenjuje *THX 1138* (2005: 360) – tvrdi da djeluje odveć apstraktno, "hladno", da je stilizacijska gesta jača od rezultantnog dojma. Silina stilizacije dovođi, prema Turkoviću, do zasićenja i jednoličnosti, čime i do gubitka interesa za situaciju i junake, pa i za ukupni prikazani svijet. Taj su neuspjeh, tvrdi, prepoznali i Lucas i publiku i producenti – zajedno su ustanovali da je filmu nedostajalo fabulističke razrade (2005: 361), da se eliminacija konteksta i evolucije stanja likova pokazala pogrešnom. Za hollywoodske pojmove, filmu je nedostajalo poante, a modernizam, tvrdi Turković, ne podrazumijeva potpuno napuštanje fabule, samodostatnost niti autoreferencijalnost.<sup>7</sup> Modernizam je, čini se, mogao podrazumijevati i stilizacijski prikladno naglašene, poetizirane i poentirane, anegdotalne epizode. Fabulativnost je, pod-

<sup>6</sup> Slično tvrdi i Peterlić (2002: 180).

<sup>7</sup> Povjesničar SF filma Telotte (2004: 123–142) tvrdi da je *THX* naglašeno žanrovski referencijski.

sjeća Turković, dio modernizma koliko i avangarda, pa Američki grafiti<sup>8</sup> nisu još označili napuštanje modernizma.

Turkovićevu analizu mogu dopuniti napomene iz iscrpnije analize *THX-a*, koji J. P. Telotte smješta unutar svoje neotodorovljevske sheme u polje fantastičnog, budući da priziva neodređeno carstvo fantastike u kojem nema granica te zadržava fantastično oklijevanje oko odabira paradigmе za tumačenje neobičnih pojava.<sup>9</sup> Prije svega, riječ je o medijski izrazito samosvjesnom i žanrovski referencijskom filmu kojem je medijatizacija čovjeka (i posljedični gubitak ljudskosti) jedna od osnovnih tema (Telotte, 2004: 130–131). Ideološki on iskazuje nevjericu prema svakom ekstremu, kako lijevom tako i desnom, a zagovara individualnu slobodu (Telotte, 2004: 133). Protagonist filma je derealiziran i stoga dezorientiran – prostor kojim se kreće i u kojem je zarobljen ne nuditi mu točku referencije. Prema ovom filmu ljudi postaju hologrami, bez dubine, bez osjećaja sebstva i realnosti, a prema istaknutoj kritičarki znanstvenofantastičnog filma Vivian Sobchack, to je već obilježje postmoderne.

*THX* na neki način zapravo bježi iz filma, premda i Telotte, poput Turkovića, ističe da za protagonista gubimo interes dok promatramo svijet (Telotte, 2004: 138 navodi LaValleya), no on upravo to smatra smisлом filma: gubljenje u filmskom, medijatiziranom okolišu u kojem ljud-

skosti više nema. Princip realnosti smijenjen je učinkom realnosti, pa utopije i distopije, koje sada operiraju isključivo simulacijama, postaju suvišne – postavlja se pitanje nestaje li utopije kada promjena postane stalno stanje.<sup>10</sup> *THX 1138* odgovara kako uvijek ostaje želja da se pronađe mjera kojom ćemo procjenjivati našu ljudskost, nešto izvan filma, izvan simulacije (Telotte, 2004: 138-139), tj. – izgubljeno središte. *THX*, dakle, još ne predstavlja krajnju točku postmodernog rasapa.

Telotte postmodernu označuje kao vrijeme interesa koncentriranog na pitanja umjetne inteligencije, automatizacije, genetskog inženjeringu (kloniranja),<sup>11</sup> simulakruma, robota / androida / kiborga<sup>12</sup> / replikanta, odnosno ambivalentnosti takvih kreacija koje istovremeno, kao znakovi ljudske moći, omogućuju bogoliku samopropozivodnju sebstva, ali prijete zauzećem našeg mjesta. U posljednjem je očita greška – analiza postmodernog SF-a koja teži stavlja na kiberpunk, androide, *Istrebljivača* i Baudrillarda,<sup>13</sup> promašuje jer sugerira dualnost koja pripada prošlim epohama, dualnost između koristi naših strojeva i opasnosti da zauzmu naše mjesto. Taj prigovor bio bi suvišan da je namjesto opasnosti od vladavine strojeva natuknuo kako oni, kao spojevi tehnologije i čovjeka, ozbiljno dovode u pitanje humani identitet i tradicionalni osjećaj sebstva.

<sup>8</sup> Jameson (1988: 203) tvrdi da je taj film "kolonizacija modusom nostalgije". Sobchack (2005: 268) to proširuje na *Ratove zvjezda* i na cje-lokupni SF iz razdoblja Carterove administracije. Naši su kritičari film često pozitivno vrednavali, suprotstavljajući ga lošim *Ratovima zvjezda*, a poneki, poput Turkovića, i *THX-u 1138*.

<sup>9</sup> To Telotte drži i razlogom neuspjeha kod publike, budući da se radi o odstupanju od žanrovskih očekivanja. Ako igdje, njegova je analiza naročito nategnuta u dokazivanju todorovljevkog "fantastičnog oklijevanja".

<sup>10</sup> SF je, prema Frederiku Pohlju, književnost promjene, pa sintagmu "politički SF" on smatra pleonazmom. Autori knjige u kojoj se ta izjava prenosi (Hassler, 1997: 1) kažu da se jedino bolji SF zanima politikom, što odgovara ekskluzivnijim definicijama poput Suvinove.

<sup>11</sup> U filmovima kao što su *Gattaca* (Andrew Niccol, 1997), *Mimic* (Guillermo del Toro, 1997) te *Vrsta* (*Species*, Roger Donaldson, 1995) i njegovim nastavcima.

<sup>12</sup> *Manifest za kiborge* Donne Haraway pomiče uobičajeno značenje pojma kiborga (ontološki mješanac mehaničkog, umjetnog s organskim i prirodnim), naročito često u kiberpunku. Kiborg je, drži Haraway, radikalna tjeskoba ljudske svijesti oko vlastitog utjelovljjenja, a nastaje baš kada se ono doima kontingentnim – to je panično titranje između ljudskog i strojnog. Klasični znanstvenofantastični kiborg popriše je pretjerivanja s dualizmom tijelo/um koji ne razumijemo, pa je kiborg ili superčovjak ili tragično čudovište. Haraway pretvara kiborga u nematerijalno biće, nalik, primjetimo, Turingovu stroju koji se sastoji iz skupa operacija, odnosa i algoritama, ali ne postoji fizički. Njezinu je

namjera "spasiti" kiborga od njegove uloge u tehnofilijskim i tehnofascističnim snovima (čime, možda, spašava i pojam SF-a). Kiborg je za nju i objekt i subjekt, bez spola, vrste i imperije, sloboden od odnosa moći. On je neopoziv mjesto kategoričkog sloma jer se temeljne razlike u njemu više ne mogu uspostaviti. On nije tragična zbrka identiteta, već oslobođenje od nelegitimnih kategorija prirodnosti do kojega može doći samo uništenjem racionalnosti i mitologija esencijalnog identiteta. Ovaj je tekst napisan u utopiskoj tradiciji zamišljanja svijeta bez spola, bez postanka, a možda i kraja (usp. Csicsery-Ronay, 1998: 300).

<sup>13</sup> S obzirom na recepciju *Matriksa* (*The Matrix*, Larry i Andy Wachowski, 1999) ne čini se suvišnim napomenuti kako u Baudrillardovskom smislu matrica ne maskira odsutnost stvarnosti, već samo činjenicu da je ona ponešto drukčija od onoga što matrica prikazuje, pa ova nikako ne može biti nezavisni simulakrum, budući da ni sama nije od stvarnosti nezavisna. A u "pustinju stvarnosti" ionako nije doista moguće pristići. *Matriks* je tipično hollywoodsko postvarivanje metafore, ustupak fabuliranju i akciji koja filozofiju preuzima samo na razini zamarnih pojmoveva koji služe prštavosti i monumentalnosti dijaloga. Mislim da je ovakvo tumačenje uvjerljivije od Baudrillardove tvrdnje da su ga autori filma pogrešno razumjeli (usp. <[http://web.archive.org/web/20080113012028/http://www.empyre.org/divers/Matrix-Baudrillard\\_english.html](http://web.archive.org/web/20080113012028/http://www.empyre.org/divers/Matrix-Baudrillard_english.html)>, preuzeto 21. kolovoza 2010). Prema Baudrillardu (2001: 171-179) obični SF pripada drugom od tri reda simulakruma, tzv. produktivnom, zasnovanom na energiji, snazi, prometejskoj težnji za globalizacijom i stalnim širenjem, oslobadanjem neograničene energije, dok je drukčiji, pohvalni status u francuskog filozofa sačuvan upravo za neka djela kiberpunka.

Premda se odabiru *Istrebljivača* za ključni film postmodernog SF-a malo toga može prigovoriti, Telotte ponovo središnjom dilemom filma vidi onu koja to sasvim sigurno nije i koja pripada prošlosti: ispitivanje etike koja stoji iza stvaranja umjetnog života. Iako je figura umjetnog čovjeka česta osovina postmodernog SF-a, ne radi se više, što Telotte propušta vidjeti, o upozorenju o tehnologiji (Telotte, 2004: 108–110) – nema, naime, nikoga tko bi upozoravao, tko bi držao moralnu vertikalu. Bolji dokaz etičke smjene moderne postmodernom nudi usporedba *Sudara* (*Crash*, David Cronenberg, 1996) i 2001. u inače kompilatorskom Markovićevu (2010) radu: "U *Odiseji 2001.* ljudsko se biće nudi kao žrtva jednom užvišenijem kozmičkom poretku stvari, dok je *Sudar* maksimalno opsesivna priča o žrtvenom nasilju koje čovekovom životu oduzima svaki transcendentalni smisao".<sup>14</sup>

Telotteovo mjestimično površno čitanje postmodernog SF-a to je čudnije kada se uzme u obzir važnost teme umjetno stvorenih tijela za teoriju roda i feminističku kritiku o kojoj i sam piše (Telotte, 2004: 110–112). Znanstvenofantastični filmovi doveli su ipak mnoga važna pitanja feminističke i postmoderne teorije do svijesti široke publike, opskrbivši je pritom korisnim metaforičkim alatom – što je i jedna od njihovih najvećih zasluga. Književna evolucija, podsjeća Turković, podrazumijeva promjenu žanrovskog sustava – u redefiniciji tradicije poseže se prema rubnim žanrovima, ili se stvaraju novi – transcendiraju se, kako to kaže Gilić (2008: 207), žanrovske strukture. Tim je putem i Lucas od SF-a, preko melodrame, stigao do žanrovske problematičnosti, postmodernih *Ratova zvijezda*, za koje je Suvin, između ostalih pokuda, rekao da su potukli svoje protivnike jednostavno zato jer su imali više novca (Suvin, 1982b: 137), ali je propustio reći da je taj uspjeh filmskom SF-u općenito ponovno otvorio vrata *mainstream* kinematografije. Turković *Ratove zvijezda* smješta u žanrove fantazijskog filma i moderne bajke, rubne žanrove koji u Novom

Hollywoodu uz kreativnu obradu dolaze u središte. Valentić, oslanjajući se i na Turkovića, primjećuje da je u *Ratovima zvijezda* fabulizam važan za proizvodnju interesa, sredstvo koje omogućava subjektivnu, imaginarnu, bajkovitu i infantilnu poziciju promatranja prisutnu u vidu arhetipa. "Povratak fabulizmu ovdje je spojen s onim individualističkim, modernističkim pristupom koji insistira na subjektivnosti i povlaštenoj točki promatrana. Samo što ovdje nisu u pitanju osobni problemi već je film ponuđen na identifikaciju svima bez iznimke, jer tema obrađuje arhetipske elemente i obrasce u kojima se svi mogu prepoznati" (Valentić, 2000: 50).

Za jedan od nastavaka serijala Gilić (2000: 138) primjećuje da u njemu postmodernističku odrednicu čini važnost konstrukcije (artificijelnosti) za zabavljačku prirodu filma, a inače za serijal kaže da je blizak i bajci i fantaziji i SF-u (2007: 103). Mladen Milićević (2000) pak, u *Ratovima zvijezda* ne čita niti moderno, niti postmoderno, već predmoderno filozofsko stajalište – odnose likova vidi kao metaforu za natprirodne snage kršćanstva. Moderni filmovi temelje se prema njemu na svjetovnom iskupljenju, gdje progresivna civilizacija sama traži perfekciju, u filmovima poput *Ratne igre* (WarGames, John Badham, 1983), *Zvjezdane staze* (Star Trek: The Motion Picture, Robert Wise, 1979), *Dan nezavisnosti* (Independence Day, Roland Emmerich, 1996), *Terminator* (The Terminator, James Cameron, 1984), *Povratak u budućnost* (Back to the Future, Robert Zemeckis, 1985). Postmoderna, s druge strane, podrazumijeva ne-iskupljenje, protu-iskupljenje ili *bri-colage*, kontekstualnu istinitost namjesto absolutne, absurdnost ljudskog postojanja na koju se ne gleda tragično, a primjer svega toga Milićević vidi u filmovima poput SF parodije *Galaxy Quest* (Dean Parisot, 1999).

Bukatman (1997: 16) o *Ratovima zvijezda* misli isto kao i Turković, ali daje i zanimljivu opasku kako je u filmu rijec o borbi antitehnološke pripovijesti i hipertehnološke estetike.<sup>15</sup> Roberts (2006: 66–70) nudi zanimljivu analizu intertekstualnosti *Ratova zvijezda*, koju drži i općenitim

<sup>14</sup> Baudrillard ovu ekranizaciju Ballardova "tehnopornografskog romana" (Hollinger, 2005: 241) koristi u svoje svrhe, ali ta interpretacija pogoda i smisao boljih djela cjelokupnog podžanra. "U našem svijetu ništa više nije izmišljeno, sve je hiperfunkcionalno, promet i nesreća, tehnika i smrt, seks i fotografski objektiv (...) to je ono što *Sudar* razdvaja od gotovo sve znanstvene fantastike, koja se još najčešće vrti oko starog (mehaničkog) para funkcija/disfunkcija, projicirajući ga u budućnost prema istim silnicama i istom krajnjem cilju koji pripadaju "normalnom" svijetu. (...) U *Sudaru* više nema fikcije ni stvarnosti, hi-

perstvarnost dokida obje. To je naša suvremena znanstvena fantastika (...) Hipерrealistička ravnodušnost tvori znanstvenu fantastiku, nema potrebe izmišljati – ona je iskrsla iz svijeta bez tajne, bez dubine" (Baudrillard, 2001: 171–179).

<sup>15</sup> Milićević i Bukatman svjedoče o potencijalnoj prijemčivosti *Ratova zvijezda* za koncept antimodernizma kakvim ga je osmislio Zoran Kravar (2003), ali to nije tema ovog rada.

obilježjem znanstvene fantastike. I on ističe konzervativnu ideologiju te upućuje na vezanost negativaca s posve tehnološkom okolinom lišenom prirodnog okoliša, dok se pozitivci asociraju sa šumom, jezerima, planinama i sl. *Ratovi zvijezda*,<sup>16</sup> primjećeće Roberts, prije svega pružaju znanstvenofantastički kompetentnim gledateljima uživanje u identifikaciji mreža aluzija i citata starijeg SF-a, naročito onog iz zlatnog doba šund magazina i svemirskih opera. Druge reference uključuju Kurosawu, vesterne, filmove o Drugom svjetskom ratu, Herbertovu *Dinu*, Asimovljevu *Fondaciju* itd.

Klasični fabularni stil prikriva svoju strukturiranost i zato je pogodan za znanstvenu fantastiku koja načelno mora imati jasno objasnijene nove svjetove – čime se djelomično, može tumačiti neuspjeh *THX-a* ili, recimo, Suvinova odbojnost prema filmu *Solaris* Andreja Tarkovskog (*Солярис*, 1972).<sup>17</sup> Ostaje, dakako, objasniti uspjeh *2001: Odiseje u svemиру* – pokraj Peterlićeva (2002) određenja tog "filmskog osamljenika" (istovremeno u žanru i izvan njega), pokušaje toga nude Cornea (2007, temeljni motiv svjetlosnog koridora) i Telotte (2004, vizualne komponente kao odraz žanrovske iskonske veze s kinematografijom spektakla).

Ova razmatranja nadopunjavaju sljedeća, ne osobito originalna promišljanja: modernistički je postupak potencijalno vidljiviji u doba postmoderne. Na podlozi postupaka klasičnog fabularnog stila, u kolažu skrpanom pri oslanjanju na tradiciju, modernistički zahvat postaje vidljiv zbog principa kontrasta, dok u posve modernističkom filmu pojedini modernistički postupci mogu postati automatizirani, konvencionalni (oni, naime, nisu nužno

noviteti, premda im neki modernisti rado pripisuju originalnost), ili mogu proći nezamijećeno pri nadmetanju s drugim sličnim postupcima. U razdoblju postmoderne modernistički postupak može biti manje očekivan, zaboravljen pa ponovno otkriven, može, naposljetu, zbog miješanja visokog i popularnog i transcediranja žanrovske strukture naići na sasvim novu publiku.

Navedeno znači da između postupaka modernizma i postmodernizma ne moraju postojati sadržajne razlike, ali zato mogu kontekstualne. Psihološki relativizam i ironija su, primjerice, modernističke stečevine, a ni potpuno odbacivanje povijesnosti nije postmoderna izmišljotina (Žmegač, 1994: 71). Novo je međutim, kako to citirajući Nietzschea kaže Žmegač (1994: 73), bivanje "s onu stranu nekadašnjih iluzija i nada" te, kako tvrdi Jameson (1988: 198), smjenjivanje otuđenog subjekta (poput *THX-a*) onim raspadačućim. Nemamo dakle iluziju da možemo ustanoviti postupke svojstvene isključivo postmodernizmu, ali se postojeći postupci sada primjenjuju s novom svješću o rastvaranju vrijednosnih osnova i središta (usp. i Gilić, 1996; Gilić, 2000). To je minimalna razlika od koje se ovdje polazi.

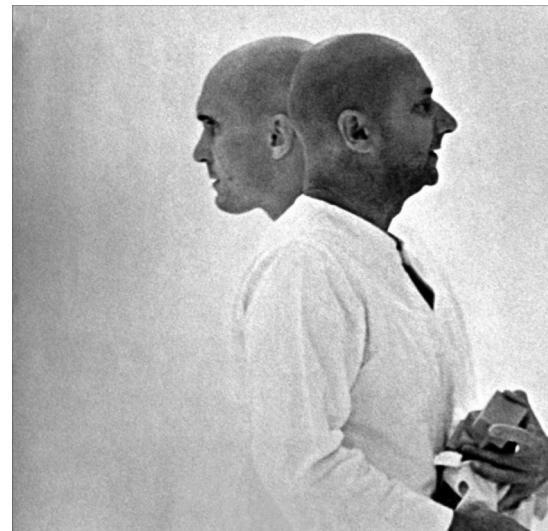
## Postmoderni SF: vizualnost kiberpanka i novi identitet

Za postmodernističku je kritiku znanstvene fantastike zanimljivo istaći da su, prema Telotteu, među najvažnijim radovima glavnih predstavnika Bukatmana i Guiliane Bruno oni o filmu *Istrebljivač*. Dakako, Telotteovu je izboru potrebno dodati barem još Csicsery-Ronaya, Johna Feketea<sup>18</sup> i Larryja McCafferyja. Bukatmanovu studiju danas

<sup>16</sup> Bukatman doba *Ratova zvijezda* cinično označuje kao vrijeme u kojem su nepovratno bile izgubljene vesele matinije 1950-ih te mješavina modernističke opskurnosti i "distopijskih vizija za subotnje poslijepodne" karakteristična za 1960-e i 70-e. Bezube distopijske vizije za njega su filmovi *Zeleni soylenti* i *Loganov bijeg* (*Logan's Run*, Michael Anderson, 1976) (Bukatman, 1997: 15). Temu svog rada, *Istrebljivača*, Bukatman suprotstavlja *Ratovima zvijezda* koje su "kinetičke, afirmativne pustolovine s jasnom podjelom dobra i zla". Nasuprot takvom, maksimalno jasnom i postojanom svijetu, *Istrebljivač* nudi sumnju, ozbiljno istraživanje postmoderne urbane kulture i kreativnu znanstvenofantastičnu vizualizaciju na tragu prethodnika poput *2001. i Alphavillea* (Bukatman, 1997: 34), ali mu je u trenutku pojave nedostajao kontekst kiberpanka (koji je film sam pomogao izgraditi) te je stoga film u punini prepoznat kasnije (Bukatman, 1997: 48).

<sup>17</sup> "Dvije ekrанизacije *Solarisa*, od kojeg je Soderberghova manje besmislena od travestije Tarkovskog, premda i dalje drastično inferiorna romanu" (Suvin, 2007: 170). Drugu mogućnost nudi Gilić (2008: 207) – taj film, naime, transcedira granice žanra.

<sup>18</sup> Fekete (2010) određuje kiberpunk kao ekstrapolaciju iz tendencije postmoderne kulture da programira ljudske misli medijima i mutira tjelesna dizajnom, što je u tom podžanru sugerirano invazijom neuroznanosti, umjetne inteligencije, prostetike, implantantan i genskih preoblikovanja. Okoš poprima uznenirajuće obriše kada ga potpuno prekrije tehnologija, a kako je "načinjen" može se uvijek i nanovo preoblikovati što potresa i osjećaj stvarnosti. Ta motivska linija, starija od kiberpanka, ide od Mary Shelley, preko Shepherda Meada i Davida Comptona do Philipa Dicka, Johna Brunnera, Joanne Russ i Samuela Delanyja. Isto vrijedi i za prikaz kontrakulture kakav nalazimo u Moorcocka, Ballarda, Spinrade, a tematsko-motivski utjecaj zasigurno se može registrirati i iz smjera visoke literature (Pynchon i dr.). Razlika prema najranijim obradama ovih tema u tome je što im se stariji SF obraćao kao narativnim pojedinostima (bez održavanja hegemonije novuma) ili čak dekoru. Kiberpunk je zauzimanje stavova pro et contra tehnologije obezvrijedio, naglašavajući njihovu banalnost. Fekete smatra pretjeranima tvrdnje Csicsery-Ronaya, McHalea i Jamesona o kiberpanku kao apoteozi postmodernizma, kao i McCafferyjevo shvaćanje kiberpanka kao zrcala epohe. Fekete drži kako kiberpunk popularnost ponajprije ipak mora zahvaliti marketingu.



THX 1138 (George Lucas, 1971)

se smatra klasičnom, no Telotte upozorava i na njegov rad *Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction* (2003), dok kod Bruno prezentira baš njezin rad o *Istrebljivaču*.<sup>19</sup>

Naravno, postmodernistički pristup nije precizno određena metodologija već inkluzivna kombinatorna strategija. Telotte (2004: 55–56), kao i drugi, drži da se SF posebno dobro otvara postmodernoj problematizaciji zbog specifičnog fokusa na tehnologiji, koji predstavlja usmjerenje na načine ljudskog oblikovanja svijeta, te vezu sa subverzivnošću fantastike (Rosemary Jackson najviše je doprinijela ustanovljavanju subverzivnog potencijala fantastike). I Bukatman tvrdi da znanstvenofantastični film zbog interesa za tehnologiju, umjetno i spektakl ima privilegiranu poziciju za opis postmoderne jer govori jezikom tehnološkog, umjetnog i spektakularnog svijeta. U knjizi *Terminal Identity* zastupa tezu da žanr pripovijeda o raspadu ontoloških struktura koje smo navikli uzimati zdravo za gotovo i pritom nudi potresne dokaze o, istovremeno, raspadu postojećeg i konstrukciji novog, računalnog ili televizijskog subjekta.

Na tragu Bukatmana, Cornea tvrdi da pogotovo suvremenih SF konstruira novu subjektivnost koja odgovara postmodernom stanju – terminalni identitet. Važno je

pritom da filmski stil postaje dijelom društvene i gestualne retorike, integralni dio prezentacije takvog subjekta u stvarnom svijetu. Naše samopredstavljanje sve je više medijatizirano i vezano na popularne vizualne predodžbe. U ilustraciji ovog procesa Cornea se služi svojom iznimno kvalitetnom, analizom Cronenbergova *Sudara*, oblikovanom prije svega iz vizure teorije performansa, kao i razmatranjem drugih njegovih filmova poput *eXistenZa* (Cornea, 2007: 218–238). *Sudar* raspravlja o utjecaju tehnologije na društvenu komunikaciju i ljudsku psihologiju unutar vlastitog svijeta u kojem je performans postao temeljnom reakcijom kiborškog subjekta na tehnološki okoliš.<sup>20</sup> Takav je performans, dakako, uvijek medijski referencijalan (npr. neuspjeli pokušaj ponavljanja automobilске nesreće Jamesa Deana) i autoreferencijalan. Junak *Sudara* jamesdeanovskom metodskom glumom nastoji prizvati istinu, stvarnost i autentičnost eksternalizacijom podsvjesnog, ali mu to tragično ne polazi za rukom. Cronenbergovi filmovi ne pružaju utjehu konačnog stanja bića i fiksнog identiteta (Cornea, 2007: 238). S druge strane, suvremenih SF može njegovati i klasično potiskivanje likova u službi ideja: u *Potpunom sjećanju* (*Total Recall*, Paul Verhoeven, 1990) plošni Schwarzeneggerov nastup služi naglašavanju ideje filma i spektakularnog

<sup>19</sup> "Ramble City: Postmodernism and *Blade Runner*", u: Kuhn, Annette (ur.), 1990, *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. London: Verso, str. 183–195.

<sup>20</sup> U prevladavajuće urbani prostor suvremenog SF-a uglavnom se ulazi,

namjesto da ga se, kako je ranije bio slučaj, nadilazi. Materijalna egzistencija grada može biti nepostojana, paravan (*Grad tame / Dark City*, Alex Proyas, 1998), lomna ili lažna (*Matriks*), pa je prostor filma redovito nepouzdan. Zbog takvih obilježja protagonisti ga ne mogu nadilaziti ili podržati kontroli, on, štoviše, dovodi njih same u pitanje (Cornea, 2007: 259–263).



Mjesec (Duncan Jones, 2009)

okoliša, jer premda se protagonist nalazi zbnjen dvama identitetima, ne radi se o njihovoj hibridizaciji, nego o zamjeni jednog fiksnog identiteta drugim isto takvim – nema, dakle, udara na osjećaj sebstva.

Posljednji (terminalni) identitet za suvremenog je čovjeka možda već najavljen u nekim djelima SF-a. Odavanje od fizičkog tijela i polazak u potencijalno beskonačan *cyberspace* već su nam poznati, jer smo dijelovi stroja, naši su životi već uvjetovani novim tehnologijama koje proizvode novo shvaćanje "Ja" (Telotte, 2004: 56). *Cyberspace* dolazi u središte zanimanja žanra tijekom 1980-ih, potiskujući svemirska prostranstva, a pozornost se s tjeskobe oko kontakta s izvanzemaljcima prebacuje na izvanzemaljski aspekt nas samih (Roško, 1998: 269). Tjelesnost je snažno prisutna tema, a tobožnja sloboda od povijesti u procesu postmodernog krparenja materijalom raznih epoha može se vidjeti i kao gušenje njome. Skok u *cyberspace* kao novu utopiju nije, međutim, trenutan, pa su procesi i rituali takvog prijelaza u fokusu podžanra kiberpanka. Opстојi, međutim, pitanje je li *cyberspace* mjesto romantizma, shizofrenije ili kolonijalizma. Uostalom, i *cyberspace* nešto propagira, i to fuziju čovjeka i stroja u kojoj subjekt i slabi i jača istovremeno – on je metafora supostojanja u višestrukosti, a fabule pokazuju kako je svaka pobuna unaprijed usisana u sustav rascijepljjenosti i višestrukosti.

Brian McHale (1998) u klasičnom uvodu u podžanr, "Prema poetici kiberpunka", primjećuje da kiberpank, osim što je tržišni i kulturni fenomen, predstavlja i posljednju fazu moderne povijesti znanstvene fantastike. Kiberpank, kako ističe i Marković (2010), ne nudi re-



pertoarne novine, ali je nov naglasak nekih motiva te supojavnost određenih motiva u istom tekstu, način na koji oni međusobno tvore motivski kompleks (McHale, 1998: 275). Postmodernizmu i kiberpanku zajednički motivski kompleksi ("svjetskost", centrifugalno jastvo, individualna i kolektivna smrt) pojavljuju se na različitim mjestima: kiberpank prevodi ili prekodira postmodernističke motive s razine forme na razinu sadržaja ili svijeta – kreće se prema doslovnom shvaćanju onog što se u postmodernizmu pojavljuje kao metafora. U tom smislu *kiberpank* je produžetak SF-a općenito, jer su za znanstvenu fantastiku realizirane metafore svojstvene od samih početaka žanra (McHale, 1998: 275). I znanstvena fantastika i postmoderna književnost ističu prostornu dimenziju djela u prvi plan, a temelj te sličnosti McHale vidi u zajedničkom podrijetlu, naime u srednjovjekovnoj romanci gdje je kategorija svijeta pretvorena u predmet predstavljanja metaforičkom upotrebom zatvorenih prostora (dvoraca, šuma i sl.). Te analogije svijeta (umanjeni modeli poput svemirskih brodova ili kolonija pod kupolom) dovode na vidjelo njegove obzore, njegovu "svjetskost" – prostor postaje sredstvom za bavljenje ontologijom (McHale, 1998: 276).

Raspad monolitnog znanja u visoko specijalizirane niše realizira se u kiberpanku doslovno kao podjela društva na zaraćene enklave – kao vrhunac i otjelovljenje procesa refeudalizacije (usp. Suvin, 2005). Takve mikrosvjetove kiberpank ističe lutajućim junacima, što je još jedan povratak romanci (ili vesternu), a u zanimljivoj je vezi s nužnošću upoznavanja čitatelja/gledatelja sa prostorom SF-a. *Verlust der Mitte* (gubitak središta)

osnovno je gradivno načelo prostora kiberpanka: blisko supostavljanje heterogene kulturnalne grude, foucaultovska heterotopija, prostora čije je osnovno načelo upravo "rasredištenost" (McHale, 1998: 278). Unutar urušenih svjetova nastaju zone i zone unutar zona, gdje pojedina zgrada može vršiti ulogu sinegdohe za cjelinu svijeta. Takav se prostor, kako donosi Novotny (1997: 105–106, 112),<sup>21</sup> naziva *interzone* ("međuzone", ulice kao pozornice nasilja između potlačenih bandi supkultura i megakorporacija, amorfne urbane pustoši spajanja tehnološke razvijenosti i potklasa, prostor jukstaponiranja sofisticiranog i primitivnog, uz obilnu upotrebu parodije; *Interzone* je također ime tada utjecajnog časopisa za znanstvenu fantastiku). Na isti se način supostaviti mogu i realni i irealni svjetovi, umetnuti i izmješteni, kao i fikcionalni i metafikcionalni (upotreba metalepsa česta je u kiberpanku). Sam *cyberspace* primjer je umetnutog svijeta stopljenog iz više posebnih virtualnih prostora (McHale, 1998: 279).<sup>22</sup>

Lik, subjekt koji se u modernizmu nalazio u središtu, tradicionalno je slabo karakteriziran u SF-u, a sada se počeo gubiti i iz matice književnosti koja poprima postmodernističke karakteristike (McHale, 1998: 280–281). Ljudsko biće spojeno sa strojem, biotehnološka prosteтика, implantati u mozgu, sintetičke droge... najznačajniji su motivi ikonografije kiberpanka u kojima se podjed-

nako osjeća i širenje i raspad sebstva. Svi su ti motivi prodora u tijelo za McHalea (što je vjerojatno Aldissov utjecaj) revizija i aktualizacija onih iz gotičkog horora. Kiberpank omogućuje i novu perspektivnost upotreboom tzv. *simstima*,<sup>23</sup> to jest, nazovimo ga "svremenijim" rjećnikom, živog avatara u vidu druge osobe pomoću koje čovjek dobiva audiovizualne i sve druge osjetilne podražaje, što vodi do zanimljivih situacija, poput promatraњa sebe sama.<sup>24</sup>

Nesigurnosti svijeta odgovara okolnost da je mogućnost uništenja izuzetno velika, budući da se uvijek radi o mikrosvjetovima. To smrt čini bližom, ali je u kiberpanku, po McHaleovu mišljenju, u fokusu više osobna nego li kolektivna smrt te su česte slike poluživota (McHale, 1998: 287; primjer je Dickov *Ubik*). Premda se kiberpank trsi oko zamišljanja srednjeg stanja<sup>25</sup> izvan biološke egzistencije, ali s ove strane postojanja, takvo je stanje, razumije se, redovito viđeno kao neljudsko i tragično, što je jasan argument protiv tvrdnji da kiberpank uzdiže neljudska stanja. Arhetipskim se djelom kiberpanka, rekli smo, često smatra *Istrebljivač*. Dejan D. Marković (2010: 181–195)<sup>26</sup> u njemu najprije ističe preuzete elemente *film noira*, poput razdvojenosti ljudi, preokupacije modelima društvenog reda i nereda, narativnih struktura zasnovanih na percepciji i prostornom istraživanju, ucrtavanja na kognitivnu mapu kompaktnih, decentriran-

**21** Novotny prema Spinradu određuje kiberpunk kao podžanr u kojem tehnologija ne uspijeva eliminirati senzibilitet ulice, potklase, geta, kontrakulture i klasne borbe. Ulica nalazi svoj način primjene tehnologije, a svakim širenjem mreže narasta mogućnost otpora. Marginalizirane supkulture, koje se beskonačno stvaraju i ukiđaju, mogu se izraziti putem *bricolage* tehnologija (Novotny, 1997: 110). Estetske i reprezentacijske tehnike kiberpanka parodijski se jukstaponiraju ranijem SF-u, pa dobivamo kolažnu fragmentarnu i eklektičku rekombinaciju prošlih kulturnih formi, uz novi interes za povijest žanra. *Bricolage* je tehnika bliska Bahtinovoj koncepciji smjehovne kulture kojoj Lachmann (2002) pripisuje političke konotacije. Kiberpunk je, dakle, evidentno političan, premda će ga drugi autori smatrati konzervativnim. Također, pastiš nije njegova temeljna tehnika, već je to *bricolage*, budući da Gibson, primjerice, pažljivo supostavlja smislene reprezentacije kulturnih i estetskih alternativa. Takvo spajanje fragmentarnih elemenata različitih kulturnih epoha Novotny proteže i na *Istrebljivača*, koji prema tome, *pace Gilić*, također ne može biti pastiš. Novotny, međutim, grijesi jer prethodne epohe SF-a esencijalizira u smjeru tehnološkog optimizma.

**22** Bukatman (1997: 48–52) pak ističe prenaglašenost utjecaja masovnih medija, tenzije između društvenog poretka i kontrakulture, neuspješnu potragu za osjetima i osjećajima, distancu, odsutnost i podjelu, marginalne figure i križu maskulinog, cinizam i urušavanje klasične urbane utopije, a s njom i koherentne projekcije sebstva u prostor te jasne podjele ljudskog i neljudskog, organskog i anorganskog, prirodnog i kulturnog.

**23** Prema Gibsonovu *Neuromanceru*, koji se često smatra prvim djelom

podžanra, riječ je o stimulaciji mozga i živčanog sustava osobe putem snimki ili prijenosa iskustva drugog čovjeka.

**24** Ovo sredstvo Stockton vidi drukčije: "taj pristup u najboljem slučaju prije predstavlja proširenje tradicionalnog sveznjućeg pripovedača, a u najgorem, figurativno veličanje silovanja". Muški junak kiberpanka kroz silovanje zapravo traga za koherentnom slikom sebstva (Stockton, 1998: 349).

**25** Jameson (2009: 186) kaže da se kiberpank može tumačiti kao "propala protuofenziva SF-a i zadnji napor da se povrati čitateljstvo otvoreno poteškoćama suvremene znanosti, ideološki naglašeno neprjateljski raspoloženo prema radikalizmu SF-a (...)" (Jameson, 2009: 193). Držeći da kiberpank može poprimiti različite ideološke prefikske, ipak ga smatra upravo savršenim književnim izrazom kasnog kapitalizma (u prvoj bilješci svoje knjige *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1991, str. 419).

**26** Literatura na koju se Marković poziva dobra je, ali nepotpuna. Koristi standardnu Sobchack (*Screening Space*) i Garretta (*Videology*), dvije kracke studije o filmu te Jamesonov opći tekst o kasnom kapitalizmu. Čini mi se, naime, pomalo problematičnim pisati o tom filmu bez konzultacije Bukatmana. Značajna je i studija Judith Kerman *Retrofitting Blade Runner* (prvo izdanje 1991). Retrofitting je nadogradnjava starih urbanih struktura ili strojeva novim zakrpama, što je važna strategija izgradnje svijeta *Istrebljivača*, vidljiva u krpanjenju *film noira* SF-om. Važni su i radovi Giuliane Bruno, Andrew Ross, Kaje Silverman i Slavko Žižeka.

nih, otuđenih, kompleksnih urbanih prostora,<sup>27</sup> što, drži on, osnažuje označavanje *Istrebljivača* pravim primjerom podžanra (Marković, 2010: 189). "Homologija," naime, "između ose *noir* filmske priče i formacija *cyberpunka* na nivou ulice nije ni površna niti koincidentna, već je fundamentalno povezana s iskustvom nepodnošljivih, tehnologizovanih prostora (sada urbanih i *cyber*) koji determinišu savremenu čovekovu egzistenciju. *Noir* naracija sada je ucrtana na mapu nevidljivih, ali iskustveno stvarnih prostora elektronske kulture. Zadatak prepričavanja (...) fundamentalno urbane razdvojenosti, jednom ekskluzivnog područja detektivskog žanra, sada pripada hibridu naučne fantastike i urbane krimi priče poznatom kao *cyberpunk*" (Marković, 2010: 181–182).<sup>28</sup>

Potencijalna političnost kiberpanka vidljiva je pak i u aspektu tjelesnosti, primjerice u izravnom povezivanju tijela i tehnologije, što je zaštitni znak podžanra, a svojstveno je naročito potklasama u svjetovima kiberpanka. Korporalitet je i inače pojačano prisutan u filmskom SF-u, čega su podjednako simptom mišićavi glavni junaci, dvojnici/klonovi, kirurgija, genetika, kiborzi, replikanti i roboti, a ljudsko je tijelo i velika preokupacija filmskih 80-ih u cijelini. Cronenbergovi filmovi dobar su primjer tematizacije tijela, a naročito gubitka kontrole nad njim, što uključuje nasilne, nasumične i zbumujuće transformacije, slom čovjekove koherentnosti zbog novih tehnologija, paranoidne subjekte i sl. Tijelo je popriše društvenog, političkog, psihičkog i svakog drugog konflikta, u kojem razum redovito gubi bitku s nagonima. Ako se, što je posve uobičajeno, Cronenbergovi filmovi *Sudar* i *Muha (The Fly, 1986)* prihvate kao znanstvenofantastični filmovi, tada je značajna Markovićeva opaska da njihova tema nije "ljudska emocija, već strukture spoljašnje moći i kontrole kojima je pojedinac podvrgnut i dušom i telom" (Marković, 2010: 192). Tu se vidi rastakanje identiteta kao posljedica suvremenog života povezanog

s rastom tehnologije. Ikonografski to potencira sterilna, uravnotežena i precizna arhitektura, gdje je prostor počinje figurirati kao tijelo. U Cronenbergovu *Videodromu* (*Videodrome, 1983*) tema je pak "prodornost/sveprisutnost medijskog spektakla u postmodernom svetu, kao i prerastanje samog spektakla u konačnu disoluciju svih granica koje bi mogle da posluže da razdvoje i formalno potvrde definicije 'spektakla', 'subjekta', i same 'stvarnosti'" (Marković, 2010: 193) Za temeljno shvaćanje toga filma Markoviću dodajmo samo Corneaino (2007: 238) isticanje stalne i neuspješne potrage protagonista Cronenbergovih filmova za autentičnošću te opasku Tomislava Brleka (2003) o jednom drugom filmu: "Neiscrpna (je) zavodljivost celuloidne fantazije čak i kad eksplicitno prikazuje vlastiti destruktivni učinak."

Peterlić uvodi ključni moment opisa filmske znanstvene fantastike kada kaže da je riječ o žanru koji isprepleće spekulaciju i spektakl (Peterlić, 2002: 185).<sup>29</sup> Nije ovdje riječ o korijenima žanra u kinematografiji spektakla, već o tome da upletanje znanstvenog u fikciju gotovo uvijek teži biti spektakularno. Ključnim pitanjem žanra SF-a za Peterlića su pitanja o karakteristikama prisutnosti znanstvenog, odnosno "o tipu deklinacije te znanstvene komponente prema fantastičnom". No, dodaje, "kako je to znanstvenofantastično smješteno u umjetničkom djelu, nameće se potreba da se stalno pronalaze novi modusi uklapanja znanstvenog u fikcijsko" (Peterlić, 2002: 188). U vrhunskom filmskom SF-u znanost se tako, na spekulativan i spektakularan način, treba uplesti u filmski jezik.

Za filmski je SF, nadalje, iznimno bitno što do zapoštavljanja karakterizacije dolazi zbog fokusa na otuđenoj mizansenci (Broderick, 1995: 158). Upravo ovdje vizualna priroda filmskog medija postiže svoju distinkтивnost – kako će na primjeru *Istrebljivača* pokazati Bukatman, manipulacija mizansenom, fokalizacijom, kadrom i rukosom potencira izvorni znanstvenofantastični doživljaj,

<sup>27</sup> Dizajn ovog filma nudi sjajan primer spektakularne hiperstvarnosti. Još od Kubrickove 2001. (...) nije bilo toliko pomno osmišljene budućnosti (...) kompleksan ali krajnje čitljiv prostor koji postoji u kontrastu na decentrirajuće posledice same narativne strukture" (Marković, 2010: 189). Za dizajn u *Istrebljivaču* usp. i: Vukić, 2009.

<sup>28</sup> Veza kiberpanka i *film noir* stalno je mjesto kritičkih studija: Bukatman kiberpank smatra djelomice deriviranim iz *film noir*, ponajprije zbog važnosti atmosfere koja često nadilazi onu narativnih struktura – ponovno na dlaku kao što tvrdi Marković, ali Bukatman daje bolje obrazloženje kroz važnost vizualne komponente za SF u postmodernoj fazi (Bukatman, 1997: 49). Pritom radi zanimljivu paralelu sa Schivel-

buschovim radom *Povijest putovanja željeznicom* jer vjeruje kako se jednako značajna promjena u percepciji koju je donijela željeznica dogodila i s pojmom kinematografije.

<sup>29</sup> Prvu scenu *Istrebljivača* Marković ovako ocjenjuje: "Ta scena pruža, baš kao i veliki deo naučne fantastike, mogućnost privilegovanog obilaska bogato slojevitne budućnosti u trenutku koji postoji samo zato da bi predstavio taj urbani prostor i kao zbumujući i kao poznat" (Marković, 2010: 190). Ta rečenica, osim što se nadovezuje na Suvinovo tretiranje žanra i jamesonovsko preferiranje prostora pri njegovoj definiciji, mnogo govori o ekonomiji filmskog SF-a, o njegovoj narativnoj i strukturalnoj organizaciji.



District 9 (Neill Blomkamp, 2009)

pa SF film nije moguće svesti samo na njegovu nedvojbenu vezanost uz tradiciju filmskog spektakla i napredovanje specijalnih efekata. *Istrebljivač* se, smatra Bukatman (1997: 7–8), u potpunosti temelji na "viđenju" (gledanju, promatranju), koje istodobno sačinjava i razgrađuje sebstvo u njemu, stvarajući dinamiku između centriranog i autonomnog subjekta (oko/ja) i proizvedenog, "rasredištenog" ja. Ispitivanje percepcije promjene i novoga koje se estetizira, kako nas je podučio Suvin, oduvijek je u fokusu SF-a. Do društvenokritičke pozicije taj žanr dolazi već pukim supostavljanjem novog svijeta koji vrši denaturalizaciju našeg. Udaljenost između teksta i čitateljeva življenog iskustva osnovna je, slaže se Bukatman, tema SF-a koji cilja očuđenju ili obnovi vremena u kojem se čita tj., u filmu, gleda – iz tih razloga Samuel Delany kao specifični zahtjev žanra ističe čitateljevu/gledateljevu aktivnost, distingvirajući ga s obzirom na protokole čitanja/gledanja.

Izvršnost *Istrebljivača* ogleda se u njegovoj vizualnoj gustoći i odbijanju da se samoobjasni. Bukatman (1997: 9) smatra da je znanstvenofantastični film u prosjeku narativno nužno konzervativniji (reakcionarniji) od književnosti zbog veće ovisnosti o novcu, ali to kompenzira vizualnim efektima koji grade svjetove i mogu sadržavati sasvim druga značenja – Bukatman time posredno provodi i ideoološki izuzetno korisnu revalorizaciju filmskih žanrovske početaka u kinematografiji spektakla, pokraj toga što zastupa emancipiranost filmske znanstvene fantasti-

ke. Gledanje proizvodi estetiku prisutnosti: znanstvenofantastični film, za razliku od drugih žanrova, ne samo da pokazuje stvari već se zanima i novim načinima njihova viđenja. Zbog toga traži aktivno gledanje: vraća gledatelja njegovoj percepciji i spoznajnoj moći, pa je promatranje osnovno oruđe spoznaje (Bukatman, 1997: 10). Time se ruši banalno razlikovanje između znanstvenofantastičnog filma i književnosti kod onih koji drže da znanstvenofantastični film zbog vizualne prirode povezane s tradicijom spektakla i specijalnih efekata ostavlja manje prostora suvinovskom "spoznajnom očuđenju".<sup>30</sup>

Premda je *Istrebljivač* stekao reputaciju hladnog filma, on ipak sadržava neke "tople" trenutke, ponovno na vizualnom polju (krv iz usnice; Bukatman, 1997: 40), što se slaže s Telotteovim razmatranjem o usredištenju ljudskosti baš u takvim trenucima, ali ovdje na drugoj, mnogo više filmskoj (i manje melodramatskoj) razini. Naposljeku, Bukatmanova studija govori u prilog *Istrebljivača* kao klasika, jer je jedna od definicija filmskog klasika upravo kreativno korištenje specifično filmskih umjetničkih sredstava, što *Istrebljivač* obilato čini, o vrhunskom filozofskom pitanju "Što je čovjek?" da i ne govorimo. S druge strane, obraniti film kao klasik može se i dokazom kako se otvara najmanje trima prominentnim paradigmatskim čitanjima (rasa, rod, postkolonijalizam), što se Bukatman svojski trudi učiniti, trijumfirajući naročito razmatranjem uloge Rutgera Hauera iz kuta teorije performansa (Bukatman, 1997: 84–85).

<sup>30</sup> Npr. Clute i Broderick (1995: 113–114). Jameson adaptacije SF djela smatra nesukladnjima književnim uzorima, pa *Istrebljivača* drži "elegantnom futurističkom melankolijom". I Gilić taj film smatra, prema Jamesonovoj definiciji pojma, pastišem – reprodukcijom već poznatih motiva bez

kritičkog odmaka i subverzivnog potencijala. Bukatman (1997: 60–62) se opire takvom određenju jer drži da *Istrebljivač*, npr., ne nudi ahistorijsko citiranje ranijih urbanističkih formi, nego duboko povjesno preoblikovanje temeljnih modernističkih nazora o gradu.

Bez obzira na kreativnu vizualnu obradu karakterističnih postmodernih tema, kiberpank je u svojim manifestacijama (realizaciji, ne i teoriji) ipak najčešće ostao mehanički (industrijski), a ne elektronički (postindustrijski) san: vezivanje tijela i stroja i druge podžanrovske karakteristike nisu pogodile bit utjecaja internetske ere na ljudsku percepciju te su često iza distopiskske koprene ponovno krile industrijsku nostalgiju. Zato najnovijem filmskom SF-u valja pokušati prići neopterećeno, sustezući se od sugestije podvođenja suvremene žanrovske produkcije pod popularnu kovanicu kiberpanka.

Za postmoderne protagoniste karakterističan gubitak svake emocije zbog odsutnosti subjektivnosti za koju bi se vezali (Cornea, 2007: 221–223)<sup>31</sup> moguća je osnova suvremene znanstvene fantastike. Navedena tvrdnja suprotstavlja se Telotteu koji na emocijama kao znaku humanosti nastoji temeljiti analize i postmodernog SF-a. I dok mu takvo što polazi za rukom kada je riječ o klasičnom kiborškom filmu *RoboCop* (Paul Verhoeven, 1987) (Telotte, 2004: 172), noviji se *Mjesec* i *Distrikt 9* opiru takvom pojednostavljenju. I Dick je, doduše, u *Sanjaju li androidi električne ovce?* emocije smatrao temeljem ljudskosti, ali "ljudskost" tu više ne pripada čovjeku, što je zaokret u odnosu na filmove 1950-ih najavljen već u 2001:, a pogotovo u *Istrebljivaču*. *Mjesec*, pak, za posljedicama društvenih promjena očitovanih na pojedinačnoj egzistenciji traga uz izrazito oslanjanje na žanrovsku povijest i gledateljsko iskustvo žanra (Kozina, 2010) (izravno prevrednujući optimističke filmove o svemirskim putovanjima iz 1950-ih poput *Odredišta Mjeseca*) – bilo da priziva samoču *Solarisa* ili se, mnogo uočljivije, poigrava (i ruga) s iskustvom HAL-a 9000 (robot Gerty!).<sup>32</sup> Pritom protagonist filma "postaje jedinka oslobođena bilo kakve odgovornosti prema ikome osim prema sebi" (Kozina, 2010), ali se, smatra Kozina, subverzivne mogućnosti takvog tretmana ne iskoristavaju do kraja.

Ono što Sama i njegova klena čini postmodernima jest

stav prema šokantnom otkriću da nisu originali. Zamor, odmahivanje rukom, prepuštanje toku čak i pred tim otkrićem, ili možda baš zbog naravi takve spoznaje (dakle stav prema, a ne bit same spoznaje) – to je ono što je novo u *Mjesecu*, gdje se klonu ne odriče ljudskost. Nagon za samoočuvanjem budi se tek pri potpunoj uskraćenosti za najosnovnije, i tada je potpuno animalan,<sup>33</sup> tj. ne znači da se protagonistu odjednom povratila vjera kako nešto doista može promijeniti, da je odlučio prekinuti svoje pasivno (ne i stoičko) podnošenje maltretiranja od strane sustava ili da je, naposljetku, zadobio natrag nešto od svoje izgubljene ljudskosti. U najboljem slučaju takav postmoderni protagonist ulaže svu svoju energiju u kakav geto u koji se povlači, u neku ispraznu, nekritičku aktivnost koja mu pomaže u identifikaciji, i to je osnovna bitka u *Mjesecu*: bezvoljni i umorni klon nasuprot klonu koji stalno vježba. Takav je klon s jedne strane ideološki moderan jer ima odgovornost prema svome tijelu i povjerenom mu zadatku, a s druge je strane upravo postmoderni "kulturni papak" koji je iznova nasjeo na ideju o napretku. Njegov bezvoljni, umorni, nekoć izvorni parnjak još je i više postmodern u svojoj svjesnosti o uzaludnosti borbe, proizišle iz gubitka središta, za koji je bitna stalno rastuća nestabilnost univerzuma o kojoj piše Kozina. Redatelj Duncan Jones se, međutim, ipak odlučuje za optimističan kraj sasvim blizak čini se još uvijek snažnijoj utopijskoj tradiciji žanra, vjeri da je pojedinac naposljetku ipak sposoban svojim djelom potkopati nepravedni sistem.

*Mjesec* i *Distrikt 9* politični su i parodijski, prema filmskoj povijesti izrazito referencijski filmovi koji, uz vrlo malo promišljenog preoblikovanja, postavljaju pitanja identiteta, drugosti, tjelesnosti itd. S druge strane, čini se da se hegemonijska narativna uloga *novuma* u njima ne ostvaruje<sup>34</sup> – niti činjenica kloniranja niti izvanzemaljskost maltretiranih nisu organizacijske osi ovih dvaju filmova budući da nisu oblikovale svijet, već su samo

<sup>31</sup> Ponovimo još jednom: "Prelazak visokog modernizma u postmodernizam ogleda se u smjeni otuđenja subjekta njegovim raspadanjem" (Jameson, 1988: 198).

<sup>32</sup> Modernističko vjerovanje 2001. u progres moglo je proizvesti jednako tako dalekosežan strah pred tehnologijom, no Gerty, od kojega vođeni filmskim iskustvom svakog trenutka očekujemo halovsku izdaju, upozorava kako je on naposljetku samo stroj ograničen svojim programom. Čovjek je čovjeku jedina stvarna prijetnja.

<sup>33</sup> I u *Distriktu 9* tek elementarna ugroženost aktivira promjenu: do

toga se trenutka naturalistična brutalnost (potencirana kvazidokumentarizmom) izvljavanja nad izvanzemaljcima jukstaponirala neinteresiranosti i pragmatičnosti bezlične birokratičnosti. U oba filma pronalazak snage tek u nagonskim silama ponovno aktualizira antimodernistička čitanja za ovaj filmski žanr.

<sup>34</sup> Prema Suvinu (2010: 41), žanr SF-a obilježen je narativnom hegemonijom tehnološkog *novuma*. Ukoliko se priča počne povijati pružanjem gledateljima neposrednog užitka u akcijskim scenama i specijalnim efektima, tada, razumljivo, ne govorimo više o SF-u.

poslužile što većoj razvidnosti alegorije/analogije. Same za sebe one ne mogu predstavljati *novum*, naročito ne u filmovima izrazito oslonjenima na žanrovska tradiciju. Osim toga, kao i u *Početku* (*Inception*, Christopher Nolan, 2010), problematičan je položaj *novuma* koji zna izgubiti narativnu hegemoniju u korist akcijskih scena koje lako rukom ruše svaku prethodno uspostavljenu logiku.

### Zaključak

Ključnim dokazom u prilog nužnosti razlikovanja filmskog od književnog SF-a kao i obranom njegove pune vrijednosti možemo smatrati Bukatmanove zaključke o prirodi vizualnosti filmske znanstvene fantastike kao spoznajnog sredstva snažnog učinka nedostupnog drugim medijima (što je razmišljanje utemeljeno, uostalom, još u Jamesonovim opaskama o postmodernoj produkciji kao prevladavajuće vizualnoj) (usp. Broderick, 1995: 107). Njegova elaboracija i Peterlićeva opaska o miješanju znanosti u filmsku fikciju na spektakularan način onemogućuju da se korijeni i ustajanje filmske znanstvene fantastike u vizualnom spektaklu shvate kao diskvalificirajući faktor cjelokupnog žanra za koji mnogi kritičari ističu kako predstavlja najvažniji izraz znanstvenofantastične, a neki i cjelokupne umjetničke fikcije u postmoderno vrijeme. Bukatman, k tome, suvinovski imperativ političnosti SF-a uspijeva primijeniti na *Istrebljivača* (Bukatman, 1997: 7–8), što je za film Suvin redovito odbacivao. Temeljnu i sveobuhvatnu estetsku promjenu u znanstvenofantastičnom filmu predstavlja zamjena dubinskog modela filma 1950-ih površinskim koji se orientira na prikazivanje namjesto na prikrivanje (Sobchack, 2005: 269–273, prema Jamesonu), a koji je vidljiv više u teorijskim negoli realiziranim karakteristikama podžanra kiberpanka na koje smo nastojali ukazati, te koji krajnju točku ima u onom što bismo mogli nazvati "poetikom očitosti/eksplicitnosti" novijeg znanstvenofantastičnog filma (*Distrikt 9*, *Mjesec*), koja se može odnositi i na aspekte filmskog stila i na društvenokritičke poruke, ali je mnogo češće vezana

uz posljednje.

Mogući konsenzus oko jasnog razlikovanja modernističke od postmodernističke znanstvene fantastike djelomice je zasjenjen stajalištima o ranjem SF-u kao anticipaciji postmoderne te najnovijem SF-u kao često žanrovske problematičnom proizvodu. Sigurno je jedino da SF u postmodernom razdoblju biva omiljenim sredstvom opisa epohalnih promjena koje posljeduju novo stanje svijesti, tj. da se tematski izrazito interesira pitanjima konstrukcije i rasapa identiteta, služeći se pritom žanrovskim i povijesnim zalihama, a koristi li pritom i neke posve nove postupke ostaje otvoreno pitanje.

Ideološko tretiranje koje iz ovdje opisanih karakteristika postmodernog SF-a može proizići nije unaprijed određeno (od utopizma tehnološkog progresa, danas iznimno rijetkog, preko distopijskog raščaravanja i anti-modernističkih stremljenja u širem smislu do vrijednosno neopterećenog ludičkog posuđivanja stilova i epoha uz prateće probleme usredištenja), ali se čini kako je filmski SF u svojim uspjelijim očitovanjima za sebe uspio sačuvati privilegij smanjene mogućnosti nadziranja značenja, budući da svijet ponuđen gledatelju na promatranje uspijeva progovoriti sam za sebe i djelomično izbjegći apironoj interpretaciji. Usprkos tome što kao filmski medij nudi višak informacija (što se često smatrao njegovom manom) i što, prema Suvinu, nastaje na snažnom fonu izvanfilmske stvarnosti, znanstvenofantastični svijet čuva svoju odsutnu paradigmu (Angenot, 1982: 7–11), iluziju drugačijeg, u sebi koherentnog, udaljenog, začudnog i referencije lišenog, a ipak razumljivog svijeta o kojem se slobodno razmišlja i nagađa te kojim se slobodno luta s obzirom na postojeće kategorije (ali ga se njima, baš kao u *Istrebljivaču*, ne može i neposredno objasniti). Takav je, stalno izmičući te trenutno i nužno na procjenu ponuđeni, svijet, bez obzira na željenu hegemoniju *novuma*, za jedan stupanj manje oblikovan poznatim zakonitostima pripovjedne fikcije te je time otvoren upravo onom specifično filmskom gledanju.

### Literatura

- Abbot, Stacy**, 2009b, "Blockbuster SF film", u: Bould, Mark, Butler, Andrew M., Roberts, Adam i Vint, Sherryl (ur.), *The Routledge Companion to Science Fiction*, London – New York: Routledge, str. 468–472.
- Angenot, Marc**, 1982, "Odsutna paradigma: uvod u semiotiku znanstvene fantastike", *Književna smotra*, br. 46, str. 7–12.

- Baudrillard, Jean, 2001, *Simulakrumi i simulacija*, Karlovac: Naklada Društva arhitekata, građevinarstva i geodeta
- Booker, Keith M., 2005, "Science fiction and the cold war", u: Seed, David (ur.), *A Companion to Science Fiction*, Oxford: Blackwell, str. 171–184.
- Bould, Mark, 2005, "Cyberpunk", u: Seed, David (ur.), *A Companion to Science Fiction*. Oxford: Blackwell, str. 217–231.
- Brlek, Tomislav, 2003, "Klub boraca", u: Kragić, Bruno i Gilić, Nikica (ur.), *Filmski leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, str. 300–301.
- Broderick, Damien, 1995, *Reading by Starlight: Postmodern Science Fiction*, London – New York: Routledge
- Bukatman, Scott, 1997, *Blade Runner*, London: British Film Institute
- Butler, Andrew M., 2003, "Postmodernism and science fiction", u: James, Edward i Mendlesohn, Farah (ur.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge University Press, str. 137–148.
- Clute, John i Nicholls, Peter (ur.), 1993, *The Encyclopedia of Science Fiction*, London: Orbit Books
- Clute, John, 2003, "Science fiction from 1980 to the present", u: James, Edward i Mendlesohn, Farah (ur.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge University Press, str. 64–78.
- Cornea, Christine, 2005, "Figurations of the cyborg in contemporary science fiction novels and film", u: Seed, David (ur.), *A Companion to Science Fiction*, Oxford: Blackwell, str. 275–288.
- Cornea, Christine, 2007, *Science Fiction Cinema*, Edinburgh University Press
- Csicsery-Ronay Jr, Istvan, 1998, "Teorija kao SF: Baudrillard i Haraway", *Treći program Hrvatskog radija*, br. 53/54, str. 290–302.
- Fekete, John, 1992, "The Post-liberal mind/body, postmodern fiction, and the case of cyberpunk SF", *Science Fiction Studies*, br. 58, <[http://www.depauw.edu/sfs/review\\_essays/fek58.htm](http://www.depauw.edu/sfs/review_essays/fek58.htm)>, posjet 21. srpnja 2010.
- Gilić, Nikica, 1996, "Postmoderno i postmodernističko u suvremenom filmu", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 2, br. 5, str. 110–113.
- Gilić, Nikica, 2000, "Periodizacijska problematika filmskog postmodernizma", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 6, br. 23, str. 132–141.
- Gilić, Nikica, 2006, "Modernizam i pitanje žanra", u: Gilić, Nikica (ur.), 3-2-1, *Kreni! Zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića*, Zagreb: FF press, str. 135–148.
- Gilić, Nikica, 2007, *Filmske vrste i rodovi*, Zagreb: AGM
- Gilić, Nikica, 2008, "Filmska fantastika i znanstvena fantastika u kontekstu teorije žanra", *Ubiq*, god. 2, br. 2, str. 200–212.
- Hassler, Donald M. i Wilcox, Clyde (ur.), 1997, *Political Science Fiction*, Columbia: University of South Carolina Press
- Hollinger, Veronica, 2005, "Science fiction and postmodernism", u: Seed, David (ur.), *A Companion to Science Fiction*, Oxford: Blackwell, str. 232–247.
- Jameson, Fredric, 1988, "Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma", u: Kuvačić, Ivan (ur.), *Postmoderna: nova epoha ili zabluda*, Zagreb: Naprijed, str. 187–232.
- Jameson, Fredric, 2005, *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, New York – London: Verso
- Jameson, Fredric, 2009, "Veliki raskol", *Ubiq*, god. 3, br. 4, str. 183–196.
- Jorgensen, Darren, 2009, "Postmodernism", u: Bould, Mark, Butler, Andrew M., Roberts, Adam i Vint, Sherryl (ur.), *The Routledge Companion to Science Fiction*, London – New York: Routledge, str. 279–287.
- Kozina, Mario, 2010, "Mjesec", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 16, br. 61, str. 141–143.
- Kragić, Bruno, 2003, "Američki filmski postmodernizam: nova epoha ili zabluda", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 6, br. 21, str. 65–68.
- Kravar, Zoran, 2003, *Antimodernizam*, Zagreb: AGM
- Lachmann, Renate, 2002, *Phantasia, Memoria, Rhetorica*, Zagreb: Matica hrvatska

- Marković, Dejan D.**, 2010, "Cyberpunk film – napuštanje 20. veka", *Ubiq*, god. 4, br. 6, str. 181–195.
- McHale, Brian**, 1998, "Prema poetici kiberpunka", *Treći program Hrvatskog radija*, br. 53/54, str. 273–289.
- Miličević, Mladen**, 2000, "Dodatna smutnja u raspravi što jest, a što nije postmoderni film", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 6, br. 23, str. 127–131.
- Novotny, Patrick**, 1997, "No Future! Cyberpunk, industrial music, and the aesthetics of postmodern disintegration", u: Hassler, Donald M. i Wilcox, Clyde (ur.), *Political Science Fiction*, Columbia: University of South Carolina Press, str. 99–123.
- Peterlić, Ante**, 2002, *Studije o 9 filmova*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Pohl, Frederik**, 1997, "The Politics of prophecy", u: Hassler, Donald M. i Wilcox, Clyde (ur.), *Political Science Fiction*, Columbia: University of South Carolina Press, str. 7–17.
- Redmond, Sean**, 2009, "Film since 1980", u: Bould, Mark, Butler, Andrew M., Roberts, Adam i Vint, Sherryl (ur.), *The Routledge Companion to Science Fiction*, London – New York: Routledge, str. 134–143.
- Retzinger, J. P.**, 2008, "Speculative visions and imaginary meals: food and the environment in (post-apocalyptic) science fiction films", *Cultural Studies*, br. 22, May–July, str. 369–390.
- Roberts, Adam**, 2006, *Science Fiction*, London – New York: Routledge
- Roško, Zoran**, 1998, "Ostavimo budućnost za sobom: znanstvena-kiberpunk-fantastika i cyber-modernizam", *Treći program Hrvatskog radija*, br. 53/54, str. 269–272.
- Sobchack, Vivian**, 1993, *Screening Space: The American Science Fiction Film*, New York: Rutgers University Press
- Sobchack, Vivian**, 2005, "American science fiction film: an overview", u: Seed, David (ur.), *A Companion to Science Fiction*, Oxford: Blackwell, str. 261–274.
- Stockton, Sharon**, 1998, "Ponovo stečeno jastvo: uzmak kiberpunka u carstvo", *Treći program Hrvatskog radija*, br. 53/54, str. 343–355.
- Suvin, Darko**, 1982a, "Naučna fantastika i novum", *Književna smotra*, br. 46, str. 19–27.
- Suvin, Darko**, 2009, "Priopovjedna logika, ideološka dominacija i po-robljenje književnosti", u: *Naučna fantastika, spoznaja, sloboda*, Beograd: Slovoslavia, str. 96–173.
- Suvin, Darko**, 2001, "Promišljanje o smislu 'fantastike' ili fantastične proze", *Književna smotra*, god. 33, br. 120/121, str. 47–67.
- Suvin, Darko**, 2005, "Utopizam od orientacije do akcije: što je nama intelektualcima činiti u eri Post-Fordizma", *Filozofska istraživanja*, god. 25, br. 98, str. 543–570.
- Suvin, Darko**, 2007, "U spomen Stanisława Lema", *Ubiq*, god. 1, br. 1, str. 165–173.
- Suvin, Darko**, 2009, "O žarištima za razumijevanje SF – korist, korpus, povijest, izgledi u usporedbi s fantasyjem", *Ubiq*, god. 3, br. 4, str. 167–182.
- Suvin, Darko**, 2010, *Metamorfoze znanstvene fantastike: o poetici i povijesti jednog književnog žanra*, Zagreb: Profil International
- Šakić, Tomislav**, 2006, "Znanstvena fantastika: kratke skice za opis žanra", u: Šakić, Tomislav i Žiljak, Aleksandar (ur.), *Ad Astra: antologija hrvatske znanstvenofantastične novele 1976–2006*, Zagreb: Mentor, str. 11–18.
- Telotte, J. P.**, 2004, *Science Fiction Film*, New York: Cambridge University Press
- Turković, Hrvoje**, 2005, *Film: zabava, žanr, stil*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Valentić, Tonči**, "Žanrovi u filmskom postmodernizmu", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 6, br. 22, str. 45–56.
- Vukić, Feđa**, 2009, "Mogućnost nemogućeg: *Blade Runner* kao didaktička priповijest o dizajnu", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 15, br. 57–58, proljeće/ljeto, str. 92–98.

**Dejan D. Marković**

## Od naučne fantastike do Boba Dylana: androginijska reprezentacija na filmu

**Sažetak:** Rad razmatra reprezentaciju androginije na filmu u rasponu od pitanja identiteta u SF filmu, napose u postmodernističkom podžanru kibernetika za kog su karakteristična pitanja terminalnih identiteta (androginije, kiborga i dr.), u ostvarenjima kao što su *Istrebljivač* (*Blade Runner*, Ridley Scott, 1982), *Naočit* (*Looker*, Michael Crichton, 1981) ili *Tekuće nebo* (*Liquid Sky*, Slava Tsukerman, 1982), do postmodernih preispitavanja u filmovima *Orlando* (Sally Potter, 1992), *Glasnik – Priča o Ivani Orleanskoj* (*The Messenger: The Story of Joan of Arc*, Luc Besson, 1999) i *Nema me* (*I'm Not There*, Todd Haynes, 2007).

**Ključne riječi:** androginijska reprezentacija na filmu, znanstvena fantastika, kibernetika, rodni identitet

*Tudinca* (*Alien*, Ridley Scott, 1979), *Drumskog ratnika* (*Mad Max 2 / The Road Warrior*, George Miller, 1981), *Tekućeg neba* i *Čovjeka koji je pao na Zemlju* (*The Man Who Fell to Earth*, Nicolas Roeg, 1976) imaju vizuelnu dimenziju uskladenu s perceptivno agresivnom i imaginativnom medijskom propagandom. Iako su se njihovi budžeti i njihove ciljne publike krajnje razlikovale, oni su svi redom postali kult-filmovi, blistavi primjeri devijacije od uobičajenog/prihvaćenog – nečeg što je transcendovalo ono što je publika *E.T.*-ja dotele smatrala prihvatljivim.

Pa ipak, ovaj devijantni stil može se uporediti s *mainstream* Lucas/Spielberg produkcijama na dva načina. Prvo, obe vrste filmova imaju značajnu vezu s medijskom propagandom, i drugo, njihovim autorima se zamera na žrtvovanju priče i razvoja likova na račun art režije. Međutim, u ovoj drugoj vrsti filmova, veza s medijskom propagandom je fundamentalnog karaktera jer je ona tu prevashodno konceptualna, a ne orientisana na sam proizvod. Kao i u slučaju određenih vrsta inovativne i kreativne medijske propagande, integrirani, sveobuhvatni dizajn eksternalizuje atmosferu i nije nužno fokusiran na pojedinačne likove, predmete ili akcije. Pored toga, umesto da naglašava tradicionalne porodične odnose, koji predstavljaju dominantnu Lucasovu i Spielbergovu temu, preuzimanje kontrole od strane dizajna u ovim filmovima usredsređuje pažnju na manje predvidljive oblasti društvenih odnosa i seksualnog identiteta.

*Istrebljivač* ima imidž, zvuk i atmosferu totalno dizajniranog perceptivnog doživljaja. On je sazdan od zraka svetlosti neprirodnih boja, kao i od blistavih neonskih oblika koji aktiviraju delove ekrana, filtriranih kroz izmaglicu, senke, dim, paru, i kišu. Ljudi koji iznenada iskrasavaju i nastavljaju da se kreću kroz taj paranojni delirijum, nadmećući se sa svojim snoviđajnim, haotičnim, rastroćenim urbano-industrijskim okruženjem za gledaočevu pažnju, nose anahronistične kostime i govoru iskvarenim, hibridnim jezikom.

Krajnje impresivna reakcija mlade publike na *Zvjezdane ratove* (*Star Wars*, George Lucas, 1977) inicirala je nepredvidljivu renesansu popularnosti naučno-fantastičnih filmova. *Zvjezdani ratovi* i tandem produkcija Lucas/Spielberg koja je usledila bili su zapanjujuće uspešni u zarobljavanju pažnje publike putem *high-tech* specijalnih efekata u pričama što su nalikovale stripu. Privlačnost same simplifikovane naracije koja ispunjava želje tolikog dela populacije činila se bezgraničnom, i ona se trenutno prelila u marketing unosne serije usko povezanih robovih artikala. Sve fascinantnije specijalne efekte i prateća stvorenja bilo je lako prilagoditi uz pomoć malih modifikacija filmske priče, i zaista je izgledalo da se same priče pišu prvenstveno radi glamurozne prezentacije novih i najnovijih specijalnih efekata. Već 1982. i trenutka kada je premijerno prikazan Spielbergov *E.T.*, potencijal džinovske eksploracije filmskih memorabilija predstavljao je značajan faktor pri kalkulisanju očekivanih prihoda.

Zahvaljujući *revivalu* žanra naučne fantastike, u distribuciji se našao i izvestan broj filmova specifičnijih čari koji su kombinovali neuobičajeni akcenat na vizuelnom/zvučnom stilu s manje klasičnim oblikom naracije. Filmovi poput *Istrebljivača* (*Blade Runner*, Ridley Scott, 1982),

\* Tekst objavljujemo u srpskom izvorniku.

Ikonografija filmova *Istrebljivač*, *Tuđinac* i *Drumski ratnik* do maksimuma koristi kompozitne figure koje kondenzuju zastarelo i tehnološki napredno, biomorfno i mehanički. Radi se o čudnoj amalgamaciji običnog i nečekivanog, kojoj se nije tako lako prilagoditi.

Status likova unutar ove kompleksne sheme nije očigledan, a njihov značaj kao da se naizmenično povećava i smanjuje, poput nepravilnog pulsa. Deo ovog ritma diferencijacije likova od same scenografije povezan je sa snažnim generičkim slutnjama: likovi su tu, ali moguće je da se tu ne radi o pripadnicima ljudske rase. Androidi, replikanti i kiborški filmski likovi nisu ljudi, ali su oni u stanju, u manjoj ili u većoj meri, u zavisnosti od konkretnog filma, da im se približe u fizičkom, mentalnom i emocionalnom pogledu. Žanrovske konvencije, opšte uvez, nalažu da oni ne mogu imati emocije: to je ono po čemu se oni razlikuju od ljudi. *Istrebljivač* je usredsređen upravo na ovu temu, i pokušava da izvrši njenu inverziju. Royu Battyju i Pris je suđeno da budu zaljubljeni replikanti. Njima je takođe suđeno da pruže paralelu glavnom romantičnom paru ovoga filma, Racheli, replikantu s izuzetno ljudskim, izuzetno poželjnim osobinama, i Deckardu, koji otkriva da emotivno reaguje na replikante koje ima zadatku da "eliminiše" tokom filma, kao da se radi o ljudima.

Za razliku od robota R2D2 u serijalu *Zvjezdani ratovi* ili dragog malog E.T.-ja, androide ili replikante u ovim filmovima je veoma teško razlikovati od ljudi. U okviru ovog narušavanja odnosa kategorija između kojih normalno postoji jasna distinkcija (ludska/neludska bića), standardnom načinu diferencijacije po polnoj pripadnosti u *mainstream* SF filmu dodata je još jedna dimenzija. Tamo gde je bazična činjenica nečijeg identiteta kao ljudskog bića pod znakom pitanja, i postoji nagoveštaj mogućnosti njegove/njene transformacije u "nešto drugo", vizuelna predstava seksualnog identiteta poprima potencijalno uvećanu vrednost jer može poslužiti kao primarni indikator razlike u svetu koji inače prevazilazi svakodnevne norme. Značaj seksualne različitosti u ovim filmovima je nepredvidljiv i u tom smislu postklasičan. Standardno korišćenje ženskog identiteta u cilju pojačavanja muškog (dominantnog, institucionalnog) identiteta više ne predstavlja uobičajeni šablon narativnog razvoja.

Ovde nas posebno interesuje predstavljanje samog androida (ili *aliena*: ne-ljudi koji se porede s ljudima u ovim visoko dizajniranim filmovima u kojima su oni

modelirani po uzoru na ženu dizajniranu kao ideal, ili otelovljenje aktuelne mode. U nekim od ovih filmova možemo da vidimo transfiguraciju onog što se u okviru komercijalnog modnog *advertisinga* na tržištu lansira kao androginja. Dok androginja, kao pomodni, savremeni imidž, može da indicira "višak" seksualnosti, tj. i muški i ženski seksepil, doslovno isti imidž može se koristiti i za signaliziranje iskorenjivanja seksualnosti (na ovu temu, tu je antologiski esej Janet Bergstrom, "Androids and Androgyny" /usp. Bergstrom, 1991/). Alarmantnom brzinom, sama naracija može dovesti do oduzimanja emocija, kao i do potpunog preokreta u identitetu: muške i ženske konotacije mogu jedne druge da ponište, tako da u androginoj figuri ne ostane apsolutno ništa od njenog seksualnog identiteta. Njen imidž je i dalje isti, nepromenjen – ona ima prepoznatljivog, savremenog označitelja. Međutim, njena vrednost kao poželjnog imidža, uzornog imidža, je eliminisana.

Zamagljivanje razlika između polova predstavljalo je jedno od glavnih uporišta tokom čitave istorije figurativne umetnosti, a pop(ularna) umetnost/kultura 20. veka samo je nastavila taj dugovečni trend. Bilo putem svesno izmanipulisanih *persona* ili na već neki drugi način, bezbroj filmskih, TV i zvezda pop-muzike nam je već bezbroj puta demonstrirao da je podela na muško i žensko često delikatne prirode. Pored toga, dok jedan broj androginih figura u medijima ponekad uspeva da postane ikona gej i lezbijskih fanova, veliki broj drugih suprotstavlja se imaginarnim carstvima heteroseksualnih tržišta, upućujući na još jednom nivou izazov navodno diskretnih kategorija ličnog identiteta.

Od svih svojih mnogobrojnih oblika, najočigledniji *modus operandi* "menjanja pola" u popularnoj kulturi jeste nošenje odeće suprotnog pola. Međutim, oblačenju muškaraca u žensku i žena u mušku odeću, po pravilu se pridaje nejednak značaj i smisao. S jedne strane, muškarci u ženskoj odeći se često koriste radi komičnog efekta, od televizijskog komičara Miltona Berlea 1950-ih do brojnih likova u TV serijskom programu *In Living Colour* 1990-ih. Žene u muškoj odeći, s druge strane, retko se koriste na isti način, i mnogima od njih se umesto očigledne *slapstick*-komedije pripisuje šifrovano lezbijstvo.

Na neke od najimpresivnijih primera estetske mistifikacije seksualnog identiteta (u istoriji filma), nailazimo u većini uloga Marlene Dietrich, od kojih je najdirektniji onaj u filmu *Plavi andeo* (*Der blaue Engel*, Josef von



Naočit (Michael Crichton, 1981)



Sternberg, 1930). Marlene Dietrich je, šetajući muška odela, uz pomoć svestranog Sternberga, stvorila imidž glamurozne, fatalne, biseksualne zavodnice i tako stekla ogromnu popularnost kako *straight* tako i lezbejske ženske publike, istovremeno šokirajući brojne konzervativne gledaoce oba pola. Dok je ova protivurečnost verovatno rezultat sadejstva različitih društvenih/kulturnih faktora, neki kritičari su zaključili da su popularni standardi ženstvenosti već ionako rezultat jedne vrste svakodnevног "kostima", a da se na muževnost gleda kao na nešto što je na neki način "prirodnije" i neafektirano (usp. Bell-Meterau, 1985). Preokretanje tih uloga, dakle, samim tim ima sasvim drugačije posledice. Kada se Jean Seberg pojavila u Godardovu filmu *Do posljednjeg daha* (*A bout du souffle*, 1960), na primer, njena kratko ošišana kosa i dečačka figura predstavljali su pravi izazov kulturi koja je merila ženstvenost dugim bujnim loknama i dramatično naglašenim telesnim oblinama. Međutim, uprkos tome, imidž Jean Seberg je tokom čitavih 1960-ih i dugo nakon njih bio i ostao od velikog uticaja, uvodeći novi tip krhke žene u popularnu imaginaciju, čije su olimenje bile Twiggy i Mia Farrow.

Skoro sve seksualne ikone našeg vremena imale su ili imaju tu androginu mističnost: od Katharine Hepburn i njene muškobanjaste odvažnosti do Micka Jaggera i njenog pohotnog pućenja usana i pompeznog načina hodanja, od grube muževne energije Joan Crawford do sladunjavih obliha Elvisa Presleyja. Garbo i Bowie imaju još nešto zajedničko – tanušnu androginu figuru – prirodnu sposobnost da s lakoćom proklizavaju iz jednog pola u drugi, ne pretvarajući se u transvestitske karikature.

### Naočit: eksploracija androginije

Za "dizajnerski film" aksiomatična je konstatacija da je lepota moda, a da je moda roba koja mora neprekidno da menja svoje stilove, ili konvencije, da bi ostala etabli-

rana. U filmu *Uspon Luja XIV. (La Prise de pouvoir par Louis XIV*, 1966), Roberto Rossellini pokazuje kako se večno promenljivi zahtevi mode mogu upotrebiti za kanalisanje i jačanje političke moći. Manekeni se mogu koristiti za komunikaciju društvenim znakovima i raznovrsnim značenjima. Seksualna različitost se može šifrovati, baš kao i nedostatak diferencijacije ili smisljena polna konfuzija. Ono je što je tu sasvim jasno jeste to da je dešifrovanje ovih znakova prepušteno njihovoј ciljnoј publici. Tu uvek mora postojati referenca na svet stvarnosti, jer inače ne bi bilo modne industrije. Međutim, ta referenca pravi se posredstvom žudnje i fantazije. Frederick Wiseman u svom dokumentarcu *Model* (1980) razotkriva modnu industriju kao ružnu, degradirajuću i duboko neglamuroznu. Međutim, paradoksalno, to samo još više uvećava fascinantnost same ove transformacije koja dovodi do distanciranja od stvarnosti (ili te njene verzije), baš kao i količinu imaginacije koju publika ulaže u izmisljani status konkretnog modnog imidža.

U SF trileru *Naočit* (Looker, Michael Crichton, 1981), pozitivne ili "suvrane" seksualne konotacije jedne krajnje idealizovanog androginog ženskog imidža preokreću se kada se taj imidž ponovo pojavi u obliku elektronski simuliranog, depersonalizovanog dvojnika. U kulnom *Tekućem nebu*, totalno dizajniranom filmu o agresivnom svetu mode i otuđenim, androginim modelima i narcističko-destruktivnoj newyorškoj pank potkulturi, muške i ženske seksualne konotacije međusobno se negiraju i poništavaju. Takvo ekstremno korišćenje androginog imidža direktno vraća našu diskusiju na dizajnom dominirane filmove, jer su u *Tekućem nebu* androgini likovi podvedeni pod spektakularnu strukturu koja više nego da ih zasenjuje.

Androginija je već jako dugo u modi. Ona ne samo što je u modi, već se i komodifikuje i pakuje, reklamira i donosi ogromne zarade. Briljantni teatarski imidž

androginog savršenstva Davida Bowieja stajao je ispred masovne potrošnje ranih sedamdesetih, stvorio istoriju i u međuvremenu doživeo brojne i sve popularnije transformacije.

*Naočit* govori o superatraktivnim manekenkama i o potencijalu televizijskog *advertisinga* da vrši totalnu kontrolu nad željama svoje publike. Krajnji cilj je sticanje političke moći putem hipnotičkih sugestija koje se ponavljaju tokom reklamnih kampanja. Prelepa manekenka saopštava plastičnom hirurgu sa Beverly Hillsa da je njen modna agencija zahtevala od nje da izvrši nekoliko estetskih promena na svom licu. Ona mu predaje kompjutersku analizu koja sadrži detaljnu listu njenih malih "nedostataka". Roberts je prethodno već obavio plastične operacije na tri manekenke iz iste te agencije, koje su kod njega došle sa sličnim listama. Kako se ispostavlja, nakon njegovih korektivnih intervencija, uz pomoć elektronskog skenera napravljeni su njihove kompjuterske dvojnice, a one su ubijene. Istraživački tim te modne agencije skoro da je dostigao tačku u kojoj može da kontroliše gledaočevo oko u svakom pojedinom trenutku TV reklama. Takva, apsolutna kontrola neophodna je da bi se postigao željeni hipnotički efekat. Jedini problem u tim reklamama još predstavljaju ljudski pokreti, jer bez obzira na to koliko savršeno same manekenke izgledale, one ne mogu da se mere sa atributima svojih kompjuterskih analoga. Kompjuterske simulacije su savršenije: one se mogu još bolje kontrolisati.

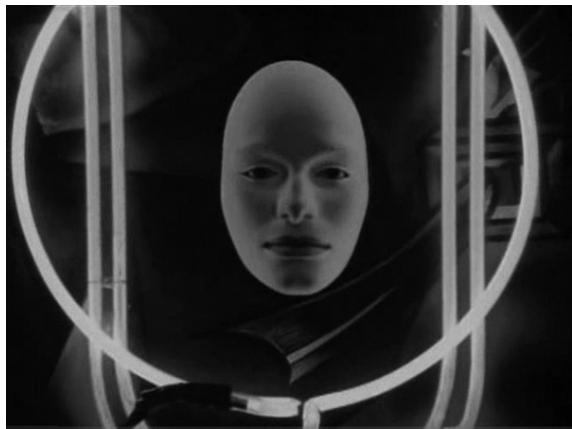
Cindy Fairmont je androgini model čiji je život direktno ugrožen ovom zaverom. Cindy deluje izuzetno poželjno i predstavlja jednu vrstu idealnog, ženskog androginog tipa koji moderni potrošač modnih proizvoda može da vidi svuda oko sebe. Međutim, njene seksualne karakteristike povezane s njenim atraktivnim dečačkim izgledom preokreću se u sekvenci snimaka koji su u ovom filmu krajnje naglašeni. Cindy odvode u laboratoriju, gde ona, ostavljena sama, dobija instrukcije od kompjuterizovanog glasa da se skine i stane na malu platformu koja se okreće u krug. Njeno telo prekriva čipkasti šablon, dok kompjuteri elektronski kopiraju njen spoljašnji izgled. Zraci skenera obavijaju njeno telo u sceni koja je veoma nalik onoj u kojoj vidimo kako se Maria transformiše u robota u Langovom *Metropolisu* (1926). Međutim, u ovom slučaju fascinantni imidž je na putu da bude uništen, a ne kreiran. Na video-monitorima pokraj Cindy vidimo shematske predstave njene glave, ruku, tela. Ti prizori se

smenjuju veoma brzo, sve do trenutka dok ne postanu potpuno nalik njoj. U međuvremenu, u istoj zgradici, na spratu, Roberts sluša isti kompjuterski sintetizovani glas i ostaje zapanjen nakon prizora Cindynog rekonstruisanog lica, uokvirenog sa dve tabele statističkih podataka. U početku, njen glas je očigledno veštački. Lako je povjerovati da je Cindy robot, dok ona mehanički ponavlja: "Ćao, ja sam Cindy. Ja sam savršeni tip žene između 18 i 25 godina. Moj zadatak je da prodajem za vas." Međutim, nakon petog ponavljanja (ona kao da svaki put govori nešto brže), njen glas deluje podjednako prirodno kao i njen novi imidž. Pred našim očima, ona postaje "stvarna". Drugim rečima, ona dotad nije izgledala dovoljno stvarno. Dok gleda njen lice i sluša je dok govori, doktoru postaje jasno da je "Cindy" sada kompjuterski generisan lik, njen sadašnji imidž lišen je njenog identiteta: "ona" više nije ljudsko biće. Roberts shvata kritičnost čitave situacije i preduzima korake da spase Cindy.

*Naočit* podrazumeva da je ženski androgini tip moderan, popularan i krajnje poželjan (u laboratoriji, Cindy kažu: "Ti si savršena u svojoj kategoriji."). Međutim, paradoksalno, mi vidimo kako se upravo taj tip podvrgava transformaciji od žene u elektronskog robota. Pri samom kraju filma, gledamo Cindy, šokiranu i očajnu ("To sam ja!"), kako na video-monitoru gleda sebe transformisanu u običnu, mladu domaćicu u reklami za "Juriš Nove formule". Njen imidž ne samo što je deglamurizovan, već i depersonalizovan dok ona briše svoj kuhinjski sto i obraća se publici: "Priznajem da čak i u svojoj savršenoj kuhinji imam problema s bubama i bubašvabama. Kako jedna majka da izađe na kraj sa svima njima koji samo dolaze i odlaze, s čitavom tom jurnjavom i gomilom posla oko velike porodice?" *Naočit* pokazuje kako se ženski androgini tip koristi, eksplatiše. Njegova vrednost nije inherentna, već relativna i promenljiva; ona se može i dati i oduzeti. Najgore od svega -- vlasnik tog imidža nije taj koji kontroliše njegovu vrednost.

### Tekuće nebo: androginja kao maskerada ili praznina iza maske

Maskerada je glavna preokupacija u filmu *Tekuće nebo* (*Liquid Sky*, Slava Tsukerman, 1982); međutim tu se radi o jednoj potpuno drugoj vrsti maskerade – androginiji kao maskeradi. Prezir i cinizam idu ruku pod ruku s manekenškim poslom. Za razliku od prethodnih filmova o manekenima, ovaj nema za cilj da prikazuje ni glamuroznu



Tekuće nebo (Slava Tsukerman, 1982)

odeću, niti lepa lica. Dick Hebdige, opisujući karakteristike trenutka punk estetike, istovremeno opisuje i androgine modne pozere u *Tekućem nebu*. Setite se samo kako modni fotograf Fred Astaire u filmu *Smiješno lice* (Stanley Donen, 1957) otkriva ružno pače Audrey Hepburn. On se veoma vidljivo zaljubljuje u nju, u njenom odsustvu, dok posmatra kako se njene oči i crte njenog lica materijalizuju na njegovom visoko kontrastnom fotografiskom papiru. Ubrzo, Audrey Hepburn se transformiše u elegantnu manekenku, otelovljujući *Vogue* imidž u vreme vrhunca uticaja Richarda Avedona. Androgini manekeni u filmu *Tekuće nebo* dijametralno se razlikuju od šarma i topline lika Audrey Hepburn. Oni zrače neprijateljstvom i agresivnošću jedan prema drugom, prema kameri i prema publici.

*Tekuće nebo* pokazuje ekstremno korišćenje androginog modnog *imidža*, gde se muški i ženski kvaliteti že-stoko i nihilistički međusobno anuliraju. Seksualna želja i seksualni identitet su tu skoro namerno iskorenjeni. Liki su predstavljeni kao definitivno otuđeni, kao *alieni*. Oni pripadaju potkulturnoj grupi koju karakteriše osećaj sopstvenog autsajderskog statusa, nedostatak bilo kakvih drugih emocija izuzev podrugljivosti ili odbojnosti. Zajednička za sve njih je površnost koja se najbolje manifestuje u njihovoj opsednutosti modom, zavisnost od droga ("liquid sky" je eufemizam za heroin), kao i prateća pasivnost i destruktivnost. Njihov gubitak seksualnog identiteta ima paralelu u njihovom gubitku društvenog identiteta. Ovo je posebno očigledno u slučaju Margaret, glavne ličnosti u ovom filmu, i Džimija, njenog muškog kontrapunkta, androginih *New Wave* manekena (oba lika maestralno je odigrala ista glumica, Anne Carlisle).



Modna foto-seansa u Margaretinom stanu predstavlja ekstremno nasilan, umetnički krajnje impresivan centralni deo ovog filma. Ta montažna sekvenca sastoji se od brzometnog niza fotografskih snimaka manekena "blizanca", Margarete i Jimmyja, snimljenih nasuprot noćnog neba nad Manhattanom. Promene kostima vidimo kao bljeskove blistavih boja i ukočenih, neprirodnih položaja tela. Naglasak leži upravo na njima, a ne na tim kostimima, koji se protežu, nalik maskama, na pomno našmin-kana lica i studiozne frizure manekena i njihov afektirani cinizam. Potpuno u skladu s Hebdigeovim opisom britanske punk potkulture, "lica su postala apstraktni portreti: krajnje precizno urađene studije otuđenja".

Radnja *Tekućeg neba* odigrava se čitavu deceniju kasnije, nakon što je punk već bio potpuno asimiliran od strane medija. Njegovi akteri ne oblače se u svoje kostime da bi tako dali bilo kakav antidruštveni vizuelni iskaz – oni to rade isključivo po nalogu modne industrije i njenih medija. Stil više ne predstavlja revolt. Subverzivna oštrica ideje o stilu kao revolu u potpunosti je odsutna. Čak ni sam stil više ne funkcioniše kao vid komunikacije među ličnostima u ovom filmu. Međutim, s obzirom da je on nekad, jednom nešto govorio, stil sada može da funkcioniše kao fasada, omogućavajući svojim promotorima da veruju u to da su autsajderi, iako istovremeno pokušavaju da dođu do nagrada koje donosi blagoslov *mainstreama*.

Vizuelna kontrola je način ispoljavanja moći putem neprekidnog posmatranja koje se odvija isključivo jednosmerno – tu nema ni razmene niti bilo kakvog implicitnog sporazuma, kao što je to slučaj u dinamici voajerizma i egzibicionizma. Kontrola ne dopušta bilo kakav

reciproitet, i u tom pogledu ona je nalik silovanju – ona samo uzima. Bukvalno silovanje, koje se s alarmantnom učestalošću odigrava u *Tekućem nebu*, funkcioniše skoro poput neke retoričke figure da bi ilustrovalo ništa drugo do depersonalizovano svedočanstvo moći. Ono nije ni snimljeno niti montirano tako da deluje erotizujuće: ono predstavlja onu vrstu mehaničkog, nasilnog uzimanja koje suštinski karakteriše kontrolu. Čak i sama filmska kamera tu funkcioniše kao kontrolni instrument. Ona je nalik nekoj krvoločnoj zveri. Sami manekeni su istovremeno i dobrovoljni učesnici i pasivne žrtve čitave te kooptacije – ili komercijalizacije – svoje sopstvene negativnosti.

### **Šta je/ko je Orlando: androginja kao ideološko-politička transgresija**

Orlando stoji ispred ogledala i mi u njemu vidimo odraz njene očigledno ženske figure. Međutim, film *Orlando* Sally Potter (1992), nazvan po imenu svog protagoniste, tek je tu negde na polu, i sve dosad Orlando nije samo igrao muškarca, već je i bio muškarac. I dok se ona, jer Orlando je sada bez svake sumnje ona, ogleda u ogledalu, ona inteligentno primećuje, "Ista osoba – nema nikakve razlike. Samo drugog pola".

Ovaj fascinantni film zasnovan je na istoimenom romanu koji je Virginia Woolf objavila 1928., i prati Orlanda tokom više od četiri veka. Ne stareći nijedan jedini dan, Orlando je muškarac tokom čitavog 17. i tokom najvećeg dela 18. veka. Nakon skoro 200 godina, sredinom 18. veka, odbojnost prema ratu i nasilju, i prema dužnosti muškarca da učestvuje i u jednom i u drugom, navode Orlando na odluku da promeni pol, i ona od tada nastavlja da živi život žene do dana današnjeg.

Zapanjujuća priča o Orlandoovom životu i njegovoj čudesnoj transformaciji, pokazuje nam da postoje nepisana pravila o tome šta čini čoveka muškarcem, a šta ženom, kao i da su ta pravila uglavnom površnog karaktera. Kada Orlando potvrđuje da je ona i dalje potpuno ista osoba, bez obzira na to što je sada drugog pola, Orlando naglašava suštinsku nestabilnost ortodoksne podele na polovi i dezavuiše modne prerogative namenjene jednom tj. drugom polu.

*Orlando*, koji prkosи како сексуалним нормама тако и проласку времена, јединствено илуструје идеју да је сексуални идентитет pojedinca друштвено/културно кондициониран, као и да у androginiji постоји нека врста слободе.

Šta je to što je na površini što sugeriše koga smo pola, i da li su zaključci na osnovu tih spoljnih pokazatelja uvek ispravni? Ako je pred nama androgina osoba koja može da prođe kao da pripada i jednom i drugom polu, onda je očeća/kostim koju on/ona ima na sebi zaista jedini видљиви индикатор njenog/njegovog pola.

Dok Orlando ulazi u 1990-e, при kraju filma, видимо промену у категоризацији оног што је женствено и оног што је мушевно, и испуњава нас оsećaj njegove истинске слободе који све до тада нисмо осетили у овом филму. Да ли нам то нештоказује о суštini adroginiје? На карактер pojedinca се не гледа у светлу мушевности или женствености, већ истинског heroizma i moralne snage. У свом роману, Woolf говори о овој промени kostima и spekulise о идентитету који он представља:

*Prema tome, mnogo toga ide u prilog gledištu da je očeća ta koja nosi nas, a ne mi nju; mi je možemo naterati da poprimi oblik naših ruku ili grudi, ali ona je ta koja oblikuje naše srce, naš mozak, naš način izražavanja po sopstvenom nahodenju.*

Tokom читавог филма, Orlanda сматрају прiličно женственим за мушкица, и прiličно мушевним за жену. Orlando, која вози мотоцикл и објављује књигу о свом жivotу, више nije излоžena на милост и nemilost sopstvenom polu. Као жена садашnjice, она је слободна да истражује било коју опцију за свој животни стил коју поželi. Што се мушкица или жена нађе ближе дну клатна, он или она долазе до веће слободе за истинско истраживање sopstvenog сексуалног идентитета.

Androginija, наравно, нема никакве везе с трансвеститством. Трансвестизам се своди на глумљење улоге особе suprotnog пола: трансвестит ставља на себе маску другог пола која се у слањоници увек да лако skinuti. Публика је ту обично свесна njegovog/njenog "stvarnog" пола. У складу с тим, trenutak "razotkrivanja istine" увек представља значајну сцену у филмовима о трансвеститима, као што су *Tootsie* и *Victor/Victoria*. Doslovno, без изузетака, трансвестизам afirmiše постојеће предрасуде када се radi i o мушким i o женском роду.

Rod je koncept од centralног значаја за читаву feminističku teoriju. On se odnosi на обликовање сексуалног идентитета од стране једне одређене културе. Rod је начин на који нечији оčigledno nedvosmisleni биолошки пол добија облик и значење unutar једне одређене културе.

*Orlando* (Sally Potter, 1992)

Da citiramo Simone de Beauvoir: "Rodiš se recimo kao žena (pol), a onda te naprave ženom (rod) za čitav život".

Iz feminističke perspektive, odnos između pola i roda je ideološkog karaktera: fizičke razlike koriste se za precizno određivanje seksualnog identiteta. Ovaj odnos ni u kom smislu nije postojan, ali je zato kulturno i istorijski determinisan. Svi oni koji su gledali *Orlanda* Sally Potter mogli su da se uvere koliko se vremenom, kao i u različitim kulturama, radikalno i dramatično menja uloga, imidž i smisao muževnosti i ženstvenosti. Androgina Orlando je, sasvim prikladno, siloviti kontrakulturalni heroj. Njena seksualna svestranost izraz je nasledne androginije, simboličke seksualne višezačnosti karakteristične za one koji prolaze kroz ritualne incijacije, i često tipične za one koji pripadaju revolucionarnim ili kontrakulturalnim pokretima. Njena androginija podrazumeva status nekoga ko se neprestano nalazi na margini glavnih "stadiona" života, nikada ne prihvatajući konvencije nijednog datog društva.

U *Vlastitoj sobi* (1929), Woolf razmišlja o androginom potencijalu ljudskog uma. Ona se pita:

*da li postoje i u mozgu dva pola, koji odgovaraju polovima u telu, i da li i oni traže da se sjedine radi potpunog zadovoljstva i sreće. I tu nastavih da amaterski skiciram plan duše, kako u svakom od nas vladaju dve sile, jedna muška, jedna ženska; kako u mozgu muškarca muškarac ima premoć nad ženom, a u mozgu žene žena ima premoć nad muškarcem... U slučaju muškarca, ženski deo njegovog mozga ipak mora imati nekog uticaja; a žena isto tako mora seksualno opštiti sa muškarcem u sebi. Možda je Coleridge to mislio kad je rekao da je veliki um androgin. Tek kada dođe do te uzvišene fuzije, um je potpuno oplođen i tada koristi sve svoje sposobnosti...*

Ideal da je "veliki um androgin" ima očigledno privilegovan status i u književnoj i u filmskoj inkarnaciji Orlando. U filmu Sally Potter to postiže formalnim putem, počevši od kastinga, preko kostima, do Orlandoovog konsistentnog obraćanja publici izvan domašaja kamere, izvlačeći na taj način gledaoca iz njegove/njene inherentne rodnod određene, patrijarhalno nametnute pozicije. Film se završava s povratkom Orlando i njene čerke na poro-

dično imanje, dok nas narator eksplicitno obaveštava da je Orlando poprimila "donekle androgini izgled za kojim teže mnoge žene toga vremena". Zašto bi jedna žena ili muškarac težio za androginijom? Da li je androginja pozicija koja omogućava subjektu transcendovanje zamki muževnosti ili ženstvenosti, pružajući mu na taj način neku vrstu ideološke i eksperijalne superiornosti? Još od vremena Platona, mit o androginiji predstavlja metaforu za svest, za duhovno učenje i rast. Sama Sally Potter kaže da njen film "ne govori toliko o sticanju identiteta, već o njegovom zamagljivanju. On govori o polaganju prava na sopstveno esencijalno sopstvo, a ne njegovom svođenju na seksualne karakteristike. On govori o besmrtnoj duši..."

### **Neodređeni rod Emmerichovih heroja**

Emmerichov naučno fantastični spektakl *Zvjezdana vratima* (*Star Gate*, 1994) ponavlja i dalje razvija teme i likove iz njegova dva prethodna filma, *Mjesec 44* (*Moon 44*, 1990) i *Univerzalni vojnik* (*Universal Soldier*, 1992). U sva tri ova filma Emmericha duboko interesuje istraživanje varijeteta muževnosti. U sva tri ova filma ezistiraju dve dijametralno suprotne grupe muških likova. Jedna je intelektualna: u poslednja dva navedena filma, nju čine "naučnici". Drugu grupu, takođe u poslednja dva navedena filma, čine "vojnici". Tu je i usamljeni heroj, obučen da bude deo agresivnije, "vojničke" grupe, koji pokušava da otkrije svoja stvarna osećanja i uspostavi stvarne odnose s ljudima oko sebe. On takođe pokušava da pobegne od unapred definisanih uloga u društvu, ili da ih barem proširi, i na taj način postane bolji. Njega u *Mjesecu 44* igra Michael Paré, u *Univerzalnom vojniku* Jean-Claude Van Damme, a u *Zvjezdanim vratima* Kurt Russell. Emmerichovi vojnici su kompetentni, gaje svoju sklonost međusobnom zblžavanju i, iznad svega, sopstvenom mačizmu. Činjenica da pripadaju "timu" mačko muškaraca je od presudnog značaja za njih, iako su njihovi odnosi često dvosmisleni i prepuni opasnosti. Jedna od stvari koji oni posebno volje su vojničke uniforme, na koje Emmerich stavlja veliki naglasak u ovim filmovima.

U *Zvjezdanim vratima*, jedna od ključnih scena na početku filma prikazuje dvojicu oficira američkog ratnog vazduhoplovstva – obojicu u savršenoj, apsolutno identičnoj uniformi – koji pokušavaju da vrbuju jednog naučnika. Njih dvojica liče na blizance, ili tačnije robote; u filmu *Univerzalni vojnik* vojnici jesu roboti: odabrani,

tehnološki procesuirani muškarci. I jedan i drugi zrače snagom i moći čitave institucije iza njih: američkog ratnog vazduhoplovstva. Nešto kasnije, Kurt Russel će imati na sebi istu tu uniformu. I on će takođe biti maksimalno nalickan i uglađen, s identičnom vojničkom frizurom, savršeno vezanom mašnom, i tako dalje: oličenje idealnog imidža mačko robota. Međutim, u njegovom slučaju, to nije kraj priče. Ironično, ispod imidža kompetentnosti i vojne preciznosti, krije se duboko nesrećan čovek na ivici nervnog sloma.

Novi momenat u *Zvjezdanim vratima* je da Emmerich tu uvodi zlog, androginog negativca, u pamćenja vrednoj interpretaciji Jayea Davida. Vredno je pomenu da i likovi koje u ovom filmu igraju Kurt Russell i James Spader takođe imaju neke androgine osobine. Sve u svemu, Emmerich je duboko preokupiran "rodom" – temom koja je već dugo opseda akademsku zajednicu. Emmerich ima nešto drugačiji pogled na ovu temu od mnogih drugih intelektualnih autoriteta, ali ništa manje važan.

### **Bessonov vulgarizirani Glasnik**

Iako je pisac scenarija, Andrew Birkin, svojevremeno izjavio da je dao sve od sebe da bi krajnji rezultat bio daleko više "istorijski" nego što su reditelj Luc Besson i distributer Sony to prvo bitno planirali, "krajnji rezultat" filma *Glasnik – priča o Ivani Orleanskoj* (*The Messenger: The Story of Joan of Arc*, 1999) ima veoma malo sličnosti s datim vremenskim periodom, s ljudima toga vremena, pa čak i sa samim događajima o kojima se tu govori. Ova verzija filma o Jovanki Orleanskoj je, posle svega, dočekala čak i to da je jedan losangeleski kritičar vrlo prikladno opiše kao priču o "devojci iz Doline (San Fernando) na metaamfetaminima".

Na osnovu Bessonovih komentara u *Le Mondeu* i na nekim drugim mestima, on se očigledno zagrejava da uradi film o Jovanki Orleanskoj zato što je mislio da je i ona androgina i "seksi" u istoj onoj meri u kojoj je to bio lik koji je prethodno odigrala njegova tadašnja prijateljica Milla Jovovich u filmu *Peti element* (*The Fifth Element*, 1997). Kritičarka Kathryn Norberg, s jedva primetnom dozom ironije, prokomentarisa je da joj se čini da je to isuviše tanka premisa da bi se na njoj zasnovao film o Svetoj Jovanki. Na osnovu nekoliko njenih odgovora koja je ona uzvratila nekolicini onih koji su joj uputili neke nepristojne primedbe, moglo bi se dodati da je prava Sv. Jovanka jako zamerala ljudima koji su na nju gledali kao



Milla Jovovich kao Ivana Orleanska

na seksualni objekat (androgini ili bilo kakav drugi). I sam fizički izgled Bessonove filmske Jovanke Orleanke je po-malo bizaran. Istaknuto je da ona tu jako liči na Leonarda DiCaprija i da (ma koliko to zvučalo čudno) uopšte nema nikakve sličnosti s ubočajenim izgledom Mille Jovovich. Na jednom od ranih promotivnih snimaka za ovaj film vidi se Jovanka – manekenskog tipa s punim, debelim, nai-zgled izgrebanim usnama i tanke, retke kose koja joj u rastafrijanskim loknama pada preko lica – koja liči na neki otkačeni hibrid između *pin upa* iz nekog modnog časopisa i *Xene, princeze ratnice*. Prema jednom tekstu, Besson je dao instrukcije Milli Jovovich da se pripremi za tu ulogu tako što će što ružnije ošišana odlaziti u noćne klubove. I, jasno, jedan takav mentalitet verovatno objašnjava par bitnih stvari o tome zašto je ovaj film ispoa takav kakav jeste.

Relativno malobrojni kritičari koji su pohvalili ovaj film – a oni su bili zaista malobrojni, imajući u vidu da većina kritičara po pravilu aplaudira istorijskim filmovima ma koliko neprecizni oni bili – najvećim delom su hvalili "hip" filmsko umeće samog Bessona, za čim je imenovani reditelj najverovatnije i žudeo. Istaknuto je da se skoro sve u ovom filmu na ovaj ili na onaj način svodi na ono što Besson želi ili voli, očigledno imajući kao cilj glamurizaciju

samog Bessona, njegovog ega, ambicije i ličnog ukusa, a ne uzdizanje veličanstvene francuske/swetske heroine koja je tolika učinila kako za Bessonovu domovinu, tako i za čitav svet. Nimalo ne iznenađuje podatak da su Francuzi masovno prezreli ovaj film: većina njih bila je doslovno razjarena sramotom koju je njihov slavni zemljak naneo toj vanvremenskoj heroini koju toliki veliki broj Francuza i dan-danas nežno naziva svojom *Petite Pucelle*. Iako smo svi mi već manje više oguglali na stupidne hollywoodske filmove koji izvrću istoriju, besraman odnos prema svetoj La Pucelle u ovom "epskom" Bessonovom filmu definitivno obeležava jedan od najnižih dometa čitavog tog žanra. Renomirani filmski kritičar Charles Taylor rekao je da je *Glasnik* jedini film koji je on u čitavoj svojoj karijeri nazvao vulgarnim, izabравši reč koja ga verovatno sumira na najbolji mogući način.

### **Slučaj Kathryn Bigelow**

Uprkos činjenici da se svaki njen novi film iznova vraća i poigrava s predstavljanjem roda, seksualnošću i androginijom, Kathryn Bigelow i dalje ostaje nepokolebljivo dvostrinslena kada se radi o njenoj sopstvenoj feminističkoj politici, odbijajući da govori o sebi kao ženskom filmskom reditelju.

Kathryn Bigelow ne pravi feminističke filmove. Ili bar tako kaže. Zašto onda i kritičari i filmski teoretičari nastavljaju da tragaju za određenom feminističkom polemikom ili, barem, ženskom perspektivom u njenim filmovima? U najvećem broju slučajeva, Bigelow bira da radi u okviru žanrova koji su kodirani kao decidirano muški. Njeni filmovi se poigravaju s etabliranim konceptima vesterne, horora, filma ceste, trilera, naučno-fantastičnog filma i pandurskog filma, koji po definiciji imaju za cilj publiku koja je pretežno, mada ne i isključivo muška. Imajući ovo u vidu, želja za pronalaženjem kakve-takve feminističke agende u njenim filmovima je u potpunosti razumljiva. Svaki film Kathryn Bigelow potiče iz različitog žanra, ali svi zajedno dele jedan broj retoričkih figura, kao što su stvaranje alternativne porodice i glorifikacija autsajdera. Nikada u potpunosti ne pripadajući nijednom određenom žanru, njeni filmovi uspevaju da prkose klasifikaciji, u velikoj meri zamagljujući granice, posebno one koje okružuju rod i žanr kao takve, uz to efektno naglašavajući nedoslednost klasifikacije *per se*.

Ono što Bigelow neprestano naglašava jeste postojana vera da dolazi dan kada će rod filmskog stvaraoca biti potpuno irrelevantna činjenica. Svi njeni filmovi i likovi u njima, uključujući i samu Kathryn Bigelow, jednostavno odbijaju da budu kategorizovani na (bilo koji) tradicionalan način. Ovo, naravno, samo po sebi, ne čini njene filmove eksplisitno feminističkim, jer su oni više preokupirani odbijanjem tradicionalnih načina klasifikacije, nego što su direktno uključeni u neku feminističku polemiku.

Pokušaj da se otkrije ženska perspektiva u filmovima koji prave žene problematičniji je nego što se to može i zamisliti. Pronalaženje nečeg što je prepoznatljivo žensko i drugačije kod jednog ženskog filmskog stvaraoca automatski podrazumeva njenu kategorizaciju kao autsajdera ili, barem, različitu od prihvaćenog standarda. Iako, danas u Hollywoodu sigurno radi mnogo više ženskih filmskih reditelja nego u toku ere studija, njih i dalje degradiraju kategorizujući ih kao autore "ženskog filma".

Kao što to ističe Pam Cook (2007), želja da se u sadržini nekog njenog filma determiniše rod određenog ženskog reditelja nije neophodno produktivan način za iščitavanje samog filma. Što je veći broj utvrđenih, specifično ženskih gledišta određenog ženskog filmskog stvaraoca, to naša pažnja na ograničenja, granice i inherentne razlike koje rod proizvodi više raste. Za Bigelow ne postoji "ženstveno oko ili ženstveni glas. Imaš dva oka, i možeš da

vidiš u tri dimenzije, i u punom rasponu spektra boja. Baš kao i svi drugi" (citat D. Jermyn). Kathryn Bigelow se predano bori da izbegne kategorizaciju jer ne želi da njen rod određuje koje ona kao filmski stvaralac. Ona vidi sebe kao autora pre ili izvan svog roda, kao filmskog stvaraoca za koga je kategorija ili etiketa "žena" irelevantna.

### Androgini Dylan

U filmu reditelja Todd-a Haynesa *Nema me (I'm Not There*, 2007) o životu legendarnog Boba Dylana – čoveka za koga pričaju da se, nalik kameleonu, bukvalno menja pred očima drugih – šest glumaca ima svoj ideo u predstavljanju mnogobrojnih strana ovog ikoničnog rock-muzičara, pesnika, kantautora i glasa barem jedne generacije. Cate Blanchett, dobitnica Oskara, radi svoje uloge izmučenog Dylan-a se tu transformiše u muškarca. U svojoj zvezdanoj kreaciji Cate Blanchet ne samo što se brilljantno nosi s ulogom muškarca, već i u taj lik unosi dodatne nijanse, čineći Dylanov život na sceni još impresivnijim i, povrh svega, uspevajući da sasvim ubedljivo bude mistični Bob Dylan. Cate Blanchet je uspela da u potpunosti prodre u Dylan-a, i to u jednoj od njegovih najhirovitijih faza, a njen portret intrigirajućeg i tada totalno isfrustriranog Dylan-a predstavlja jedan od najboljih delova čitavog filma, uključujući tu i već klasičnu košulju na velike crne tufne. Njena živopisna i sočna interpretacija direktno asocira na neke od najboljih scena iz D. A. Pennebakerova filma *Ne osvrći se* – pionirski rockumentarac koji se vrti oko Dylanove kratke turneje po Engleskoj 1965. – i jedan od najintimnijih pogleda filmske kamere na istinskog rock-genija na njegovom prelazu iz folk-heroja u rock-superstar-a.

Na turneji po Engleskoj, neurotični, super-razdražljivi Quinn učestvuje u sceni s bendom čiji članovi liče na Beatlese, doživljava halucinatorni psihodelični interludij, guta pilule i puši bez prestanka. Njegova kosa, glas i poнаšanje su savršeni. Haynes je insistirao da ovog hiper-realističnog, na-Pennebakeru-zasnovanog Dylan-a igra žena. "Bilo je važno je da taj lik liči na Dylanu više od bilo kog drugog u ovom filmu," rekao je Haynes na jednoj projekciji. "Poenta je bila Dylanovo fizičko stanje '65-66: ta čudna androginja. Nešto potpuno nemuževno i neočekivano u isto vreme." Haynes ne samo što je uspeo da stvari zapanjujuće precizan (iako možda svesno karikiran) portret Boba Dylan-a u njegovoj električnoj, razočaranoj fazi; on je takođe uspešno registrovao jedinstveno uzbuđenje koje donosi njegova muzika. Cate Blanchett je u sebi iz-



Cate Blanchet kao Bob Dylan

govarala reči Dylanove pesme koju nije otpevao Dylan, već Steve Malkmus, frontman grupe Pavement. "Bio nam je potreban glas koji je odgovarao njenoj telesnoj građi," objasnio je Hayness. "Na taj način čitava iluzija postala je kompletna, i to je zapravo bio način na koji smo prodrli u samu suštinu Dylan-a."

Haynesove teme i prizori preklapaju se između scena, naglašavajući osećaj višedimenzionalnosti i višeslojnosti. Haynes konstantno koristi različite načine da nas podseći na to da glavni protagonist filma nije jedna, već više

ličnosti. Prilikom prvog susreta Robbiea Clarka (u Heath Ledgerovoj interpretaciji Dylan-a) Tužne filmske zvezde i Claire (Charlotte Gainsbourg) u jednom kafeu, u vešto, pod uglom postavljenim ogledalima vidimo trostruki odraz ovoga para. Na *beat* žurci, lik Judea Quinn-a kao iskeženog, posrćućeg Dylan-a, projektuje se na tri okolna bela zida. Dylan je svuda i nigde, u višestrukom obličju. Baš kao što i to sam peva, negde pri kraju filma, u naslovnoj muzičkoj numeri: "Don't follow me. I'm not there. I'm gone."

## Literatura

- Bell-Meterau, Rebecca, 1985, *Hollywood Androgyny*, New York: Columbia University Press**
- Bergstrom, Janet, 1991, "Androids and Androgyny", u: Constance Penley et al., *Close Encounters. Film, Feminism, and Science Fiction*, University of Minnesota Press**
- Butler, Judith, 1990, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, London: Routledge**
- Cook, Pam, 2007, "Authorship and Cinema", u: *The Cinema Book*, 3rd Edition, London: British Film Institute**
- Jermyn, Deborah, 2003, *Hollywood Transgressor: The Cinema of Kathryn Bigelow*, London: Wallflower Press**
- Norberg, Kathryn, 2004, "Incorporating women/gender into French history courses, 1429–1789: Did women of the old regime have a political history?", *French Historical Studies*, Vol. 27, No. 2, Spring**

## Saša Vojković

Filozofski fakultet u Rijeci

# Interkulturalnost, transnacionalnost i noviji hrvatski film

67 / 201

**Sažetak:** Naziv interkulturalni filmovi odnosi se na djela u kojima postoji interkulturalna i transnacionalna razmjena. U postkolonijalnoj eri hibridnog postmodernizma i globalizacije, interkulturalni filmovi nisu isključivo svojstvo avantgardne i gerilske filmske prakse karakteristične za treću kinematografiju i nesavršeni film. Drugost postaje ključan faktor u definiranju nacionalnog identiteta i u *mainstream* filmovima tako da pojam nacionalna kinematografija postaje teško održiv. Interkulturalnost u *mainstream* filmovima vezuje se uz doseljenike, ljudе premještene u nove zemlje. Često su u pitanju prevrati i promijenjene političke prilike; u hrvatskim interkulturalnim filmovima s jedne strane se osjećaju posljedice rata, s druge su vidljive promjene koje upućuju na transnacionalnu i transkulturnu međuzavisnost. Suvremeni hrvatski filmovi referiraju se na Domovinski rat, na suočavanje s poslijedicama rata ili na prevladavanje negativnih posljedica rata. Interkulturalnost je posebno povezana s poslijeratnim prilikama i na ponovnoj uspostavi suradnje u prostoru takozvane jugosfere. Hrvatsko se u svakom od primjera ostvaruje u odnosu sa srpskim, bosanskim ili nekim drugim etnicitetom. U današnje vrijeme u filmovima u regiji prevladava strategija koprodukcija, što svakako uvjetuje transkulturnu dinamiku. Dakle, čak i u primjerima u kojima je ova razmjena ostvarena na izvantekstualnoj razini, hrvatski kulturni imaginarij konstruirira se u međuzavisnosti s drugim i to postaje jedinstvenost suvremene hrvatske kinematografije.

**Ključne riječi:** suvremeni hrvatski film, interkulturalni film, globalizacija, jugosfera, drugost, transkulturna dinamika, ušutkane povijesti, nacionalni identitet, hibridna subjektivnost

**1** Treća kinematografija ili gerilski film uzima se kao alternativa "prvoj" (industrijskoj) i "drugoj" (autorskoj) kinematografiji i filmu. Kubanac Julio García Espinosa pozvao je na odbacivanje tehnički savršenog filma koji je stvaran prema hollywoodskim principima u korist namjerno nesavršenog filma koji propituje žanrovske konvencije čak i onda kad ih koristi za podilaženje publici. Ova filmska struja javlja se izravno iz kubanske revolucije peronizma u Argentini te filmskih pokreta kao što su *Cinema novo* u Brazilu. Pojam treće kinematografije javlja se 1960-ih, a uvode ga Fernando Solanas i Octavio Getino. Kasnih 1960-ih i 70-ih, obilježenih pobjom Vjetnama nad Francuzima, kubanskom revolucijom i uspostavljanjem alžirske nezavisnosti, ideologija filmova trećeg svijeta kristalizirala se u valu militantnih eseja. Glauber Rocha pozvao se na

## Nova polja interkulturalne razmjene

U knjizi *Koža filma* Laura Marks (2000) uvodi pojам interkulturalni film koji se u prvom redu odnosi na djela u kojima postoji interkulturalna i transnacionalna razmjena. Interkulturalni filmovi uvjetovani su novim kulturnim formacijama i globalnim strujanjima, što uključuje premještanje/dislociranje ljudi, dakle, prognanike, imigrante, one koje žive u dijaspori. Interkulturalni fenomen proizvodi se tako na mjestima gdje zajedno žive ljudi različitih kulturnih izvorišta. Marks se referira na filmove Srednjeg Istoka, filmove na arapskim jezicima koji zato mljuju osobne priče često povezane s dislociranim Palestincima i Armencima; teoretičira interkulturalne filmove kao određenu vrstu filmske prakse. Filmovi su producirani u kontekstima koji se ne mogu ograničiti na jednu kulturu; interkulturalni filmovi pričaju priče o povijesnim tenzijama između kultura i oslanjaju se prvenstveno na osobne priče. Marks dalje tvrdi da interkulturalni film često karakteriziraju eksperimentalni stilovi kojima se pokušava prikazati iskustvo življenja između dva ili više režima znanja ili života manjine unutar većinski bijelog euroameričkog Zapada. U tom smislu, interkulturalni film povezuje se s "trećom kinematografijom" Fernanda Solanasa i Octavija Getina i "nesavršenim filmom" Julija Garcije Espinose, no Marks uzima u obzir i srednjostručke filmove u kojima se interkulturalnost prikazuje na sofisticiran način.<sup>1</sup> Navodi (između ostalih) filmove

gladnu kinematografiju tužnih i ružnih filmova, Solanas i Getino fokusirali su se na militantne gerilske dokumentarce, a Espinosa je pozivao na nesavršene filmove inspirirane "niskim" oblicima popularne kulture. Autori treće kinematografije valorizirali su alternativni, nezavisni anti-imperialistički film koji je više fokusiran na provokacije i militantnost nego na autorski izraz i zadovoljstvo gledatelja. Novi filmovi suprotstavljali su se ne samo Hollywoodu već i komercijalnim tradicijama zemalja u kojima su nastale, a koje su se doživljavale kao buržoaske, otudene, kolonizirane. Paul Willemen (1989) govorio o trećem filmu kao ideološkom projektu – to su filmovi koji se vezuju uz određeni politički i estetski program bez obzira da li su proizvedeni u zemljama trećeg svijeta.

*Moja lijepa pronača* (Stephen Frears, 1985)

Stephena Frearsa *Moja lijepa pronača* (*My Beautiful Laundry*, 1985) i *Sammy i Rosie se ševe* (*Sammy and Rosie Get Laid*, 1987), te *Mississippi Masala* (1991) Mire Nair.

Riječ je o de(re)konstrukciji kulturnog i nacionalnog identiteta, što je slučaj u nizu (ne samo) europskih filmova. Proizvodnja subjektivnosti i interkulturnih filmova danas je vezana uz mreže komunikacije, nove tehnologije i kretanje globalizacije. Diskurzivne granice raznih zajednica koje čine nezapadni svijet konstantno se šire, a pojam trećeg svijeta ulazi u novi stadij u kojem se kulturna i politička kritika razvijaju na alternativne načine. Konkretno, može se primijetiti pomak s antikolonijalizma na postkolonijalnost; unutar ovog teorijskog okvira naglasak je na deteritorijalizaciji radije nego na teritorijalnim prisvajanjima, na artificijelno konstruiranoj prirodi nacionalizma i nacionalnih granica. Ipak treba dodati da se interkulturni filmovi ne odnose nužno na postkolonijalnu filmsku povijest – ako se osvrnemo na klasični Hollywood, i to na specifične filmove u žanru vesterna, čak i tu možemo pronaći iznimno zanimljive primjere interkulturnosti – posebno su pertinentni *Đavolja vrata* (*Devil's Doorway*, Anthony Mann, 1950) ili *Plamena zvijezda* (*Flaming Star*, Don Siegel, 1960) gdje je u središtu hibridna subjektivnost rastrgana između bjelačkog i indijanskog identiteta.

Ovdje ću sugerirati da se niz recentnih hrvatskih filmova također može ubrojiti u kategoriju o kojoj je riječ – uzet će se u obzir filmovi *Nije kraj, Ničiji sin*, *Sedamdeset i dva dana*, *Kenjac i Karaula*, i to u usporedbi sa svjetskim interkulturnim filmovima. Sugerirat ću također da se pojava sve većeg broja interkulturnih filmova neizbjeg-

*Mississippi Masala* (Mira Nair, 1991)

no odražava na konstrukciju subjektivnosti, što u konačnici stvara pritisak na pojam *nacionalne kinematografije*. Naime, konstrukcija subjektivnosti ostvaruje se u interakciji s drugim. Diskusija o interkulturnim filmovima nastavlja se na moja ranija propitivanja subjektivnosti u suvremenim hrvatskim filmovima, posebno u filmu *Svjetodoci* (Vinko Brešan, 2004); na primjeru tog filma, gdje ksenofobičnu majku Hrvaticu glumi srpska glumca Mirjana Karanović, pokazala sam da angažman glumca ili glumice druge nacionalnosti ima dramaturšku funkciju (usp. Vojković, 2004). Već se na toj razini moglo nazrijeti odustajanje od fikcije o homogenizaciji hrvatske nacionalnosti; u filmu se na najdoslovniji način propituje hibridnost hrvatskog identiteta. Ustvrdila sam da takav prikaz hrvatske majke omogućava autoru da posredno potakne problem izvođača, odnosno "hrvatske originalnosti" i subjektivnosti. Pitanje hrvatskog identiteta u diskurzivnom smislu postaje otvorena kategorija. Uzimanje u obzir izvanstatalne razine krucijalno je zato što otkriva činjenicu da povezanost i hibridni identiteti uvedeni na razini fikcijskih svjetova reflektiraju veze uspostavljene u stvarnosti. Okolnosti u regiji promijenile su se i svjedočimo novom polju razmjene; medijski tekstovi potvrđuju da postoji kompleksna mreža zajedničkih iskustava. U ranijim esejima (Vojković, 2006, 2008a, 2008b) navela sam postkomunizam, poslijeratne traume i posebno tranziciju u novi (kapitalistički) sustav kao tipična zajednička iskustva. Promjene su zahvatile i Europu; u posljednjem desetljeću promjene uvjetovane politikom dezintegracije pokreću pitanja (re)konstrukcije kulturnog i nacionalnog identiteta. U Europi se susrećemo s valovima nasilja i netrp-



(1) Susret oca i sina; sin Lance upravo se vratio kući nakon što je slučio u američkoj vojsci. *Đavolja vrata* (Anthony Mann, 1950)

ljivosti, što je dokazalo i uboijstvo nizozemskog redatelja Thea Van Gogha koje se nadovezalo na atentat političara Pima Fortuyna. Iz ovih događaja u Nizozemskoj je proizšla i fiksacija na islam, što pokazuje i trenutačna afirmacija protumigracijskog, protumuslimanskog političara Geerta Wildersa koji predvodi treću po veličini stranku u Nizozemskoj. Wilders otvoreno izražava animozitet prema islamu i Nizozemicima muslimanima (Turcima i Marokancima), ali i prema pripadnicima bivših kolonija iako su rođeni u Nizozemskoj. Unatoč tome, traume se polako prorađuju i to posredstvom filmova u kojima se propituje suživot Nizozemaca i Nizozemaca marokanskog podrijetla – radi se o komedijama *Shouf Shouf Habibi* (Albert Ter Heerdt, 2004), *Dunya i Desie* (Dana Nechushtan, 2008) i *Het Schnitzelparadijs* (Martin Koolhoven, 2005). Nedavno smo svjedočili i pokolju u Norveškoj koji je prouzročio zločinac impresioniran Wildersovom antiimmigracijskom politikom. Pratili smo i uznemirujuće sukobe koji su nedavno potresli Veliku Britaniju. Pobunjenici uglavnom tamnije boje kože ujedno su i pripadnici najniže klase, ljudi koji se osjećaju zakinuti u britanskom društvu. U pitanju su doseljenici, pripadnici bivših kolonija koji se u današnjoj postkolonijalnoj eri osjećaju kao građani drugog reda. Filmovi koji će se referirati na ta događanja tek trebaju nastati, no u postojećem kontekstu korisno je prisjetiti se interkulturalnog filma iz 1991. *Mladi soul-buntovnici* (Young Soul Rebels) Isaaca Julianija. Film se između ostalog bavi uboijstvom mladića crne boje kože i reakcijom njegove zajednice na taj tragičan događaj.

Kad je u pitanju regija jugoistočne Europe, sugerirala sam da se u tom prostoru konfliktnih događanja, emocija



(2) Bez obzira na svu svoju predanost američkoj državi, kao Indijanac Lance ne može ostvariti svoja ljudska prava.

i temporalnosti javljaju novi hibridni identiteti i nove mogućnosti egzistencije. Nove tendencije koje pronalazimo i na ekonomskom planu potvrđuju se i kroz koprodukcije iigranih filmova, kao i razmjenu televizijskih programa svih žanrova. U ovom kontekstu analizirala sam i film *Dva igrača s klupe* (Dejan Šorak, 2005); dva glavna lika Hrvat (Goran Navojec) i hrvatski Srbin (Borko Perić), prikazani su kao dvije strane iste medalje, obojica su marionete u konstrukciji (lažne) povijesti. U dodatnim primjerima interkulturalnosti izražava se i internacionalnost hrvatske nacionalne kinematografije. Primjerice, u filmovima *Sve džaba* (Antonio Nuić, 2006), *Armin* (Ognjen Sviljić, 2007) i *Put lubenica* (Branko Schmidt, 2006), hrvatsko se preklapa s bosanskim. To se potvrđuje i na izvantekstualnoj razini; filmovi *Armin* i *Sve džaba* imali su i bosanskog koproducenta. Relevantan za diskusiju je i *Oprosti za kung fu* (Ognjen Sviljić, 2004) gdje se hrvatsko preklapa s kineskim te omnibus *Seks, piće i krvoproljeće* (Boris T. Matić, Zvonimir Jurić, Antonio Nuić, 2004). Dok se *Svjedoci* bave de(re)konstrukcijom subjektivnosti kroz inkorporiranje drugog, *Seks, piće i krvoproljeće* dekonstruirala hrvatsku subjektivnost jasno dajući do znanja (posebno u Nuićevoj priči) da zlo ne leži u drugom, primjerice u omraženim "tovarima", jer čak i u toj lokalpatriotskoj varijanti zlo na kraju krajeva može biti i u nama samima.

U članku koji se pojavio u časopisu *The Economist* tvrdi se da između država nastalih nakon raspada Jugoslavije postoji nova suradnja koja nije institucionalizirana ili oglašavana, ali je u svakom slučaju normalna, zdrava, svakodnevna razmjena bazirana na vezama iz prošlosti i interesima koje ove zemlje imaju za budućnost: "Jugosla-



(1) Desa i njen makro (Voja Brajović) prije nego  
što ode u Hrvatsku, u novi život s Martinom.  
*Nije kraj* (Vinko Brešan, 2008)



(2) Nije kraj, ali u Brešanovu filmu priča o  
Hrvatu i Srpskinji završi sretno.



(3) Đuro, Rom, svjetski čovjek,  
najviši naracijski autoritet.

vija više ne postoji, umjesto nje javlja se jugosfera" (Juhad, 2009). Prema *Economistu* za stanovnike "jugosfere" suradnja i razmjena je toliko logična da je ljudi niti ne primjećuju i da je upravo na toj razini mogu i prihvatići. Može se reći da se novi procesi reflektiraju na mnogostrukim razinama – u regiji bivše Jugoslavije najvidljivija je cirkulacija medijskih slika. Ove promjene, kao što sam napomenula, vidljive su na razini medijskih tekstova, ali i na izvanstekstualnoj razini. Sve češće ostvaruju se regionalne koprodukcije, a sami filmovi uzimaju u obzir mogućnost suradnje te se s tom činjenicom na umu pišu scenariji, razvijaju likovi, biraju glumci.

### Transnacionalnost i transkulturnalna dinamika

U svom posljednjem filmu *Nije kraj* (2008) po motivima drama Mate Matišića *Žena bez tijela* i *Sinovi umiru prvi*, Vinko Brešan, nastavlja s propitivanjem dugotrajne hrvatsko-srpske međuzavisnosti. Ovaj je put u središtu priče Hrvatica srpske nacionalnosti, Desa, koja se za vrijeme Domovinskog rata zaljubila i udala za srpskog časnika (dakle, za neprijatelja). Kad je on likvidiran Desa nestaje u srpskom kriminalnom podzemlju, gdje radi kao prostitutka i glumica u pornografskim filmovima. Pronalazi je hrvatski ratni veteran Martin, otkupi je od kriminalaca i vrati u Hrvatsku. Unatoč pritisku njegovih suboraca i izuzetno teškim okolnostima, on uspijeva osvojiti Desino povjerenje i u konačnici ljubav. Niz srpskih glumaca angažiran je u filmu, a glavnu žensku ulogu igra srpska glumica Nada Šargin.

Najviši naracijski autoritet u filmu je Đuro, Rom (Predrag Vušović), koji zahvaljujući svojoj obdarenosti glumi u pornografskim filmovima. On pripovijeda priču o Srpskinji-Hrvatici Desi i hrvatskom branitelju Martinu (Ivan Herceg) koji ju je izvukao iz srpskog kriminalnog miljea.

Na samom početku nameće se preokupacija nacionalnim identitetom; u off-u Đuro izjavljuje: "Sva sreća da nisam ni Hrvat ni Srbin, nego Rom, svjetski čovjek, jer Hrvati i Srbi su mnogo komplikirani, uvale te u neku svoju priču i jedva se iz nje iščupaš." Ne pravi se razlika između nacionalnosti, ali svejedno možemo zaključiti da je najbolje biti Rom. Kao svjetski čovjek, Đuro nema predrasuda, možemo se pouzdati u njegov iskaz što je dobro, jer sve što se zbiva ispričano je iz Đurine perspektive; on priča o muškarcima i ženama, vojnicima, ratnim prilikama, jedini je kojeg ne zanima nacionalna pripadnost. Svi ostali su opredijeljeni – hrvatskog veterana Martina Srbi nazivaju ustašom, za Hrvate je Desa četnička kurva.

Đuro jedini daje ljubavnoj priči dignitet i univerzalnost i ignorira nacionalne tenzije. Srbi su prikazani kao neprijatelji i kriminalci, a i Hrvati se također bave kriminalnim radnjama. Da zaradi novac kako bi otkupio Desu od kriminalaca, Martin se bavi nezakonitim poslovima. Njegovi suborci zamjeraju mu što je stao u Desinu obranu; slijede iracionalni postupci koji potvrđuju ljubav Dese i Martina. Desa je spremna poginuti kako bi zaustavila napade suboraca na Martina – on spriječi njenu pogibiju tako što smakne bivšeg suborca koji je planirao upucati Desu. U stvarnosti zapravo ne postoje uvjeti da se ljubavna priča ostvari jer jedino, čini se, što je zajedničko Hrvatima i Srbsima jest rat u kojem su bili na suprotnim stranama. No, u fikcijskom svijetu u kojem je Đuro najviši naracijski autoritet, ljubav između Srpskinje i Hrvata postaje moguća.

Unatoč ksenofobiji, nacionalizmu i šovinizmu (što nisu isključivo karakteristike jugoistočnog dijela Europe) ili možda baš zbog tih fenomena, interkulturnalne ljubavne priče prisutne su i u europskom filmu. Uspjele interkulturnalne ljubavne priče pokreću pitanje – u kojoj mjeri se fil-



(4) Desa kao opsesija hrvatskog vojnika.

movi podudaraju sa situacijom u stvarnosti? Na primjer, film *Jedan poljubac drag* (*A Fond Kiss*, 2004) Kena Loacha, interkulturalna je ljubavna priča u kojoj se suprotstavljaju islamsko naslijeđe i zapadnjački način života. Tamnoputi Pakistanac-Škot Casim (Atta Yagub) iz tradicionalne muslimanske obitelji zaljubljuje se u bjelkinju, irsku katolkinju (Eva Birthistle). Iako su obje strane protiv njihove veze, ljubav na kraju ipak pobjeđuje.

Interkulturalnost se može pronaći u već spomenutim nizozemskim filmovima. Usprkos komplikiranoj situaciji u stvarnosti, Nizozemci i Nizozemci-Marokanci danas su sve spremniji smijati se kulturnim razlikama, klišejima i stereotipima. *Het Schnitzelparadijs* je ljubavna priča Nizozemke (Bracha van Doesburgh) i Nizozemca-Marokanca (Noah Valentijn); unatoč problemima koje im stvara okolina mladi par odlučuje se za ljubav. U jednom od najpoznatijih interkulturalnih filmova, *Moja lijepa pravonica*, prema romanu Hanifa Kureishia, transkulturnala priča dodatno se komplicira homoseksualnim odnosom. Kao i u ostalim pričama u središtu je propitivanje odnosa pripadnika autohtone zajednice i imigranata (u ovom slučaju pakistanskog podrijetla). Jednako tako, *Mississippi Masala* Mire Nair bavi se ljubavnim odnosom Indijske (Sarita Choudhury), čija je obitelj protjerana iz Ugande, i Afroamerikanca (Denzel Washington); to je još jedan primjer uspjele interkulturne ljubavne priče, kao i film *Baš kao Beckham* (*Bend it Like Beckham*, Gurinder Chadha, 2002). Postoje dakle recentni *mainstream* filmovi koji pričaju priče o (ne)ostvarenim ljubavima, ali i o nametnutoj dislociranosti i oskviranjenim identitetima.

Dina Iordanova (2008) smatra da su interkulturni filmovi tipični za Balkan. Kao specifičnost tih filmova navodi dislociranost i asimilaciju ljudi i priče izostavljene iz službenih zapisa, priče koje naziva "ušutkane povijesti".

Primjer interkulturnog filma koji se bavi ušutkanom povijesti je i *Ničiji sin* Arsena Ostojića (2008), prema istoimenoj drami Mate Matišića. Film je fokusiran na dramatične promjene u Hrvatskoj nakon Domovinskog rata koje se u velikoj mjeri odnose na krizu subjektivnosti i potragu za nacionalnim i osobnim identitetom. Glavni lik u filmu Ivan, hrvatski branitelj i ratni invalid (Alen Liverić), saznaće da mu je biološki otac Srbin i to je za njega traumatična spoznaja. Nužnost suočavanja s duhovima prošlosti i neizbjegnjim pitanjem *Tko sam ja?* postaje okosnicom ovog filma. Stvarnost s kojom se Ivan iznenada mora suočiti je "preobilna" i frenetična, ona je možemo reći, stvarnija od stvarnosti što nam strava i užas danog trenutka te neobuzdanost i autodestruktivnost glavnog lika jasno dočarava. U filmu je prešućena obiteljska povijest, a dokaz da je prešućena povijest "stvarnost" jesu fotografije Ivana te fotografija Sime i Ivanove majke Ane. Simo Aleksić (Zdenko Jelčić) vratio se u Hrvatsku. Nakon Oluje otišao je u Srbiju, no status izbjeglice nije mu odgovarao; u Hrvatskoj ima kuću, ali u kuću se uselio Hrvat iz Bosne. Traži od Izidora (Mustafa Nadarević), Ivanova oca, političara u usponu, novac za obnovu kuće i ucjenjuje ga, prijećeći da će razotkriti da je Izidor u bivšem sustavu radio za Udbu. To je samo dio prešućene obiteljske povijesti; druga tajna je da su Simo i Ana (Biserka Ipša) bili ljubavnici – Ana tvrdi da je bila ucijenjena, a Simo kao bivši šef policije navodno je prijetio Ani da će ubiti Izidora. Dokaz je, kao što sam napomenula, fotografija Sime i Ane iz mlađih dana. Fotografije otkrivaju i najveću tajnu – da je Simo Ivanov biološki otac. Tajnu otkriva Izidor te iako ga Ana moli da šuti, "Šuti, Izidore, šuti...", ipak ga ne uspije ušutkati i Ivan saznaje istinu o svom podrijetlu. Užasno je potresen, želi da mu se kaže koju polovicu tijela je izgubio – hrvatsku ili srpsku – očajan je što ni jedan

Veza s drugim izlazi na vidjelo. *Ničiji sin* (Arsen Ostojić, 2008)

od očeva nije moralan čovjek, "jedan je bacao ljude kroz prozor, drugi je cinkaroš". Izidor u konačnici pokušava smiriti Ivana i uvjeriti ga da uznemirujuće otkriće ne mijenja njihov odnos. Izidor se pita tko je zapravo njegov biološki otac, jer da su u tim našim krajevima, za vrijeme Drugog svjetskog rata prošle sve vojske. Posljednja tajna odlazi u grob – Ana je ubila Simu i zajedno s Izidorm zakopala ga u turobnoj kišnoj noći.

Jedan od najzanimljivijih interkulturalnih filmova koji se bavi ušutkanom obiteljskom povijesti je *Skriveno* (*Caché*, 2005) Michaela Hanekea. Obitelj Laurent počinje primati videokasete nepoznatog pošiljaoca koje postaju sve provokativnije. Georges i Anne Laurent (Juliette Binoche) su izvan sebe i ne znaju što bi poduzeli. Kad im stigne pošiljka zamotana u bizaran dječji crtež, s licem umrljanim krvlju, Georges (Daniel Auteuil) je uvjeren da pošiljke šalje Majid (Maurice Bénichou) koji je obilježio njegovo djetinjstvo. Majidovi roditelji, dosenjenici iz Alžira, poginuli su u demonstracijama protiv francuskog kolonijalizma i imperijalizma koje su se pretvorile u masakr i Georgesovi roditelji odlučili su posvojiti Majida. Ljubomoran na alžirskog dječaka, Georges ga nagovori da odsiječe pijetlu glavu, a potom ga tuži roditeljima. Uznemireni roditelji pošalju Majida u sirotište. Georges je uvjeren da mu se Majid želi osvetiti zbog te epizode iz djetinjstva, odlazi mu u posjet i napada ga zbog pošiljki o kojima Majid ništa ne zna. Kad prepričava Anne taj užasan događaj, ne želi priznati svoju krivicu te još jednom ode u posjet Majidu. Majid pred Georgesom izvrši samouobjstvo tako što si prereže vrat. U filmu *Skriveno* prešućena obiteljska povijest zrcali se u prešućenoj povijesti francuske države i imperijalističkom odnosu prema Alžиру.



67 / 2011

LUCA HRVATSKOGA FILMA

Film *Sedamdeset i dva dana* Danila Šerbedžije (2010) također ima zataškanu obiteljsku priču – tajna je da je baba umrla i da njezina obitelj i dalje želi koristiti njenu mirovinu. Radi se o obitelji Srba koja živi na margini u ličkoj zabiti i to po zakonu i pravilima Maneta Paripovića (Rade Šerbedžija) koji ne prepozna hrvatsku državu kao svoju, kao nešto što ga se tiče. To i nije čudno jer u toj zabiti ne otvara se nikakva perspektiva za normalan život. Mane, glava obitelji, utjelovljuje zabit i nemogućnost prihvaćanja novih okolnosti. Obitelj Paripović u ratnim prilikama imala je problema zbog svoje etničke pripadnosti, za njih se zauzeo Hrvat, susjed Mile (Dejan Aćimović), no nismo upućeni u okolnosti – možemo samo zaključiti da im je egzistencija u svakom pogledu bila ugrožena – Mile ih podsjeća da su mu zbog toga vječni dužnici, što je samo dokaz da se i u poslijeratnim prilikama vodi računa o tome tko je pripadnik koje nacionalnosti. Branko (Krešimir Mikić), Manetov nećak, žarko želi napustiti Liku i otići u Zagreb, no ta želja će mu se ostvariti tek nakon stričeve smrti. Kao utjelovljenje sirovosti, primitivizma i opresije, Mane će nestankom sa scene olakšati život ostalim članovima obitelji. Ipak, jedini pravi izlaz je taj da se ode iz Like, što je indirektna kritika društva. Očito je da u tom kraju žive i Hrvati, no jedini suživot Srba i Hrvata prikazan u filmu je već spomenuti dužnički odnos Paripovića i Mileta.

Iordanova propituje filmsku reprezentaciju ušutkanih povijesti na Balkanu i analizira ikonografiju i narativne stilove koji se koriste na interkulturalni način. Interkultu-

U očekivanju "vanjskog drugog", *Karaula* (Rajko Grlić, 2006)

ralni filmovi se očito ne odnose samo na Balkan i Srednji Istok, najčešće se mogu naći ondje gdje su politički preokreti doveli do dislociranja i razmjene stanovništva. Kao primjer filma fokusiranog na interkulturalne ušutkane povijesti, lordanova spominje i Jiříja Menzela *Služio sam engleskog kralja* (*Obsluhoval jsem anglického krále*, 2006) i *Sjaj u očima* Srđana Karanovića (2003). Film *Služio sam engleskog kralja* govori o češkom selu sudetskih Nijemaca u kojem su stoljećima živjeli Nijemci i Česi, jedni kraj drugih. Kad je Hitler došao na vlast, došlo je do okupacije češkog pograničnog područja i češko stanovništvo seli se u unutrašnjost, a kad su Nijemci izgubili rat i oni su bili iseljeni. Glavni lik u filmu, Díte (Ivan Barnev), pita se zašto su morali otići ljudi, zar nije dovoljno da odu politički vođe. Díte se zaljubi u sudetsku Nijemicu Lízu i otpuštaju ga s posla uz optužbu da se ne ponaša kao pravi Čeh.

Film *Sjaj u očima* njegov autor naziva balkanskom ljubavnom pričom; vrijeme je 1995, mjesto Beograd. Glavni protagonist je Labud (Senad Alihodžić), mladić kojeg percipiramo kao Bosanca (govori bosanski dijalekt), koji se nađe u Beogradu kao izbjeglica. Čitavo vrijeme ga prate oni koji trenutno nisu prisutni u njegovu životu ili su mrtvi. Ovi živi i mrtvi duhovi komentiraju njegove postupke, funkcionirajući u isto vrijeme kao frojdovski superego i kao id. Najveći dio komentara usmјeren je na pitanja koja se odnose na nacionalni i vjerski identitet. Njegova majka/superego (Gorica Popović) stalno ga podsjeća da je on Srbin, pravoslavne vjere. Labud se zaljubi u djevojku koja se užasno trudi prikazati kao rođena Beograđanka, govori beogradskim govorom, no uskoro saznaje da je ona Hrvatica iz Zagreba (Ivana Bolanča) koja se pokušava

uklopiti. Kao i Labuda, i nju posjećuju duhovi i komentiraju njene postupke. Mladi par prebrodi breme podsvijesti i odlučuju se jedno za drugo. Novi likovi koji se mogu shvatiti kao superego pojavljuju se na sceni te podsjećaju Labudovu majku da nije čistokrvna Srpskinja, zato što između ostalog ima grčke korijene.

### Cirkuralnost utjecaja i kulturalna hibridnost

Nije teško zaključiti da je pojам "nacionalna kinematografija" sve teže održiv, jer interkulturalne priče pretpostavljaju kulturnu hibridnost. Taj pojам gotovo je jednak problematičan kao u vrijeme bivše Jugoslavije kad su sve nacionalnosti bile potisnute i ponekad prešućene te se promovirao multietnički status. To je posebno vidljivo u filmu *Karaula* (2006) Rajka Grlića, prema motivima romana Ante Tomića *Ništa nas ne smije iznenaditi*, koji opisuje posljednju predratnu generaciju jugoslavenske vojske. Vojnike igraju glumci iz različitih dijelova regije, potvrđujući stanje stvari u predratnoj eri ili točnije, multietnički profil vojnika. Glavni lik je Siniša, Hrvat Dalmatinac (Toni Gojanović), mladi liječnik koji u tajnosti liječi poručnika Bosanca Safetu Pašića (Emir Hadžihafisbegović) od spolne bolesti. S obzirom da uživa poručnikovo povjerenje, Siniša za njega obavlja dodatne zadatke, prenosi poruke i dostavlja poručnikovožen plaku. Žena je mlada i atraktivna Makedonka (Verica Nedeska) kojoj se Siniša od prvog susreta svidi; ona se ubrzo u njega zaljubi i u njemu vidi spas od nesretnog života sa Safetom. Sinišin najbolji prijatelj, Srbin Ljuba (Sergej Trifunović), uspije nagovoriti poručnika da ga pusti da u čast Titova rođendana pješice ode u Beograd na njegov grob. Umjesto da i sam stekne slavu zbog takо predanog vojnika, poručnik je degradiran jer za Ljubu je čitav plan bio šala. Iako se cijelo vrijeme vojsku pripremalo za borbu protiv vanjskog neprijatelja, uspostavlja se da je finalna pucnjava i ubijanje prouzročeno iznutra i to od samih pripadnika JNA. Zanimljivo je i kontradiktorno da je film o nasilnom raspadu omogućila kolaboracija različitih producenata, glumaca i filmskih djelatnika iz regije. Gotovo sve bivše republike sudjelovale su u produkciji ovog filma.

Kao nacionalno specifična kinematografija, novija hrvatska kinematografija nije vezana uz homogenizacijske mitove o nacionalizmu i nacionalnom identitetu. Umjesto toga, kao što pokazuju analize konkretnih suvremenih filmova, nacionalni identitet međuzavisani je o drugosti. U tom smislu, umjesto pojma "nacionalna kinematografija"

Hrvatstvo kao drugost. *Kenjac* (Antonio Nuić, 2009)

LICA HRVATSKOGA FILMA

67 / 2011

ja", adekvatniji je pojam "kinematografija nacije-države" (Crofts, 2000). U prošlosti kinematografije nacija-država javljale su se u povijesnim trenucima u kojima se nacionalizam povezuje s istinski populističkim pokretima kako bi se proizveli specifično nacionalni filmovi koji se pozivaju na kulturnu autentičnost, kao na primjer talijanski neorealizam, latinskoamerička treća kinematografija ili peta generacija kineskog filma. No, i ovdje se primjećuje cirkularnost utjecaja i nacionalna hibridnost – takvi pokreti posuđuju od drugih izvora – na talijanski neorealizam utjecao je francuski poetski realizam, francuski novi val referirao se na Hollywood, Rossellinija i francuski poetski realizam, a kineska peta generacija referira se na kinesko slikarstvo. Kao što sam napomenula ranije, koncept nacionalne kinematografije postao je komplikiraniji 1980-ih. Do tada su ideje o nacionalnoj kinematografiji bile usmjerene na filmove proizvedene unutar teritorija vezanog uz naciju-državu i koncipirane na esencijalističkim i ponekad anitiimperijalističkim principima. Uvode se nove perspektive i koncepti nacije-države koji nisu esencijalistički, kao i koncepti nacionalnog identiteta koji se zasnivaju na konstruiranosti identiteta unutar zamišljene zajednice. Nacionalnost, kao i ostali oblici identiteta, usmjereni su na pitanja razlike – kako se jedinstvenost jedne nacije razlikuje od specifičnosti drugih nacija.

Benedict Anderson sugerira da je nacija "zamišljena politička zajednica" i da su nacionalnost i nacionalizam kulturalni artefakti određene vrste (Anderson, 1991). Iz postkolonijalne perspektive Anderson istražuje ulogu

fantazije i imaginacije u konstrukciji specifičnih nacija-država. Zajednica je zamišljena zato što članovi i najmanje nacije nikada ne mogu upoznati većinu svojih sunarodnjaka. Bez obzira na eventualne društvene nepravde, uvijek se percipira duboka povezanost. Pojam "zamišljena zajednica" ističe odnos između stvarnog i nestvarnog. Nacije su u tom smislu u isto vrijeme nematerijalne i materijalne. Primjer interkulturalnog filma koji potvrđuje ideju da je nacija zamišljena zajednica je *Kenjac* (2009) Antonija Nuića. Film propituje mogućnost ponovnog okupljanja razorene hrvatske obitelji u Hercegovini. Interkulturalnost u Nuićevu filmu, kao i u *Karauli*, potvrđuje se i na izvantekstualnoj razini; sve se vrti oko egzemplarnog patrijarha kojeg igra hrvatski glumac Tonko Lonza i njegova dva sina. Ratnog veterana Petra igra bosanski glumac Emir Hadžihafisbegović, a drugog brata Bora utjelovljuje srpski glumac Nebojša Glogovac. Odnos prepun ljutnje rezultirao je prekidom komunikacije oca i Bore, što je trajalo nekoliko godina. Unatoč magarećoj tvrdoglavosti i osjećajima gorčine, uspijevaju izaći na kraj s traumatičnim događajima iz prošlosti i prigriliti mogućnost koegzistencije. U našoj imaginaciji, oni su Hrvati, a u isto vrijeme i oni drugi i možemo zaključiti da angažman bosanskog, odnosno srpskog glumca ima dramaturšku funkciju. Petar živi u Sarajevu, Boro u Zagrebu, Petrov sin govorи "bolan" i čudi se što njegov bratić govorи "kaj". Prilike su ratne i netrpeljivost u obitelji kao da to potvrđuje. I ova obitelj ima svoju tajnu, a otkrivanje tajne uvjetovat će poboljšanje odnosa. Boro oca krivi za majčinu smrt i

**2** Factumov koproducent je bio B92, poznati srpski radijski i TV program, kao i BHT1, TV program Bosne i Hercegovine. U prvih deset godina Factumove egzistencije filmovi nisu bili prikazivani na Hrvatskoj televiziji. Preokupacije Factumovih filmova direktno su povezane s Hrvatskom i regijom bivše Jugoslavije. Primjer transnacionalne suradnje je film *Vukovar*:

*posljednji rez* (2005) koji je režirao vodeći srpski dokumentarist Janko Bajak, za koji je istraživanje izvršio hrvatski novinar Drago Hedl. Film uvođi mnogostrukе i često nekompatibilne točke gledišta dok nam otkriva bolne stvarnosti hrvatskih i srpskih ljudi koji su preživjeli rat.

otac po prvi put sinu ispriča svoju stranu tužne i mučne obiteljske povijesti.

Devedesetih godina 20. stoljeća u Jugoslaviji je bilo više od milijun ljudi koji sebe nisu vidjeli kao pripadnike jedinstvene etničke grupe i nacionalnosti i koji su inzistirali na tome da se identificiraju kao Jugoslaveni, a to je izbor koji kasnije više nisu imali. U pitanju su bila djeca iz mješovitih brakova ili naprsto oni koji nisu mogli prihvatići da su nestale ideje socijalizma. Za Nenada Puhovskog, osnivača dokumentarnog projekta Factum, dokumentarni film idealno je sredstvo za propitivanje i redefiniranje identiteta.<sup>2</sup> Ovdje možemo dodati da se također mora uzeti u obzir način na koji igrani film konstruira nacionalnost i nacionalni identitet, kao i etničku pripadnost. Suvremeni hrvatski filmovi reflektiraju i određuju diskurs o nacionalnosti i interkulturnalnosti. Između ostalog, to dokazuje da u postkolonijalnoj eri hibridnog postmodernizma i globalizacije, interkulturni filmovi nisu isključivo svojstvo avangardne i gerilske filmske prakse karakteristične za treću kinematografiju i nesavršeni film. Drugost postaje ključan faktor u definiranju nacionalnog identiteta i u *mainstream* filmovima

tako da, kao što sam već napomenula, pojam nacionalna kinematografija postaje teško održiv. Interkulturalnost u mainstream filmovima vezuje se uz doseljenike, ljudi premeštene iz raznih razloga, u nove zemlje. Često su u pitanju prevrati i promijenjene političke prilike; u hrvatskim interkulturnim filmovima s jedne strane osjećaju se posljedice rata, s druge su vidljive promjene koje upućuju na transnacionalnu i transkulturnu međuzavisnost. Noviji hrvatski filmovi koje sam izdvojila referiraju se na Domovinski rat, na suočavanje s posljedicama rata ili na prevladavanje negativnih posljedica rata. Interkulturalnost je posebno povezana s poslijeratnim prilikama i s ponovnom uspostavom suradnje u prostoru takozvane jugosfere. Hrvatsko se u svakom od primjera ostvaruje u odnosu sa srpskim, bosanskim, ili nekim drugim etnicitetom. U današnje vrijeme u filmovima u regiji prevladava strategija koprodukcija, što svakako uvjetuje transkulturnu dinamiku. Dakle, čak i u primjerima u kojima je ova razmjena ostvarena na izvanstekstualnoj razini, hrvatski kulturni imaginarij konstruira se u međuzavisnosti s drugim i to postaje jedinstvenost hrvatske kinematografije u sadašnjem trenutku.

## Literatura

- Anderson, Benedict, 1991, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, New York: Verso**
- Crofts, Stephen, 2000, "Concepts of national cinema", u: Hill, John i Church Gibson, Pamela (ur.), 2000, *World Cinema: Critical Approaches*, Oxford University Press**
- Dissanayake, Wimal, 2000, "Issues in world cinema", u: Hill, John i Church Gibson, Pamela (ur.), 2000, *World Cinema: Critical Approaches*, Oxford University Press**
- Iordanova, Dina, 2008, "Intercultural cinema and Balkan hushed histories", *New Review of Film and Television Studies*, Vol. 6, No. 1, April**
- Judah, Tim, 2009, "Good news from the Western Balkans: Yugoslavia is dead, long live the yugosphere", *The Economist*, November**
- Marks, Laura, 2000, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*, Duke University Press**
- Pines, Jim i Willemen, Paul (ur.), 1989, *Questions of Third Cinema*, London: BFI**
- Shohat, Ella i Stam, Robert, 1994, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, London/New York: Routledge**
- Vojković, Saša, 2004, "Povjesna gesta Vinka Brešana", <[http://www.film.hr/vijest.php?tekst\\_id=20](http://www.film.hr/vijest.php?tekst_id=20)>, objavljeno 10. ožujka 2004, posjet 31. kolovoza 2011.**
- Vojković, Saša, 2006, "Subjektivnost u novom hrvatskom filmu: kritičkonaratološki pristup", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 12, br. 46, str. 23–31.**
- Vojković, Saša, 2008a, "De/re-construction of subjectivity in contemporary Croatian cinema: becoming European", *New Review of Film and Television Studies*, Vol. 6, No. 1, Special Issue; Re-Imagining the Balkans, April 2008, str. 83–95.**
- Vojković, Saša, 2008b, *Filmski medij kao (trans)kulturni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*, Zagreb: Hrvatski filmski savez**

## Petar Krelja

# Prijateljska kamera Rudolfa Sremca

**Sažetak:** Ova studija analizira rad Rudolfa Sremca, jednog od najvažnijih dokumentarista u povijesti hrvatskog filma koji je tijekom svog dugog života realizirao devedesetak ostvarenja u tom filmskom rodu. Počevši od debitantskog filma *Spužvari i koraljari*, studija razrješava dilemu o razlozima svojedobne neformalne zabrane toga filma, analizira Sremčevu metodu rada i opisuje očite uzore (Robert J. Flaherty, John Grierson, film istine) takvih dokumentarnih filmova kao što su *Crne vode* ili *Ljudi na točkovima*. Nakon analize tih klasičnih, rad navodi i dokumentariste na koje je Sremec utjecao (Krešo Golik, Miroslav Mikuljan, Krsto Papić i dr.), a analizira i druge tipove dokumentarističkih poetika u Sremčevu opusu, primjerice koketiranje s igranim filmom u *Zelenoj ljubavi*. Studija analizira i Sremčev publicistički i kritičarski rad, podsjeća da je riječ o autoru scenarija za Oscarom nagrađeni animirani film *Surogat* Dušana Vukotića, a metodu "prijateljske kamere" kao načina odnosa prema snimanim ljudima uspoređuje i sa Sremčevim etičkim izborima u onodobnoj kinematografiji.

**Ključne riječi:** dokumentarni film, Rudolf Sremec, prireditički dokumentarizam, *Crne vode*, *Ljudi na točkovima*, *Zelena ljubav*, film istine

dokumentaristike – tom ishodišnom kinematografskom rodu koji je, neposredno nakon završetka Drugoga svjetskog rata, bio pod jakim indoktrinacijskom nadzorom novoutemeljene države, druge Jugoslavije. No, da će ovaj vršni intelektualac biti jedan od najplodnijih autora u nas (snimio je devedesetak dokumentaraca), dalo se naslutiti već daleke 1947. kada je, u brzom slijedu, bio realizirao čak tri ostvarenja.

### Spužvari i koraljari

"Filmovi na temu seljačkih radnih zadruga" – piše u *101 godini filma u Hrvatskoj* filmskog povjesničara Ive Škrabala – "zauzimali su posebno mjesto među 'zadanim temama' onoga razdoblja: kao da su bili za nijansu još važniji od filmova na druge teme, ili se to ljudima na filmu tako činilo, tek, svake je godine kao po pravilu snimljen barem jedan film o nekom obliku udruživanja u zadruge kao spasonosnom receptu izgradnje socijalizma na selu i u poljoprivredi. Prvi u nizu bio je *Koraljari i spužvari* (1947) Rudolfa Sremca, koji je na više od 800 metara propagirao zadrugarstvo u starom majstorstvu Zlarinjana, a Tagatz je sam konstruirao kameru kojom je dobio uspjele podmorske snimke."

Radeći onako poneseno i metodično, kako je samo on to umio, zasigurno nije ni slatio u koliko je mjeri bavljenje filmom, a osobito dokumentaristikom, zahtjevno, a kadšto i riskantno zanimanje. Državna je cenzura *Spužvare i koraljare*, dugo se u to čvrsto vjerovalo, bila "zabrnila"! Zašto? Mora da su se mnogi koji su na tom filmu radili, ali i oni rijetki suvremenici koji su imali sreće da vide taj dokumentarac, u čudu pitali kakva se to opasnost po mladu državu krije u tim mahom statičnim, posve bezazlenim pa i dražesnim organizmima diskretno nastanjennima u izazovnom i pitoresknom jadranskom podmorju. Zahvaljujući izuzetno lucidnom izučavatelju hrvatske filmske baštine, povjesničaru filma Vjekoslavu Majcenu, bio sam se domogao cenzorske kartice tog filma koja je, vjerovao sam, sve te godine pamtila razloge valjda najbijarnije zabrane u povijesti hrvatskog filma. No, da li zbog

Poneki su – iz kulturnih krugova – filmskog redatelja, scenarista, esejista, profesora i nadasve eruditia Rudolfa Sremca znali, od milja, oslovljavati po slavonski sa – Rudika. Iz te se dopadljive inačice njegova imena, bit će, dalo naslutiti da se u stamenoj i kultiviranoj pojavi uvaženog dokumentarista Rudolfa Sremca krije i neka intimnija, pa i tankočutnija slika čovjeka koji se, na način kakvog petobojca, bavio filmom iz svakovrsnih perspektiva i s različitih pobuda. Nemamo pouzdanih podataka kako se ovaj diplomirani profesor slavistike, francuskog jezika i nacionalne povijesti – nakon razdoblja prosvjetnog rada na srednjim školama – filmom počeo baviti tek u 36. godini života, počev od 10. svibnja 1945. kada je, bit će po nalogu političkih struktura, ušao u kratkovoječno Državno filmsko poduzeće (Direkcija za Hrvatsku). Nakon početnoga uhodavanja u funkciji propagandista, pa dramaturga, uslijedit će i prvi redateljski pokušaji u zahtjevnoj disciplini



Crne vode (1956)

toga što me je (možda zabunom?) bio dopao neki papir s nejasnim podacima ili s nekog drugog meni sada nedoučivog razloga, tek ostalo je i dalje nejasno što je bilo motiviralo budne cenzore da, s gospodarskog stajališta, to dragocjeno blago podmorja (oličeno u zaista krajnje bezazlenim Božjim stvorovima spužava i koralja) stave na indeks opasnih po idejne temelje mlade države. Činjenica je da se o slučaju sam Sremec, koliko mi je poznato, nikada javno nije očitovao, a jednako ne znam da ga je o razlozima te zabrane ikada itko bio priupitao. Nema-mo, također, nikakvih podataka kako se i na koji način, bez trajnih posljedica, autor bio uspio otarasiti tako rano zarađene opasne kvalifikacije heretika, ali pouzdano znamo da se, uskoro, njegova dinamična proizvodnja nesmetano nastavila.

No, stvar se dodatno zakomplicirala kada je filmski publicist i djelatnik *Hrvatske kinoteke*, Juraj Kukoč ustavio da u sačuvanoj cenzorskoj kartici, crno na bijelo, стоји kako je Sremčev film prije 53 godine cenzura bila odobrila za prikazivanje! Na uporno pitanje koje nas je nastavilo kopkat (postoji li neki javnosti još nepoznati motiv dugogodišnjeg neprikazivanja tog filma) moglo

se odgovoriti tek kada je – zahvaljujući trudu pročelnice Hrvatske kinoteke Carmen Lhotke – zaboravljeni film bio restauriran i prvi put od svoga nastanka javno prikazan polaznicima Škole medijske kulture u Čakovcu: tom je zgodom odmah postalo jasno da ga je Nepoznati Netko gurnuo u bunker "samo" zato što, uz višekratno pojavljivanje portreta Lenjina i Tita, film krasí i slika znamenitog brkajlije – Josifa Visarionovića Staljina. Sremec je, dakle, imao peh što mu je već završeni debitantski rad uletio u Titov povijesni prevratnički čin raskida sa Staljinom i njegovim SSSR-om! I premda je film bio još itekako prožet parolaško-propagandističkim sloganima svojstvenim za ono vrijeme, taj je dokumentarac, očito zbog spomenuta portreta, morao dugo čamiti u bunkeru!

Uzgred budi rečeno, samo je jedan film u cjelokupnoj povijesti hrvatske kinematografije bio i službeno cenzorski zabranjen – bio je toigrani *Ciguli Miguli* Branka Marjanovića. U tolikim drugim slučajevima nad nepočudnim su se filmovima vršile dobro uhodane tihe egzekucije, uvijek daleko od očiju javnosti – jednostavno su se, bez ikakva prava na prosvjed, pospremali u zloglasne "bunkere". Trebalo je da propadne država i da se uspostave novi

entiteti pa da se iz kojekakvih, privatnih ili javnih arhiva, počnu, poput duhova, jedan za drugim pojavljivati naslovi koji su svojedobno bili okarakterizirani kao flagrantno subverzivni i nepočudni za socijalistički režim.

Što se može vidjeti u ukletom Sremčevu filmu, osim rečenog Josifa? Mnogo toga! U prvoj redu, resi ga moćna dokumentaristička autentičnost, koja spontano odbija, na način ulja i vode, da se pomiješa s agresivnim spikerskim tekstom pisanim u duhu ekstremno rigidnog indoktrinacijskog diskursa. U tom se dokumentarcu uboge ribare iz Zlarina i Krapnja predočava kao dobro ustrojenu, discipliniranu i socijalističkim idealima bespovorno odanu "ronilačku četu" koja, u ime nekih viših doktrinarnih ciljeva, angažirano (i svjesno) obavlja svoj častan posao prikupljanja – sružava i koralja! Pa ipak, u onoj impresivnoj galeriji dojmljivih lica ubogih ribara jasno se – kao na kakvoj silno sugestivnoj mapi – iščitavaju životne priče marnih ljudi koji sav svoj život provode na pučini kako bi, tragači za ulovom koji život znači, održali na životu svoje siromašne obitelji. Ti su ljudi još i pod dodatnim pritiskom zna li se, upozorava nas Sremčev dokumentarac, da je Zlarin, za nemilosrdne talijanske okupacije (ali i brojnih emigracija u Ameriku), gotovo pa ostao bez muškaraca; u vremenu snimanja filma bilo je čak četiri puta više žena no muške čeljadi! U neko doba godine, dodatno će se smanjiti broj muškaraca u mjestu: to su oni trenuci kada će se ribari, uz ritualno razigranu svetkovinu mahom svih mještana na glavnem trgu, otisnuti na pučinu da bi u nekim dalekim a sa stajališta tražena blaga dragocjenim morskim uvalama znali ostajati i do pola godine.

S etnografskog stajališta, osobito je zanimljiv podatak po kojem izlazi da u tom kraju, a osobito za spomenutih rastanaka, kola plešu isključivo žene: u filmu je prikazano netipično dvostruko kolo koje se – ritmički dojmljivo – izvodi bez glazbene ili vokalne pratnje.

Imajući neprestance na umu što je središnja tema dokumentarca, Sremec onako uzgred hvata fotogenične detalje svojstvene mediteranskom prostoru (puteljci, kuće, tipični gradići, uvale, uskomešano more; starica koja prede...). A zorno nas upoznajući s metodama prikupljanja sružvi s morskog dna, ne propušta upozoriti da su stari načini obavljanja tog zahtjevnog, a kadšto i pogibeljnog posla (dugačke osti, ronilačko zvono) odmjenili moderni uređaji (uz ronilačko zvono i tzv. žnjad) koji se vuku po dnu.

Sremec će nas kasnije, na način obrazovna filma, potanko upoznati i s načinom obrade sružava i koralja i njihova plasmana na tržište. Zahvaljujući komotnim produkcijskim uvjetima, autor si je mogao dopustiti učestala premještanja kamere snimajući s kopna i s mora, statično i u pokretu – rabeći sve vrste planova. A višekratno je posegnuo za dvostrukim ekspozicijama i pretapanjima. Snimateljski uređaj jednog od pionira hrvatskog nijemog filma, Sergeja Tagatza, bio je uspješno prilagođen (readaptiran) specifičnim uvjetima podvodnoga snimanja.

### Tadić o Sremcu

"Što sve Sremec nije posnimio svojom kamerom?" – pita se u jednom svome ogledu klasik hrvatskog filma i marni izučavatelj hrvatske dokumentaristike Zoran Tadić, i nastavlja: "Trudbenike raznih vrsta: koraljare i sružvare, željezničare i radnike, poljoprivrednike, ili, da oprostite, seljake, rudare, brodare... Bilo je tu filmova o folkloru, o melioraciji, o hidrocentralama, o pošumljavanju, o neizbjježnom Velebitu... Otkriva je Sremec svojom kamerom i egzotične neke naše krajeve. Kornatsko *Samotno otoče* i *Crne vode* Kopačkog rita. Opjevao je u svojim filmovima rodnu Slavoniju kao nijedan hrvatski sineast. Mnogo je u njegovu opusu i dokumentarističkih kulturtregerskih zabilježaka i eseja: od filmova o srednjovjekovnoj umjetnosti, o skulptorima i skulpturi, o enciklopediji, o ediciji *Pet stoljeća hrvatske književnosti*, pa sve do nepretenciozna, a neprocjenjiva i jedinog zapisa o Tinu Ujeviću. Imao je Sremec često kameru u rukama i makako je često bio vrlo namjenski, da ne kažemo tendenciozno raspoložen prema stvarnosti koju je bilježio (na koncu, ima tu i zaista namjenskih, propagandnih, naručenih i polunaručenih filmova), nemoguće je ne diviti se, ako ničem drugom, a ono količini građe koju ostavlja budućim istraživačima našega doba i prostora."

U posebne zanimljivosti vezane za njegov rad iz tog vremena idu i dvije bizarre metodološke začkoljice. Upravo ga je Tadić, nakon što je bio vidio jedan njegov stariji naručeni film o požarima na Jadranu, priupitao kako mu je uspjelo da se dokumentaristički promptno nađe na mjestu gdje se upravo bio razbuktao požar znatnih razmjera i da ga efektno zabilježi na filmsku vrpcu; Sremec je, bez oklijevanja, odgovorio da su, za potrebe toga dokumentarca, dali zapaliti jedan manji otok! To su bila takva vremena... Priređivačka dokumentaristička metoda (za razliku od zatjecajne) pamti i spektakularnije slučaje-

ve tog načina dosezanja dokumentarističke sugestivnosti, premda i ovaj svakako ulazi u katalog "smionijih".

Zauzvrat, kada mu je za potrebe nekog etnografskog dokumentarca trebalo autentično raskrije sa šest staza (!), danomice je – nekom fanatičnom upornošću – ganjao svoju ekipu ne bi li to raskrije i zaista našao i time si osigurao start s nehinjenih, autentičnih polazišta.

### **Uzor: Robert Flaherty**

Pa ipak, u toj gustoj i raznorodnoj dokumentarističkoj šumi svakovrsnih artefakata, pažljivi će poklonik Sremčeva stvaralaštva jasno uočiti određene znakove (nezaobilazne datume), koji neprijeporno obilježavaju prostor njegova poetički prepoznatljiva opusa. Poput tolikih drugih dokumentarista sa sredine 20. stoljeća, i Sremec je bio fasciniran dokumentarističkim opusom Amerikanca Rberta Flahertyja. Njegovi filmovi *Nanook sa sjevera* (1922), *Moana* (1926) ili *Čovjek s Arana* (1933) temeljili su se na slikovno izuzetno sugestivnom prikazu odnosa između čovjeka i prirode (najčešće podatne i sklone ljudskim potrebama). Veliki Škot je, u duhu naglašeno poetskog dokumentarca kojemu je bio podario svoj prepoznatljivi biljeg, predočio uzbudljive obrasce idiličnog, beskonfliktog svijeta.

Iz pregristi filmova nadahnutih flahertyjevskom poetikom, visoko je bio odskočio Sremčev dokumentarac *Crne vode* (1956). Sniman u Kopačkom ritu (kojemu će se kasnije vraćati i drugi filmski autori), tom sjajno dramaturški komponiranom, naglašeno atmosferičnom, fotografiski sugestivno snimljenom dokumentarcu – čiji se efektni crno-bijeli prizori međusobno nadmeću – vrijeme ne samo što nije naškodilo, već ga, prigodom svakog novog gledanja, još i uzvisuje. Magiku prizora (obavijenih nekom trilerskom napetošću) prati i prava orgija začudnih zvukova iznad kojih dominira lovčev prodorni zvučni lažnjak – mamac. Snimatelj tog filma, majstor fotografije Frano Vodopivec, bio je nagrađen na festivalima u Cannesu i Beogradu. No, čudi što su žiriji bili zaobišli Sremčevu zaista sugestivnu artikulaciju nadahnutu polivalentnošću prirodnog fenomena (kojemu nije bio potreban izravni govor u kameru ili poučno-orientacijski komentar).

*Crnim vodama* Sremec je bio prokrčio put dvojici važnih hrvatskih autora koji su se u svojim dokumentarnim filmovima nadahnjivali prirodom, u prvome redu velikom Branku Marjanoviću (tvorcu stilski možda najkoherenčnijeg opusa u hrvatskom filmu i u svijetu poznatom pod

nazivom *Mala čuda velike prirode*) i Obradu Gluščeviću, koji se proslavio dvama kvalitetnim dokumentarcima: *Vuk i Ljudi s Neretve*.

### **Veliki preokret: *Ljudi na točkovima***

Budući visokoobrazovani intelektualac znatne načitnosti, Sremec je zarana bio počeo pisati o filmu, kako kritike tako i oglede, nerijetko se pitajući i o samoj prirodi tog novoga, tako moćnog, ekspanzivnog i zavodljivo privlačnog medija. Tih pedesetih, dok je još bio pod jakim dojmom poetskog dokumentarizma, bio se prihvatio interpretacije programskih zasada jednog od najvećih teoretičara filma – umnog Johna Griersona, čovjeka koji je prvi lansirao sintagmu *dokumentarni film* (1922), a potom inicirao, interpretirao i uporno poticao rođenje izuzetno važnog pravca koji Sremec naziva: *engleska škola dokumentarnog filma*. Zapravo, riječ je *britanskom socijalnom filmu*, koji se, okrenuvši leđa poetskom dokumentarcu, dohvatio gorućih socijalnih tema svoga vremena priklonivši se britkosti kritičkog diskursa.

Grierson želi na filmskom platnu vidjeti "materijal života zahvaćen u sirovom obliku, na licu mjesta, u vidu spontane geste, akcije." Sugerira "izbjegavanje herojske teme i svjesno traženje ljepote izraza". "Kada Flaherty tvrdi" – zaključuje autor programatskog dokumentarca *Nošeni strujom* iz 1929. – "da je đavolski teško boriti se u divljini za svakodnevni kruh, onda se s dosta opravdanja može odgovoriti da je nama više stalo do problema kako se ljudi bore za svakodnevni kruh usred obilja."

A sam Sremec zaključuje u tekstu pod naslovom *Grierson i dokumentarni film*, tiskanom u njegovoj knjizi *Pogled na film*:

*Teme i sadržaji, i ovi i ostali, najšireg su zahvata: o industriji, trgovini, prijevozu, avijaciji, stanovanju, o zdravlju, ishrani, rudnicima, o meteorologiji, o građanima i provincijalcima. U svojoj velikoj većini to su bili aktuelni problemi što su najglasnije tražili odgovore. A taj odgovor je bio iskren, nije prikrivao slabosti (podaci o "stanovanju" i gladovanju).*

To je trenutak kada će Rudolf Sremec spoznati da je odzvonilo filmovima koji se iscrpljuju u predločavanju sve "zagonetnosti i čudljivosti" prirode ili u ljepoti i maštovitosti "filmskog izričaja", i kada će dokučiti da se kamera zasvaga zaokupila nesavršenostima i konfliktnostima



LUCA HRVATSKEGA FILMA

67 / 2011

*Crne vode* (1956)

svijeta, pri čemu je nevoljni čovjek dospio u samo središte pozornosti novih filmski školovanih autora. "Malim" čovjekom u nevolji bavili su se filmovi talijanske poetičke škole poznate pod nazivom *neorealizam*, pa socijali okrenuti britanski *Free Cinema*, podjednako i sverazorni francuski *novi val* u igranome filmu, ali i *film istine* u dokumentarnom (kojemu će se uskoro prikloniti i naš autor). Da, *film istine!* Nije nipošto mogao zaobići takve kao što je bio Rudolf Sremec – čovjek radoznala duha, ali i stalni posjetitelj uglednih svjetskih filmskih festivala, posebno onoga koji je militantno promovirao socijalno angažiranu dokumentaristiku, a bio se skrasio u zapadnonjemačkom gradu Oberhausenu! Taj je festival neskriveno preferirao filme pristigle s one strane željezne zavjese, s područja istočnoeuropskih zemalja, a Jugoslavija je bila na samom vrhu povlaštenih.

U trenutku kada je Zagrebom već dominirala Zagrebačka škola crtanog filma, čiji su se autori bili okitili brojnim svjetskim nagradama pa i jednim Oscarom, bio je – te

1963. godine – stigao i Rudika Sremec sa svojim klasičkom *Ljudi na točkovima!* Riječ je o suvislo i dojmljivo artikuliranom odgovoru s ovih strana na svjetski dominantne trendove socijalnokritičkog, kadšto politički obojenog i uvijek angažiranog svjetskog filma, u tada popularnoj maniri *filma istine*.

Autor se, kako se to nekoć dosta često radilo, priklonio tekstu predočenim na početku tog filma, koji nas izravno uvodi u njegovu "radnju": "Oko 40 posto naših radnika u industriji svakog dana putuju sa sela u grad na posao. Poslije rada vraćaju se kući i tako dobar dio dana provode na točkovima. Jednom nogom su na selu, a drugom u tvornici. U ovom filmu sami o tome govore."

U tom oporom dokumentarcu, po današnjim kriterijima ne odveć impresivne duljine od pukih 14 minuta, autor je donio više nego sumornu sliku o krajnje dvojbenom položaju radnika u zemlji koja se dičila navodno najhumanijom inačicom socijalističke doktrine. Ukratko, u filmu se govori o radnicima iz različitih dijelova Hrvat-

ske (Baranja, Slavonija, Zagorje, Kvarner, Banija), koji svakodnevno ustaju u rane jutarnje sate, još za mrkle tmine, kako bi, koristeći sva moguća dostupna prijevozna sredstva (uključujući i vlastite noge), stigli do svojih udaljenih radnih mjesta. Kronično iscrpljeni, ti ljudi kompenziraju manjak energije i sna gdjegod i kad god im se pruži prilika da se opruže ili nalakte: na sjedalicama, krovovima ili ulaznim vratima (!) prenatrpanih vagona, na ogradama ili zidovima zgrada, na tračnicama kojekakvih kolosijeka i gdje sve ne. Velik umor, iznurenost i deklasiranost tih ubogih vazda spavajućih ljudi svjedoči o raskoraku između parolaški proklamiranih ideja i tvrdoglavosti realiteta predviđenog u izravnu Sremčevu ostvarenju.

Autor je bio tim svojim *Ljudima na točkovima* podario dramaturšku formulu koja je bila svojstvena gotovo za cijelokupnu hrvatsku filmsku proizvodnju 1960-ih, pa i 70-ih – na modelu repetitivnosti, ronda, vraćanja uvijek zadatom istom: taj njegov dokumentarac počinje i završava identičnim prizorom radnika koji u cik zore pali cigaretu i kreće na put. Tim postupkom autor je htio dodatno podcrtati središnju tezu filma o ljudima radnicima koji se, jednom uhvaćeni u zamku začaranu kruga, više nikada neće moći izvući iz tog kruga. Pa i više, oni kao da su potonuli u nekakav duboki san, kao da su – za svagda zaspali!

Budući se i ovaj dokumentarac nekima iz partijskih struktura nije baš svidio, naš se autor ponovno morao suočiti s tada popularnom metodom ideoloških objeda poznatih pod eufemizmom – drugarska kritika. Nemamo pouzdanih podataka kako je taj dijalog tekao, ali znamo da se Sremec još jednom uspio izvući. Tek jedan od svjedoka "procesa", Ivo Škrabalo, znao je tu i tamo upozoriti da je autor, pod udarom osporavajućih nasrtaja partijaca, sve to skupa shvatio suviše ozbiljno. No, nagrade koje su uskoro stigle brzo su izbrisale sjećanje na nemili događaj: osvojio je Zlatnog zmaja u Krakovu, drugu nagradu za režiju u Beogradu i Nagradu grada Zagreba.

### Sljedbenici

Dakako, koliko je taj film bio izuzetno značajan za samog Sremca, toliko je odigrao presudnu ulogu u okretanju hrvatskog dokumentarizma aktualnim socijalnim temama. Osim što je i sam s manje frustracija i straha sada mogao dokumentaristički aktualizirati mnoge socijalno goruće teme, bili su mu se promptno priključili i drugi hrvatski autori gladni govorenja o sve većem broju socijalno obespravljenih. Po uzoru na Sremčev film, veliki

Krešo Golik bio je realizirao svoje desetominutno remek-djelo *Od 3 do 22* (1966) – okrutno izravni dokumentarac koji je snažnim zamasima bio predočio jedan dan u životu radnice čiji radno vrijeme obuhvaća punih 18 sati teškog dirinčenja! Među mlađima, u smislu sljedbeništva, bio se istakao i Zoran Tadić sa svojim i surovim i poetičnim *Pletenicama* (1964): njegov ruralni uvid u život i rad mlade djevojke, u okolnostima škrtog kamenjara i posne zemlje, upozorava da se i život na selu prometnuo u svojevrsno – robijanje. Na Sremčevu se tragu bio našao i Miroslav Mikuljan koji u dokumentarcu *Za poslom* (1971) sagledava fenomen gastarbeiterstva iz perspektive bolnih rastanaka i neviđenih gužvi što su se stvarale neposredno prije polaska brojnih vlakova u neizvjesnu tuđinu. A dominantno prijevozno sredstvo iz *Ljudi na točkovima*, vlak, nastavlja svoj život i u dokumentarcu *Specijalni vlakovi* (1972) Krste Papića. Riječ je o onoj vrsti posebnih vlakova koji su, masovno, prevozili naše ljudi na rad u Njemačku; pokraj tolikih potresnih detalja viđenih u tom filmu, osobito se okrutnim čini to što izmorene ljudi pristigle na odredište u Njemačkoj ne prozivaju po imenima, već po brojevima.

Kršeći dobre običaje, navodim i jedan svoj dokumentarac koji se također našao u ozračju Sremčevih *Ljudi na točkovima*; riječ je o filmu *Na sporednom kolosijeku* iz ratne 1992, kada sam na maloj željezničkoj postaji u Klanjcu bio zatekao trajno stacioniranu kompoziciju vlaka u kojoj su bili smješteni brojni izbjeglice i prognanici, poglavito oni iz Slavonije.

### Od Uspavane ljepotice do Učitelja plesa

Nepopustljivi se ritam proizvodnje dokumentaraca u Sremca rukovodio načelom ravnomerne izmjene filmova kulturno-folklorne orientacije s onima socijalnokritičkog, ali i poetskog usmjerena. Iz prve grupe, za film *Uspavana ljepotica* (1953), posvećenom biserima kulturnopovijesnih spomenika u Trogiru, bio je nagrađen diplomom u Berlinu; na tom se tragu nalaze i filmovi *Moreška* (1957), *Skulptor i materija* (1959), *Pet stoljeća hrvatske književnosti* (1964), *Džamonja* (1968)... S druge strane, u Beogradu ga je bila dopala specijalna diploma za potresan dokumentarac *Vrijeme šutnje* (1971); riječ je o dojmljivu dokumentu vremena koji govori o neveseloj sudbini dotrajala starca Josipa Babića ostavljenog nakraj sela, "na stanu", da po starom slavonskom običaju umre u samoći. U ovu, mačom socijalnokritičku grupu idu i ostvarenja kakva su: *Zemlja* (1964), *Sezonci* (1965), *Zelena ljubav* (1968), *Cijeli ži-*

vot (1975), Ugar (1977). Dakako, niti njemu osobito dragi poetski dokumentarac okrenut prirodi nije ostao tek na maestralnim *Crnim vodama*; tu su i *Crna rijeka* (1949), *Veliki izvori* (1951), *Samotno otočje* (1955), *Nomadi s rijeke* (1958), *Zlatna dolina* (1961) i drugi.

A kadšto je znao svojemu intimistički suzdržanu dokumentarizmu podariti i dašak humornog: takav je slučaj s filmom *Učitelj plesa* (1969), koji je posvećen čovjeku koji putuje i podučava seosku mladež u "modernim" plesovima.

### Koketiranje s igranim filmom: *Zelena ljubav*

U raritetne dokumentarce hrvatskog filma svakako ide onaj pod naslovom *Zelena ljubav* (1968). To je, kako kaže Tadić, "potresno svjedočanstvo o posavskom (a i ne valjda samo posavskom) običaju sklapanja maloljetničkih brakova. Defiliraju pred kamerom razni budući supružnici, izjavljaju pred sudom nesigurno, a naučeno da svoje odabranike ili odabranice vole, sve odreda djeca, a mogu shvatiti i znaju što je to brak, bračne obvezе itd., itd... a posrijedi je, sugerira, ponekad i odveć izravno, Sremec, interes roditelja, spajanje grunta, imanja, tako štogod." Da li zbog toga što nije mogao pridobiti kakav autentični mladi par koji će suvislo eksplisirati što ih je to nagnalo da se, tako mladi, prihvate sklapanja braka, ili s nekog drugog samo njemu poznatog (konceptijskog?) razloga, tek naknadno se saznalo da je noseći par u dokumentarcu bio svojevrsni lažnjak – Sremec je našao dvoje prikladne gradske djece, koja su, po uputama režisera, uvjerljivo odglumili preuranjene mladoženje. Premda je dokumentaristički čistunac Zoran Tadić bio isprva dobrano šokiran tim (naknadnim) otkrićem, pitajući se ipak dopušta: "Ako je dobar, filmu je sve dopušteno? Ako je istinit, nije važno što nije autentičan? Ako je namjera plemenita, poštena...?"

Pa ipak, u tom činu iščitavamo još nešto: premda Sremec nije učinio ono što se od njega očekivalo da učini, a to je da poput tolikih drugih što su se istakli u dokumentaristici i tako "stekli pravo" na dugometražni igrani film, pa mu se smjesta i bacili u naručje, on je, bit će, tim tihim eksperimentom sebi pokušao odgovoriti na pitanje da li bi se i sam mogao ponijeti s tako zahtjevnim nečim kao što je igrani film! Da je s vremenom na vrijeme potihno iskušavao i tu mogućnost, o tome svjedoče i некi drugi detalji iz njegove doista prebogate biografije. Primjerice, daleke 1953. bio je pomoćnik redatelja u dugometražnom igranom filmu *Kameni horizonti* Šime Šimatovića. A upravo su

se, u vremenima kada nije bilo filmskih škola, dokumentarci i asistenture držali prikladnim pripremama zaigrani film. Čini se kao da je silno zavodljiva moć dokumentaristike, tako poželjna u vremenu kada se s mnogo previranja i proturječnosti formirala mlada država, u Sremcu bila potisnula (ili odgodila) ideju o igranom filmu. Pa ipak, osamnaest godina kasnije, 1971, potihno ponovno koketira sa strukturama koje se, pokraj ostalog, temelje i na igri glumaca: realizira kratki igrani *Oklada gospodina Greena*. A još deset godina kasnije, kao neku vrstu eha ranih želja, u Zagrebu snima dvodijelni TV film *August Šenoa*.

To što se, napisljeku, nije bio prihvatio najsloženije pa i najzahtjevnejše izričajne forme, igranog filma, treba pripisati djvema činjenicama: apsorpcijskoj snazi dokumentarizma (koja traži cijelog čovjeka) i Sremčevoj predanosti brojnim paralelnim filmskim aktivnostima. Uostalom, ne treba smetnuti s umu da je za Televiziju Zagreb i Beograd režirao i niz popularno-znanstvenih i obrazovnih programa.

### Oscar

Radoznala duha i uvijek zaokupljen zbivanjima oko sebe, nije mogao ostati ravnodušan i na činjenicu da je u njegovu matičnu poduzeću, Zagreb-filmu, zaživio moćni fenomen animiranog filma – kasnije, u Cannesu, prozvan Zagrebačkom školom crtanog filma. Ta blistava supermodernistička inaćica klasične animacije koja je drsko zanijekala svemoćnog Disneyja bila je pokupila svu silu priznanja i nagrada, a kruna svega bio je i prvi Oscar koji je bio sletio na balkanske prostore: dobio ga je Dušan Vukotić za maestralni desetominutni crtić *Surogat* (1961). Autor scenarija: Rudolf Sremec! Dakako, velika je sreća što je Sremčeva lucidna zamisao o surogatnosti potrošačkog društva dopala ruku baš Dušana Vukotića: ovaj uistinu darovit autor ne samo što je, s poetičkog stajališta, bio realizirao najkohherentniji opus (i ne samo unutar matične kinematografije), već je teorijski suvislo, u određenom broju tekstova, bio komentirao genezu i obilježja zagrebačke Škole. Sam *Surogat* je također, na virtuozan način, sublimirao sva animacijska postignuća po kojima se zagrebačka animacija u svijetu prepoznavala kao – zagrebačka. Kada je, ne tako davno, bila upriličena retrospektiva Vukotićevih filmova u kinodvorani Hrvatskog filmskog saveza, tek ta publika je bila doslovce šokirana u kojoj je mjeri Vukotić-Sremčev film korespondirao sa zastrašujućom nabujalošću erzacnih fenomena našeg doba,

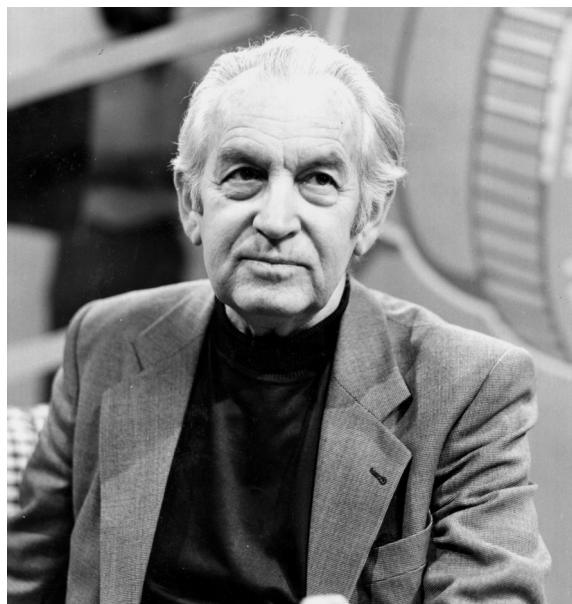
posebno na ovim prostorima što se tako olako prepustiše nabujaloj mutnoj riječi surogatnih vrijednosti.

Da nije bilo Sremčeva polazišta, bili bismo zakinuti za jedan film čija će, čini se, aktualnost ostati nepomućenom i u nadolazećim vremenima.

### Rudi na točkovima

Kako je Sremec bio poprilično lako pokretljiv i kadšto teško uhvatljiv, njegova supruga bila je ta koja mu je, parafrazirajući njegovo središnje ostvarenje, nadjenula nadimak *Rudi na točkovima*. Ako nije bio na terenu, a često je prečesto je bio – zbog snimanja ili pronalaženja tema za nove dokumentarce – onda ga se moglo zateći na kakvom domaćem ili stranom filmskom festivalu. Zapravo, uz onu svoju temeljnu preokupaciju – snimanje filmova – nemali dio svoje znatne energije odvajao je i za onu u pravilu poprilično zapuštenu kinematografsku sferu poznatu pod nazivom – komplementarne djelatnosti. Konkretno, kao profesor prvi je, u razdoblju od 1963. do 1969, uveo predmet filma na Filozofskom fakultetu u Zagrebu; predavao je povijest svjetskog filma i filmski jezik, s osobitim naglaskom na medijske posebnosti tog jezika.<sup>1</sup> Jedan je od utemeljitelja *Ljetne filmske škole* u Trakošćanu (namijenjene srednjoškolskim nastavnicima i profesorima), gdje je također držao predavanja o fundamentalnim pitanjima popularnog novovjekog medija. Kao stalni suradnik dnevnika i tjednika, a u svojstvu urednika najdugovječnijeg hrvatskog filmskog časopisa *Filmska kultura* – osim što je izvještavao s brojnih međunarodnih filmskih festivala – bio je i čest član međunarodnih žirija (primjerice, u Oberhausenu, Mannheimu i Krakovu). Više je godina uzastopce obnašao funkciju predsjednika jugoslavenske sekcije FIPRESCI-ja.

Dakako, znatan broj njegovih tekstova tretirao je dokumentaristička postignuća ne samo tzv. velikih kinematografija, već i iskorake zemalja u razvoju. Svjetonazorski izrazito lijeve orientacije (brat Zlatan Sremec bio je proglašen narodnim herojem), neko se vrijeme zanosio idejom da u Zagrebu utemelji međunarodni festival filmova nesvrstanih zemalja: no, čak se ni političkim strukturama, od kojih se očekivalo da bezrezervno podrže takvu zamisao, nije činilo uvjerljivim da bi publika u velikom broju



Rudolf Sremec

pohitala gledati cejlonske, vijetnamske, venezuelanske i alžirske filmove ili one snimljene u Obali Bjelokosti!

I, naposljetku, jedna bizarnost: Rubrika *In memoriam* u *Filmskoj kulturi* bila je njegovo ekskluzivno "vlasništvo" – ni se jedna filmska smrt od važnosti nije mogla dogoditi, a da je naš vrli publicist ne bi savjesno popratio.

### Pogled na film

Iz impresivnog broja filmskih napisa, Sremec je napravio pažljiv odabir i ukorio ih u knjigu pod naslovom *Pogled na film* (1979). Zapravo, riječ je o određenom broju kritika i ogleda koji su, svi odreda, pisani njegovim uvijek prepoznatljivim odnjegovanim stilom čovjeka koji, kloneći se naglašene strogosti znanstvenog diskursa, kombinira svojevrsnu literarnost iskaza s brzim filmološkim uvidima u dojmljivije postupke onodobnih velikana filma, u poetička obilježja pojedinih filmskih rodova, pa i u kompletne opuse markantnijih autorskih ličnosti (Dreyer, Keaton, Čerkasov, Ford...).

Tako, u poglavljju pod naslovom *Tamna komora* – da na trenutak izravnije zavirimo i u strukturu Sremčeve rečenice – u ogledu naslovljenom *Aktivan gledalac* (*Filmska revija*, 1955), a posvećenom medijski moćnom identifikacijskom fenomenu, čitamo:

<sup>1</sup> Rudolf Sremec predavao je film na Odsjeku za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu, kao honorarni predavač; u razdoblju dok je on vodio nastavu iz filmologije na odsjek je kao asistent

primljen Ante Peterlić; više u tome u tekstu A. Peterlića "Studij filma na Odsjeku za komparativnu književnost", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 2008, br. 53. (Nap. ur.)

Utonuo u mlaku tišinu, jedinka u mnoštву, koja složno diše, tiho uzdiše, šumori, nejasno šapuće, okružena mrakom kao u majčinoj utrobi – čovjek je ispružio samo svoje antene vida i sluha dok ostala osjetila, fantazija i druga oruđa duhovnih snaga planduju u omarini magije što se toči kroz prozračnu, blijedo-svjetlucavu Kumovu slamu projekcionog traka koji je obuhvatio četverokutno platno i crta uskomešan svijet glasnih sjeni. Prekoračio je čovjek prag sna i postao – on, čovjek prosjeka – vitez s perjanicom koji jezditi mrakom noseći onesviještenu djevojku preko unkaša; navigator u kabini stratosferskog letala, koji željeznom energijom upravlja strojevima i ljudima; on pritiče akcelerator na trkačem automobilu, govori pred zanesenim mnoštvom, siječe vrpcu za beskrajne trake sunčanih autostrada, ili plače nad djecom, izginulom u zračnom napadu. Čovjek ozivljava svoje propale sne o nadmoćnosti, u njemu se izdižu redom mrtvi junaci, mrtvih ambicija, on gleda kao u čudu, svoje intimne sne. On se poistovjećuje, ukratko, svojim intimnim bićem, s junacima – sjenama na platnu.

Najveći se dio knjige *Pogled na film* ipak bavi kritičkim prikazima velikih filmskih djela 1950-ih i 60-ih. Riječ je o neumrlim remek-djelima koji su, na ovaj ili onaj način, bitno utjecali na umjetnost filma. Navedimo tek neke od naslova: *Netrpeljivost* D. W. Griffitha, *Moulin Rouge* Johna Hustona, *Kradljivci bicikla* Vittorija De Sice, *Građanin Kane* Orsona Wellesa, *Ulica Federica Fellinija*, *Hirošima, ljubavi moja* Alaina Resnaisa, *Rašomon* Akire Kurosawe, *Rocco i njegova braća* Luchina Viscontija, *Oklopniča Potemkin* Sergeja Mihajlovića Ejzenštejna...

U ogledu pod naslovom *Slojevitost novog kadra*, između ostalog, čitamo:

*U čehoslovačkom filmu "Dijamanti noći" (1964) Jana Nemeca ima prizor kad dva logoraša bježe iz krčme gdje su ih privremeno držali stari folksdobjerči. Starci istrče za bjeguncima i gadaju ih iz pušaka, ali ne pucaju nego se grohotom smiju: to je kadar – kondicional, optativ, mogućnost i želja o kojoj sanjuju bjegunci. Kada se grohot staraca prekine, ne znamo što se dogodilo s bjeguncima, jer se slijedeći kadrovi vraćaju na prizore prije događaja u krčmi. Prizor grohota staraca bio je kadar bezvremenski, ni prošlost, ni sadašnjost, ni budućnost, nego upravo glagolski modus, optativ "kad*

*bi", "da je"! To je dakle taj sudbinski kadar želja! A i prije – što je bilo lakše dešifrirati – lutali su bjegunci u mislima, bilo da su bježali dašćući kroz šumu, bilo da su sjedili uza zid krčme; lutali su u mislima, tražili po nekim praznim gradskim ulicama neke adrese, kucali na vrata koja nije nitko otvarao. Poslije će se iz uperenih pušaka prosuti hici, ali nećemo vidjeti pad tjelesa bjegunaca, načićemo ih na kraju filma kako leže nepomični, mrtvi, na onom puteljku koji vodi iz krčme iz koje se više ne čuje buka starih pijanaca. Tišina je, i dva napuštena tijela leže osamljeno.*

### Autorov svjetonazor: prijateljska kamera

Da, prijateljska kamera. Što li bi to trebalo značiti? Svakako ne takvo što da bismo mogli banuti u kakvu prodavaonicu s tehničkom robom i od prodavača samouvjereno zatražiti da nam predoči sve raspoložive modele – prijateljskih kamera!

Ne sjećam se da je sam Sremec išta o tome govorio ili podrobnije pisao. Bit će da jest, ali kada i gdje? Pa ipak, na što je Sremec mislio kada je lansirao rečenu sintagmu, koja se Tadiću bila izuzetno svidjela – da se iščitati iz Sremčeva cjelokupnog dokumentarističkog pristupa, iz njegova cjelokupna opusa. Istini za volju, tonske su kamere (uz "prijetecu" nazočnost rasvjetnih tijela i mikrofona) u onim vremenima znale biti povećih dimenzija i, kada se radilo o suzdržanim i plahim ljudima (ispred kamere) koje život nije mazio, bit će da su te naprave znale, i prije početka samog snimanja, u tih ljudi posijati poprilično frustrirajućeg straha.

Osim što je svoje sugovornike autor morao pomiriti s tehnikalijama, on je podjednako nastojao uboge ljudе uvjeriti u to da su njegove namjere više nego dobronamjerne, prijateljske, i da tek tako zbljeni mogu ostvariti ideal harmonične obitelji koja bez opterećenja obavlja zajednički zadatok. Zna li se da su neki drugi (nerijetko zluradi) autori, kako u svijetu tako i u zemlji, svojim "junacima" voljeli strogo tajiti s kakvih su ih se pobuda prihvatali snimati i čemu će, napoljetku, njihove uboge sudsbine poslužiti, ne čudi što se Rudolf Sremec – svojom programatskom prijateljskom kamerom – nastojao ograditi od prakse nečasnih manipulacija s ljudima u nevolji.

Zapravo, prijateljska kamera u Sremčevu ključu znači bliskost i otvorenost s ljudima o kojima će film govoriti; ona također znači i autorovu određenu identifikaciju s problemima i nevoljama kroz koje prolaze ti ljudi; i, na-

posljetku, uvjetuje autoru da se, na nedvosmislen način, navijački, stavi na stranu tih (obespravljenih) ljudi. Zar se i moglo nešto drugo očekivati od jednog autentičnog – Slavonca, kakav je svakako bio i ostao Rudolf Sremec.

### Prijeteći plenum

Godine 1972, dakle neposredno nakon pada Hrvatskog proljeća, s Festivala kratkometražnog i dokumentarnog filma u Beogradu bila su, na zahtjev direkcije festivala, iz natjecateljskog programa izbačena četiri hrvatska dokumentarna filma. Smatralo se da zagovaraju sustav subverzivnih ideja uperenih protiv vladajućeg poretka u zemlji. Skandal je bio uznemirio građane Zagreba, a posebno političku vrhušku koja je, iz dana u dan, hodočastila u Zagreb-film na gledanje filmova proskribiranih autora. U atmosferi iščekivanja moguće kazne, stvar je presjekao politički moćnik onoga vremena, Ivica Račan, sazvavši dvodnevni plenum Društva filmskih radnika Hrvatske na temu nepočudnih filmova. Zanimanje filmskih djelatnika je bilo golemo, dvorana nije bila dovoljna velika da primi sve one koji su htjeli vidjeti i čuti što će se govoriti i hoće li inkriminirani autori završiti, kako se očekivalo, iza brave! Redali su se govornici iznoseći svoja stajališta premda je bilo zanemarivo malo onih koji su imali prilike vidjeti filmove. Kako to uvijek biva u takvim situacijama, našlo se, na ne malo zaprepaštenje nazočnih, i onih koji su, ne stideći se, htjeli iz događaja izvući kakav probitak za sebe... Što li se u tom trenutku vrzmalо po glavi Rudolfa Sremca, uvaženog dokumentarista i čovjeka kojemu se, u prošlosti, čak dva puta "sudilo" zbog nepočudnih dokumentaraca?

Ukratko, u atmosferi napetosti pa i straha tek dvojica autora smogoše odvažnost da stanu u obranu svojih kolega. Jedan od njih je bio – Rudolf Sremec. Kao i toliko puta ranije, njegova je *prijateljska kamera* i tom zgodom ostala na visini zadatka. A Račan je bio dovoljno mudar da, uz napomenu kako se ubuduće zajamčena sloboda stvaralaštva mora odvijati isključivo u okvirima samoupravnog socijalizma, zataška najveći incident u hrvatskom filmu.

### Dečki fajrunt!

U tekstu pod naslovom *Sjećanje na Rudiku – Rudolfa Sremca (1909–1999)* Hanibala Dundovića tiskanom u 27–28. broju *Hrvatskog filmskog ljetopisa*, između ostalog, stoji: "Rudi sve manje snima, malo se pogrbio, godine su sjele na njegova donedavno još uspravna leđa, pa nakon neko-

liko padova više i ne izlazi na ulicu; za njega dolazi vrijeme sve većeg mira, što on, radišan i poduzetan, teško podnosi. Mi smo sada nešto manje u doticaju, nedostaju akcije, događanja koja su nas povezivala. Mate Relja, koji osim svega ima i dobru osobinu da vodi računa o ljudima, datumima i događajima iz svijeta domaćeg filma, jednog nam dana predloži: Idemo mi njega posjetiti i čestitati Novu godinu. Rečeno-učinjeno. Posjet je dogovoren za 6. siječnja, a to su Sv. Tri kralja. Dolazimo nas trojica, Relja, Markić i ja, Rudi već čeka u naslonjaču, nekako vedar, i dok nas gospođa nudi svime i svačim, usred razgovora odjednom izusti misleći na nas: 'Evo, sveta tri kralja!' E, ako smo mi sveta tri kralja, onda si ti naš Isusek – izvalim ja. Na tu primjedbu svi su se nasmijali i posjet je potrajan u lijepu raspoloženju. (...) Nekoliko mjeseci poslije, evo nas opet: ali sada više ne tri kralja na sv. tri kralja, nego sredinom ljeta u povodu Rudijeva rođendana. Sve je nekako slično kao i prošlog puta, no Rudi je sada ozbiljan, s pravom: devedeseta mu je, i to *okruglo* obavezuje ga. Najavljenja je čak i ekipa s televizije da to zabilježi. Osjeća se nešto u zraku, atmosfera je manje opuštena nego prošli put, jer televizija uvijek nešto stisne i ukruti. Rudi, aludirajući na naslov moje knjige koju sam mu u međuvremenu poslao – *Dečki fajrunt* – dobaci mi: 'A, ne fajrunt! To nikako!' I poprati svoju izjavu energično prstom. Recao je to prilično odlučno, čak bi se moglo reći i strogo. (...) Tu je nekako pozvonila i televizijska ekipa i sada je došao očekivani službeni dio, čega je i sam svečar, dakkao, svjestan. Nas trojica povlačimo se duboku u pozadinu da pravimo društvo neumornoj supruzi, a našega Rudija prepuštamo na milost i nemilost televiziji. U razgovoru s voditeljicom, čujem, Rudika iznosi svoje planove, neke je i pobrojao, što unosi stanovitu razdraganost u sve prisutne."

### Prah

Rudolf Sremec je, radeći predano do zadnjeg trenutka, dosegao visoku životnu dob. Dogodi li se čudo da se netko od kritičara novopridošlica poželi prihvatići revalorizacije njegova *cjelokupnog* dokumentarističkog opusa, morat će se – u pregledu filmova – odmah odreći najvećeg dijela dokumentaraca snimljenih za TV Zagreb. Noviji su restauracijski uvidi u arhiv Hrvatske televizije (Tanja Duboković) otkrili poraznu činjenicu da su se tonske vrpce tolikih filmova, pa tako i onih Rudolfa Sremca, pretvorile u prah, u običan prah! Sic transit gloria mundi!

## Tomislav Čegir

# Klasični hrvatski dokumentarni film: *Nomadi s rijeke Rudolfa Sremca*

**Sazetak:** Dokumentarni opus Rudolfa Sremca, premda cijenjen, krije i neka zanemarena ostvarenja, kao što su *Nomadi s rijeke* iz 1958. (scenarist Stjepan Perović), svojedobno otpisivan zbog elemenata socrealističkog stila i poetike koji su kasnijim kritičarima i filmolozima bili manje zanimljivi od modernijih poetika razvidnih u drugim redateljevim ostvarenjima. Međutim, riječ je o filmu iznimne i zanimljive strukture, koji koristi i neke tipične igranofilmske postupke, uz naznake tzv. prijateljske kamere uočljive i u najpoznatijim Sremčevim dokumentarnim filmovima, ali i s elementima koje možemo povezati i s najpoznatijim redateljevim društvenokritičkim filmovima.

**Ključne riječi:** dokumentarni film, Rudolf Sremec, *Nomadi s rijeke*, Stjepan Perović

nice filma kao suvremenog mita.

Središnja je okosnica filma opstojnost riječnih mornara, profesionalna djelotvornost i savladavanje opasnosti, kao i širok raspon očitovanja obiteljskoga zaleđa članova posade. U tek nešto manje od četvrnaest minuta, svjedočimo putovanju konvoja sastavljenog od tegljača i nekoliko šlepova. Kako je putovanje uokvireno polazištem, sisackom lukom, i odredištem, beogradskom, sasvim je razumljiva struktura ostvarenja, vremenska i prostorna zbijenost koja ne dopušta ni povremenu razvedenost. Scenariistički predložak *Nomada s rijeke* uobličio je Stjepan Perović prema ideji Rudolfa Sremca i u njemu razabiremo temeljne odrednice filmskog jezika dokumentarne vrste toga razdoblja. Prisutnost naratora, odnosno izvanpri-zornih komentara je znatna, ali i posve nužna, upravo da bi pomogla učinkovitoj gledateljevoj recepciji prikazane filmske građe, lakšem i nemetljivo vođenom praćenju cjeline. Suvremenom se gledatelju utjecaj naratora može učiniti prenapregnut, no s vremenskim odmakom od nekoliko desetljeća jasno je da je posrijedi potpuno učinkovit omjer izvanprizornih komentara i unutarprizornog predočavanja djelotvornosti riječnih mornara i društvenog konteksta. Jer, Rudolf Sremec je vrstan autor, pa će se u početnoj sekvenci isprva poslužiti interpretacijom jezika igranog filma, predstavljajući članove posade prije početka putovanja dok čekaju zakašnjelog pojedinca. Tek nakon te sekvence narator u ekspoziciji preuzima znatniju dokumentarnu ulogu, obrazlažući društveni i gospodarski kontekst putovanja, zatim i profesionalno i obiteljsko zaleđe mornara, a naposljetku i moguće opasnosti rijeke Save u porastu. Dinamična izmjena profesionalnog, obiteljskog i prirodnog segmenta uspješno vode gledateljevu percepciju, retorički ga približavajući prikazanom, ali mu i dopuštaju trenutke predaha u scenama odmora mornara.

Primjećujemo zamalo ravnomjeran odnos eksterijernih i interijernih scena, njihovu podjednaku važnost, kao i posve ravноправну prožetost djelotvornosti članova posade i uporabe tehničkih dostignuća koja olakšavaju

*Nomadi s rijeke*

plovidbu. Razabirljive su, međutim, i društveno-kontekstualne suprotnosti, napretka suvremenog i okoštaloga prošlog, očitovanih u povremenim opasnostima riječnih vodenica ili splavara. Uočavamo da prošlo može predstavljati ugrozu suvremenom, ali ipak nadvladava uspješno djelovanje ljudskog čimbenika potpomognuto tehničkim napretkom.

Potpuno su razumljive hijerarhijske postavke mornarske zajednice, pritom komentarom ili slikovno razabirljivo predočene. Ta je zajednica doista i selilačka, jer svi članovi posade žive na šlepovima, kao i obitelji oženjenih mornara. Egzistencija im je, dakle, obilježena brodskim prostorima, a njezin filmski iskaz je dokumentarna rekonstrukcija klasičnog fabularnog stila. *Nomadi s rijeke* su ostvarenje izuzetnih stvaralačkih postupaka, slikovnosti zamalo besprijekorne u sklopu dokumentarnog tkiva, kadriranja, planova i rakursa nemetljivih u postizanju dinamike. Gotovo možemo ustvrditi da su postavke kamera, te njihove veze u okviru scena, uglavnom ponajbolje moguće u vrednovanju snimljenoga. Ispravnost im je neupitna, a poigravanje raznolikim mizansenskim rješenjima raskošno. Uporaba zvuka i glazbe, podjednako izvanprizornih ili unutarprizornih, kao i njihovo mjestimično ukidanje na razinu unutarprizornog šuma, izuzetan su stvaralački postupak kojim se gledatelju

omogućuje snažnija uživanjenost u filmsku građu. Suprotnosti izvanprizorne glazbe, uglavnom molskih predznaka i unutarprizorne, naglašenijih durskih, pridonose izraženom ugođaju ostvarenja koji nagnje melankoličnom. Jer, egzistencija mornara i njihovih obitelji nije ukorijenjena u uvriježenim društvenim tokovima sjedilačkog života. Ne mogu se oni istinski skrasiti, niti trajnije održati funkcionalnost obiteljskih zajednica, upravo zbog činjenice da djeca navršavanjem sedme godine napuštaju obitelj i odlaze u školu na kopno. Znakovit je pritom završetak izvanprizornog komentara o sveobuhvatnoj opstojnosti te zajednice u okviru plovila u kojem je navod "...čitav jedan život" podcrtan bliskim planom supružnice jednog mornara pogleda tjeskobnog uprtog u protjecanje rijeke.

Jasna metafora rijeke kao tijeka životnog puta arhetipski je simbol koji ovdje upravo zbog retoričkog određenja ženina pogleda ne postaje i klišeom, već kontekstualnim naglaskom autorskoga stava. Podjednako je to i završni prizor filma, širi srednji plan izlaska mornara na kopno i odlazak na jednodnevni odmor. Odjeveni u odjeću primjerenu gradskim okružjima, hodaju u dubinu kamera ocrtanu i ogradom ulice. Ako su u profesionalnom obnašanju dužnosti prigodom putovanja na rijeci, kao i tijekom večernjeg odmora na njenim obalama, komentarom ili odabirom planova označeni individualnim u okvi-





ru kolektiva, u tom posljednjem filmskom kadru njihove osobnosti kao da se zanemaruju, teško ih je pojedinačno razabrati, pa se i završne riječi komentara poklapaju s naslovom filma i sudbinsko su određenje njihove egzistencije koja uslijed svrhovitosti nužno postaje i esencijom.

Narativnost se *Nomada s rijeke* preklapa ne samo s prijelomnim dramaturškim točkama, već i s sastavnicama mitskog *junakova putovanja* u kojemu dosezanje zadanoga cilja poprima simbolično značenje. Temeljne mitske postavke vrlo su nemametljivo prožete društvenim mitskim odrednicama, a tek dvaput prikazane ideološke simbole gotovo i ne zamjećujemo, pa možemo ustvrditi da recepcija toga djela nije nužno ograničena uskim nacionalnim okvirima.

Predznak je objektivnosti u ovome filmu naglašen, no evokativnost, raspon ugođaj i raspoloženje natopljeni su autorskim stvaralačkim stanovištem Rudolfa Sremca. Uz to, oslonac o tradiciju klasičnog igranog filma više je nego kontekstualan. U prožimanju društvene tradicije podneblja u kojemu su nastali *Nomadi s rijeke* i naslijeda američkoga akcijskoga žanra možemo uočiti da iznimni hrvatski dokumentarist u mornarskom izvršavanju zadataka, kao i u suočavanju s opasnostima, slijedi neke odrednice svjetonazora Howarda Hawksa. Pritom preuzima samo dio konteksta, ali ne i stil, jer se u toj sastavnici, kao i u predočavanju obiteljskih zaleđa nekih mornara, više okreće Johnu Fordu. U neprijeporno dokumentarnom filmu, promišljeno oblikovanje građe dopušta Sremcu mjestimično čak i raspon fordovskih ugođaja, od komičnog do sentimentalnog. Nije riječ, dakako, o snažnijem utjecaju, već o nenaglašenim prizorima koji se sasvim sukladno uklapaju u nemametljivo predočavanje filmske građe. Dakako, oslonac o američki klasični film natopljen je vlastitim svjetonazorom i redateljskim iskazom. Rudolf Sremec redatelj-

skim postupcima, uz udio naratora, gledatelja približava egzistencijalnosti mornara i njihovih obitelji. Crno-bijela fotografija snimatelja Jure Ruljančića, a pogotovo montažerska rješenja Lide Braniš, nisu ni s vremenskim odmakom izgubila na vrijednosti, dok je glazbeni odabir Tee Brunšmit ipak prekrilo ponešto patine.

*Nomadi s rijeke* film su očitovanja i promicanja društvenoga napretka, početnih i završnih predočavanja gradskih okružja, snažnije očitovanog obitavanja obiteljskih ili lokalnih zajednica, te djelotvornosti posade koja pridonosi gospodarskom probitku i izvan samih državnih granica. Međutim, ugođaj je filma naznačeno melankoličan i gledatelj s odmakom jasno može razabrati i negativne aspekte tog promicanja društvenoga napretka, upravo zbog toga što se osobnosti mornara i obiteljskih zajednica moraju podvrći kolektivnom usuglašavanju i gospodarskom probitku. Tu tvrdnju potkrepljujemo i podatkom da se osobnosti mornara određuju tek njihovim položajem u okviru zajednice, a ne osobnim imenom, kojim je zamočao ironično označen tek tegljač konvoja. Individualno je dakle podčinjeno kolektivnom, no kako je Sremec naklonjeniji tegobnom putu mornara i obitelji koje opstoje na šlepovima, negoli državnim odrednicama, film *Nomadi s rijeke* daleko se odmiče od socrealizma ranijeg razdoblja i doslovno anticipira društvenu kritičnost izraženu u djelima koja je stvorio u sljedećem desetljeću, poput *Ljudi na kotačima* (1963) ili *Sezonci* (1965). Naznake prijateljske kamere koju je autor primjenjivao u tim djelima uočavamo i u ovom ostvarenju.

Naposljetu, završit ću tvrdnjom da je posrijedi klasičan hrvatski dokumentarac vrijednosti potpuno sukladnih klasičnom hrvatskom igranom filmu toga razdoblja, odnosno film kojem vremenski odmak gotovo nimalo nije naštetio.

Nikola Novaković

## Autoreferencijalnost i identitet u *Unutarnjem carstvu* Davida Lynch-a

67 / 2011

**Sažetak:** Osebujni, isprva od kritike slabo prihvaćen igrani film *Unutarnje carstvo* (*Inland Empire*) Davida Lynch-a, usporediv s njegovim nešto ranijim klasicima *Izgubljena cesta* (*Lost Highway*) i *Mullholand Drive*, odlikuje se strukturu autoreferencijalnosti, ključnom za velik dio redateljeva opusa. Detaljna analiza filma (njegove intertekstualnosti – primjerice citata i aluzija na druge Lynchove radove, potom uporabe motiva dvojnika itd.), obogaćena je i usporedbom s *Ludim Pierrotom* (*Pierrot le fou*) Jean-Luca Godarda i Buñuelovim klasikom *Taj mračni predmet žudnje* (*Cet obscur objet du désir*).

**Ključne riječi:** David Lynch, *Unutarnje carstvo*, identitet, dvojništvo, autoreferencijalnost, intertekstualnost

Nastanak i recepcija filma dvije su teme koje se nerijetko nalaze u središtu djela Davida Lynch-a, dva čina koji se cijelim nizom autoreferencijalnih postupaka problematiziraju iz perspektive autora, glumca i gledatelja. Problem nepostojane granice stvarnosti i fikcije prepoznat ćemo i u Lynchovu filmu *Unutarnje carstvo* (*Inland Empire*, 2006). Iako je nakon prvih prikazivanja film naišao na neodobravanje kritike, ponajviše zbog naoko teško razumljive radnje ili pak repriziranja već viđenih Lynchovih tema, kasnije se probudila svijest o značaju ovog ostvarenja. Film koji mnogi, ne bez razloga, uspoređuju s Lynchovim *Mulholland Driveom* (2001) i *Izgubljenom cestom* (*Lost Highway*, 1997) bavi se postmodernističkim problemom reprezentacije stvarnosti i propitivanjem uloga onih koji sudjeluju u stvaranju filma čije strukturne i sadržajne sastavnice uzastopce dokidaju iluziju stvarnosti. U ovom eseju proučit će se neki od postupaka kojima film, pozivajući na brojne interpretacije, tematizira proces nastanka fikcije i nedovršivu potragu za istinom, a pokušat će se i predočiti kako se ovaj problem odražava na identitet likova, uz kratak osvrt na veze koje film uspostavlja s djelima autora kao što su Jean-Luc Godard i Luis Buñuel.

Govoreći o autoreferencijalnosti u književnosti, Patricia Waugh u eseju "What is metafiction and why are they saying such awful things about it?" kaže sljedeće:

*Metafikcija je naziv za pripovjedne tekstove koji su stavno upućuju na svoj status književnog artefakta te tako problematiziraju odnos između fikcije i stvarnosti. Kritizirajući vlastite postupke oni istražuju osnovne strukture pripovjednih tekstova, ali i moguću fikcionalnost svijeta izvan književne fikcije.<sup>1</sup>*

Razumljivo je kako istu definiciju lako možemo primijeniti i na filmsko djelo koje za svoju temu, više ili manje izravno, uzima čin snimanja, glume i gledanja. *Unutarnje carstvo* jedan je od takvih filmova, što primjećujemo već u uvodnoj špici. Naslov filma projicira se snopom treptave svjetlosti (pretpostaviti ćemo, u mraku kinodvorane), na trenutak ispunjujući ekran slabo vidljivim slovima prije nego što se montažnom sponom zatamnjenja s odtamnjnjem prikaže detalj gramofonske igle i ploče u pokretu. Za pretpostaviti je da glas koji uskoro čujemo dopire upravo s ploče, a riječi koje izgovara uvode nas u "Axxon N, najduže emitiranu radiodramu u povijesti". Znači li to da je ono što slijedi na filmu vizualni prikaz drame? Kada je ona započela i namjerava li ikada završiti (i zašto se tako dugo emitira)? Što se događa u radnji drame i što se sve dogodilo prije nego je film počeo? Sve su to pitanja potaknuta uvođenjem fikcijskog okvira radijske drame kojime se dezorientira gledatelja i ukida mogućnost oslanjanja na jedno, sigurno središte. Nakon što nas isti muški glas uvede u "sivi zimski dan u starom hotelu", interpunktionskom sponom pretapa se detalj gramofonske igle s nedefiniranom, gotovo apstraktnom pozadinom koja se zatim ponovno pretapa s detaljem gramofonske igle, nagovještajući dojam nestvarnog ili sanjivog, pri čemu se zbuњuje gledateljev osjećaj o prolasku vremena.

<sup>1</sup> Esej citiram prema zborniku *Metafiction*, ur. Mark Currie, London – New York 1995: Longman, str. 40.

*Unutarnje carstvo*

Nakon višestrukih pretapanja, na ekranu se napokon pojavljuje dvoje likova, muškarac i prostitutka. Dojam fikcionalnosti dodatno se naglašuje zamućivanjem njihovih lica, a tim se nekonvencionalnim postupkom iznevjeravaju i gledateljeva očekivanja o prikupljanju osnovnih informacija o likovima pri prvom susretu s njima. Njihov je odnos sasvim površan, njihova tijela ne govore nam ništa o njima osim odnosa mušterije i one koja daje uslugu, a njihov razgovor ("Znaš li što prostitutke rade? – Da. Ševe se."), iako iznimno jasan i jednostavan, kao da će retroaktivno ismijavati buduće gledateljeve pokušaje snalaženja u nekronološkoj, a nerijetko i nelogično prezentiranoj radnji filma. Naime, većina će dijaloga, sve do posljednjeg izbavljenja iz pakla propale komunikacije, funkcioniрати alegorijski ili kao zakrabuljene reference na druge događaje u radnji. Vratimo li se na prizor muškarca i prostitutke, primijetit ćemo gotovo voajerske kadrove koji kao da su snimljeni potajno ili pomoću sigurnosne kamere, dok se u nekim trenucima kamera u potpunosti predaje impulsu predočavanja svih detalja, približavajući se toliko blizu licima glumaca da neprirodnost perspektive stvara određenu mučninu ili nesigurnost u stvarnost prikazanoga.

Već spomenuta izgubljenost gledatelja potencirana nejasnoćama u određivanju konkretnih označitelja putem zamućivanja lica likova odražava se i u ponašanju

prostitutke. U jednom trenutku, sama sebe će upitati: "Što sa mnom nije u redu?" Krupni plan ženina zamućenog lica tijekom snošaja djelovat će u potpunosti apstraktno, a njezine riječi ("Gdje sam? Bojam se.") pojačat će gledateljev osjećaj gubitka uporišta tijekom polaganog zuma na ekstremni krupni plan lica koje se polako zatamnjuje i tako destruira sve prepoznatljive karakteristike ljudskog koje smo dotada mogli prepoznati u kadru. Zanimljivo je da nakon toga ne slijedi konvencionalno odtamnjene u cijelosti, već iz lijeve strane ekrana prodire svjetlost i obasjava ostatak prizora dok u potpunosti ne otkrije sliku. Film je prepun primjera svjetlosti koja se najednom pojavljuje na ekranu, pleše po licima likova, nikako se ne uspijevajući stabilizirati, ili obasjava djelić prostora negdje duboko u kadru, na taj način decentralizirajući površinski vizualni aspekt filma, uklanjanjući uređenje oko središta, a stoga i utječući na dublji, značenjski sloj koji se opire jednoj, isključivoj interpretaciji.

Uskoro se suočavamo i s likom uplakane polugole djevojke koja sjedi na rubu kreveta i gleda TV. Riječ je o još jednoj u nizu nejasnih veza između kadrova, jer zbog zamućenog lica žene u prethodnom prizoru ne možemo biti sigurni da je to ista osoba. Pritom nailazimo i na jedno od mnogih umnažanja fikcijskih razina filma. Naime, djevojka na televiziji gleda kadar iz filma o glu-

mici Nikki Grace (tumači je Laura Dern) koji će možemo uskoro i mi gledati. I uistinu, sloj fikcije o Nikki najviše će nas zaokupirati kao gledatelje, tek se ponegdje u radnji izravno vraćajući natrag na prizor uplakane prostitutke, ali će se zato brojnim vizualnim aluzijama (najčešće motivom plača) referirati na okvir filma djevojke zarobljene u sobi. Nikki Grace glumica je koju je filmska industrija već pomalo zaboravila, no uvjerenja je kako će je njezina nova uloga u filmu *On High In Blue Tomorrows* ponovno dovesti do slave. Tijekom snimanja filma Nikki saznaje da se film temelji na nedovršenoj njemačkoj verziji nazvanoj 4-7 čija je produkcija obustavljena nakon ubojstva dvoje glavnih glumaca. Nakon tog uznemirujućeg otkrića granica između Nikki i Susan, lika koji utjelovljuje, postajat će sve nejasnija, a na svojim putovanjima kroz raznolike fikcije Nikki će otkriti priču o prostitutki i napokon je oslobođiti ubojstvom tajanstvenog zlog Fantoma u sobi 4-7. Izgubljena djevojka pronaći će put natrag do svog supruga i djeteta, a Nikki će nestati iz priče i pojavit se u nekoj sobi ispunjenoj drugim Lynchovim likovima i motivima. Isprepletenu brojnih fikcijskih razina filma postiže se i narativnim prekidima tijekom kojih gledamo kadrove iz Lynchove serije *Rabbits*, drame o skupini antropomorfnih zečeva koji se nalaze u jezivoj parodiji tipične američke TV komedije. Iako se u toj TV seriji osvjetljenjem, bojama i dehumaniziranim likovima ostvaruje mračna i zastrašujuća atmosfera, kontrast je postignut nasnimljenim reakcijama nevidljive publike koja bučnim smijehom odgovara na sjetne iskaze likova ili uobičajene aktivnosti poput ulaska u sobu. Takvi nas prizori suočavaju s nama samima kao gledateljima, prisiljavajući nas na propitivanje vlastite uloge.

S obzirom na autoreferencijalni potencijal postignut citatnošću filma, nužno je u grubim crtama naznačiti i druge intertekstualne veze između *Unutarnjeg carstva* i ostalih Lynchovih filmova. Naime, brojnim se aluzijama film referira na već ustaljene Lynchove motive poput treptavog plavog neonskog svjetla koje označava onirički prijelaz između stvarnosti i sna, a likovi se kreću bogato ukrašenim sobama ispunjenima glomaznim namještajem, skulpturama i teškim zastorima te mračnim prostorijama bez prozora i izlaza u kojima ekran ispu-

njavaju samo prestravljenia lica likova. Kao što je to čest slučaj u Lynchovim filmovima, boje se koriste s obzirom na njihova simbolična značenja, a određeni predmeti, poput gramofona s početka filma, snimljeni su u detalju. Nemoguće je zanemariti i prisutnost glumaca koje možemo vidjeti i u drugim Lynchovim ostvarenjima, poput Laure Dern u ulozi Nikki ili Justina Theroux-a koji utjelovljuje Devona, glavnog glumca ukletog filma. Prepoznat ćemo i ponavljanja određenih ustaljenih Lynchovih motiva unutar samog filma, poput crvenih sjenila svjetiljki, određenih imena, kretnji i izraza te postupka polaganog, sablasnog nestajanja likova iz kadrova.

Ovi će nas postupci citatnosti podsjetiti i na film Jean-Luca Godarda *Ludi Pierrot (Pierrot le fou)*, 1965), djelo također ispresjecano referencama na ostala redateljeva djela. Ustrajemo li na trenutak u ovoj usporedbi, svakako ćemo uvidjeti i niz drugih sličnosti između Godardova i Lynchova filma. Primjerice, postupkom kolaža u oba se filma razbijaju ujednačenost i linearnost radnje koja će se "razviti u mnogo drugih mogućih priča i likova koji izranjavaju na rubovima."<sup>2</sup> Žanrovska neodredivost u oba je filma uvjetovana miješanjem elemenata različitih žanrova: u *Ludom Pierrotu* križaju se, između ostalih, pustolovni, ljubavni i gangsterski film, a u *Unutarnjem carstvu* triler, film strave i ljubavni film. Pojavljuju se izravne reference na druge tekstove, autore i svijet filma i Hollywooda. Često se doima kao da izostaje kauzalni lanac između događaja u radnji, a poteškoće u komunikaciji između likova koji često ni sami ne vide uzročno-posljedične veze na taj se način reflektiraju i na otežanoj komunikaciji između gledatelja i filma. Iako i Godardov Ferdinand i Lynchova Nikki pokušavaju nametnuti red svijetu u kojem postoje, oba filma kontinuirano izmiču njihovoj kontroli ponavljanjem motiva nepoznatog, neuhvatljivog i promjenjivog putem naglih rezova i zvučnih prekida u obliku tišine, glazbe ili ljudskog glasa koji prate neuhvatljive promjene između kadrova. Oba redatelja boju koriste kako bi ispričali priču koje, kako kaže Dalle Vacche (2009), likovi često nisu svjesni, a njihovom agresivnom simbolikom ponekad se i osporavaju napori likova k uspostavljanju urednih odnosa ili narativnog poretku.

<sup>2</sup> Angela Dalle Vacche, "Godardov Ludi Pierrot – filmska umjetnost kao kolaž protiv slikarstva", u: *Vizualni studiji*, ur. Krešimir Purgar, Zagreb 2009: Centar za vizualne studije, str. 272.



Ludi Pierrot

Kao i u Godardovu *Ludom Pierrotu*, mnogi od likova u *Unutarnjem carstvu* pričaju priče i prepričavaju tuđa i vlastita iskustva, usredotočujući našu pozornost na konstruiranost filma pred nama, ali i konstruiranost svih drugih oblika fikcije. Redatelj filma *On High In Blue Tomorrows* glavnim će glumcima prepričati jezivu priču o njemačkoj verziji filma, Nikki će prepričavati doživljaje iz života prostitutke, a jedna od beskućnica na kraju filma umiruće Nikki priča o svojoj prijateljici s umjetnom nogom. U već spomenutom razgovoru između Nikki i neobične susjede, gledatelj će saznati i pojedinosti o dvije verzije stare poljske priče. U središtu jedne od njih nalazi se dječak koji prolaskom kroz vrata prouzroči rođenje zla koje ga počinje pratiti, dok se druga bavi djevojčicom koja se izgubi na tržnici i zaluta u neku začenu uličicu, gdje se nalazi put u prošlost. Glumica Nikki i sama će se naći izgubljena među svjetovima vlastite stvarnosti, fikcije scenarija i života uplakane djevojke zarobljene u sobi pred televizorom, pokušavajući pronaći izlazak iz mračnih ulica i sjenovitih hodnika te se vratiti u stvarnost glumačkog života. Motiv prolaska kroz portale i vrata i ulaska u paralelne dimenzije kojima vladaju neka druga pravila bezbroj se puta ponavlja tijekom filma, a gledatelj nikada ne može prepostaviti kamo će likove odvesti ti različiti otvori. "Postoji golema mreža, ocean mogućnosti", reći će Freddy, redateljev pomoćnik.

Diskontinuirani prikaz događaja u kojem vrijeme gledatelju rijetko može poslužiti kao pomoć pri snalaženju u radnji pridonosi dojmu fragmentarnosti i izgubljenosti u višeglasju fikcijskih slojeva filma. Prisjetit ćemo se,

dakako, sličnog postupka iz Buñuelova *Andalužijskog psa* (*Un Chien Andalou*, 1928) u kojem natpisi s vremenskim određenjima i rezovi između kadrova svojim montažnim efektima zbunjuju gledatelja i otežavaju snalaženje u radnji, potičući ga na individualnu interpretaciju. Zanimljivo je da i Lynch, kao i Buñuel na natpisima koji se pojavljuju između kadrova, jezik koristi kako bi predložio kritiku ideje o jednoj interpretaciji. Naime, mnoštvo likova u *Unutarnjem carstvu* govori na stranim jezicima, a u podnožju ekrana pojavljuje se prijevod. S obzirom da ono što izgovaraju nerijetko ima učinak mističnog, strašnog ili tajnovitog, postavlja se pitanje o gubitku značenja u prijevodu, pa stoga i o mogućem gubitku značenja u procesu prevođenja filma u sažeto tumačenje. U *Ludom Pierrotu* jedan lik prevodi iskaz drugog lika trećemu, svraćajući našu pozornost na upitnu vjerodostojnost takve komunikacije. Pri kraju filma, ispovijedajući se čovjeku u mračnoj sobi, Nikki će priznati: "Ne znam što se dogodilo prije, a što kasnije...", a u razgovoru s Nikki vidovita susjeda i sama će reći: "Ne mogu se sjetiti je li danas, prekosutra ili jučer. (...) Da je danas sutra, vi biste sjedili ondje." I uistinu, nakon što Nikki pogleda u smjeru u kojem pokazuje susjeda, ugledat će sebe kako sjedi na sofi s prijateljicama, a susjeda i Nikki nestaju iz kadera. Čini se kao da pokretima, pogledima i riječima likovi mijenjaju prostor i vrijeme, pokrećući iznenadne skokove u radnji kojima se gledatelja dezorientira, ali istovremeno i upućuje na konvencionalne prostorno-vremenske postavke filmova na koje možda inače ni ne obraćamo pažnju.

Vratimo li se nakratko na motiv pogleda, i ovde ćemo

primjetiti autoreferencijalnost redateljevih postupaka. Prisjetit ćemo se kadra u kojem Nikki i Devon razgovaraju i međusobno se zavode, no nakon nekog vremena kamera se povlači i svojim pokretom otkriva drugu kamjeru i filmsku ekipu kako snima prizor koji smo smatrali "stvarnim". Isti se postupak koristi i pri samom kraju filma kada Nikki umire među beskućnicima na cesti, ali se najednom u kadar spušta kamera, a izvan kadra redatelj označava kraj snimanja. Jednako kao što gledatelj promatra brojne radnje i suočava se s poteškoćom razlučivanja stvarnog od nestvarnog, u sličnoj se situaciji nalaze i likovi koji promatraju jedni druge. Dok Nikki prima vijest o novoj ulozi, njezin je suprug napeto promatra, skriven na stepenicama. Voditeljica televizijske emisije ispituje Nikki i Devon o preljubu, a nakon što oni zaniječu vezu upozorava ih: "Marilyn Levens će vas promatrati." U prvom dijelu filma, tijekom uvježbavanja jedne od intimnih scena između likova koje glume Nikki i Devon, glumci će na setu primijetiti nečiju prisutnost. Devon će pokušati uhvatiti skrivenu osobu, no ona će mu izmaći. Ista se scena kasnije ponavlja, ali ovaj puta iz perspektive Nikki koju gledatelj prati na njezinim putovanjima kroz različite slojeve fikcije i stvarnosti. Nakon što se Nikki pojavi na jednom od tih slojeva, ispostavit će se da je upravo ona bila osoba koju je Devon pokušao uhvatiti, te je iz prikrajka na setu promatrala sebe kako uvježbava scenu s Devonom.

Motiv dvojnika pojavljuje se i drugdje u filmu koji ionako obiluje subjektivnim kadrovima u kojima Nikki gleda samu sebe, pri čemu se ponekad kadar okreće naglašavčke te na taj način predstavlja nestvaran ili iracionalan poredak. Pritom se, dakako, propituju i promjene u identitetu glavne junakinje suočene s nemogućnošću jasnog odvajanja fikcije i stvarnosti. Kao i u Godardovu *Ludom Pierrotu*, identiteti likova istovremeno se grade, ali i osporavaju redateljevim intervencijama. Film iznevjerava gledatelja koji očekuje jednostavan odnos označitelja i označenog, linearan slijed logički povezanih prizora koji služe kao reprezentacija jedne, ujednačene priče o Nikki Grace. Umjesto toga, označitelji u filmu podložni su konstantnoj promjeni, ismijava se ideja o mimesisu, pa tako stvarna glumica Laura Dern istovremeno glumi Nikki, Sue i Poljakinju, a iste identitete ponekad preuzimaju i druge glumice, zbog čega naoko jednostavna priča o preljubu i osveti prerasta u gledateljevu borbu s označiteljima u mijeni. "Znate li tko sam ja? (...) Pre-

poznajete li me?", pitat će se Nikki, gubeći se u nesigurnim vodama Hollywooda, priči scenarija 4-7 i brojnim likovima koje utjelovljuje. Naime, na sličan način kao i u Buñuelovu filmu *Taj mračni predmet žudnje (Cet obscur objet du désir, 1977)* ili Lynchovoj *Izgubljenoj cesti* (oba su filmovi u kojima isti glumci glume više likova), Nikki djeluje poput platna na kojem se odražava subverzija predvidljivog, narativno urednog i očekivanog putem nekronološkog, eksperimentalnog i začudnog.

Obratimo li pozornost i na uzastopno pojavljivanje motiva grubog autoriteta (prisjetimo se, usporedbe radi, Franka iz *Plavog baršuna /Blue Velvet, 1986/* ili Mr. Eddyja iz *Izgubljene ceste*) te opiranja moći koje također utjelovljuju Nikki i drugi likovi, i na toj ćemo razini prepoznati središnji sukob struktura koje nameću poredak i, nasuprot tome, želje za slobodom forme i interpretacije. Suprug glavne junakinje opsjednut je održavanjem kontrole te se nekoliko puta pojavljuje duboko u kadru, gotovo poput prijeteće siluete, nadzirući Nikki i njezin odnos s Devonom. Muškarac s početka filma ostvaruje dominaciju nad plahom prostitutkom, a nešto kasnije uplakana Nikki naći će se u sobi prepunoj lijepih, oskudno odjevenih djevojaka koje će razmjenjivati dojmove o nekom moćnom muškarцу: "Dopustila bih mu da mi radi sve što poželi." Razgovarajući o tome kako uloviti muškarca, kao glavne atribute navest će grudi i stražnjicu, a zatim zaplesati na glazbu s izvorom izvan kadra, pridržavajući se unaprijed određene koreografije te tako naglašavajući atmosferu umjetnog i neprirodnog. Ovim se autoreferencijalnim signalima daje komentar o nametanju jednog, dominantnog viđenja istine koji svoj predmet promatranja svodi na jednostavnu interpretaciju, baš kao što pojedinci u filmu identitet žena i muškaraca svode na tjelesno i seksualno (ne zaboravimo na zamućena lica muškarca i prostitutke koja se svlači i tako u potpunosti skreće pozornost na svoje golo tijelo, onemogućavajući nam da se, umjesto toga, usredotočimo na njezino lice).

Složenost usporednih radnji, simbolike i sustava umnažanja fikcijskih okvira *Unutarnjeg carstva* teško je iscrpiti u ovako kratkom tekstu, pa smo se usredotočili na nekoliko autoreferencijalnih signala koji gledatelja potiču na aktivno bavljenje filmom. Ideja o dvojniku kao nagovještaju svijesti filma o samome sebi provlači se kroz veći dio *Unutarnjeg carstva*, a prisutna je u više različitih oblika. Likovi nailaze na vlastite kopije, prizori i

motivi ponavljaju se više puta, a subjektivnim kadrovima likovi promatraju sami sebe. Fantastično i nestvarno tematizira se nadnaravnim pojavama i likovima, a tehnike pretapanja i nestajanja likova također pozivaju na propitivanje granica međusobno isprepletenih fikcija. Tajanstvenim i alegorijskim dijalozima, dvosmislenim montažnim sponama, vizualnim efektima i nelagodnom

zvučnom podlogom pojačava se atmosfera skrivenog i neizrečenog, a problem spoznavanja istine, napose putem reprezentacije stvarnosti, uočili smo i pri proučavanju nestalnog identiteta likova koji se, kao i tkivo filma, kontinuirano premještaju iz stvarnog u nestvarno, iz jedne fikcije u drugu.

## Literatura

- Dalle Vacche, Angela, 2009, "Godardov Ludi Pierrot – filmska umjetnost kao kolaž protiv slikarstva", u: Purgar, Krešimir (ur.), *Vizualni studiji*, Zagreb: Centar za vizualne studije, str. 271–295.
- Hutcheon, Linda, 2000, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York: Routledge
- Waugh, Patricia, 1995, "What is metafiction and why are they saying such awful things about it?", u: Currie, Mark (ur.), *Metafiction*, London – New York: Longman, str. 39–54.
- Žižek, Slavoj, 2000, "The art of the ridiculous sublime: on David Lynch's *Lost Highway*", University of Washington Press

## Nikola Strašek

Akademija dramske umjetnosti, Zagreb (student)

# Po/etika Wernera Herzoga: stvaralačka etika i dokumentarni film

67 / 2011

**Sažetak:** U eseju se razmatra etičnost režijskoga postupka u dokumentarnim filmovima Wernera Herzoga, napose s obzirom na metodu priređenog dokumentarca, odnosno na činjenicu da je Herzog za neke svoje ugledne dokumentarne filme namještao i priređivao prizore koje je zatim prezentirao kao dokumentarne, nefikcijske filme. Posebno se obraća pozornost na Herzogovu vlastitu podjelu istine u filmu na "činovničku" i "ekstatičnu" istinu, pri čemu je prva biorakatsko, nepristrano bilježenje stvarnosti bez intervencije, a druga – ona koju Herzog autorski odabire – stvaralačka istina. Time Herzogovi filmovi još jednom dokazuju Godardovu maksimu o tankoj granici fikcije i dokumentarizma.

**Ključne riječi:** dokumentarni film, etika, Werner Herzog, priređeni dokumentarac

Jedna od prvih, a zacijelo i najzanimljivijih rečenica na koje sam naišao učeći za prijemni iz režije na zagrebačkoj Akademiji dramske umjetnosti jest ona čuvena i vjerojatno pomalo izlizana Godardova rečenica kako su najboljiigrani filmovi slični dokumentarnima, a najbolji dokumentarni igranima. Premda ovo o igranom u dokumentarnom filmu vuče na laž, na ono što dokumentarac ne bi trebao biti – glumljen, namješten – bez obzira što Godard nije mislio doslovno (ili ipak jest?), neki od najboljih dokumentarista "varali su" i "lagali" snimajući svoje dokumentarne filme.

Dobar je primjer iz stvaralaštva Wernera Herzoga, koji ionako nije previše mario za žanrove, premda neke njegove filme definitivno svrstavamo među dokumentarce, a neke ne. Primjer dolazi sa snimanja filma *Zvona iz dubine* (*Glocken aus der Tiefe: Glaube und Aberglaube in Rußland*, 1993), dokumentarca o miješanju religijskih i poganskih vjerovanja u Rusiji. Istražujući i pišući scenarij, Herzog je naišao na zanimljivu legendu o gradu na dnu jezera i ljudima koji još dan-danas zimi hodočaste tamu (Herzog je i sam hodočasnik – pješke je u dobi od 17 ili 18 godina prošao Balkonom, od Slovenije do Albanije – Herzog je po majci Stipetić), vjerujući kako se na dnu jezera, ako

dobro pogledate, duboko vjerujete i okolnosti su prave, krije taj mitski grad. A ta lijepa ruska priča rodila se ovačko: prilikom neke od invazija divljih plemena s istoka, u srednjem vijeku, stanovnici toga grada molili su Boga da ih spasi sigurne smrti i Bog ih je uslišio prebacivši cijeli grad sa stanovništvom na dno zaleđenog jezera. Invazija je prošla, i grad bijaše spašen.

Ova priča činila se Herzogu idealnom za prikaz teme kojom se odlučio baviti. Uz sve pripreme, provjere i istraživanja Herzog i ekipa stigoše na dan hodočašća na zaleđeno jezero. A na jezeru nikoga. Nikakvih hodočasnika, čak ni turista. Čak ni grad pod ledom nisu mogli vidjeti. Nakon nekoliko sati čekanja, svjestan da neće moći snimiti ništa doli zaleđeno jezero, Herzog, vjerojatno, na licu mjesta donosi odluku. On i nekoliko članova ekipe odlaze do najbližeg gradića i u lokalnoj birtiji unajmljuju nekolicinu okorjelih ruskih pijanaca koje su pronašli za šankom. Audicija je, dakle, održana u birtiji, na sam dan snimanja. Kao što, vjerujem, prepostavljate, Herzog je pijance doveo na jezero, ako je bilo potrebno i još malo opio (hladno je na ledu, u Rusiji, zimi!), i pustio ih da teturaju, leže, pužu po tom jezeru. I sve to snimio. Dok u filmu gledamo te ljudе kako posrću, padaju i leže po ledu Herzog kao narator hladnokrvno priča o mističnim vjerskom zanosu ruskih hodočasnika koje je, eto, on tamo pronašao i snimio. Jednom od "hodočasnika" koji je ležao na ledu, uha prislonjenog na nj, kao da osluškuje ta "zvona iz dubine" s mutnim, pijanim pogledom zagledanim u daljinu bio je u Herzogovoj naraciji paradigma vjernika u mističnom, vjerskom iskustvu i takvim ga je predstavio. A čovjek je pijan pao, misleći na tko zna što, ili se samo pitajući u sebi što on tu zapravo radi, i ostao ležati jer nije uspijevalo ustati. Inače to lice i taj pogled jedan su od emotivnih vrhunaca filma. Herzog je kasnije otkrio "tajnu" i ispričao kako je sa tim pijancima bilo vrlo ugodno raditi, kako su ga slušali i kako im je davao vrlo precizne upute koje su oni izvrsno provodili u djelu.

Pitanje koje postavljam, i koje ova scena donekle postavlja i osvjetjava, jest pitanje PO-ETIKE, kako je to



Zvona iz dubine



formulirao Danilo Kiš. To je pitanje morala u stvaranju umjetničkog djela. Vrijedi li djelo više ako je njegov stvaralač moralna osoba ili ne, ili ako je djelo samo po sebi moralno, etički određeno kao "dobro"; da li u velikoj iluziji stvaralaštva, u kojoj se nijedna energija ne gubi, nešto znači moralna osoba stvaraoca, ili još zanimljivije, sam postupak stvaranja sagledan iz perspektive etičnosti.

Dakle etika i estetika. Ili još jednostavnije sadržaj i forma. Ruska pjesnikinja Marina Cvetajeva u knjizi *Umjetnost u svjetlu savjesti* kaže kako je umjetnost isto što i priroda i pita: "U čemu je razlika između umjetničkog djela i prirode? Ni u čemu. Tko bi znao, kojim putevima truda i čuda – tek, ono postoji." Dalje se Cvetajeva pita: ako je umjetničko djelo isto što i djelo prirode, je li priroda svenata? I odgovara: nije. Je li grešna? Nije. Ali ako je umjetničko djelo također djelo prirode, zašto onda umjetničkom djelu postavljamo moralne zahtjeve a drvetu (prirodi) – ne. U krajnjem slučaju može nam biti žao što krivo raste. Na to pitanje Cvetajeva daje ovakav odgovor: "Zato što je priroda – rodilja neodgovorna, dok je čovjek, stvaralač – odgovoran..."

Za Cvetajevu, jednu od najboljih pjesnikinja 20. stoljeća, a i uopće, stanje stvaralaštva je stanje sna, u kome odjednom, povinujući se nepoznatoj nužnosti, zapališ kuću ili gurneš prijatelja u provaliju. To je tvoje djelovanje u punoj slobodi, slobodi stvaralaštva, djelovanje bez savjesti, tebe – prirode. Znači Herzog je sve ono radio u stanju potpune slobode, slobode stvaralaštva; djelovaо je bez savjesti, kao priroda.

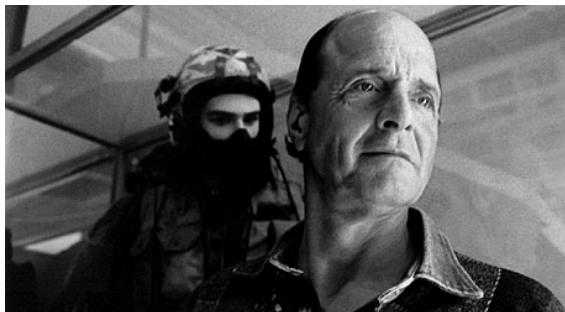
### **Ekstatična istina**

I sam Herzog je u svojoj "Deklaraciji iz Minnesotte" postavio nekoliko pravila, ideja, "zakona" svoje poetike. Ključna razlika koju Herzog postavlja između *cinéma vérité* i *direct cinema* s jedne strane i vlastitih filmova s druge je razlika između, kako ju je Herzog nazvao, "činovničke istine" – koju bilježe i predstavljaju ta dva pokreta – i "ek-

statične istine", koju Herzog stvara i predstavlja u svojem djelu. Oba pojma su njegova. Već sama imena koja je dao istinama mnogo govore o kakvoj razlici govor. I tu se, sa svojom "ekstatičnom istinom", on približava razmišljanju Marine Cvetajeve jer riječ ekstaza, koja dolazi od grčkog ek-iz + stasis – stajanje, najviši je stupanj oduševljenja, zanosa, zanesenost, zanjetost, stanje "izvan sebe". I već u samoj etimologiji, i značenju riječi ekstaza možemo pronaći ono Cvetajevino stanje stvaralaštva, stanje sna, stanje potpune slobode, stanje bez savjesti.

Što se tiče "činovničke istine", za Herzoga ona označava nepristrano, činovničko, birokratsko bilježenje stvarnosti, bez da se u nju intervenira (kao da već samo prisutstvo kamere, snimatelja i redatelja, a u većini slučaja i ostatka ekipe, nije intervencija). "Ekstatična istina" je istina stvaralačka, istina onog koji stvara djelo, onog koji u konkretnom slučaju snimanja dokumentarnog filma, svjestan uzaludnosti smanjivanja broja ljudi u ekipi, skrivanja njihove prisutnosti, svjestan da će sama svijest kako ga se snima iskriviti "stvarnost" protagonista, te po-učen svim tim uzaludnostima, otvara sebi širok prostor djelovanja: od direktnе intervencije u građu, repeticija u dokumentarnom filmu, kataliziranja – raznim sredstvima – i situacija i protagonista, pa sve do za dokumentarni film posve neuobičajjene "glume", uz malu razliku što ovdje protagonisti igraju sami sebe. Herzog u svojim dokumentarcima protagonisti tretira kao glumce; tjeru ih da uče i ponavljaju, ponekad vlastiti, a ponekad, češće, njegov tekst; namješta scenografiju, vrlo često uređuje mjesto gdje ljudi žive kako bi na vidjelo izašlo ono čime se u specifičnom filmu bavi; poznat je i po rekonstrukcijama događaja, ali ne s glumcima, nego s ljudima koji su taj događaj proživjeli.

Sve navedeno vidljivo je na primjeru filma *Mali Dieter treba letjeti* (*Little Dieter Needs to Fly*, 1997). U tom filmu Dieter ponavlja sa Herzogom napisan tekst, Herzog ga odvodi u Kambodžu gdje je Dieter za vrijeme Vijetnam-



Little Dieter Needs to Fly



skog rata pao u zarobljeništvo Vietkonga i tamo, unajmivši lokalne mladiće, naoružavši ih, Herzog tjera Dietera da mu pokaže pred kamerama što je sve prošao. I u takvoj situaciji vidimo kako se Dieteru vraćaju sjećanja i u njemu izazivaju iskrena emotivna stanja – jer nije Herzog izveo tu rekonstrukciju da bi nam pokazao kako je to bilo, nego da bi nam pred kamerama otkrio unutrašnji, emotivni svijet svog lika. I onda je još snimioigrani film *Rescue Dawn* (2006), koji na izrazito naturalistički, dokumentaristički način pokazuje u igranoj formi ono što smo vidjeli kako nam u džungli pokazuje Dieter. To je netipičan film za hollywoodske standarde – iako u njemu igraju zvijezde, Christian Bale (poznat po manjakalnom uživljavanju u likove koje glumi) i Steve Zahn, iako je budžet bio sasvim pristojan (minoran za Hollywood, ali veći, nego inače, za Herzoga), ipak će i neupućen gledatelj primjetiti da je tu nešto "čudno".

U ovom se igranom filmu čak ponavljaju i ključne rečenice iz *Malog Dietera*, precizno se rekonstruira Dieterovo zarobljeništvo, u njemu nema one hollywoodske grandioznosti, priče veće od života. A Herzog na kraju pokazuje Dieterov triumfalni povratak u svoju jedinicu, u sceni kada mu tisuće vojnika kliču, scenu kakve smo vidjeli u bezbroj američkih, hollywoodskih filmova, scenu konačnog trijumfa pojedinca ili zajednice u kojoj svi viču i grle se i plješću. Kao gledatelj tu scenu shvaćam ambivalentno – i doslovno i sa ironičnim odmakom.

Postoji još jedna zanimljiva anegdota povezana sa Herzogom i njegovim filmom *Pouke mraka* (*Lektionen in Finsternis*, 1992), snimljenim u Kuvajtu neposredno nakon Zaljevskog rata. Herzog, koji je i narator, kao u svim svojim filmovima, već na početku filma, dok kamera lebdi iznad zapaljenih naftnih polja, postavlja sebe kao naratora i nas kao gledatelje u poziciju posjetitelja s nekog drugog planeta. I doista, prizori koje vidimo u ovom filmu

kao da su s nekog drugog planeta, ili iz duboke, primorodijalne prošlosti. I kada je Herzog predstavio film na Berlinskom filmskom festivalu, većinski ljevičarska publika izviđala je film – nisu bili zadovoljni jer se Herzog nije odredio po pitanju rata. Štoviše Herzog nam u filmu ne kaže ni na kojem smo planetu, a kamoli u kojoj državi, ili još da objašnjava tko je koga napao i zašto. I tako je cijela dvorana, nekih 5000 ljudi zviždalo i negodavalо, uzvikivalo pogrde. Tada je Herzog izašao pred publiku i mirno rekao: "Svi ste vi u krivu."

I, da završim sa Herzogom: on nije samo pomiješao žanrove nego je snimio po istoj priči i dokumentarni film koji teži igranom i igrani film koji teži dokumentarnom – demonstrirajući i u jednom i u drugom svoju privrženost "ekstatičnoj istini", autonomiji stvaratelja, ogromnom prostoru slobode koji je za svoj rad, a i za rad budućih generacija sineasta veliki vojvoda svjetskog filma osvojio.

### Zaključak

Učeći i čitajući o pionirima filma, posebno mjesto za mene su zauzimali, kao neodvojive suprotnosti – Dziga Vertov i S. M. Ejzenštejn. Jer postoji nešto neopisivo vrijedno u bilježenju stvarnosti autorskim pogledom; dokumentirati život, svijet u kojem živiš i ostaviti te zapise za buduće generacije. Sjećam se fascinacije Vertovljevim snimkama Rusije, i po tome koliko su se razlikovali od tzv. žurnala i ostalih povijesnih dokumenata. Isto tako nikad neću zaboraviti bijelog konja koji pada s mosta (i ovo je dokumentarizam isto tako moralno upitan – ali što je jedan konj naspram revolucije?) u *Oktobru* i montažne sekvence pokolja radnika-štrajkaša i stoke u klaonici u *Štrajku*. Pa ipak, intuitivno, nikada nisam razdvajao igrani i dokumentarni film, sigurno i poučen onom čuvenom i izlizanom Godardovom rečenicom.

Mogao sam pisati i o Leni Riefenstahl i Alanu Resnaisu,

o *Trijumfu volje* i *Noći i Magli*, o Franku Capri i *Zašto se borimo?*, seriji filmova iz Drugog svjetskog rata, o Flahertyju i njegovu *Nanooku sa sjevera*, kao i o filmovima *Okrug Harlan*, našim *Od 3 do 22*, *Pletenicama...*

Kao što čitatelj može primijetiti, odgovore na osjetljiva pitanja etike i dokumentarnog filma nisam pronašao. Ali mi se čini kako je umjetničko stvaralaštvo u pojedinim slučajevima izvjesna atrofija savjesti, možda i neophodna atrofija savjesti, onaj moralni nedostatak bez kojeg ona, umjetnost, ne može postojati. Da bi bila "dobra", umjetnost bi se morala odreći barem pola sebe same. Jedini način da umjetnost bude apsolutno dobra je da ne postoji. Isto tako, često čujemo kako se umjetnici i djeca uspoređuju po nevinosti. Mislim da bi ih bolje bilo uspo-

rediti po neodgovornosti. Neodgovornosti u svemu, osim u igri. Ako u tu igru uđete sa svojim moralnim i društvenim zakonima, samo ćete pokvariti, a možda i prekinuti igru. Unošenjem svoje savjesti – pokvarit ćete našu (stvaralačku). Ili sasvim zabranite igru, ili se ne miješajte. Ono što je za vas "igra", za nas je jedina ozbiljnost. Ozbiljnije nećemo ni umirati.

I za kraj, vraćam se Godardu: "Volim reći kako postoje smo dvije vrste filma, Flaherty i Ejzenštejn. To bi značilo, dokumentarni realizam i kazalište, ali ultimativno, na najvišoj razini, oni su jedno te isto. Ono što želim reći je da kroz dokumentarni realizam stižemo do strukture teatra, a kroz imaginaciju teatra i fikcije opet stižemo do stvarnosti života."

## Literatura

**Cronin, Paul, 2002, *Herzog on Herzog*, London: Faber and Faber**

**Prager, Brad, 2007, *The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic, Ecstasy and Truth*, London: Wallflower Press**

## Juraj Kukoč

Hrvatski državni arhiv - Hrvatska kinoteka

# Moralno na filmu – kao sluga naraciji i kao gospodar značenja

67 / 2011.

**Sažetak:** Ima li moralni sadržaj filmskog djela značaj u procjeni estetske vrijednosti filma? Ako ima, u kojoj mjeri? Noël Carroll i Berys Gaut drže da moralni sadržaj utječe na estetsku vrijednost narrativnog filma, jer o njemu umnogome ovisi gledateljevo razumijevanje postupaka likova te emocionalni angažman gledatelja. No, moralni sadržaj nije samo, kako tvrde Carroll i Gaut, sluga naraciji, već je u pojedinim filmovima temelj značenjskog kompleksa djela. Tu tvrdnju tekst obrazlaže na primjeru raznih filmova, ponajviše analizom filma *Nestala bez traga* (2007) Bena Afflecka.

**Ključne riječi:** moralizam, film, naracija, značenje, *Nestala bez traga*

### Moralno kao sluga naraciji

Noël Carroll vjeruje da je moralna načela moguće povezati s estetskim doživljajem filma, a tu tvrdnju temelji na povezanosti morala i naracije. On, naime, smatra da je smisao narrativnog filma održati gledateljevu pažnju, odnosno ponukati gledatelja da sa zanimanjem i uživanjem prati razvoj priče. Da bi to mogao, gledatelj mora razumjeti postupke likova i motivaciju tih postupaka. Pritom su mu kao alat nužna moralna načela, jer se likovi u svojim postupcima, baš kao ljudi u stvarnom svijetu, konstantno vode ili ne rukovode moralnim načelima. Također, da bi sa zanimanjem pratio priču, gledatelj mora imati i interesa u toj priči, odnosno željeti da određeni lik bude nagrađen, a određeni kažnen. Zato mu je također potreban alat moralnih načela, jer pomoću njega određujemo kojeg ćemo čovjeka simpatizirati, a kojeg ne. Dakle, moralna načela bitna su za praćenje priče filma, a ono je temelj estetskog uživanja u narrativnom filmu. Prema tome, moralna načela igraju važnu ulogu u estetskoj prosvđbi filma (Carroll, 2001a: 280–285; 2001b: 304–306).

Umjereni moralist Berys Gaut slaže se s Carrolom o mogućnosti utjecaja etičkih vrijednosti na estetski doživljaj filma, a kao argument također ističe važnost moralnih elemenata u razumijevanju i praćenju filma. No on se pritom koncentriira na gledateljeve emocije kao ključni

faktor u praćenju filmske radnje. Gaut drži da autori filma razvijaju radnju na određeni način da bi dobili traženi emocionalni odgovor od gledatelja. Tako će u filmu strave autori tražiti od gledatelja da bude ustrašen, u komediji da se smije, a u društveno angažiranom filmu da bude ljut zbog učinjene nepravde.

Također, tražit će od gledatelja da se na određeni način emocionalno postavi prema likovima i sukladno tome prati radnju. Tražit će od njega da ga zločinac ustraši i odbije te da sa strahom očekuje njegov sljedeći potez i nada se njegovu kažnjavanju. Tražit će od njega da zavoli glavnog junaka i da sa simpatijom prati njegove poteze te očekuje da junak "spasi stvar" i samog sebe. Dakle, naši emocionalni odgovori ključni su za praćenje radnje i razvijanje očekivanja u vezi radnje. Mnogi emocionalni odgovori vezani su pritom za moralno. Volimo dobre, a mrzimo loše likove. Plašimo se zlih bića i ljutimo na postupke zlih ljudi. Autor, dakle, traži od gledatelja da emocionalno reagira na određeni način, a njegov emocionalni odgovor često ovisi o njegovim moralnim kriterijima. Pošto su gledateljevi emocionalni odgovori, po Gautu, ključni za praćenje radnje, a time i gledateljev estetski užitak, moralni elementi igraju važnu ulogu u estetici filma (2004: 288–292).

### Moralno kao gospodar značenja

Lako se složiti se sa zaključkom obojice navedenih autora da su moralne prosudbe gledatelja u velikom broju filmova uvjet praćenja naracije s razumijevanjem i zanimanjem. Na primjer, film o borbi šerifa i razbojnika kao uvjet razumijevanja radnje traži od nas da prepoznamo tko su "dobri", a tko "loši" likovi. Partizanski film uzbudljivost temelji na našoj prosudbi o pravednosti partizanske borbe, dok nas film o ženama koja iz osvete želi uništiti nečiji brak potiče da navijamo protiv njezine odluke, jer prihvaćamo da je ona nemoralna. Carrolova i Gautova teza, dakle, vrlo dobro funkcioniра u filmovima u kojima se naše moralno prosuđivanje svodi na prepoznavanje moralnih i nemoralnih radnji u svrhu interesnog praćenja radnje, od-

*Nestala bez traga*

nosno, navijanja za "dobre" protiv "loših", pri čemu se od gledatelja samo traži da prihvate neke moralne aksiome poput – ukrasti i emocionalno povrijediti drugog je loše, a boriti se protiv zločina i pomagati drugima je dobro. Takvi su mnogi žanrovske igrane filmove, najčešće oni koji pripadaju nadžanru akcijskog filma, ali i mnoge komedije, mjuzikli i melodrame.

No Carrolovo i Gautovo objašnjenje veze moralnog i estetskog doima se manjkavim. Oba teoretičara, naime, iako načelno odbijaju tvrdnje formalista, još uvijek na određeni način utječu tvrdnji da je oblikovanje jedino bitno u estetskom doživljaju umjetničkog djela. Carroll i Gaut svemu ostalom – moralnim, društvenim, političkim i ostalim implikacijama – priznaju postojanje u filmu, ali njihovu svrhu vide tek u jačanju užitka gledatelja u oblikovanju uzbudljive fikcionalne priče filma. S time se teško složiti. Moralni sadržaj u filmu ne postoji samo zato da bi pripomogao stvaranju zanimljive priče, već i radi sebe sama, odnosno, zato da bi nam nešto rekao o moralnim pravilima i korištenju moralnih pravila u ljudskom životu. Dakle, iako je moralni sadržaj često važan samo za praćenje naracije, držim da je u mnogim filmovima on dio, pa i temelj značenjskog kompleksa cjeline filma.

### **Na primjeru filma**

U filmu *Nestala bez traga* (*Gone Baby Gone*, Ben Affleck, 2007) privatni detektivi Patrick i Angie, koji su uz to ljubavni par, istražuju otmicu djevojčice Amande. Dok pratimo njihovu istragu, shvatimo da se radi o zanemarenoj djevojčici čija je majka narkomanka. Detektivi na kraju otkriju da je otmičar obiteljski prijatelj Jack koji tvrdi da je oteo djevojčicu da bi joj pružio bolji život. Patrick i Angie nađu se u dilemi. Patrick inzistira da prijave Jacka policiji i Amandu vrate majci, dok Angie želi da prešute svoje otkriće i ostave Amandu kod Jacka. Patrick odluči postupiti po svojoj savjesti, zbog čega ga Angie naposljetku napusti. Radi se o filmu klasičnog fabularnog stila usmjerenom prema raspletu kao svojem vrhuncu. Taj rasplet nije shvatljiv niti pretjerano zanimljiv bez upletanja moralnih načela, odnosno bez uviđanja sukobu dvaju moralnih načela – Patrickova i Angiena. Patrick smatra da oni ne bi trebali ni smjeli odlučivati o životu drugih, odnosno, samovoljno odvajati majku od kćerke. Angie smatra da oni imaju pravo upletati se u život drugih bez njihove prijave, ako time nekome mogu pomoći. Verbalna rasprava o tome ključ je raspleta; traje nekoliko minuta i o njoj ovi si rješenje zapleta i sudbina ljubavne veze Patricka i An-

gie. Dakle, sukladno Carrolu i Gautu, ta moralna rasprava važna je za praćenje filma sa zanimanjem.

No, ona ne služi samo praćenju filma, već predstavlja i njegov značenjski temelj. Prvi put je uvedena negdje na sredini filma. Naime, tijekom potrage za devojčicom, Patrick slijedom krivog traga otkrije pedofila i kraj njega mrtvo izmrcvareno tijelo dječaka. Zgrožen, Patrick ubije pedofila. Svi mu na tome čestitaju, a policijski detektiv Bressant ga svojim primjerom uvjerava da je potrebno nekad zaobići zakon i sebe proglašiti sucem i krvnikom. Naime, Bressant je jednom ubio nenaoružanog dilera droge da bi dilerova nevinog sina spasio od lošeg očeva utjecaja. Patrick nije uvjeren u ispravnost Bressantova i svojeg postupka. Ova dvojba vrlo je slična dvojbi na kraju filma jer postavlja isto pitanje: imamo li pravo odlučivati o životu drugih? Ona je anticipacija završne dvojbe.

Obje dvojbe pripadaju retorički snažnim, po važnosti izdvojenim dijelovima cjeline filma. Prva Patrickova dvojba je takva zahvaljujući dramatičnosti scene otkrivanja pedofila, dužine i emocionalnog naboja scene razgovora Patricka i Bressanta te važnosti ove dvojbe u razvoju Patrickova lika i njegove fabularne sudbine. Druga je, osim zbog ovih istih karakteristika (dramatičnost raspleta, dužina i emocionalni naboj scene razgovora Patricka i Angie, važnost dvojbe u razvoju likova i njihove sudbine) retorički nabijena i samim tim što je ona vrhunac filma, rasplet prema kojem je usmjeren cjelokupni zaplet filma.

Zahvaljujući retoričkoj važnosti pridanoj ovoj moralnoj dvojbi, ona postaje temelj značenjske razine filma, njegova ideja, poanta. Sukladno s ovim zaključcima može se preoblikovati Carrolova i Gautova teza. Dok oni tvrde da su moralni elementi filma isključivo u službi praćenja priče sa zanimanjem, na primjeru filma *Nestala bez traga* vidi se da naracija i fabula mogu biti u službi moralnih elemenata filma. Da je ovaj film napravljen tako da nam je glasovni narator na brzinu objasnio što se sve događalo u toku istrage te da smo nakon toga sat vremena gledali raspravu Patricka i Bressanta te Patricka i Angie i, negdje između, Patrickov unutarnji monolog o svojim moralnim dvojbama, film bi zasigurno bio, ako ne baš svima dosadan, onda drugačije doživljen. Imali bismo osjećaj da pratimo filozofičnu moralnu raspravu, poput Platonovih dijaloga.

No, ovaj film veći dio svojeg trajanja posvećuje praćenju istrage i raznim životnim situacijama vezanim za tu istragu. Pomoću toga razvilo se naše doživljavanje likova

kao stvarnih bića, bolje poznavanje njihovih karaktera i emocionalno zbližavanje s njihovom životnom situacijom. Bez ovih elemenata spomenuti retorički vrhunci ne bi imali emocionalnu i psihološku snagu koju su autori željeli postići. Dakle, radnja, odnosno, naracija filma osigurala je životnost i uvjerljivost moralnog pitanja, koje čini temelj ne samo raspleta filma, već i njegova značenjskog smisla.

### Cijelo jato filmova

Da se ovo argumentiranje ne bi svelo samo na "jednu lastu", vrijedi spomenuti još neke filmove u kojima je moralno značenjski temelj cjeline. *Nema zemlje za starce* (*No Country for Old Men*, Ethan i Joel Coen, 2007) mnogima se može činiti filmom lišenim morala, no bez udjela moralnog teško se može shvatiti. Kroz verbalizirana razmišljanja policajca Eda razvija se u cjelini filma važno moralno pitanje – potiče li moderno doba nemoral ili je i prije moralnost bila na jednakoj niskoj razini? Ed o tom pitanju razmišlja u sklopu svoje uloge glasovnog naratora filma, a o njemu raspravlja i u dvije ključne dijaloške scene filma smještene na njegov završetak – u sceni u kojoj s bivšim šerifom razgovara o moralnosti nekad i sad te u zadnjoj sceni u kojoj supruzi prepričava san, koji je očiti metaforički nastavak ovih moralističkih razmišljanja.

U filmu *Brodolom života* (*Cast Away*, Robert Zemeckis, 2000) pratimo preživljavanje brodolomca Chucka, menadžera poštanske službe Fedex, na pustom otoku. Iako i ovaj film možemo pratiti kao žanrovsку pustolovnu priču o preživljavanju, značenjski je za njega ključna njegova moralna strana. Naime, Chuck je opsjednut "korisnim" iskorištavanjem vremena i poslovni uspjehom, a sve te stvari, koje je on držao esencijom života, potpuno su besmislene na pustom otoku. Boraveći tamo Chuck uvidi svoju grešku i nakon povratka u civilizaciju odluči promjeniti svoj život i životne vrijednosti. Dakle, cijela njegova robinzonijada, pa koliko zanimljiva bila sama po sebi, svoj puni značenjski smisao dobiva tek kao motivacija Chuckove moralne i duhovne preobrazbe, koja predstavlja fabularni i retorički vrhunac filma. Dakle, opet je fabula i naracija u službi moralne poante filma, a ne moralnost u službi naracije.

Primjera takvih filmova ima još mnogo. Tako je, na primjer, Hollywood u zadnjih nekoliko godina, pod utjecajem američkog ratovanja u Iraku i Afganistanu, stvorio niz angažiranih filmova u kojima moralna problematika

postaje značenjski temelj. Primjerice, *Dolina nestalih* (*In the Valley of Elah*, Paul Haggis, 2007), slično kao *Nestala bez traga*, bazično je kriminalistički film istrage, no bit je istrage dovesti istražitelja do zaključka da je irački rat moralno korumpirao mlade američke vojниke i, što se implicitno može zaključiti, američko društvo. Moralna poruka kao temelj akcijske radnje prisutna je i u filmovima *Nestali zarobljenik* (*Rendition*, Gavin Hood, 2007), *Michael Clayton* (Tony Gilroy, 2007) i *Priređeno* (*Redacted*, Brian De Palma, 2007). Zatim, mnogi filmovi od 1980-ih nadalje

bili su komentar yuppijevskog viđenja svijeta, odnosno, problematizirali opravdanost sudjelovanja u legaliziranim, ali nemoralnim radnjama radi osiguravanja vlastitog materijalnog probitka. Tako je značenjski temelj mnogih filmova, poput *Wall Streeta* (Oliver Stone, 1987), *Zaposlene djevojke* (*Working Girl*, Mike Nichols, 1988), *Zgodne žene* (*Pretty Woman*, Gary Marshall, 1990) i filma *Upoznajte Joe Blacka* (*Meet Joe Black*, Martin Brest, 1998), bio kritika ostvarivanja vlastite karijere na štetu drugih.

## Literatura

- Carrol, Noël**, 2001a, "Art, Narrative, and Moral Understanding", u: **Carrol, Noël**, *Beyond Aesthetics*, Cambridge University Press
- Carrol, Noël**, 2001b, "Moderate Moralism", u: **Carrol, Noël**, *Beyond Aesthetics*, Cambridge University Press
- Gaut, Berys**, 2004, "The Ethical Criticism of Art", u: **Lamarque, Peter i Olsen, S. H. (ur.)**, *Aesthetics and the Philosophy of Art*, Malden – Oxford – Carlton: Blackwell Publishing

# Nacionalni program promicanja audiovizualnoga stvaralaštva 2010-2014.

## PREDGOVORI

67 / 2014

### Kreativne industrije - doprinos gospodarstvu

Hrvatska kultura obogaćuje se desetljećima kreativnošću svojih audiovizualnih djelatnika, a u vremenu u kojem danas živimo upravo audiovizualna umjetnost postaje jedan od najživljih segmenata umjetnosti koji doživljava najveće promjene kako u tehnologiji svog nastajanja tako i u smislu distribucije i dostupnosti. Tehnološka konvergencija kojoj svjedoči mo čini audiovizualne sadržaje dostupnijima nego ikada prije, ali u isto vrijeme i fragilnijima nego ranije.

Očuvanje i promicanje kulturne raznolikosti jedan je od prioritetnih ciljeva hrvatske kulturne politike, a s posebnom osjetljivošću ovaj cilj se artikulira za područje audiovizualnih djelatnosti. Nacionalni program promicanja audiovizualnog stvaralaštva strateški je dokument koji daje pregled osnovnih smjernica te je nastao u okviru Hrvatskog audiovizualnog centra institucije osnovane kako bi postala stožernom ustanovom za promociju hrvatskog audiovizualnog stvaralaštva, onako kako je to zacrtano Zakonom o audiovizualnim djelatnostima.

U razdoblju koje je pred nama važno je osigurati punu provedbu Zakona i strateških dokumenata kako bi se postigli osnovni ciljevi, a to je u prvom redu očuvanje stabilne audiovizualne proizvodnje. Potrebno je raditi na kvalitetnoj distribuciji unutar Hrvatske, ali i kroz međunarodne posebno europske mreže i inicijative. Hrvatsku čeka projekt digitalizacije kinoprikazivačkog sektora što otvara mogućnosti ravnomjernijeg razvoja kinoprikazivačke mreže diljem Hrvatske. Kroz zajedničke inicijative Ministarstva kulture, Hrvatskog državnog arhiva, havca i ostalih partnera bit će važno nastaviti unaprjeđivati zaštitu, restauraciju i prezentaciju hrvatske audiovizualne baštine.

Kreativne industrije, a audiovizualne djelatnosti najvažniji su dio kreativnih industrija, značajno doprinose hrvatskom gospodarstvu baš kao što je to slučaj i u državama Europske unije. Reforma medijskog zakonodavstva kao jedan od važnih ciljeva uključila je zahtjev za primjereno tretmanom djela hrvatskih autora u prostoru elektroničkih medija što predstavlja temelj za razvoj propulzivne audiovizualne industrije. Ovaj će proces biti zaokružen pokretanjem izvoza filmskih usluga kako kroz potporu izvoza djela hrvatske audiovizualne proizvodnje, tako i kroz sustav potpora koji će Hrvatsku učiniti konkurentnom za privlačenje stranih produkcija i koprodukcija.

Ministar kulture  
mr. sc. Božo Biškupić

### Audiovizualno

Iako pojam audiovizualnoga pripada svakodnevnomu govoru, mnogi ga još uvijek ne razumiju u potpunosti. U današnje doba konvergencije, djelatnost koja se zasniva na pokretnoj slici ima mnoštvo sastavnica i pretinaca. Riječ 'audiovizualno' je izmišljena da bi ih ujedinila. Prije 60 godina govorilo se o 'filmskoj industriji'. Prije 40 o 'filmskoj i TV industriji'. Prije 30 o 'filmskoj i TV industriji, uključujući video'. Kako je razvojem novih tehnologija ovaj niz poprimao šire konotacije, kreiran je jedinstven leksem – 'audiovizualno'.

Nacionalna strategija promicanja AV stvaralaštva dotiče raznorodna područja: televizijsku, kinematografsku i multimedijsku praksu s pridruženim elementima internetskih servisa, a na obzoru je i mobilna telefonija, platforme za razonodu i dr. Kad bi se željela obuhvatiti svekolikost AV djelatnosti, u svim njezinim specifičnostima, nastala bi knjiga babilonskih razmjera. Nacionalna strategija AV stvaralaštva fokusira pozornost na onaj dio av djelatnosti i onaj skup AV djela koji su, u kulturnom ili gospodarskom smislu, od strateške važnosti za RH. Time ovaj program dobiva priliku za izricanje jasnih i dosežnih ciljeva.

Strategija promatra sveukupnu AV djelatnost iz iste one perspektive iz koje djeluje HAVC, središnje nacionalno tijelo nadležno za audiovizualno područje. Ovim planom HAVC preuzima prirodnu odgovornost za njegovo provođenje.

Bitan preduvjet uspješne provedbe programa, uz poduzetnost HAVC-a, predstavljaće politička volja države, bez čije energije HAVC nema provedbenu moć.

Uređeni audiovizualni krajobraz možemo ugledati promatraljući Francusku, zemlje Beneluksa i Skandinavije. Pomažu i sjećanja na RH od prije tridesetak godina, kad je komercijalna AV djelatnost bila značajna izvozna (a ne kao danas isključivo uvozna) djelatnost, a vrijedna hrvatska i europska AV kultura dio svakodnevice hrvatskih građana. Usklađivanje regulative s europskom normom ne proizvodi samo po sebi sklad s europskom praksom i kulturnim standardom europskih građana. Želimo li audiovizualni sektor dovesti na europsku razinu, potreban je rad, ozbiljan trud čitave zajednice te, dakako, program. Jedan se upravo nalazi pred Vama.

predsjedavajuća Hrvatskog audiovizualnog vijeća

**Vera Robić-Škarica**

## UVOD

### **Temelji**

Nekoliko mjeseci nakon znamenite pariške projekcije braće Lumière 1896. godine projektor i film stižu u Zagreb. Od drugoga svjetskog rata razvija se značajan filmski industrija, a Hrvatska je pokrivena mrežnom kinematografa. Nastaju bitna igrana, dokumentarni i eksperimentalni djela, zagrebačka animacija istječe svjetsku reputaciju, Televizija Zagreb vodeća je u Jugoslaviji, a Jadran film postaje globalno važan proizvodno-servisni studio.

Devedesetih godina okolnosti rata i poraća uzrokuj stagnaciju. Kinomreža i Jadran film loše prolaze u procesu privatizacije, a tadašnja javno poticana produkcije oscilira kvalitetom.

### **Proteklo desetljeće**

U nedavnom razdoblju hrvatski film doživljava afirmaciju u svim rodovima i žanrovima. Usvojivši europske profesionalne modele i nove produkcijske vještine, uz integraciju u Eurimages i Program media te uključivanjem u regionalne i svjetske mreže suradnje, domaća audiovizualna proizvodnja vraća ugled u domovini i postiže rezultate na istaknutim svjetskim festivalima.

Kvartovska i gradska kina se donekle nadomeštaju višedvoranskim kompleksima, državna televizija se transformira u javnu, a dva inozemna koncesionara okreću privatne kanale s nacionalnim dosegom signala.

U tom razdoblju Vlada RH predlaže vrlo suvremen Zakon o audiovizualnim djelatnostima, koji Sabor jednoglasnog prihvata: utemeljen je HAVC.

Rješenjima ovoga Zakona uspostavljen je nov model suradnje svih sastavnica audiovizualnoga sektora, na dvostruku, kulturnu i gospodarsku, korist naše zemlje. Model je obuhvatan, demokratičan, prosvijećen, ali i osjetljiv.

### **Aktualno stanje**

Čitav širi audiovizualni sektor našao se u poteškoćama koje ugrožavaju opisane uspjehe i otežavaju našoj zemlji da kapitalizira svoje potencijale te da se okoristi javnim naporom uloženim u obnovu audiovizualne djelatnosti.

Novi model se usvaja neočekivano sporo, zbog različitih subjektivnih i objektivnih razloga. Kriza televizijskoga tržišta uzrokovana padom oglašavanja ometa poziciju nacionalnih televizija u ovom projektu.

HRT, koji je u ranijem razdoblju bio proizvodno vezan uz hrvatski film, ulazi u tržišno nadmetanje s komercijalnim sektorom te od 2006. u igranoj proizvodnji kao glavna mjerila preuzima količinu i cijenu. Načela izvrsnosti i izvedbene vrijednosti time padaju u drugi plan. U proizvodnji dokumentarnih televizijskih naslova, uključivo naslova namijenjenih djeci i mladima, izvjestan je deficit i nerazmjer u odnosu na potrebe javnosti i kreativne potencijale sredine.

S druge strane, komercijalne televizije i ostali zakonski obveznici uplaćivanja sredstava još se nisu uključili u djelovanje HAVC-a, niti kao njegovi obveznici, niti kao korisnici njegovih usluga, ali sudjeluju u radu Audiovizualnoga vijeća u svojstvu članova.

Domaća kulturno vrijedna audiovizualna proizvodnja, a osobito kinematografski film, nedovoljno sudjeluje u domaćim

tv programima, bilo kao sadržaj, bilo kao javna tema.

U uvjetima multipleksa, a dijelom i zbog prethodno opisanih okolnosti, domaći i europski film bilježe nedovoljnu repertoарnu zastupljenost, u smislu udjela u ukupnoj gledanosti.

Ukupan broj gledatelja također je znatno manji od europskoga prosjeka, uvezvi u obzir razmjer po broju stanovnika.

Zbog sve manjih subvencija hrvatski seigrani film uspješno prilagođuje manjim budžetima – orijentacijom na artistički minimalizam. Time ne ugrožava svoj međunarodni ugled, ali se ne uspijeva približiti publici, niti kao takav, niskobudžetni, može osigurati materijalni opstanak filmskih djelatnika i autora.

## Kulturni standardi i baština

U RH se podjednako osjećaju i nedostaci u općoj razini audiovizualnih znanja, odnosno u standardu audiovizualne kulture. Razlozi se kriju u manjkavostima medijskoga poretka, infrastrukturnim nedostatcima kao i nedostatnoj zastupljenosti filma u općem obrazovanju djece i mlađeži.

Za poticanje filmske kulture, u trenutku kad je obnova znanja o filmu potrebnija no ikada, manjka prvenstveno – klasični film.

Klasični hrvatski film je velikim dijelom nerestauriran, a kamoli digitaliziran ili raspoloživ na novim formatima. Nedostupnost hrvatskoga kinotečnog blaga ne zakida samo hrvatsku javnost za dodir s domicilnim filmskim vrijednostima već nas odvaja od slike vlastite prošlosti pridonoseći ukupnomu memorijskom deficitu hrvatskoga društva. Hrvatska kinoteka nalazi se u neodgovarajućem finansijskom i institucionalnom položaju te, unatoč naporima, nema mogućnosti ispuniti ovu prazninu. Rješavanje ovih okolnosti valja promatrati kao prioritet.

## Nacionalna ekonomija AV sektora

S obzirom na ograničene kapacitete domaćega i regionalnog tržišta, hrvatska audiovizualna proizvodnja trajno je zavisila, zavisi i zavisiće od javnih izvora financiranja, kako u kinematografskome, tako velikim dijelom i u televizijskome dijelu proizvodnje. U tome je Hrvatska srodnna mnogim srednjoeuropskim i skandinavskim zemljama sliče veličine, koje uspješno razvijaju svoju filmsku i televizijsku djelatnost.

Koliko je god audiovizualna djelatnost po svojoj naravi nekomercijalna, u njezinu okrilju postoji potencijalno snažno dohodovno mjesto – produkcjski servis.

## Dohodovna mogućnost

Osamdesetih godina srh je izvozeći produkcjske usluge nerijetko ostvarivala godišnju zaradu veću od ukupnih javnih izdataka za filmsku i televizijsku proizvodnju.

Ova tradicija već dvadeset godina čeka da je Hrvatska revitalizira. Niti jedna vlasti nije donijela mјere za poticanje ulaganja u domaći film, filmsku industriju i izvoz filmskih usluga. Druge zemlje jesu, na našu štetu. Na poslovnim mapama europske filmske industrije, a osobito servisnih centara, koje su sve više konsolidirane, zasad nema Hrvatske i ostaje malo vremena za popravak takvoga stanja.

## Potencijali i zadaće

Teško je reći koji je od dvaju audiovizualnih potencijala Republike Hrvatske veći: onaj kreativni ili onaj industrijski, finansijski svakako unesniji.

Smisao je ovoga teksta da posluži kao temelj za razvijanje mјera koje će osigurati realizaciju tih nacionalnih potencijala.

Jadran film je prije trideset godina ostvarivao promet od 70 milijuna dolara godišnje. Preračunato u današnje cijene usluga, to je otprilike 100 milijuna eura.

Uz minimalnu skrb za ovo područje moguće je (vjerojatno uz pomoć djelatnosti nekih drugih filmskih tvrtki) ubirati dobar dio te svote.

Stvaralački prodor domaćega filma (igranog, dokumentarnog, animiranog, eksperimentalnog) bio bi još učinkovitiji da je praćen odgovarajućim budžetima, promidžbom i oglašavanjem. HAVC-u, odnosno javnomu sustavu, potrebna je potpora u dosljednome provođenju Zakona o audiovizualnim djelatnostima.

## **Legitimacijska vrijednost**

Međunarodni interes za hrvatski film posljedica je njegove izvrsnosti, ali i dodatnoga psihološkog elementa: znatiželje za sredinu o kojoj se nedovoljno zna.

Konjunktura međunarodnoga zanimanja za hrvatski film nacionalna je prilika za afirmaciju i legitimaciju hrvatskoga društva i njegovih vrijednosti u razdoblju ulaska u EU.

Obrana nacionalne kulturne politike od opisanih domaćih poteškoća kušnja je zrelosti naše zajednice. Konsolidacija audiovizualnoga područja jedan je od preduvjeta za stabilizaciju hrvatskih kapilarno povezanih kulturnih industrija (3,2% BDP-a u 2006.) te za ukupni razvoj hrvatskoga društva.

## **Zaključak**

Na području audiovizualnoga stvaralaštva Hrvatska raspolaže tradicijskim temeljem, kreativnim i kadrovskim potencijalom, snažnim strukovnim udugama, kvalitetnim zakonskim okvirom te Hrvatskim audiovizualnim centrom kao središnjim upravnim i stručnim tijelom. Poteškoće, koje smo opisali kao značajne, proizlaze iz krize televizijskih kuća te naročito iz nedostatka političkoga razaznavanja stvarnih problema sektora koji obuhvaća televizijsku, kinematografsku i drugu audiovizualnu proizvodnju.

**Međunarodni interes za hrvatski film posljedica je njegove izvrsnosti, ali i dodatnoga psihološkog elementa: znatiželje za sredinu o kojoj se nedovoljno zna. Konjunktura međunarodnoga zanimanja za hrvatski film nacionalna je prilika za afirmaciju i legitimaciju hrvatskoga društva i njegovih vrijednosti u razdoblju ulaska u EU.**

## **AUDIOVIZUALNOM SEKTORU POTREBNA JE ODLUČNA JAVNA POTPORA KAO I ZAJEDNIŠTVO OKO NACIONALNE STRATEGIJE. RH U PREDSTOJEĆEM RAZDOBLJU MORA POSTIĆI SLJEDEĆE REZULTATE:**

- osigurati zakonite financijske priljeve HAVC-u
- povećati broj kinogledatelja hrvatskoga i europskog filma te zastupljenost tih djela u tv - programima
- riješiti status Hrvatske kinoteke i osigurati obnovu i promidžbu hrvatske filmske baštine
- osigurati sustav olakšica za filmsku proizvodnju i potaknuti snažan izvoz filmskih usluga
- poduprijeti digitalizaciju kino dvorana kako bi se omogućila kompatibilnost sa svjetskim tržištem, te osigurao status domaćeg filma u preuređenoj kino-mreži

## **STRATEŠKI CILJEVI U AUDIOVIZUALNOME SEKTORU:**

1. održanje i razvoj proizvodnje, distribucije, prikazivanja, elektronske difuzije te promidžbe kulturno vrijednih audiovizualnih djela
2. širenje filmske i općenito audiovizualne kulture te specifičnih znanja vezanih uz audiovizualno stvaralaštvo
3. očuvanje audiovizualne baštine i unaprijeđenje javne dostupnosti kulturno vrijednoga domaćeg i svjetskog naslijeđa
4. poticanje ulaganja u domaći film, filmsku industriju i izvoz filmskih usluga

## 1. ODRŽAVANJE I UNAPRIJEĐENJE PROIZVODNJE, DISTRIBUCIJE I PRIKAZIVAŠTA, ELEKTRONSKЕ DIFUZIJE TE PROMIDŽBE AUDIOVIZUALNIH DJELA

### 1.1. Proizvodnja kulturno vrijednih audiovizualnih djela

U razdoblju od natječaja za sufinanciranje Ministarstva kulture 2006. godine do natječaja za sufinanciranje filmske proizvodnje Hrvatskoga audiovizualnog centra 2008. godine došlo je do značajnoga smanjenja razine odobrenih sredstava po pojedinačnom filmu – naročito kad je riječ o dugometražnim igranim filmovima (uključujući i debitantske). Povećanje broja odobrenih naslova za sufinanciranje nije pratilo adekvatno održanje razine sufinanciranja koja jamči izvedivost na temelju minimalnih principa profesionalnosti. Do lipnja 2010., 18 mjeseci nakon objavljivanja rezultata natječaja za sufinanciranje audiovizualne proizvodnje u 2008. godini, od ukupno 11 odobrenih naslova realizirana su samo tri dugometražna filma (od kojih je jedan debitantski).

#### Proizvodnja – načini ostvarenja postavljenih ciljeva:

- osigurati učinkovito provođenje Zakona o audiovizualnim djelatnostima, odnosno prikupljanje sredstava za rad i aktivnosti Hrvatskoga audiovizualnog centra. Uspostavom naplate obveza triju nacionalnih televizija i hrvatskih telekomunikacijskih tvrtki povećat će se iznos sredstava namijenjenih audiovizualnoj proizvodnji, a HAVC će imati regularni okvir za obavljanje raznolikih funkcija;
- otvoriti/redefinirati druge linije/izvore sufinanciranja audiovizualne proizvodnje (uz Hrvatski audiovizualni centar kao izvor):
  - a. sustavnim ulaganjem televizija u hrvatski film povrh zakonske obveze: putem otkupa licence za prikazivanje i/ili koproducijskoga ulaganja u pravom smislu riječi, bilo da se radi o izravnim ili neizravnim ulaganjima;
  - b. uvođenjem paketa poreznih poticaja za audiovizualnu proizvodnju;
  - c. financiranjem iz središnjega proračuna Hrvatskoga audiovizualnog centra po principu match fundinga regionalnih inicijativa koje pridonose razvoju proizvodnje, distribucije, prikazivaštva, elektronske difuzije te promidžbe audiovizualnih djela na lokalnoj i regionalnoj razini, a time posredno i na nacionalnoj razini;
- povećati ukupnu godišnju svotu predviđenu za dugometražne igrane, dokumentarne i animirane koprodukcije s mađinskim hrvatskim udjelom na 15% ukupne godišnje svote namijenjene audiovizualnoj produkciji kako bi se hrvatske filmske djelatnike što učinkovitije uključilo u sustav međunarodnih koprodukcija:
  - aktivno raditi na održavanju i provedbi već postojećih, ali i na poticanju novih strateških inicijativa u okviru suradnje s regionalnim i međunarodnim partnerima;
  - otvoriti javni poziv za razvoj scenarija i razvoj projekta te u tu svrhu osigurati najmanje 7% ukupnih godišnjih sredstava predviđenih za audiovizualnu produkciju

#### DUGOMETRAŽNI IGRANI FILMOVI - ODOBRENO NA JAVNOM POZIVU 2006. (iznosi direktnih davanja MK i HRT)

naslov	autor	producent	preliminarni troškovnik	odobreno MK	MK%	HRT izravna	HRT%	MK+HRT	MK+HRT%	status*
Nije kraj	Vinko Brešan	Interfilm	-	4.200.000	-	2.000.000	-	6.200.000	-	realiziran
Iza stakla	Zrinko Ogresta	Interfilm	-	4.100.000	-	2.000.000	-	6.100.000	-	realiziran
Dvo života	Zoran Tadić	Sava	-	3.000.000	-	600.000	-	3.600.000	-	odustalo
Tri priče o neslavljaju	Tomislav Radić	Korugva	-	3.000.000	-	300.000	-	3.300.000	-	realiziran
Ničiji sin	Arsen A. Ostojić	Alka film	-	3.500.000	-	1.500.000	-	5.000.000	-	realiziran
Kraljivac uspomena	Vinko Ručić	Vizija	-	3.000.000	-	800.000	-	3.800.000	-	realiziran
Moram spavat' andele	Dejan Ačimović	D.A. film	-	2.000.000	-	800.000	-	2.800.000	-	realiziran
Caruso	Lordan Zafranović		-	1.500.000	-	600.000	-	2.100.000	-	upitan
debitantski										
Črnici	Z. Jurić / G. Dević	Kinorama	-	2.700.000	-	400.000	-	3.100.000	-	realiziran
Dub babe llonke	Tomislav Žaja	Formula film	-	2.000.000	-	1.000.000	-	3.000.000	-	predpripreme

#### DUGOMETRAŽNI IGRANI FILMOVI - ODOBRENO NA JAVNOM POZIVU 2007. (iznosi direktnih davanja MK i HRT)

naslov	autor	producent	preliminarni troškovnik	odobreno MK	MK%	HRT izravna	HRT%	MK+HRT	MK+HRT%	status*
2 sunčana dana	Ognjen Svilčić	Maxima film	9.502.0468	3.200.000	34 %	1.100.000	12 %	4.300.000	46 %	Pula 2010.
U zemlji čudesna	Dejan Šorak	Interfilm	7.886.590	4.200.000	53 %	1.600.000	20 %	5.800.000	73 %	realiziran
Kenjac	Antonio Nuić	Propeler film	6.092.530	3.200.000	53 %	800.000	13 %	4.000.000	66 %	realiziran
Lea i Darija	Branko Ivanda	Ars septima	12.183.831	4.200.000	34 %	1.600.000	13 %	5.800.000	47 %	u postprodукciji

naslov	autor	producent	preliminarni troškovnik	odobreno MK	MK%	HRT izravna	HRT%	MK+HRT	MK+HRT%	status*
Neka ostane među nama	Rajko Grlić	Mainframe	8.479.993	3.500.000	41 %	1.300.000	15 %	4.800.000	56 %	realiziran
Pace kojeg je pojelo more	Hrvoje Hribar	Fiz	9.897.652	3.200.000	32 %	1.100.000	11 %	4.300.000	43 %	predprodukcija
Čovjek ispod stola	Neven Hitrec	Interfilm	8.057.420	3.200.000	40 %	1.100.000	14 %	4.300.000	54 %	realiziran
Metastaze	Branko Schmidt	Tele film	10.551.200	3.400.000	32 %	1.600.000	15 %	5.000.000	47 %	realiziran
debitantski										
Vjerujem u andele	Nikša Sviljić	Proactiva	3.412.892	1.000.000	29 %	400.000	12 %	1.400.000	41 %	realiziran
Sedamdeset i dva dana	Danilo Šerbedžija	Interfilm	4.490.590	1.100.000	24 %	400.000	9 %	1.500.000	33 %	Pula 2010.

\* listopad 2010.

## DUGOMETRAŽNI IGRANI FILMOVI - ODOBRENO NA JAVNOM POZIVU 2008.

(iznosi direktnih davanja HAVC i HRT i postoci tih davanja prema preliminarnom troškovniku filma)

naslov	autor	producent	preliminarni troškovnik	odobreno HAVC	HAVC%	HRT izravna	HRT%	HAVC+HRT	HAVC+HRT %	status*
Majka asfalta	Dalibor Matanić	Kinorama	8.297.473	3.600.000	43 %	-	-	-	-	Pula 2010.
Kotlovinu	Tomislav Radić	Korugva	7.656.971	3.000.000	39 %	-	-	-	-	Pula 2010.
Visoka modna napetost	Filip Šovagović	Zona sova	7.043.000	2.700.000	38 %	-	-	-	-	predprodukcija
Zapamite Vukovar	Fadiil Hadžić	Alka film	-	1.000.000	-	-	-	-	-	Pula 2009.
Debitantski										
Prevoditeljica	B. Čakić-Veselić	Interfilm	5.972.532	2.100.000	35 %	-	-	-	-	predprodukcija
Drugi	Ivana Juka	4 film	7.098.000	2.200.000	30 %	-	-	-	-	predprodukcija
Šuma summarum	I.G. Vitez	Kinorama	8.307.070	2.000.000	24 %	-	-	-	-	Pula 2010.
Koko i duhovi	Daniel Kušan	Kinorama	9.042.350	2.200.000	24 %	-	-	-	-	produkacija
Hitac	Robert Orhel	Kinorama	7.996.604	2.000.000	25 %	-	-	-	-	predprodukcija
Vidograd	Milić/Pavličić/Rukavina	Maxima film	10.157.950	1.900.000	18 %	-	-	-	-	predprodukcija
Noćni brodovi	Igor Mirković	Studio dim	7.297.000	1.800.000	24 %	-	-	-	-	predprodukcija
Dječa jeseni	Mladen Dizdar	Corvus film	6.546.751	1.800.000	27 %	-	-	-	-	predprodukcija
Zagrebačke priče	grupa autora	Propeler film	-	300.000	-	-	-	-	-	Pula 2009.

## DUGOMETRAŽNI IGRANI FILMOVI - ODOBRENO NA JAVNOM POZIVU 2009. (iznosi direktnih davanja havc i hrt)

naslov	autor	producent	preliminarni troškovnik	odobreno HAVC	HAVC%	HRT izravna	HRT%	HAVC+HRT	HAVC+HRT %	status*
Halimin put	Arsen A. Ostojić	Arkadena	6.500.648	4.600.000	71 %	-	-	-	-	
Mirni ljudi	Ognjen Sviljić	Maxima film	7.050.305	4.300.000	61 %	-	-	-	-	
Cvjetni trg	Krsto Papić	Ozana film	6.791.155	4.500.000	66 %	-	-	-	-	
Most na kraju svijeta	Branko Ištvanić	Artizana	6.820.345	4.500.000	66 %	-	-	-	-	
Ljubavni život domobrana	Pavo Marinković	Alka film	5.808.380	1.600.000	28 %	-	-	-	-	
Obraza i zaštita	Bobo Jelčić	Spiritus movens	5.513.913	4.600.000	83 %	-	-	-	-	Pula 2009.
Debitantski										
Sonja i bik	Vlatka Vorkapić	Interfilm	7.028.720	2.800.000	40 %	-	-	-	-	
Svinjari	Ivan Livaković	Fos film	7.963.021	2.800.000	35 %	-	-	-	-	

\* listopad 2010.

## MANJINSKE KOPRODUKCije - IGRANI FILM

MANJINSKE KOPRODUKCije - IGRANI FILM	2006.	2007.	2008.	2009.
ukupno sredstva manjinske koprodukcije	1.200.000	1.310.000	1.250.000	3.609.000
broj odobrenih naslova	5	6	4	4
minimalno po koprodukciji	200.000	60.000	250.000	700.000
maksimalno po koprodukciji	300.000	300.000	450.000	1.236.000

\*podaci za dva od ukupno četiri godišnja roka prijave

### PROIZVODNJA – PRIORITETI U FINANCIRANJU:

- proizvodnja svih filmskih vrsta i rodova;
- proizvodnja debitantskih filmova;
- međunarodne filmske koprodukcije s manjinskim hrvatskim udjelom;
- razvoj scenarija i razvoj projekta.

**KRATKOMETRAŽNI IGRANI FILM**

<b>KRATKOMETRAŽNI IGRANI FILM</b>	<b>2006.</b>	<b>2007.</b>	<b>2008.</b>	<b>2009.</b>
ukupna odobrena sredstva za kratkom.igr. film	870,000	590,000	980,000	2.080,000
broj odobrenih naslova - kratki metar	5	4	10	10
minimalno odobreno po projektu	70,000	140,000	30,00	80,000
maksimalno odobreno po projektu	240,000	160,000	160,000	390,000

**DOKUMENTARNI FILM**

<b>DOKUMENTARNI FILM</b>	<b>2006.</b>	<b>2007.</b>	<b>2008.</b>	<b>2009.</b>
ukupna odobrena sredstva za dokumentarni film	1.620,000	3.900,000	2.300,000	3.832,173
ukupan broj odobrenih naslova	9	17	33	20
broj odobrenih naslova - kratki metar	6	11	-	15
broj odobrenih naslova - dugi metar	3	6	-	3
broj odobrenih naslova - koprodukcije	-	-	4	2
minimalno po projektu - kratki metar	120,000	60,000	-	35,000
maksimalno po projektu - kratki metar	240,000	160,000	-	300,000
minimalno po projektu - dugi metar	240,000	1.500,000	-	245,000
maksimalno po projektu - dugi metar	240,000	150,000	-	678,000

**ANIMIRANI FILM**

<b>ANIMIRANI FILM</b>	<b>2006.</b>	<b>2007.</b>	<b>2008.</b>	<b>2009.</b>
ukupna odobrena sredstva za animirani film	2.394,400	5.965,000	2.976,000	3.200,000
ukupna sredstva za animirani film - kratki metar	2.394,400	2.465,00	2.976,000	3.200,000
ukupna sredstva za animirani film - dugi metar	0	3.500,000	0	0
ukupna minutaža - kratki metar	58	56	67	109
ukupna minutaža - dugi metar	0	80	0	0
po minuti animiranog filma - kratki metar	41,282	44,017	44,417	29,357
po minuti animiranog filma - dugi metar	0	43,750	0	0
broj odobrenih naslova - kratki metar	10	8	13	14
broj odobrenih naslova - dugi metar	0	1	0	0
minimalno po projektu - kratki metar	119,200	130,000	103,000	80,000
maksimalno po projektu - kratki metar	450,400	420,000	500,000	410,000
minimalno po projektu - dugi metar	0	3.500,000	0	0
maksimalno po projektu - dugi metar	0	3.500,000	0	0

**EKSPERIMENTALNI FILM**

<b>EKSPERIMENTALNI FILM</b>	<b>2006.</b>	<b>2007.</b>	<b>2008.</b>	<b>2009.</b>
ukupna odobrena sredstva za eksperimental. film	1.560,000	1.450,000	1.790,000	1.390,000
broj odobrenih naslova - eksperimentalni film	16	13	15	19
minimalno po projektu - eksperimentalni film	44,000	40,000	80,000	40,000
maksimalno po projektu - eksperimentalni film	160,000	190,000	170,000	95,000

## 1.2. Distribucija kulturno vrijednih audiovizualnih djela

### 1.2.1. DISTRIBUCIJA HRVATSKOGA FILMA U HRVATSKOJ

**STANJE** - Hrvatski film u zadnjih nekoliko godina širi svoj međunarodni ugled, o čemu svjedoče brojne nagrade na međunarodnim filmskim festivalima, no na domaćem terenu gubi publiku. Udio domaćega filma u ukupnoj gledanosti u hrvatskim kinima iznosio je 2009. godine 1,6%, što je daleko ispod europskoga prosjeka za tu istu godinu, koji je iznosio 26,7%.

#### TRŽIŠNI UDIO FILMOVA PRIKAZANIH U HRVATSKIM

#### KINIMA PO ZEMLJI PODRIJETLA

	domaći	europski	US	ostali
a 2003.	1,10%	-	-	98,90%
a 2004.	3,10%	-	-	96,90%
a 2005.	1,70%	-	-	98,30%
a 2006.	9,10%	-	-	90,90%
a 2007.	2,35%	-	-	98,65%
b 2008.	1,16%	14,30%	82,60%	1,96%
b 2009.	1,52%	14,80%	82%	1,50%

a – prema udjelu u broju gledatelja

b – prema udjelu u utršku na kinoblagajnama

\*podatci 2003. – 2007. godine: ostali – sve osim domaćega filma

#### DISTRIBUCIJA HRVATSKOGA FILMA U HRVATSKOJ – POSEBNI CIJLJ:

- povećati zastupljenost hrvatskoga filma u domaćim kinima i njegovu ukupnu javnu ‘vidljivost’.

#### Načini ostvarenja posebnoga cilja:

- finansijskom potporom distribuciji i promidžbi domaćega filma u Hrvatskoj;
- potpisivanjem sporazuma između distributera, havca i producenata o uvjetima te načinu distribucije i prikazivanja domaćih djela;
- zadržavanjem povlaštene stope pdv-a na kinoulaznice;
- poticanjem repertoarne raznovrsnosti hrvatskoga filma u smislu zastupljenosti dječjeg, povijesnog i žanrovskog filma;
- poticanjem digitalne distribucije domaćega filma u cilju povećanja broja raspoloživih kinokopija za distribuciju domaćega filma;
- predstavljanjem hrvatskoga filma putem svih medija ostvarujući posebne povlaštene uvjete promidžbe i marketinga (netržišni posebni uvjeti);
- provođenjem mjera za širenje audiovizualne kulture u sustavu komplementarnih djelatnosti;
- poticanjem pojavljivanja domaćega filma u programima domaćih televizija;
- poticanjem školskoga sustava na veću prisutnost komponente audiovizualnoga obrazovanja u osnovnim i srednjim školama.

### 1.2.2. DISTRIBUCIJA HRVATSKOGA FILMA U INOZEMSTVU

Raste broj hrvatskih filmova koje međunarodni festivali pozivaju u svoje natjecateljske programe. Rezultati međunarodne prodaje i distribucije, međutim, magli bi biti znatno bolji. U međunarodnu promociju domaćih naslova valja uključiti komercijalne prodajne agente (sales agents) radi profesionalnog vođenja prodaje filma distributerima i TV kanalima.

Također vrijedi napomenuti kako u zaključku komparativnoga istraživanja o cirkulaciji europskih filmskih koprodukcija i 100% nacionalnih filmova koje je proveo Europski filmski opservatorij 2008. godine stoji da europske koprodukcije žputuju bolje' od stopostotnih nacionalnih filmova i prikazuju se na dvostruko više tržišta negoli filmovi koji su u potpunosti nacionalni. Jednako tako 77% svih koprodukcija prikaze se na najmanje još jednom nenacionalnom tržištu u usporedbi s 33% u potpunosti nacionalnih filmova. Europske koprodukcije imaju prosječno 2,7% više gledatelja nego njihovi domaći parnjaci. Što se tiče broja gledatelja koje ostvaruje neki film, nenacionalna su tržišta važnija za europske koprodukcije negoli za stopostotne nacionalne filmove. U pogledu ukupnoga broja gledatelja, na nenacionalnim tržištima oni iznose 41% kod koprodukcija, a 15% kod filmova koji su u potpunosti nacionalni.

**HRVATSKA – PODRIJETLO PREMIJERNO PRIKAZANIH FILMOVA 2003. – 2009.**

<b>godina</b>	<b>HR</b>	<b>DE</b>	<b>FR</b>	<b>GB</b>	<b>IT</b>	<b>ost. EU</b>	<b>uk. EU</b>	<b>US</b>	<b>ostali</b>	<b>ukupno</b>
2003.	12	2	4	9	1	8	36	146	14	196
2004.*	56	5	31	18	3	14	127	330	20	477
2005.*	47	7	40	25	1	28	148	447	39	634
2006.*	22	31	80	27	7	33	200	533	50	783
2007.*	15	32	72	47	9	31	209	313	68	590
2008.	6	-	-	-	-	23	29	141	5	175
2009.	6	-	-	-	-	29	35	127	3	165

\*podatci za razdoblje 2004. – 2007. godine uključuju reprizne filme i filme objavljene na videu.

**BROJ GLEDATELJA U ZEMLJAMA EU PREMA ZEMLJI PORIJEKLA FILMA**

<b>regija</b>	<b>2005</b>	<b>2006</b>	<b>2007</b>	<b>2008</b>	<b>2009</b>
US	62,5%	63,4%	62,6%	65,6%	67,1%
Europski filmovi ukupno	24,6%	27,9%	28,1%	28,2%	26,7%
EUR uključujući koprodukcije s us	1,3%	5,6%	7,5%	4,4%	4,2%
dugi	2,6%	3,2%	1,8%	1,8%	2,0%

<b>Europski filmovi Brema zemlji porjekla</b>	<b>2005</b>	<b>2006</b>	<b>2007</b>	<b>2008</b>	<b>2009</b>
FR Francuska	9,2%	10,6%	8,4%	12,1%	8,7%
GB Ujedinjeno Kraljevstvo	3,9%	2,8%	5,6%	2,3%	3,9%
IT Italija	2,9%	3,0%	3,8%	3,6%	3,0%
DE Njemačka	3,2%	4,8%	3,8%	3,6%	4,1%
ES Španjolska	2,3%	2,8%	2,1%	1,6%	1,9%
drugi EUR Ostale europske zemlje	3,1%	3,9%	4,6%	5,0%	5,1%

Izvor: Europski audiovizualni observatorij - Baza podataka Lumiere

**DISTRIBUCIJA HRVATSKOGA FILMA  
U INOZEMSTVU – POSEBNI CILJ:**

- povećati cirkulaciju hrvatskoga filma na inozemstvu tržištu.

**Distribucija hrvatskoga filma u inozemstvu – načini ostvarenja postavljenog cilja:**

- putem finansijske potpore distribuciji hrvatskoga filma u inozemstvu;
- povećanjem broja međunarodnih koprodukcija (većinskih i manjinskih) u kojima sudjeluje Hrvatska.

### 1.2.3. DISTRIBUCIJA EUROPSKOGA I SVJETSKOGA FILMA U HRVATSKOJ

Europski i svjetski film bilježe u posljednjih nekoliko godina nedovoljnu repertoarnu zastupljenost u hrvatskim kinima.

**Distribucija europskoga i svjetskoga filma u Hrvatskoj – načini ostvarenja postavljenog cilja:**

- potporom distribuciji europskoga i svjetskoga filma u Hrvatskoj, osobito medijskim akcijama i većom dostupnošću javnih informacija o vrijednim djelima suvremene filmske umjetnosti;
- poticanjem digitalne distribucije europskoga i svjetskoga filma u cilju smanjenja troškova i povećanja raspoloživoga broja kinopodata za distribuciju europskoga i svjetskoga filma.

**Distribucija – načini ostvarenja postavljenih ciljeva:**

- finansijskom potporom distribuciji domaćega filma u Hrvatskoj;
- finansijskom potporom distribuciji hrvatskoga filma u inozemstvu;
- finansijskom potporom digitalnoj distribuciji;
- povećanjem broja međunarodnih koprodukcija (većinskih i manjinskih) u kojima sudjeluje Hrvatska;

- financijskom potporom distribuciji europskoga i svjetskoga filma u Hrvatskoj.

#### Distribucija – prioriteti u financiranju:

- namjenski fond potpore distribuciji domaćega filma u Hrvatskoj;
- namjenski fond potpore distribuciji hrvatskoga filma u inozemstvu;
- namjenski fond potpore distribuciji nekomercijalnoga europskog i svjetskog filma u Hrvatskoj.

#### DISTRIBUCIJA EUROPSKOGA I SVJETSKOGA FILMA U HRVATSKOJ – POSEBNI CILJ:

- povećati zastupljenost nekomercijalnoga europskog i svjetskog filma u hrvatskim kinima.

#### DISTRIBUCIJA – POSEBNI CILJEVI:

- povećati zastupljenost hrvatskoga filma u domaćim kinima i njegovu ‘vidljivost’ kod publike;
- povećati distribuciju hrvatskoga filma u inozemstvu;
- povećati zastupljenost europskoga i svjetskoga filma u hrvatskim kinima.

### 1.3. Kinoprikazivaštvo

Nakon što smo 2008. godine u odnosu na prethodnu, 2007., zabilježili osjetno povećanje broja posjeta kinima, taj je broj 2009. godine ponovno stagnirao. Ukupni utržak na kinoblagajnama povećao se 2009. u odnosu na 2008. godinu, ali on je prvenstveno rezultat povećanja prosječne cijene kinoulaznice. U Hrvatskoj je broj godišnjih posjeta kinu po glavi stanovnika i dalje među najnižima u Europi i iznosi 0,7%.

U uvjetima sve češćega otvaranja multipleksa u Hrvatskoj domaći i europski te svjetski nekomercijalni filmovi bilježe sve manju repertoarnu zastupljenost, i to ne samo u pogledu udjela u ukupnoj gledanosti već i fizičke zastupljenosti na kinoreperatuoru.

Pojava i uspjesi hollywoodskih 3d blockbustera (Avatar, Alica u zemlji čудesa) rezultirali su znatnim povećanjem broja kinodvorana opremljenih za digitalnu projekciju u Europi, pri čemu Hrvatska nije izuzetak. Godine 2010. Hrvatska raspolaze s 8 digitalnih projekcijskih dvorana (svih 8 opremljeno je 3d tehnologijom) u sklopu 6 višedvoranskih kina.

#### BROJ GLEDATELJA, UTRŽAK NA KINOBLAGAJNAMA, CIJENA KINOULAZNICE 2003.- 2009.

	2003.	2004.	2005.	2006.	2007.	2008.	2009.*
broj gledatelja u milijunima	2	3	2	3	2	3	3
utržak na kinoblagajnama u milijunima HRK	46	65	49	62	59	76	84
utržak na kinoblagajnama u milijunima	6	8	7	8	8	11	12
prosječna cijena kinoulaznice	3	3	3	3	3	3	4

\*privremeni podaci

#### BROJ KINA, KINODVORANA, BROJ SJEDALA I BROJ STANOVNIKA PO KINODVORANI 2003.-2009.

	2003.	2004.	2005.	2006.	2007.	2008.	2009.*
broj kinodvorana	142	147	123	103	114	112	117
broj kina						70	71
broj sjedala u kinima	48,045	48,161	41,103	34,957	37,404	34,201	-
broj stanovnika po kinodvorani	31,287	30,216	36,129	43,135	38,958	39,611	-

\*privremeni podaci

#### BROJ DVORANA U KINIMA S JEDNOM DVORANOM, NEKOLIKO DVORANA I U MULTIPLEKSIMA 2007.-2009.

	2007.	2008.	2009.
u kinima s 1 dvoranom	74	61	61
u kinima s više dvorana	40	51	56

## POSTOTAK UKUPNOG BROJA KINODVORANA U MULTIPLEKSIMA (8+)

	2005.	2006.	2007.	2008.	2009.
koncentracija dvorana	-	-	24,19%	25,64%	25,64%

## BROJ DVORANA/KINA OPREMLJENIH ZA DIGITALNU PROJEKCIJU 2004.-2010.

	2004.	2005.	2006.	2007.	2008.	2009.	2010.
broj dvorana	0	0	0	0	7	7	8
broj kina	0	0	0	0	6	6	6
opremljeno za 3d projekciju	0	0	0	0	-	-	-
od toga u višedvorškim kinima i multipleksima	0	0	0	0	7	7	8
od toga u kinima s jednom dvoranom	0	0	0	0	0	0	0

Ove su činjenice pojačale zabrinutost manjih europskih kinoprikazivača za koje je prelazak na digitalnu tehnologiju preskup. Istovremeno postoji i bojan da će plimni val američkih 3D blockbuster-a žistisnuti europske filmove s kinorepertoara. Suočene s ovakvim razvojem situacije, javne institucije na europskoj, nacionalnoj, regionalnoj i lokalnoj razini pokušavaju već određeno vrijeme iznaći najučinkovitije načine finansijske potpore manjim kinoprikazivačima pri prelasku s konvencionalnoga na digitalno prikazivanje, bilo da se radi o javnoj potpori putem modela VPF-a (Virtual Print Fee) ili o izravnom ulaganju pojedinih država u digitalizaciju kinomreže osnivanjem posebnih nacionalnih fondova za potporu digitalizaciji kinodvorana. Neke su od tih shema zaživjele s manjim ili većim uspjehom na razini pojedinih država, ali se još uvijek očekuju zaključci javne konzultacije što ju je provela Europska komisija, koji će zacrtati smjer kretanja njezine buduće politike, kao i konkretan prijedlog inicijative krovne mrežne organizacije Europa Cinemas. U svakom slučaju jasno je da bez očuvanja raznovrsnosti kina i raznolikosti repertoara u europskim kinima neće biti moguće promicati principe europske i svjetske kulturne raznolikosti.

### Kinoprikazivaštvo – načini ostvarenja postavljenoga cilja:

- potporom hrvatskim kinoprikazivačima u cilju očuvanja i promicanja što raznovrsnijega kinorepertoara;
- poticanjem raznolikih oblika suradnje između subjekata u kinoprikazivačkom sektoru;
- uspostavom učinkovita modela pomoći kinoprikazivačima pri prelasku s konvencionalnoga na digitalno prikazivanje;
- zadržavanjem povlaštene stope PDV-a na kinoulaznice.

### Kinoprikazivaštvo – prioriteti u financiranju:

- fond namjenske potpore hrvatskim kinoprikazivačima u svrhu očuvanja i promicanja što raznovrsnijega kinorepertoara;
- fond strukturne pomoći kinoprikazivačima i posredovanje pri povolnjim kreditima za obnovu postojećih tehničkih resursa u kinoprikazivačkome sektoru te posebice pri prilagodbi nezavisnoga kinoprikazivačkog sektora tijekom nadolazeće posvemašnje digitalizacijekina.

### KINOPRIKAZIVAŠTVO – POSEBNI CILJ:

- povećati i očuvati raznovrsnost kina te raznolikost repertoara u hrvatskim kinima, posebice tijekom nadolazećega općeg prelaska na digitalnu tehnologiju prikazivanja.

## UTRŽAK NA BLAGAJNAMA I BROJ GLEDATELJA - EU 27 + ostale europske zemlje

zemlja	Utržak na kinoblagajnama (u milijunima Eura)*			Broj gledatelja (u milijunima)			Udio nacionalnih filmova		izvor podataka
	2008	2009	2009/8	2008	2009	2009/8	2008	2009	
	PRIVREMENI PODACI			PRIVREMENI PODACI			PRIVREMENI PODACI		
Zemlje članice EU (EU 27)									
AT Austrija	104,3	130,6	25,2%	51,6	18,4	17,8%	5,6%	8,0%	FAFO/ÖFI
BE Belgija - procjena	128,0	-	-	21,9	22,6	2,9%	10,0%	7,9%	INS/SGA(og)
BG Bugaska	9,8	12,9	31,5%	2,8	3,2	12,2%	2,4%	1,6%	National Film Center
CY Cipar - procjena	6,0	-	-	0,9	0,9	3,9%	-	-	Min. Cult./Media Salles
CZ Česka	48,8	50,1	2,5%	12,9	12,5	-3,3%	39,6%	25,6%	Ministry of Culture/UFD
DE Njemačka	794,7	976,1	22,8%	129,4	146,3	13,1%	26,6%	27,4%	FFA
DK Danska	121,8	137,9	13,2%	13,2	13,9	5,2%	32,3%	17,3%	Danmarks Statistics/DFI

EE Estonija	7,3	7,5	3,4%	1,6	1,8	9,2%	7,3%	2,0%	Estonian Film Fundation
ES Španjolska - procjena	619,3	667,8	7,8%	107,8	109,5	1,5%	13,2%	16,0%	ICAA
FI Finska	54,5	58,0	6,4%	6,9	6,7	-2,4%	23,2%	15,0%	Finnish Film Fundation
FR Francuska	1141,7	-	-	190,0	200,9	5,7%	45,3%	37,1%	CNC
GB Ujedinjeno Kraljevstvo	1067,4	1185,4	11,1%	164,2	173,5	5,6%	31,1%	16,5%	UKFC/CAA/Nielsen EDI
GR Grčka	94,7	104,5	10,4%	11,8	12,3	3,9%	-	-	MEDIA Salles/obs
HU Mađarska	39,5	44,5	12,6%	10,4	10,6	2,4%	11,4%	9,3%	Natioanl Film Office
IE Irska - procjena	126,1	124,6	-1,2%	18,2	17,7	-3,2%	2,0%	0,2%	CSA/Nielsen EDI/IFB
IT Italija <sup>2</sup>	644,5	676,1	4,9%	111,6	112	-0,4%	28,2%	24,4%	cch/ANICA/Cinetel/obs
LT Litva	11,5	-	-	3,3	3,4	3,2%	5,5%	0,1%	baltic Films
LU Luksemburg	8,0	8,9	10,9%	1,1	1,2	4,0%	-	-	CNA/Media Salles/obs(08)
LV Latvija	9,8	8,3	-15,7%	2,4	1,9	-17,4%	6,8%	4,3%	National Film Centre
NL Nizozemska	165,1	200,9	21,7%	23,5	27,3	16,0%	17,9%	17,4%	NFF/NVB & NVF
PL Poljska	155,3	193,4	24,5%	33,8	39,2	16,1%	24,1%	21,5%	boxoffice.pl
PT Portugal	69,9	73,8	5,6%	16,0	15,7	-1,7%	2,5%	2,7%	ICA
RO Rumunjska - procjena	14,4	23,5	63,7%	3,8	5,3	39,0%	3,6%	2,3%	Centrul National al Cinematografei
SE Švedska	131,2	160,5	22,3%	15,3	17,4	13,5%	20,4%	32,7%	Swedish Film Institute
SI Slovenija	9,6	11,7	21,4%	2,4	2,8	15,5%	4,3%	1,9%	Slovenian Film Fund
SK Slovačka	11,8	16,9	43,8%	3,4	4,1	23,3%	16,1%	12,4%	Slovak Film Institute
EU 27 - ukupna procjena	5600,0	6271,0	12%	925,3	981,1	6%	-	-	European Audiovisual Observatory
druge europske zemlje									
CH Švicarska	131,3	152,0	15,7%	14,3	15,3	6,7%	3,0%	3,4%	OFS
HR Hrvatska	10,5	11,5	8,8%	3,3	3,3	-0,2%	2,7%	1,6%	cbs / Croatian Audiovisual Centre
IS Island	9,8	8,1	-16,8%	1,6	1,7	7,1%	10,8%	10,3%	Iceland Cinema Now
NO Norveška	114,4	119,1	6,9%	11,9	12,7	6,8%	22,4%	20,6%	Film & Kino
RU Rusija	564,1	527,5	-6,5%	123,9	138,5	11,8%	25,7%	23,9%	Russian Film Business Today
TR Turska	158,0	142,3	-9,9%	38,5	36,9	-4,1%	58,3%	50,9%	Sinema Gazatesi / obs

Izvor: **Europski audiovizualni observatorij - Baza podataka Lumiere**

1 nacionalne valute po srednjem tečaju

2 podaci za 2009. godinu po procjeni Europskog audiovizualnog observatorija.

## 1.4. Promidžba audiovizualnih djela

Hrvatski se filmovi u pogledu općih finansijskih uvjeta proizvodnje pretežno ubrajaju u 'žnebudžetne' i 'žnikobudžetne' filmove. Tržišni udio hrvatskih filmova na domaćim kinoblagajnama stagnira na vrlo niskoj razini već nekoliko godina, a 'žvidljivost' domaćega filma u hrvatskoj javnosti nije na zadovoljavajućoj razini. Nasuprot tomu broj hrvatskih filmova koje međunarodni filmski festivali pozivaju u svoje natjecateljske programe raste. Festivali su najučinkovitiji, a glede troškova vjerojatno i najpovoljniji način pozicioniranja nekoga filma na tržištu pa tu spoznaju slijedi većina europskih producenata, vlasnika prava i svjetskih distributeru.

Međunarodni filmski sajmovi povezani s velikim svjetskim festivalima korisni su za uspješan plasman filmova, ali nastup na njima je najučinkovitiji kad se ponuđeni film pojavljuje u službenome programu festivala ili kad je već ostvario dojmljivu festivalsku karijeru (sudjelovanje na prestižnim festivalima, nagrade, pohvale međunarodne filmske kritike).

### Promidžba audiovizualnih djela – mjere za postizanje zadanoga cilja:

- jasno definiranje i provođenje sustavne dugoročne međunarodne festivalske politike nastupa hrvatskoga filma na najrelevantnijim svjetskim filmskim festivalima;
- jasno definiranje i provođenje sustavne dugoročne prezentacije hrvatskoga filma i hrvatskoga audiovizualnog sektora na najvažnijim svjetskim filmskim sajmovima;
- jasno definiranje strategije promicanja hrvatskoga filma putem svih medija i posebnih povlaštenih uvjeta promidžbe i marketinga (netržišni posebni uvjeti);
- partnerska suradnja s međunarodnim mrežnim promidžbenim organizacijama, filmskim festivalima u zemlji i inozemstvu na profesionalnim edukacijskim i pridruženim profesionalnim platformama;
- aktivno posredovanje pri međunarodnoj festivalskoj distribuciji hrvatskoga filma, njegovoj prodaji stranim kinodistributerima i inozemnim televizijskim kanalima;
- suradnja Hrvatskoga audiovizualnog centra, Ministarstva kulture i Ministarstva vanjskih poslova i europskih

integracija u okviru zajedničkih programa predstavljanja hrvatskoga filma u inozemstvu od nacionalnoga interesa prema unaprijed dogovorenim kriterijima i uvjetima s ciljem što učinkovitije prezentacije hrvatskoga klasičnog i recentnog filma u inozemstvu;

- izdavanje relevantnih i ažuriranih publikacija za potrebe predstavljanja hrvatske kinematografije i hrvatskoga audiovizualnog sektora u inozemstvu.

### PROMIDŽBA AUDIOVIZUALNIH DJELA – POSEBNI CIJL:

**- uspješna i učinkovita promidžba i plasman hrvatskoga filma te hrvatske audiovizualne industrije u zemlji i inozemstvu sa svrhom osnaživanja svijesti o filmu kao značajnom izvoznom proizvodu koji pridonosi promicanju ne samo hrvatske kulture već i hrvatskoga društva i gospodarstva u svjetskim razmjerima.**

### Promidžba audiovizualnih djela – prioriteti u financiranju:

- sudjelovanje hrvatskih filmova i hrvatskih filmskih djelatnika na relevantnim međunarodnim filmskim festivalima;
- prezentacija hrvatskih filmova i hrvatskoga audiovizualnog sektora na važnim međunarodnim filmskim sajmovima;
- godišnje članarine i dodatna programska sredstva za predstavljanje hrvatskoga filma i hrvatskih filmskih djelatnika u sklopu aktivnosti mrežne europske filmske promidžbene organizacije European Film Promotion;
- zajedničke inicijative s međunarodnim i domaćim partnerima na programima prezentacije hrvatske kinematografije i audiovizualnoga sektora u okviru profesionalnih edukacijskih i pridruženih platformi međunarodnih filmskih festivala i manifestacija;
- izdavaštvo za potrebe predstavljanja hrvatske kinematografije i hrvatskoga audiovizualnog sektora u zemlji i inozemstvu.

### 2010

**Berlin International Film Festival**  
Official Competiti 33rd Berlinale Shorts  
**Žuti mjesec**, red. Zvonimir Jurić  
Official Competition  
**Na putu**, red. Jasmina Žbanić (koprodukcija)

**Cannes International Film Festival**  
Cinefondation  
**Miramare**, red. Michaela Mueller (koprodukcija)

**Karlovy Vary International Film Festival**  
Official Selection - Competition of Feature Films  
**Neka ostane medu nama**, red. Rajko Grlić  
Best Director Award  
Europa Cinemas Label Award  
East of the West - Films in Competition  
**Ostavljeni**, red. Adis Bakrač (koprodukcija)

**International Film Festival Rotterdam**  
Bright Future  
**Kenjac**, red. Antonio Nuić

**Montreal World Film Festival**  
Focus on World Cinema  
**Neke druge priče**, omnibus grupe redateljica (koprodukcija)

**Montreal Int. Festival of New Cinema**  
International Panorama  
**Neka ostane medu nama**, red. Rajko Grlić

**Pusan International Film Festival**  
World Cinema  
**Majka asfalta**, red. Dalibor Matanić

**Mar del Plata InteBnatiional Film Festival**  
Panorama / Este - East  
**Neka ostane medu nama**, red. Rajko Grlić

**IDFA - Int. Doc. Festival Amsterdam**  
Reflecting Images - Panorama  
**Selo bez žena**, red. Srdan Šarenac (koprodukcija)

**Sarajevo Film Festival**  
Natjecateljski program - dokumentarni film  
**Mila traži Senidu**, red. Robert Tomić Zuber  
Nagrada za ljudska prava  
**Poplava**, red. Goran Dević  
EDON Talent Grant

Natjecateljski program - kratki film  
**Žuti mjesec**, red. Zvonimir Jurić  
Srce Sarajeva za najbolji film

**Nesporavanje ne ubija**, red. Marko Meštrović  
Posebno priznanje žirija  
Sarajevo grad filma  
**Pametnice**, red. Hana Jušić i Sonja Tarokić  
Nagrada British Councila i projekta Operacija Kino

**Warsaw Film Festival**  
Discoveries  
**Neke druge priče**, omnibus grupe redateljica (koprodukcija)

**Annecy Internationa 31 Animation Film Festiva**

Official Selection - Short Films  
**Nesporavanje ne ubija**, red. Marko Meštrović  
**Moj put**, red. Veljko Popović i Svetljan Junaković  
Official Selection 55 Graduation Films  
**Miramare**, red. Michaela Mueller (koprodukcija)  
Out of Competition  
**Duga**, red. Joško Marušić

**Clermont-Ferrand Int. Film Festival of Short Film**  
International Competition  
**Tulum**, red. Dalibor Matanić

**Int. Festival of Doc. and Short Film Bilbao**  
**Tulum**, red. Dalibor Matanić  
Best Film Award

**Crossing Europe Filmfestival Linz**  
Competition  
**Crnci**, red. Goran Dević i Zvonimir Jurić  
Grand prix - Best Film Award

**napomena: Prikazan je odabir najistaknutijih uspjeha hrvatskih dugometražnih i kratkometražnih filmova na međunarodnim filmskim festivalima visoke kategorije u razdoblju od 2006 do 2010 godine.**

**2008 / 2009**

**Cannes International Film Festival**  
Official Selection - Short Films 2009  
**Ciao Mama**, red. Goran Odorović

**Semaine de la Critique, Cannes**  
Competition Short Films 2009  
**Tulum**, red. Dalibor Matanić

**Berlin International Film Festival**  
Eat, Drink, See Movies 2009  
**Plac**, red. Ana Hušman  
Panorama 2009  
**White Lightin'**, red. Dominic Murphy (koprodukcija)

**Karlovy Vary International Film Festival**  
Official Selection - Competition of Feature Films '08  
**Iza stakla**, red. Zrinka Ogresta  
Official Selection - Competition of Feature Films '09  
**Nije kraj**, red. Vinko Brešan  
C) Nagrađena međunarodnog žirija filmske kritike FIPRESCI  
East of the West - Films in Competition 2009  
**Ničiji sin**, red. Arsen Antun Ostojić  
Variety Critics' Choice 2009  
**Buick Riviera**, red. Goran Rušinović

**International Film 33estival Rotterdam 2009**  
Spectrum: Shorts  
**Ručak**, red. ana Hušman

**Pusan International Film Festival**  
World Cinema 2008  
**Ničiji sin**, red. Arsen Antun Ostojić  
World Cinema 2009  
**Metastaze**, red. Branko Schmidt

**Montreal World Film Festival**  
Focus on World Cinema 2009  
**Metastaze**, red. Branko Schmidt

**Moscow International Film Festival**  
Perspectives - Comp. 33tih Programme 2009  
**Metastaze**, red. Branko Schmidt

**IDFA - Int. Documentary Festival Amsterdam**  
Panorama Reflecting Images 2009  
**Zajedno**, red. Nenad Puhovski

**Sarajevo Film Festival**  
Natjecateljski proram -igrani film 2008  
**Buick Riviera**, red. Goran Rušinović  
C) Srce Sarajeva za najbolji film  
C) Srce Sarajeva za najbolju mušku ulogu - Slavko Štimac, Leon Lučev  
C) Nagrada međunarodnog žirija filmske kritike FIPRESCI  
**Kino Lika**, red. Dalibor Matanić  
Natjecateljski proram - dokumentarni film 2008  
**Tri**, red. Goran Dević  
C) EDN Talent Grant  
Natjecateljski proram -igrani film 2009  
**Crnici**, red. Goran Dević i Zvonimir Jurić  
**Kenjac**, red. Antonio Nuć  
Natjecateljski proram - dokumentarni film 2009  
**Sedvah**, red. Marina Andree  
C) Nagrada publike  
Natjecateljski proram - kratki film 2009  
**Tulum**, red. Dalibor Matanić  
C) Srce Sarajeva za najbolji film  
Natjecateljski proram - kratki film 2009  
**Ciao Mama**, red. Goran Odorović  
C) Posebno priznanje žirija  
Sarajevo grad filma 2009  
**Oslobodenje u 26 slika**, red. Ivan Ramljak i Marko Škobalj (koprodukcija)  
C) Atlantic Grupa nagrada

**Annecy Internationa 31 Animation Film Festival**  
Official Selection - Short Films 2008  
**Morana**, red. Simon Bogojević Narath  
C) Special Distinction  
**Ona koja mjeri**, red. Veljko Popović  
C) Nagrada međunarodnog žirija filmske kritike FIPRESCI  
Official Selection 55 Graduation Films 2009  
**Mobilte Mania**, red. Darko Vidačković

**Clermont-Ferrand Int. Film Festival of Short Film**  
International Competition 2009  
**Morana**, red. Simon Bogojević Narath  
Lab Competition 2009  
**Ona koja mjeri**, red. Veljko Popović

**Festival Int. de Ci 32éma Vision du réel, Nyon**  
Regards Neufs Section  
**Plati i ženi**, red. Atanas Georgijev (koprodukcija)  
C) Prize of the Canton Vaud

**2006 / 2007**

**San Sebastian International Film Festival '06**  
Official Selection - Competition  
**Karaula**, red. Rajko Grilić

**Berlin Internationa 31 Film Festival 2006**  
International Forum of New Cinema  
**Armin**, red. Ognjen Sviljić  
Official Competition  
**Grbavica**, red. Jasmina Žbanić (koprodukcija)  
C) Golden Bear for Best Film

**Karlovy Vary International Film Festival**  
East of the West - Films in Competition 2006  
**Dva igrača s klape**, red. Dejan Šorak  
East of the West - Films in Competition 2007  
**Armin**, red. Ognjen Sviljić  
C) East of the West Award

**International Film 33estival Rotterdam 2006**  
Cinema of the World: Time & Tide  
**Aide, dan...prodri**, red. Matija Kluković

**IDFA - Int. Documentary Festival Amsterdam**  
IDFA Competition for F 27rst Appearance 2006  
**Povratak mrtvog čovjeka**, red. Petar Orešković

**Tribeca Film Festival**  
Official Selection - Competition 2006  
**Dva igrača s klape**, red. Dejan Šorak  
Discovery Section 2007  
**Armin**, red. Ognjen Sviljić

**Pusan International Film Festival**  
World Cinema 2007  
**Armin**, red. Ognjen Sviljić

**Montreal World Film Festival 2006**  
Documentaries of the World  
**Što sa sobom preko dana**, red. Ivona Juka  
Focus on World Cinema  
**Put lubenica**, red. Branko Schmidt

**Sarajevo Film Festival**

Natjecateljski proram -igrani film 2006  
**Put lubenica**, red. Branko Schmidt  
**Sve džaba**, red. Antonio Nuć  
C) Srce Sarajev 25 za najbolju mušku ulogu, Rakan Rushadat  
Natjecateljski proram - dokumentarni film 2006  
**Što sa sobom preko dana**, red. Ivona Juka  
C) Srce Sarajeva za najbolji film  
Natjecateljski proram - kratki film 2006  
**Nije da znam, nego je tako**, red. Tanja Golić  
C) Posebno priznanje žirija  
Natjecateljski proram -igrani film 2007  
**Zivi i mrtvi**, red. Kristijan Milić  
Natjecateljski proram - dokumentarni film 2007  
**Za 4 godine**, red. Nebojša Slijepčević  
C) EDN Talent Grant  
Natjecateljski proram - kratki film 2007  
**Rupa**, red. Marko Šantić  
C) Posebno priznanje žirija

**Clermont-Ferrand Int. Film Festival of Short Film**  
International Competition 2007  
**Levijatan**, red. Simon Bogojević Narath  
C) Best Animated Film Award  
C) Youth Jury Mention

**goEast – Festival of Central and Eastern European Film**  
Competition  
**Što sa sobom preko dana**, red. Ivona Juka  
C) Documentary Award by the Hertie Foundation

**Int. Film Festival 11annheim – Heidelberg**  
Official Selection - Competition  
**Tršeta**, red. Pavao Marinković i Dražen Žarković  
C) The Ecumenic Film Prize

**Montpellier Int. MeBiterranean Film Festival**  
Competition  
**Put lubenica**, red. Branko Schmidt  
C) Grand Prix - Antigone d'Or  
C) Prix JAM de la meilleure m sique - Miroslav Škor

## 1.5. Elektronska difuzija

### Televizija – temelji

Televizija Zagreb (kasnije HRT) započinje s radom emitiranjem signala na tridesetu objetnicu Radio-Zagreba, u jesen 1956. Iste godine pokrenute su državne televizije Austrije, Švedske i Španjolske.

Temeljena na vrhunskim inženjerskim, novinarskim, autorskim i izvođačkim ljudskim resursima, HRT (RTZ) desetićeima uspijeva pratiti europske trendove u televizijskoj proizvodnji i održavati visoku izvedbenu i znatnu količinsku razinu proizvodnje.

Dramska serija "Kuda idu divlje svinje" (koprodukcija Jadran filma i RTZ-a, 1971.) prva je nezavisna televizijska produkcija u istočnoj Europi te jedna od prvih u Europi uopće. Od kasnih sedamdesetih i tijekom osamdesetih godina prošloga stoljeća RTZ (HRT) postaje koproducent, a često i samostalni producent hrvatskih igranih filmova (npr. "Pucanj" Kreše Golika, "Ritam zločina" Zorana Tadića, "Zagrljav" Antuna Vrdoljaka).

Dramske serije Televizije Zagreb ostvaruju pak prvenstvo u kompetitivnoj produkciji jugoslavenskih televizijskih centara. Od ranih osamdesetih RTZ (HRT) na temelju Zakona o kinematografiji izravno uplaćuje dio prihoda u nacionalni (republički) fond za kinematografiju, tijelo koje je (bez stvarnoga sljednika) raspušteno početkom 1993. godine.

Uz ovaj doprinos nacionalnoj filmskoj proizvodnji, HRT (RTZ) osamdesetih i devedesetih godina nastupa i kao rasadnik talenata: mjesto na kojem budući autori kinematografskoga igranog i dokumentarnog filma sustavno stvaraju svoje prve radove u okviru Umjetničkoga programa Televizije Zagreb (dramskog, dokumentarnog, dječjeg programa).

### Televizija – devedesete

U razdoblju od 1993. do 1996., za vrijeme nepostojanja državnog (javnog) mehanizma potpore kinematografiji, ostaci filmske djelatnosti opstaju isključivo zaslugom Dramskoga programa hrt-a i njegova tadašnjega glavnog urednika Ive Štivičića. Televizijski film žKako je počeo rat na mom otoku" (redatelj: Vinko Brešan, godina proizvodnje: 1996.)

u hrvatskim je kinima pogledalo čak 300.000 gledatelja. Ovaj senzacionalni događaj pamtimo kao novi početak domaće kinematografije te najisplativiju programsku investiciju hrt-a ikad. U lipnju iste godine hrt osvaja jedno od najvećih međunarodnih priznanja u svojoj pedesetogodišnjoj povijesti – nagradu *Prix Italia* za cjelovečernjiigrani film Zrinka Ogreste *Isprani*.

**Televizijske industrije u Republici Hrvatskoj danas se nalaze na razdjelnici, suočene s tehnološkim promjenama (digitalizacija, internet, iptv), regulativnim reformama, ograničenjima domicilnoga tržišta i konceptualnim iskušenjima.**

### PRIKAZ TREDOVA U PROIZVODNJI IGRANOG PROGRAMA HTV-A U RAZDOBLJU 2005. - 2009.

vrste	2005.	2006.	2007.	2008.	2009.
<b>TELEVIZIJSKI FILMKI TELEVIZIJSKE DRAME</b>					
Volim te	✓				
Trešeta		✓			
Ne pitaj kako		✓			
ukupno televizijski \ film i televizijske drame	1	2	0	0	0
ukupno naslova televizijski film i televizijske drame 2005. - 2009					3
<b>SERIJE I MINI SERIJE NA OSNOVU CIF</b>					
Libertas		✓			
Duga mračna noć	✓				
Snivaj zlato moje	✓				
Šro je muškarac bez brkova	✓				
ukupno mini serija \ na osnovu cjelovečernjihigranih filmov	3	1	0	0	0
ukupno naslova mini serija na osnovu cif 2005. /09.					4
<b>MINI SERIJE (MANJE OD 6 EPIZODA)</b>					
Tužni bogataš				✓	
ukupno mini serije	0	0	0	1	0
ukopnu naslova mini serije 2005. - 2009.					1
<b>DRAMSKE SERIJE I SERIJALI (VIŠE OD 6 EPIZODA)</b>					
Mamutica				✓	✓
Dobre namjere				✓	
ukupno dramske serije i serijali (više od 6 epizoda)	0	0	0	2	1
ukupno naslova dramske serije i serijali 2005. - 2009.					2
<b>SITCOM/HUMORISTIČNE SERIJE</b>					
Luda kuća 1-5	✓	✓	✓	✓	✓
Odmori se, zasluzio si 1-4		✓	✓	✓	✓
Bitange i princeze 1-5	✓	✓	✓	✓	✓
Kazalište u kući		✓			
Stipe u gostima				✓	✓
Zakon					✓
ukupno sitcom/humoristične serije	2	4	3	4	5
ukupno naslova sitcom/humoristične serije 2005. - 2009					6
<b>SAPUNICE</b>					
Ljubav u zaledu		✓	✓		
Obični ljudi		✓	✓		
Ponos Ratkajevih				✓	
Sve će biti dobro				✓	✓
Dolina sunca					✓
ukupno sapunice	0	2	2	2	2
ukupno naslova sapunice 2005. - 2009.					5

Iz podataka u ovoj tablici očit je trend komercijalizacije proizvodnje igranog programa: povećanje proizvodnje sitcoma i sapunica na uštrb "tradicionalnih" dramskih formata kao što su televizijski filmovi, televizijske drame, dramske serije i serijali. Tako HTV nije od 2006. do 2009. godine proizveo niti jedan televizijski film ili televizijsku dramu; u razdoblju od 2005. godine do 2009. godine proizvedena je, ako ne računamo mini-serije nastale na osnovu ili usporedo s cjelovečernjim filmovima samo jedna mini-serija; nije proizveden niti jedan dramski serijal te su proizvedene samo dvije dramske serije s više od 6 nastavaka, obje kriminalističkog žanra. Naspram toga u razdoblju od 2005. do 2009. godine proizvedeno je čak pet sapunica i 6 sitcoma (humorističnih serija) od kojih su neki doživjeli i po pet i više sezona.

### **Televizije – proteklo desetljeće i sadašnjost**

U svibnju 2000. godine s emitiranjem počinje prvi komercijalni televizijski kanal s nacionalnom koncesijom u Hrvatskoj – Nova TV. Godine 2004. pridružuje mu se drugi komercijalni kanal – RTL Televizija. Hrvatsko televizijsko tržište se usitnjuje, prihodi smanjuju, a HRT se uključuje u tržišno nadmetanje, usmjeravajući značajna sredstva u komercijalne forme poput dnevnih sapunica i sitcoma. Ravnoteža između javne svrhe i tržišnih prioriteta uspijeva se održati, s manjim ili većim uspjehom, sve do 2007. godine kad nastupa kadrovska, upravna i finansijska kriza HRT-a. U trenutku nastanka ovoga dokumenta poduzimaju se naporci oko njegove finansijske konsolidacije i reorganizacije, a u pripremi je i nov zakon o HRT-u, pisan s nakanom da osvremeniji ovaj veliki sustav i učini ga učinkovitim i proceduralno jasnim.

### **Razvoj**

Za vlastito dobro i za dobro ukupne nacionalne audiovizualne proizvodnje HRT će u idućem razdoblju nastojati konsolidirati svoju igranu i dokumentarnu proizvodnju kao i proizvodnju za djecu i mlade. Također se mora osposobiti za međunarodnu suradnju i razviti mehanizme koprodukcija s drugim europskim televizijama. Nužno je unaprijediti i razinu međunarodne prodaje/rasmjene programa. Cilj je, dakle, ne samo vrednovanje nacionalne proizvodnje već i prisutnost Hrvatske u svijesti međunarodne zajednice.

### **Komercijalne nacionalne televizije**

Komercijalne televizije s obzirom na podjelu prihoda na sve slabijem TV tržištu, koje ne osigurava ekonomsku održivost, teško izlaze iz okvira 'niskoproračunske' zabave. Kao dodatan problem hrvatske audiovizualne industrije pokazalo se pitanje specijaliziranih nezavisnih televizijskih producenata ugroženih položajem na oslabljenom tržištu te pozicijom koju im je odredio zakonodavni okvir. U sljedećem razdoblju nužno je riješiti njihov status – bez sređivanja toga problema domaća industrija neće moći napredovati. HAVC u ovom slučaju također mora preuzeti svoju odgovornost.

### **Elektronska difuzija – načini ostvarenja postavljenoga cilja:**

- prilikom izradbe i donošenja novoga zakona o javnoj televiziji i drugih akata, a osobito prilikom izradbe temeljnoga petogodišnjeg ugovora između HRT-a i predstavnika državne vlasti, voditi računa o mrežnoj međuvisnosti, tj. potrebama hrvatske audiovizualne industrije u cjelini;
- jednostavnim modelom interakcije: suradnjom u proizvodnji i medijskoj promidžbi djela nastalih u javnom sustavu ustrojenom oko Hrvatskoga audiovizualnog centra pojačati razinu i kvalitetu ulaganja televizijskih industrija u domaći audiovizualni proizvod te ubuduće poticati izravno ulaganje HAVC-a u vrhunske televizijske proizvode, osobito u njihov razvoj i međunarodno umrežavanje.

### **ELEKTRONSKA DIFUZIJA – POSEBNI CILJEVI:**

- provođenje zakonskih finansijskih odnosa televizija i Hrvatskoga audiovizualnog centra;
- povratak HRT-a (i stupanje komercijalnih televizija) u koproducijske odnose s kinematografskom proizvodnjom;

- oporavak domaće televizijske proizvodnje igralih, dokumentarnih, animiranih naslova te osobito naslova namijenjenih djeci i mladima;
- poticanje kulturno vrijedne televizijske proizvodnje putem mehanizama HAVC-a i suradnje s nezavisnim televizijskim proizvođačima;
- potpora javnoj televiziji u obnovi ljudskih resursa, primjeni novih znanja i osposobljavanju za međunarodnu suradnju;
- kvalitetnija potpora televizija u izravnoj promidžbi pojedinačnih kinematografskih naslova;
- kvalitetnija zastupljenost filma kao teme televizijskih debata, vijesti, prikaza, najava i obrazovnih emisija;
- povećanje zastupljenosti domaćega i europskog filma u programima.

## 1.6. Referalno dokumentacijska djelatnost

Tijekom proteklih 20 godina razina pouzdanosti javno dostupnih podataka o proizvodnji i prometu audiovizualnih djela u RH neprekidno opada. Povećanje broja produkcijskih tvrtki, televizija s nacionalnom i regionalnom koncesijom, operatera kablovske distribucije, kao i razvoj novih produkcijskih i distribucijskih platformi uzrokovalo je pomanjkanje točnih podataka. Nemogućnost da sustavno i analitički pratimo repertoar kino-mreže i programe nacionalnih televizija ujedno znači nemogućnost vrednovanja djelatnih politika i učinkovitost mjera za provođenje željenih strategija. Točnost, raspoloživost i relevantnost podataka temelj je suvremenog javnog promišljanja audiovizualnog sektora. S tih osnova RH je preuzela obveze prema Europskom audiovizualnom opservatoriju, krovnoj europskoj organizaciji za praćenje statistika s ovog područja. Uvođenje temeljitog promatranja i prikupljanja bitnih podataka iz audiovizualnog sektora stoga postaje važna zadaća. Tu je zadaću moguće realizirati u koordinaciji Hrvatskog audiovizualnog centra, Hrvatskog fimskog saveza, Vijeća za elektroničke medije i drugih državnih, javnih i profesionalnih tijela.

### **Referalno-dokumentacijska djelatnost – način ostvarenja postavljenog cilja:**

- u okviru referalno-dokumentacijske djelatnosti Hrvatskoga audiovizualnog centra i koordinacijom s Europskim audiovizualnim opservatorijem, Državnim zavodom za statistiku i Agencijom za elektroničke medije organizirati koordinirano prikupljanje relevantnih podataka o audiovizualnome sektoru;
- dovršiti započeti projekt očvidnika producenata, audiovizualnih djela, distributera i prikazivača pri Hrvatskome audiovizualnom centru;
- pokrenuti izdavanje statističkoga godišnjaka koji će pružiti pregled svih aspekata audiovizualnoga sektora u Hrvatskoj.

### **REFERALNO-DOKUMENTACIJSKA DJELATNOST – POSEBNI CILJ:**

- u suradnji s Programskim vijećem HRT-a, Agencijom za elektroničke medije i Ministarstvom kulture osigurati zakonitu dostupnost podataka, osobito iz javnoga sektora, čime će biti omogućeno kontinuirano praćenje realnoga stanja.

## 2. ŠIRENJE FILMSKE I OPĆENITO AUDIOVIZUALNE KULTURE TE SPECIFIČNIH ZNANJA VEZANIH UZ AUDIOVIZUALNO STVARALAŠTVO

U eri izravne i trenutne digitalne komunikacije audiovizualna djela postala su medij putem kojega društva i narodi projiciraju vlastite vrijednosti i identitet. Tehnologija pokretne slike dominira našim životima, a brzina i sveobuhvatnost promjena čiji smo svjedoci svakodnevno kada je riječ o audiovizualnome sektoru gotovo su nevjerojatne.

Za nas, građane 21. stoljeća, sposobnost razumijevanja i korištenja postojećih tehnologija te mogućnost ostvarivanja jednakopravnog pristupa kulturno vrijednom nacionalnom i svjetskom filmskom naslijeđu jednako su važne i neophodne kao što je to bilo opismenjavanje za one koji su živjeli u 19. i 20. stoljeću. U tom je kontekstu potrebno istaknuti važnost podupiranja svih inicijativa koje pridonose širenju filmske i općenito audiovizualne kulture te specifičnih znanja vezanih uz audiovizualno stvaralaštvo, bilo da se obraćaju mladim naraštajima, općoj populaciji ili filmskim profesionalcima.

### **Načini ostvarivanja postavljenih ciljeva:**

- suradnjom Hrvatskoga audiovizualnog centra, Hrvatskoga filmskog saveza, Hrvatske kinoteke i obrazovnih institucija u okviru zajedničkih obrazovnih inicijativa na području medijske kulture;
- sklapanjem sporazuma između Hrvatskoga audiovizualnog centra i visokoškolskih ustanova na području audiovizualnih djelatnosti o suradnji u proizvodnji završnih projekata ba studija te diplomske ma studije studenata umjetničkih akademija;
- finansijskom potporom sudjelovanju hrvatskih filmskih profesionalaca u programima stručnoga usavršavanja u okviru Programa media;
- finansijskom potporom organizaciji programa stručnoga usavršavanja filmskih profesionalaca u zemlji;
- preinakom modela financiranja domaćih filmskih festivala i audiovizualnih manifestacija uvođenjem objektivnih i mjerljivih kriterija evaluacije njihove uspješnosti na godišnjoj i višegodišnjoj razini te prelaskom s godišnjega na višegodišnji model financiranja koji jamči kontinuitet i razvoj.

### **Prioriteti u financiranju:**

- programi medijskoga obrazovanja mlađih;
- programi medijskoga obrazovanja opće populacije;
- neprofesijsko filmsko stvaralaštvo;
- proizvodnja završnih projekata ba studija te diplomske ma studije umjetničkih akademija u Hrvatskoj;
- sudjelovanje hrvatskih filmskih profesionalaca u programima stručnoga usavršavanja u okviru Programa media;
- organizacija programa stručnoga usavršavanja filmskih profesionalaca u Hrvatskoj;
- filmski festivali i filmske manifestacije u zemlji;
- izdavaštvo na području audiovizualnih djelatnosti.

### **POSEBNI CILJEVI:**

- povećanje participacije građana u svim oblicima audiovizualne kulture;
- povećanje participacije mlađih naraštaja i opće populacije u programima medijskoga obrazovanja;
- skrb o neprofesijskome audiovizualnom stvaralaštvu;
- povećanje participacije filmskih profesionalaca u programima daljnjega stručnog usavršavanja;
- suradnja visokoškolskih ustanova i Hrvatskoga audiovizualnog centra, ali i drugih čimbenika u audiovizualnome sektoru, u proizvodnji završnih projekata ba studija te diplomske ma studije umjetničkih akademija u Hrvatskoj;

- poticanje daljnega obrazovanja filmskih profesionalaca putem postojećih međunarodnih programa stručnoga usavršavanja, naročito onih koji se odvijaju u okviru Programa MEDIA;
- poticanje izdavačkih programa koji se tiču područja audiovizualne kulture;
- osiguranje kontinuiteta i razvoja domaćih filmskih festivala i audiovizualnih manifestacija.

### **3. OČUVANJE AUDIOVIZUALNE BAŠTINE I UNAPRJEĐENJE JAVNE DOSTUPNOSTI KULTURNO VRIJEDNOG DOMAĆEG I SVJETSKOG NASLJEĐA**

Potrebno je naglasiti stratešku važnost očuvanja audiovizualne baštine te unaprjeđenja javne dostupnosti kulturno vrijednoga domaćeg i svjetskog nasljeđa. U kontekstu poticanja filmske kulture manjka klasični film svjetskoga i domaćeg repertoara.

Hrvatska kinoteka nalazi se u neodgovarajućem finansijskom i institucionalnom položaju. Kinoteci treba omogućiti strukturnu samostalnost od sustava Hrvatskoga državnog arhiva te joj osigurati uvjete za pokretanje opsežne obnove, digitalizacije i javnoga nakladništva vrijedne filmske građe. Troškove obnove filmskoga kulturnog nasljeđa valja uključiti u nacionalni proračun za obnovu kulturne baštine jer su programska sredstva havc-a neadekvatna za ovu zadaću – i u smislu realnih iznosa i u smislu načelne pozicije.

#### **Prioriteti u financiranju:**

- obnova domicilne audiovizualne građe;
- nabava adekvatnoga kataloga svjetske klasike;
- prikupljanje, zaštita, restauracija, prezentacija profesijske i neprofesijske filmske građe;
- izrada vlastite internetske stranice Hrvatske kinoteke, koja uključuje bazu podataka cjelokupne pohranjene audiovizualne baštine.

#### **POSEBNI CILJEVI:**

- dovršiti nacionalni projekt Hrvatske kinoteke rješavanjem njezina neodgovarajućega rezidentnog statusa u sklopu Hrvatskoga državnog arhiva te osiguranjem dodatnih spremišnih prostora kao i sredstava nužno potrebnih za očuvanje i obnovu domicilne građe i adekvatnoga kataloga svjetske klasike;
- prikupljanje, očuvanje i prezentacija neprofesijske i druge filmske građe u sklopu postojećih aktivnosti Hrvatskoga filmskog saveza;
- osnutak regionalnih filmskih arhiva u okviru polivalentnih regionalnih filmskih centara čija bi zadaća također bila promicanje audiovizualne kulture i razvitak regionalnih resursa na području audiovizualnih djelatnosti.

## 4. POTICANJE ULAGANJA U DOMAĆI FILM, FILMSKU INDUSTRIJU I IZVOZ FILMSKIH USLUGA

Republika Hrvatska još nije donijela mjere za poticanje ulaganja u domaći film, filmsku industriju i izvoz filmskih usluga. Druge zemlje jesu: Mađarska, Rumunjska, Srbija i Bugarska ostvaruju izuzetno visok godišnji promet na temelju ove djelatnosti. Unatoč procvatu 'žrvatske konkurenčije', trajne komparativne prednosti Hrvatske (lokacije, zemljopisna pozicija, kvalitetni kadrovi) još uvijek ostavljaju znatnu perspektivu za razvoj ovoga područja. Hrvatski audiovizualni centar, strukovne udruge i nadležna tijela poput Hrvatske gospodarske komore te ministarstava kulture, financija i gospodarstva imaju mogućnost svojim zajedničkim djelovanjem otvoriti prostor za razvitak ove žive i unosne djelatnosti, na dobrobit domaćega gospodarstva i hrvatskih građana. Glavna je prepreka ovoj akciji monolitni model hrvatske fiskalne politike koji je tradicionalno nesklon fiskalnim poticajima.

Godine 2003. Republika Češka je ostvarila prihod u iznosu od 270 milijuna dolara od filmskih koprodukcija, a u 2009. filmaši su u Mađarskoj potrošili 250 milijuna dolara. Porezni poticaji za audiovizualnu proizvodnju od zemlje do zemlje kreću se uglavnom između 20 i 25%. I u Češkoj i u Mađarskoj nacionalni su parlamenti jednoglasno usvojili ovakve mјere, uvaživši strateški interes nacija. Pomak na ovome području jednostavno neće biti moguć ako se na razini Vlade ne donese odluke koje će značiti određene ustupke u smjeru fiskalnih povlastica filmskoj proizvodnji – po uzoru na europske zemlje koje su se opredijelile za ovaku vrstu industrijskoga razvoja.

### **Mjere za ostvarenje postavljenoga cilja:**

- izradba i usvajanje paketa regulativnih i fiskalnih mјera nužnih za oživljavanje filmske industrije u zemlji i ponovno pozicioniranje Hrvatske kao destinacije za snimanje;
- koordinirana promidžba Hrvatske kao destinacije za snimanje na specijaliziranim sajmovima za lokacije;
- osnivanje specijaliziranih filmskih tijela (Film Commission) na nacionalnoj i lokalnim razinama čija će zadaća biti pružanje informacija i logističke potpore u cilju privlačenja što većega broja audiovizualnih produkcija u Hrvatsku

### **POSEBNI CILJ:**

- oživiti domaća i strana ulaganja u hrvatski audiovizualni sektor donošenjem cjelovitoga sustava mјera i poticaja za domaće i strane ekipе koje svoje projekte realiziraju u RH, koristeći ovdašnje lokacije te tehničke i kreativne usluge domaće audiovizualne industrije;
- pozicionirati Hrvatsku kao zemlju za snimanje putem promidžbenih aktivnosti te progresivnoga djelovanja hrvatskih producenata i tvrtki za filmske usluge.

## 5. RUŽIČASTE STRANICE: ŽELJENO STANJE

Ovo poglavlje donosi statistiku godišnje filmske i televizijske proizvodnje u Republici Hrvatskoj kakvu valja postići tijekom na redne 4 godine. Kao kriterij uzeti su ukupni kapaciteti hrvatskog filmskog i TV tržišta, kapaciteti hrvatskih televizijskih godišnjih proračuna, te osobito kapacitet hrvatskog središnjeg javnog kulturnog proračuna. Predviđene vrijednosti su značajno veće od današnjeg. Utemeljene su na procjeni nužnih javnih potreba s jedne, te realnih materijalnih mogućnosti s druge strane.

**DUGOMETRAŽNI FILM****Dugometražniigrani film**

- minimalno 15 igralih dugometražnih filmova od toga
- minimalno 3 debitantska
- minimalno 3 televizijska
- minimalno 3 namijenjena djeci i mladima

**Dugometražnidokumentarni film**

- minimalno 4

**Dugometražni animirani film**

- 1 dugometražni animirani film svake dvije godine

**KRATKOMETRAŽNI FILM****Kratkometražniigrani**

- minimalno 30

**Kratkometražnidokumentarni**

- minimalno 50

**Kratkometražni animirani**

- minimalno 20

**Kratkometražni eksperimentalni**

- minimalno 20

**IZVORNA SERIJSKA TELEVIZIJSKA DJELA**

(Mimo onih zasnovanih na cjelovečernjim filmovima)

**Igrane mini serije i serijali**

- minimalno 5

**Igrane mini serije i serijali za djecu i mlade**

- minimalno 2

**Dokumentarne serije**

- minimalno 15

**Povijesne**

- minimalno 3

**Društveno-istraživačke**

- minimalno 3

**Prirodnjačko-znanstvene**

- minimalno 3

**Kulturno-obrazovne**

- minimalno 3

**Antropološke**

- minimalno 3

**Animirane serije**

- minimalno 2

Serija za djecu do 6 godina

Serija za djecu starijeg uzrasta, mlade i opću publiku

**KINOPRIKAZIVAŠTVO****Ciljana gledanost**

- 5 milijuna gledatelja (broj posjeta kinu po glavi stanovnika – 1,1)
- udio nacionalnog filma 15%,
- udio nenacionalnog europskog filma 20%
- (ukupno europskog filma: 35%)

**TV tržište i video na zahtjev**

- dostupnost iptv usluge i pripadajuće dostave djela na zahtjev: 70% kućanstava u RH

**POTREBNA SREDSTVA ZA OSTVARENJE OSNOVNIH JAVNIH POTREBA U FILMSKOJ I TELEVIZIJSKOJ PROIZVODNJI**

**12,000.000 € - HRVATSKI AUDIOVIZUALNI CENTAR**

**20,000.000 € - HRT**

**(IZRAVNE INVESTICIJE U DRAMSKI PROGRAM,  
DOKUMENTARNI PROGRAM I PROGRAM ZA  
DJECU I MLADE)**

## HAVC

Prema odredbama Zakona o AV djelatnosti, HAVC se financira izdvajanjima iz državnog proračuna, te izdvajanjima javne i komercijalnih televizija, telekomunikacijskih tvrtki, kablovnih operatera, kinoprikazivača i drugih korisnika audiovizualne proizvodnje. U uvjetima opstrukcije nacionalnog zakona o audiovizualnoj djelatnosti ukupna godišnja sredstva za godinu 2009., npr., iznosila su 34.000.000 kuna s osnova državnog proračuna, te 12.000.000 kuna s osnova uplate HRT-a, što je tek 50 % minimalno nužnog godišnjeg proračuna za održanje i planirani razvoj hrvatske av djelatnosti. Državi je na raspolaganju više poluga kojima je moguće korigirati ovo stanje: bilo povećanjem proračunskog izdatka, bilo povećanjem obveznih davanja svih ili samo nekih od brojnih zakonskih obveznika.

## HRT

Pod ovdje navedenim sredstvima podrazumijevamo redovni programski proračun kreativnih programa HRT-a namijenjen proizvodnji unutar televizijske kuće, odnosno naručenoj proizvodnji tzv. nezavisnih proizvođača. Restruktuiranjem sustava HRT-a, te novim promišljanjem programskih prioriteta, HRT može osigurati ova sredstva. Trenutno HRT za iste programe (dramski/ dječji/dokumentarni) izdvaja tridesetak posto manje sredstava, što valja korigirati u nadolazećem razdoblju.

## Dodatni izvori

Uz ovdje navedena sredstva HRT i HAVC, ovaj popis proizvodnje također računa na dodatne lokalne ili sponzorske potpore, proračune komercijalnih televizija, te osobito na sredstva generirana korpodukcijskom suradnjom s televizijama drugih zemalja, odnosno razvojna sredstva europskog programa media.

## Usporedni primjer: Danska

Ova skandinavska zemlja veličine RH u proračun Danskog filmskog instituta izdvaja 500 miljuna kuna godišnje, što je deset puta više no u Republici Hrvatskoj. Pri tome Danska javna televizija (DR i TV2) u kreativnu televizijsku proizvodnju ulaže otprilike 6 puta više no HRT. Tome valja dodati zakonom regulirane investicije danskih komercijalnih televizija u filmski, te drugiigrani, dječji i dokumentarni program, investicije kakve u RH u potpunosti izostaju. Ovaj nesrazmjer ukupnih audiovizualnih investicija između dvije države višestruko nadmašuje nesrazmjer između naših BDP-a ili između ukupnih javnih izdvajanja u ove dvije zemlje.

## RH: količinski podbačaji i kulturni deficit

Audiovizualna proizvodnja u RH, bez obzira na festivalske uspjehe i priznatu kvalitetu bilježi ozbiljan količinski podbačaj filmske i televizijske proizvodnje, a osobito one za djecu i mlade. Primjetan je također izraziti manjak u proizvodnji kvalitetnih dokumentarnih televizijskih naslova, bilo onih koji se odnose na interpretacije povijesnih, kulturnih ili prirodnjačkih tema, bilo onih koje se odnose na zabilježbu aktualnog trenutka.

Današnja razina audiovizualne proizvodnje prijeti generiranjem memoriskog deficita i ozbiljne krize pamćenja koju pripremamo nadolazećim naraštajima. Ovi trendovi se moraju značajno promijeniti, u težnji da svojoj zemlji osiguramo kulturni kontinuitet, europski civilizacijski standard, te da poništimo deficite koje godinama bilježimo u odnosu na razdoblja reformskog socijalizma šezdesetih ili sredine osamdesetih godina prošlog stoljeća.

Hrvatskomu gospodarstvu prijeko je potreban novac od audiovizualnih Djelatnosti, jednako kao što je hrvatskim građanima potreban hrvatski kulturni audiovizualni sadržaj, a kulturnim industrijama uređena platforma za djelovanje i vlastiti razvoj.

## ZAKLJUČAK I STRATEŠKI CILJEVI

Ovaj nacionalni program definira situaciju i navodi pet neposrednih ciljeva:

- 1. osigurati cjelovito funkcioniranje HAVC-a i kontinuitet audiovizualne proizvodnje**
- 2. povećati gledanost i javnu vidljivost domaćeg, europskog i svjetskog filma**
- 3. osamostaliti Hrvatsku kinoteku i omogućiti adekvatnu zaštitu, restauraciju i prezentaciju hrvatske audiovizualne baštine**
- 4. pokrenuti izvoz filmskih usluga**
- 5. digitalizirati kinoprikazivački sektor**

Ovaj Nacionalni program promicanja audiovizualnog stvaralaštva izradili su stručnjaci havc-a pod nadzorom Hrvatskog audiovizualnog vijeća.

Program je 25. listopada 2010. godine na prijedlog Hrvatskog audiovizualnog vijeća prihvatio ministar kulture mr. sc. Božo Biškupić.

Nacionalni program promicanja audiovizualnog stvaralaštva valja distribuirati nacionalnim tijelima uprave, političkim predstavnicima hrvatskog društva i predstavnicima medija te pokrenuti opću akciju za uređivanje tog značajnog područja. Hrvatskom gospodarstvu prijeko je potreban novac od audiovizualnih djelatnosti, jednako kao što je hrvatskim građanima potreban hrvatski kulturni audiovizualni sadržaj, a kulturnim industrijama uređena platforma za djelovanje i vlastiti razvoj

**Jurica Starešinčić**

## Emancipacija dugog metra

**Uz 21. Animafest – Svjetski festival animiranih filmova, Zagreb, 31. svibnja – 5. lipnja 2011.**

Dugometražni animirani film za odrasle ima već zavidnu tradiciju. Od komercijalne eksploracije seksa i nasilja u američkim filmovima Ralpha Bakshija i japanske *hentai* industrije, preko ambicioznih društvenih kritika britanskih animatora poput *Životinske farme* (*Animal Farm*, John Halas i Joy Batchelor, Velika Britanija, 1954) ili *Kada vjetar puše* (*When the Wind Blows*, Jimmy Murakami, Velika Britanija, 1986) do umjetnički ambicioznih *Života bez Gabrielle Ferri* (*Elu ilma Gabriella Ferrita*, Estonija, 2008) Priita i Olge Pärn ili *Waking Life* (Richard Linklater, SAD, 2001), jedna se konstanta desetljećima provlačila kroz tu formu: autorska ambicioznost (a katkad i pretencioznost).

Relativno skup proizvod, čak i kad se radilo o izrazito reduciranoj animaciji japanskih proizvoda za tržište vi-deokazeta, podrazumijevao je dugogodišnje planiranje, mukotrpo skupljanje sredstava, velike timove, dugotrajnu izradu... Onda su se unatrag nekoliko godina počeli pojavljivati sve osobniji filmovi, što je kulminiralo s nekoliko zapaženih autorskih dugometražnih animacija koje je nosio praktički jedan autor i realizirao ih koristeći zanemariva sredstva, primjerice na ranijim Animafestima prikazani *Sita pjeva blues* (*Sita Sings the Blues*, Nina Paley, SAD, 2008) i *Obitelj Christie* (*The Christies*, Phil Mulloy, Velika Britanija, 2006).

Ako smo ove godine primijetili nešto novo, nekarakteristično među devet dugometražnih animiranih filmova u natjecateljskom programu, to bi bila pojava nepretencioznih filmova namijenjenih odrasloj publici, filmova koji očigledno ne računaju na osjetljivi komercijalni uspjeh, ne teže hermetičnom umjetničkom izrazu, ne bave se velikim temama i nisu osobni izraz svojih autora, već naprosto pripovijedaju jednostavne priče kakve bi se mogle ispričati i u niskobudžetnom igranom filmu, ali proučene kroz stilizaciju animiranog filma očuđuju svakodnevnicu vremena koje prikazuju. Zapravo samo dva filma u programu u potpunosti odgovaraju tom opisu,

*Chico i Rita* (*Chico & Rita*, Tono Errando, Javier Mariscal i Fernando Trueba, Španjolska i Velika Britanija, 2010) i pobjednički film *Moj pas Tulip* (*My Dog Tulip*, Paul i Sandra Fierlinger, SAD, 2009), ali već činjenica da je upravo potonjem žiri poklonio svoje simpatije zaobišavši pamtljivu, tehnički inovativniju i ambiciozniju *Metropiju* (Tarik Saleh, Švedska, 2009), govori dovoljno u prilog potrebi za upravo ovakvim filmovima.

### Tehnike animacije

Iako se čini da je vrijeme velikih tehničkih inovacija u animaciji prošlo, a nikad i nije bilo karakteristično za dugometražna, već isključivo kratka djela, ove godine nas je program Animafesta iznenadio zanimljivim postupkom animiranja fotografija, računalno manipuliranih do dojma karikaturalnosti, u filmu *Metropija*. Autori su na prethodno snimljenim fotografijama povećavali proporcije glava i poigrali se konvencijama karikature (velike glave, prenaglašene crte lica), kako bi i estetski pratili scenarij koji opasno vrluda između parodiranja i posvetne poznatim distopijama iz književnog (1984. Georgea Orwella, *Vrli novi svijet* Aldousa Huxleya) i filmskog svijeta (*Brazil*, Terry Gilliam, Velika Britanija, 1985). Nažalost ili srećom, ovisno gledamo li iz perspektive kokoši ili jajeta, scenarij nije inovativan poput animacije, odnosno animacija nije konvencionalna i nezanimljiva poput scenarija. Groteskni motivi čitanja misli pomoću šampona i transeuropskog metroa kao najmoćnije multinacionalne kompanije na svijetu detaljno se obrađuju, dok potencijalno zanimljiv odnos protagonista i djevojke s reklamnih plakata – koji je možda mogao ponuditi zanimljiva promišljanja o moći lijepih i slavnih zbog kojih smo spremni kupovati skupe stvari koje nam ne trebaju, ili čak, poput našeg junaka, preobraziti se iz nezanimljivog građanina u pustolova i terorista – ostao je potpuno u sjeni neuverljive i neduhovite (ne)znanstvene fantastike.



Moj pas Tulip (Paul i Sandra Fierlinger, 2009)

Neobičnom tehnikom realiziran je i film *Dovidjenja, gospodine Christie* (*Goodbye Mister Christie*, Phil Mulloy, Velika Britanija, 2010), ali samo gledateljima koji se nisu susreli s ranijim filmovima iz sage o obitelji Christie kompiliranim u dugometražni *Obitelj Christie*, također prikazan na ranijem Animafestu. Phil Mulloy koristi softvere za emuliranje ljudskog glasa i zatim proizvedene materijale ubacuje u tzv. *lip-sync* softver, odnosno, računalni program koji automatski stvara iluziju govora likova iz nekoliko nacrtanih faza i zvučnog materijala. Rezultat je začudan, gotovo halucinantan, te se u prvoj polovici filma stječe dojam kako se radi o punokrvnom remek-djelu, da bi u drugoj polovici malo izgubio na snazi. Naime, početak je urnebesan i gusto prošaran odličnim šalama, dok kraj polako tone u šablonska metafizička promišljanja. Autor je najavio da će ovaj film biti prvi u trilogiji o smrti gospodina Christiea, pa čemo se zasigurno još imati prilike družiti s uvrnutom obitelji i na Animafestima koji tek dolaze.

Još jedna zanimljivost programa, a tiče se tehnika animacije, potpuno je odsustvo tzv. CGI animacije, odnosno animacije digitalnih trodimenzionalnih modela. Naravno, većina filmova u programu tu je tehniku koristila u većoj ili manjoj mjeri; bilo za realizaciju složenijih promjena rakursa, bilo za generiranje futurističkih pozadina. Me-

đutim, niti jedan film programa nije prigrlio poznatu pixarovsku estetiku. U svjetlu činjenice da je CGI animacija apsolutno i bez konkurenčije dominantna po zaradi u svijetu unatrag 20 godina, a i podobnija je za dugo-metražne projekte budući da, jednom kad su modeli, pozadine i osvjetljenja izrađeni i postavljeni, zahtijeva nešto manje animatora (dakle: inicijalni troškovi su veći, a zatim cijena pada što duži film se producira, pod uvjetom da broj likova, odnosno modela, ostaje isti), natjecateljski program bez i jednog takvog filma čudi i veseli. Ne zato što bismo imali nešto protiv te svidljive i fleksibilne tehnike, već zbog toga što CGI filmove imamo prilike gledati u redovitim kinoprogramima, dok je tradicionalna animacija (pa čak i animacija gline, koju bristolski studio Aardman ipak održava na komercijalnoj sceni) postala rijetka atrakcija.

Zgodan primjer animacije gline našao se i među filmovima odabranim u natjecateljski program. Radi se o filmu *Ružno pače* (Garri Bardin, Rusija, 2010) koji poznatu priču smješta u okvir sličan Orwellovoj *Životinjskoj farmi*: na seosko dvorište na kojem vlada socijalističko uređenje i ne tolerira se različite, one koji nisu u stanju doprinositi zajednici, a pogotovo ne individualiste. Iako su autori vjerojatno bili svjesni političkog podteksta, film tu temu gura u drugi plan. Srećom, dodali bismo, jer ne radi se o



*Chico i Rita* (Tono Errando, Javier Mariscal i Fernando Trueba, 2010)

posebno provokativnoj analizi. Ono što film čini snažnim i zapravo jednim od najboljih u programu, potpuno je ignoriranje trendova i podsjećanje na vrijednu tradiciju ruske animacije i ruske klasične glazbe. Za razliku od filmova kakve gledamo u kinima, koji se prilagođavaju svakom trendu i nastoje biti što lakši za gledanje, pa se čvrsto drže estetike plišanih igračaka, a glazbene kulise krcaju lakonotnim kićem, Bardinovi su likovi neprivlačni, situacije u kojima se nalaze i nevolje koje trpe imaju neugodan okus stvarnosti, a glazbene teme preuzete iz bogate nacionalne ozbiljne glazbe upravo edukativne za mlađe gledatelje. Iako je osnovni motiv filma težnja mladog labuda, pogrešno identificiranog kao pače, da napusti prizemne brige i vine se u moralno nadmoćna nebesa, zanimljiv je kadar u kojem protagonist, sad već moćni labud, plaši svoje dojučerašnje tlačitelje. Osvena umjesto praštanja? Zamislimo li da je film religijska parabola (gdje je dobivanje krila bijeg iz ovosvjetovne bijede u sigurnost Raja), mogli bismo zaključiti da su autori skloniji nešto starijim shvaćanjima "Božje kazne". Potencijalna tumačenja na stranu, namjesto površnog sjaja Ružno pače nudi ozbiljan pristup i povjerenje u interes dječjeg gledateljstva za duboko ljudske osjećaje, čak i kad ih iskazuju (manje ili više antropomorfne) životinje.

### Tradicionalna animacija

Podneblja snažne tradicije strip-naracije oduvijek su bile sklonije tradicionalnoj animaciji crteža nego stop-animation ili spomenutom modernom trendu CGI animacije. Vjerojatno se razlozi nalaze u kombinaciji proizvodnih kapaciteta (puno sigurnih crtača sklonih vizualnoj naraciji) i očekivanja publike (naviknutosti na jedan način stilizacije). Prije ostalih, mislimo na francusko-belgijsku i japsku (kojoj se pridružuju Koreja i Kina) školu stripa.

Iako u programu nismo gledali ni jedan japanski film (imali smo jedan kineski pod očiglednim utjecajem japanskog), vrijedi istaknuti zanatski sigurne i zanimljive francuske filmove za djecu *Život jednog mačka* (*Une Vie de chat*, Jean-Loup Felicioli i Alain Gagnol, Belgija i Francuska, 2010) i film koji se zagrebačkoj publici najviše svidio i time si zaslužio Nagradu publike, *Kerity, kuća bajki* (*Kerity, la maison des contes*, Dominique Monféry, Francuska i Italija, 2009). Iako mi se osobno potonji zapravo manje svidio, vjerojatno zbog preočigledne odgojne namjere (nagovora djece na čitanje knjiga), oba se filma mogu pohvaliti zavidnom dinamikom, dovoljno nekonvencionalnim crtežom i visokom stupnjem zanatske korektnosti. Proizvodi su to kakve bismo i vlastitoj djeci rado ponudili kao prvu filmsku lektiru, istovremeno se i sami ugodno zabavivši.

Nešto je ambiciozni, ali i šlampaviji u realizaciji, gore spomenuti kineski film *Piercing I* (Liu Jian, Kina, 2009). Film počinje kao za Kineze već tipična kinematografska priča o teškom životu u zemlji koja se ni sama ne uspijeva odlučiti između socijalizma i kapitalizma, državno kontrolirane ekonomije i liberalizma. Najvećim dijelom trajanja on solidno funkcionira u samozadanim okvirima, da bi se u jednom trenutku, pred sami kraj, pretvorio u do granice komičnog lošu varijaciju na završne motive *Farga* (1996) braće Coen. Scene borbi i nasilnih smrti na samom kraju filma ne samo da su u potpunom neskladu s dotad soorealističkim pristupom, nego su i neshvatljivo diletantski i režirane i animirane. Kao da je autor imao namjeru poručiti nam nešto tim neobičnim krajem, ali koliko se god trudili shvatiti što, poruka nije stigla do nas.

Makar estetikom (CGI animacija sveprisutna je u ovom djelu) i srpski pokušaj komercijalnog probaja u dugometražnu animaciju spada u tradicionalnu animaciju. *Technotise – Edit i ja* (Aleksa Gajić, Srbija, 2009) nastao je prema motivima istoimenog stripa istog autora, a pod utjecajem japanskih *high-tech* animea poput *Duha u stroju* (*Kokaku kidotaj*, Mamoru Oshi, 1995) i francusko-belgijskog znanstvenofantastičnog stripa. Naravno, film je zanimen specifičnostima lokalnog okružja i s nekoliko zanimljivih posveta kultnim srpskim filmovima. Sve u svemu, moramo se pozitivno izraziti o kvalitetama ovog gotovo gerilski proizvedenog djela, ako zbog ničeg, onda zato što se u konačnici skromni produksijski uvjeti ne vide. Film je i režiran i animiran sigurnom rukom, scenarij je promišljen i zaokružen (iako je skrpan od hrpice dosta potrošenih motiva), pa su se i glumci uklopili kvalitetnim (glasovnim) ulogama. Lako bismo mu prigovorili udaljenost od filmske tradicije zemlje u kojoj je nastao, ali prije toga moramo se zapitati imaju li za nacionalnu kinematografiju više vrijednosti ovakvi dobri filmovi, iako stilom bliži nekim drugim podnebljima, ili potpuno promašene ekrанизacije lokalnih književnih klasika, primjer kakvih je nedavno proizведен u Hrvatskoj, *Duga?*

Film *Chico i Rita* spomenuli smo na početku teksta. Animirani je to film koji koristi vrlo malo specifičnosti animacije kako bi pripovijedao poznatu priču o jazz kulturi

sredine prošlog stoljeća te neobičnom karakteru glazbenika koji su je stvarali. Stereotipna ljubavna priča o nerazumijevanju i različitostima koja se realizira tek u dubokoj starosti protagonista režirana je poput igranog filma, međutim, usprkos pomalo beživotnim crtežima i animaciji, uspijeva djelovati svježe upravo zato što je tako atipična za animirani film. Dojam je da su autori posegnuli za animacijom kako bi snizili troškove produkcije, što je sasvim novi razvoj, barem kad govorimo o žanru koji ne uključuje golema čudovišta, lasere ili strane planete. To je vjerojatno najvažnije što je informatički razvoj omogućio animatorima: snižavanje troškova do razine na kojoj, kako smo naveli na početku teksta, animacija može biti izbor za pripovijedanje čak i konvencionalnih, neambicioznih priča.

Ovogodišnji laureat, *Moj pas Tulip*, svojevrsni je trijumf toga trenda. Topla priča o čovjeku i njegovom jedinom pravom prijatelju – kuji po imenu Tulip – decentno je ispričavana gotovo neprimjetnim variranjem skicoznih monokromatskih crteža na digitalno simuliranom "papiru iz bilježnice" i podjednako skicoznih, ali obojanih i bogatijih animiranih sekvenci popraćenih sjetnom naracijom.

Malo što se zapravo može reći o tom filmu, a da se ne pribjegne prepričavanju sadržaja. I možda je upravo u tome njegova snaga. U ovom filmu, više nego i jednom drugom u programu Animafesta, dugometražna animacija emancipira se i udaljuje od svih utega dosad nameđanih pretenzija: iskusni autori ne osjećaju potrebu da u njemu pokažu sve što znaju (pošto je većini autora dosad prvi dugometražni animirani film bio i zadnji, naročito autorima viših umjetničkih ambicija), da povrate ogromna uložena sredstva (radi se o relativno jeftinom filmu), da istražuju nove, dotad neviđene tehnike i sl.

Takvi filmovi počeli su se pojavljivati tek nekoliko godina unatrag. Očekujemo da će ih svake godine biti sve više, čime će program budućih Animafesta posvećenih dugometražnom filmu postajati sve bogatiji, a redatelji animiranih filmova će imati sve više prilike vježbati zanat prije nego se odluče pokušati napraviti nešto spektakularno i vječno, što su dosad često pokušavali upravo u svojim prvim filmovima.

## Krešimir Košutić

### Hrvatski duh vremena

**Uz Nacionalni program na 58. festivalu i granog filma u Puli, 9–23. srpnja 2011.**

Festival igranoga filma u Puli napunio je već dva desetljeća starosti od stvaranja hrvatske države. Zanimljivo je pri tome motriti kako su se mijenjali stavovi i nakane što s festivalom činiti i što bi on imao biti Hrvatskoj. Zadnji festival u sklopu bivše države (pod nazivom Festival jugoslavenskog igranog filma) održao se od 30. lipnja do 7. srpnja 1990. i na njemu su bila prikazana 24 filma. Tom je prigodom Luciano Delbianco, predsjednik Skupštine općine Pula, rekao: "U zabludi su, zato, i oni koji bi ga željeli muzejski sačuvati i oni koji bi ga, jednostavno, ukinuli. Jer, festival je sastavni dio života... Bojazan, da bi u sadašnjim uvjetima moglo doći do raspada jugoslavenskog filmskog festivala, zbog politički razjedinjene zemlje, ne bi se smjelo obistiniti. Jer je i film, kao svako ljudsko stvaralaštvo i umjetnost, uvijek spajao, a ne razdvajao ljudе... Ono što, ipak, ničim nije moglo biti uniшteno i što nam je gotovo svaka filmska Pula ostavila, to su trajne vrijednosti prvih filmskih umjetničkih djela, to su susreti prijatelja, to je doživljaj Arene. U ime tih vrijednosti, osobno vjerujem da ćemo opet zajedno biti na 38. filmskoj Puli." No ono što se "ne bi smjelo obistiniti" itekako se obistinilo, jer zemlja se nije samo politički razjedinila nego je doslovce zagrezala u krvav i surov oružani sukob, tako da se festival sljedeće godine nije niti održao, to jest otkazan je na dan kada je trebalo da bude njegovo otvorenje, 26. srpnja, nakon podnevne novinarske projekcije filma *Krhotina* Zrinka Ogreste. Taj je dan Vijeće Filmskog festivala u Puli (koje sačinjavaju Antun Vrdoljak (predsjednik), Vinko Jurcan, Dalibor Kovačević, Enes Midžić, Ivan Starčević, Igor Štoković i Nikola Tanhofer) odlučilo: "Ipak, u sadašnjim okolnostima bezumlja nametnutog rata Vijeće Filmskog festivala u Puli odlučilo je da se festival ne održi u znak prosvjeda protiv nasilja. Taj čin otkazivanja festivala, čiji je program u potpunosti zaokružen, naš je poziv svim filmskim stvaraocima i dječatnicima u kulturi da dignu svoj glas protiv nasilja nad

duhom, nad svim stećevinama kulture i civilizacije i nad vrijednostima za koje su se filmski stvaraoci oduvijek zlagali svojim djelima." No za nas danas zanimljivije od otkazivanja festivala bio je njegov program koji je sastavio Ivo Škrabalo i koji još uvijek ne pokazuje potpuni otklon od svoje jugoslavenske tradicije. Tako je Škrabalo kao direktor programa napisao: "Filmski festival u Puli je kulturna manifestacija međunarodnog karaktera sa svrhom da predstavi, promiče i vrednuje u ravnopravnoj konkurenciji igrane filmove nastale u Hrvatskoj i u drugim jugoslavenskim republičkim kinematografijama, kao i da pruži komparativan uvid u aktualna kretanja u europskoj i svjetskoj filmskoj proizvodnji. Iz ove je definicije vidljivo da festival želi zadržati sve pozitivno iz 37-godišnje tradicije Pulskog festivala domaće kinematografije..."

No već sljedeće godine Hrvatska je imala iskustvo Vučkvaraiza sebe i međunarodno priznatu državu, pa od spominjanja te tradicije nije više ostalo ništa. Zato će Škrabalo tada napisati ovo: "Sada je potpuno jasno da je otkazivanje Festivala prošloga ljeta označilo i definitivan kraj njegove bilo kakve jugoslavenske programske orientacije. Ovaj je surovi rat za dugo vrijeme ukinuo mogućnost i potrebu za komunikacijom između filmskih centara nekadašnje federacije... I tako smo se našli na prekretnici: stari je Festival mrtav, a novi je, doduše sretno začet, ali se još nije rodio... Pula 1992. je svojevrsni međufestival: prekida s jugoslavenskom tradicijom i priprema hrvatski film za Europu! Zato ovogodišnji festival i ne nosi pred svojim imenom 39. redni broj, iako održava kontinuitet..."

Taj će redni broj poslije ipak biti vraćen, pa sada na službenim mrežnim stranicama festivala pokraj godine 1992. stoji 39. pulski filmski festival. Te je godine bilo prikazano osam, po prvi puta isključivo hrvatskih filmova, a festival je trajao tri dana (od 17. do 20. srpnja). 1993. godine to se nastavlja s četiri filma (festival traje



Jozeff

od 22. do 25. srpnja), Škrabalo više nije direktor programa, a Antun Vrdoljak, kao predsjednik Vijeća festivala izjavljuje: "Emotivno sam vezan nekim osobnim uspomennama na Pulu u kojoj se 'mjerio' hrvatski film, a i moja malenkost pod njegovim plaštem. Iskreno se nadam da 22. srpnja 1993. godine zatvaramo stari Spomenar, a počinjemo novi Dnevnik i Festivala u Puli i hrvatskog filma u cjelini. Što je novo o čemu govorim? Nakon dugih razmišljanja svi mi u Vijeću festivala uvjerili smo se da u Puli treba prije svega sačuvati festival hrvatskoga filma, ali ne zatvorivši vrata njegovoj internacionalizaciji." Te je godine u popratnom programu bio prikazan izbor filmova s festivala *Alpe Adria Cinema* iz Trsta. Godine 1994. prikazan je samo jedan hrvatski film (*Cijena života* Bogdana Žižića) jer ih više niti nije bilo snimljeno. Program je bio upotpunjjen uglavnom američkim populističkim filmovima. Godine 1995. festival dobiva službeno ime Hrvatski filmski festival u Puli, a njegova ravnateljica postaje Branka Sömen. U natjecateljskom dijelu programa bilo je prikazano šest hrvatskih filmova. Sve do 2000. godine nije bilo velikih promjena. Vrijedi jedino istaknuti da je 1996. godine ukinuta Velika zlatna Arena za najbolji film, pa su se Velike zlatne Arene dodjeljivale za režiju, glavnu mušku i žensku ulogu. To je cinično i duhovito prokomentirao novinar Ivan Starčević: "Ovdje se održava navodno Filmski festival (prikazuje se 6 filmova). Počelo je odlič-

no jer je ukinuta producentska nagrada Zlatna arena za najbolji film. Mjera je apsolutno logična jer hrvatski film nema producenta..." Stara je Velika zlatna Arena ipak vraćena 1999. godine. No ipak ne zadugo: 2000. opet je ukinuta. Zapravo nije ukinuta nego je "oduzeta" producentima. Naime, te je godine promijenjen pravilnik festivala te se ona više ne dodjeljuje producentima, već redateljima, "jer je u nas", reći će tadašnji direktor festivala Armando Debeljuh, "nerijedak slučaj da redatelj obavlja posao producenta a Velika zlatna arena za najbolji film veće je vrijednosti od Zlatne arene za režiju." Još jedna novost te godine bilo je uvođenje miješanoga, polumjedunarodnoga ocjenjivačkoga suda koji sačinjavahu, osim ljudi iz Hrvatske, i stranci. No 2001. događa se "velika" promjena, jer po prvi put filmski festival u Puli postaje Pulafilmfestival, festival hrvatskoga i europskoga filma, dakle međunarodni. Povodom toga direktor je festivala Armando Debeljuh izjavio: "Ovaj novi početak, iskorak je u pokušaju da se iznađe nova festivalska formula koja bi pronašla put svrhovitijem promicanju hrvatskoga filma u svijet, ali i postupnjem vrednovanju europskoga filma, posebno onog što u sjeni velikih produkcija grčevito traži put do svog europskoga gledatelja." Uz šest domaćih bilo je prikazano i šesnaest europskih filmova u stranom natjecateljskom programu, te još deset u Posebnom programu. Godine 2005., otkada se počinje umjetničko

ravnanje Zlatka Vidačkovića, festival još jednom mijenja službeni naziv u Festival igranoga filma u Puli. Otada pa do danas jedine su veće promjene bile u njegovu trajanju i količini prikazanih filmova, pa je ove godine vrijeme održavanja metastaziralo na golemlih sedamnaest dana projekcija (iako službeno četraest) i na 177 prikazanih filmova.

Ono što se iz ovoga kratkoga pregleda vidi stalna je mijena; nisu tu samo u pitanju identitetske dvojbe, nego promjene svega i svačega – od termina (selili su se od kraja lipnja do polovice kolovoza), natjecateljskoga programa (od čisto hrvatskoga do mješovito hrvatsko-europskoga, pa do hrvatsko-svjetskoga, na koncu, i manjinskih hrvatskih koprodukcija koje od 2010. konkuriraju za Posebne zlatne Arene), nagrada, vremena trajanja festivala, mjesta prikazivanja filmova, pa do samoga službenoga naziva. Neke su od tih promjena bile neminovne (poput mjesta prikazivanja ili vremena trajanje koje je "siromašnih" filmskih godina ovisilo o malenom broju snimljenih hrvatskih filmova), ali većina ipak pokazuje jednu konstantnu nekonistentnost. U tome pogledu festival igranoga filma u Puli pravi je sociološki fenomen *par excellence*. Jer sve što se na njem događalo zadnjih dvadeset godina ogledni je primjer sve promjenjivosti i nestalnosti hrvatskoga duha koji je bludio od egocentrične usmjerenosti na sebe do grandomanskih ideja o svom velikom mjestu i svojoj velikoj ulozi u zajednici "velikih".

Što se pak samih filmova tiče zadnjih je nekoliko godina postignuta određena kvalitativna i kvantitativna konstanta. Godišnje se snimi između sedam i deset filmova (uz sve više manjinskih hrvatskih koprodukcija). Režijski, glumački, pa čak i produkcijski, hrvatski je film dosegao, u danim okvirima, i više nego zadovoljavajuće domete. No ostao je jedan veliki problem – scenariji. Treba biti pošten i reći da su oni nerijetko problem ne samo u hrvatskom filmu, nego i u Hollywoodu, ali i uopće u svjetskom art-filmu. U Hollywoodu je, naravno, problem uglavnom ideološki, jer većina je scenarija zanatski ulaštена, ali sadržajno sterilna i umirujuća, dok je kod art-filma česta svojevrsna scenaristička "lakoća", koja se tumači umjetničkom slobodom. Kod hrvatskoga je pak filma problem nerijetko još dublji. Uzet ću za primjer ovogodišnji film otvaranja festivala, *Leu i Dariju* redatelja Branka Ivande i scenarista Drage Kekanovića, koji je vizualno vrlo lijep (nekada malo prekičast doduše) s dvije mlade vrlo fotografenične i filmične glumice u naslovnim ulogama (*Leu Deu-*

*tsch* glumi Klara Naka, a *Dariju* Gasteiger Tamja Zajec), no koji se nažalost niti u jednome trenutku nije odmakao od dramaturgije "slikovnice" i "robotskog" deklamiranja klišeiziranih i banalnih dijaloga, koji nisu loši zbog glumaca nego zbog nepostojanja suvislo razrađene filmske dramaturgije. Film, zapravo, funkcioniра jedino u onome što bi trebalo da bude nadgradnja – u stilizaciji i nedijaloškim dijelovima, koji pokazuju sav neostvaren potencijal – kako mladih glumica, koje su vrhunske svjetske plesačice stepa, tako i filma u cjelini. No sve je to premalo da bi se moglo reći da je riječ o uspjelom radu. Nažalost.

*Fleke* redatelja i scenarista Alda Tardozzija pokazuju jedan drugi toliko čest scenaristički problem – motivsko pretjerivanje. To nije karakteristika koja se pojavljuje samo u hrvatskom filmu (možemo odmah spomenuti Šorakov film u *Zemlji čudesu*, pa čak i *Crne Zvonimira Jurića* i Gorana Devića – ovaj potonji usprkos tomu spada u vrh suvremene hrvatske dugometražne igranofilmske proizvodnje) nego je dapače vrlo česta za cjelokupni art-film. Riječ je dramaturškom suvišku. U ovome filmu pratimo dvije djevojke na koje su se slučile gotovo sve hude scile i haridbe sudbine. Sedamnaestogodišnju Lanu (Iskra Jirsak) tako njezin momak ne samo emocionalno razočara, nego je i siluje – treba li spomenuti da joj je to prvi spolni odnos, a Irena (Nika Mišković) nije samo "neprilagođena" djevojka iz disfunkcionalne obitelji, nego i narkomanka-ovisnica koja ubija taksista. To je samo početak, ali kad su okviri već u samome začetku tako postavljeni onda ni uzročno-posljedična razrada ne može biti bogznakako suvisla, logična te životno i(lj) filmski uvjerljiva. Nemam ništa protiv obrade teških tema, ali kada se takovi motivi ubacuju samo zato da se dobije na težini (koja je u tom kontekstu sukladna ozbiljnosti, a ova je sukladna kakvoći jer, naravno, samo ozbiljno, mračno i teško je vrijedno umjetničkoga obliskovanja), onda je jednostavno riječ o lošoj dramaturgiji. Jer težište je pripovijesti na odnosu dviju djevojaka koje je spojila slučajnost i međusobno prepoznavanje u nevolji. Ali za opći ton filma, koji vidljivo želi biti formalno mladenački lepršav, a sadržajno mračan (ovo je posljednje i doslovce – radnja se događa po noći) ta kombinacija nije najsjretnije rješenje. Zar ne bi za jednu sedamnaestogodišnjakinju dovoljno životno razočaranje bilo to da je shvatila da joj dečko želi samo seks, dok je ona u njemu vidjela Boga, a za drugu djevojku neshvaćanje, zapostavljanje ili nekomunikacija u obitelji?

*Korak po korak* redateljice i suscenaristice Biljane Čakić



Korak po korak

Veselić (ostali suscenaristi su Lydija Scheuermann Hodak i Branko Sömen) podsjetio me je na hrvatski film 1990-ih s time da je sad sve politički ispravno ugođeno. Motivski film djeluje kao da je netko načinio presjek svih tema i motiva iz hrvatskih glavnostrujskih općila vezanih uz prošli hrvatsko-srpski ratni sukob i područje Slavonije. Pa tako imamo i dobre Hrvate i loše Hrvate, i dobre Srbe i loše Srbe, i četnike i hrvatske "eskadrone smrti", i egocentrične konformiste i požrtvovne filantropce, i "ko-košare" i junake, i mučitelje i pomagače, i sebične zločeste strance, i... ma nema čega nema. Izvedbeno film je ukočen, dijalazi kruti i neprirodni, a dramaturški je film bespotrebno kompozicijsko-tematsko zakompliciran s nesuvislim promjenama fokalizatora i dramatsko-sadržajnih težišta (u jednome je dijelu filma fokalizator Vjera Kralj /Ksenija Marinković – žena koja ostaje na prvoj crti bojišnice u jednom osječkom predgrađu – a mjestimice to postaje tajanstveni Gross /Nenad Cvetko/). Ni opće supostavljanje poetičnosti i realističnosti ne čini mi se uspjelo izvedeno tako da je to po mom sudu jedan od lošijih filmova festivala.

Ćača je, pak, tipičan matanićevski film za koji je ovaj put Matanić samostalno napisao i scenarij. No i kada nije sam svoj scenarist kod njega je vidljiva očita autorsko-redateljska preobrazba/prilagodba scenarističkih pred-

loška. Svi njegovi filmovi izazivaju oštре podjele na poklonike i osporavatelje. Njegova je dramaturgija uvijek u službi sadržaja pa su tako u ovome filmu glavni likovi jednostano "kći", "sestra", "dečko" i "ćača". Dramaturgija je žanrovska gradirana od početne obiteljske drame (uvod), trilera (zaplet) i filma strave (rasplet). No osnovni problem nije u žanrovskoj eklektičnosti nego, slično kao i kod Tardozzija, u motivsko-sadržajnom pretjerivanju. Pa tako nije dovoljno što je *pater familias* napustio obitelj (ženu i dvije kćeri), nego se ispostavlja i da je bio spolni zlostavljač vlastite djece, a rasplet se, naravno, morao završiti s čak dva ubojstva. Ta tematska megalomanija u potpunosti prevladava nad formom, koja je kod Matanića uvijek podređena provokativnom, teškom, društveno-kritičkom i(l) kvazipsihologizacijskom spektru.

No da sve ne bude tako crno na ovogodišnjoj su Puli bila prikazana i dva dječja filma. Jedan je *Koko i duhovi* redatelja i scenarista Daniela Kušana koji se temelji na istoimenome, vrlo popularnome dječjem romanu Ivana Kušana, a drugi je *Duh babe Ilonke* redatelja Tomislava Žaje i scenaristice Irene Krčelić. Puno je uspjeliji prvi, ne samo zbog poznatoga i cijenjenoga književnoga predloška (unutar žanra dječje književnosti), nego i zbog boljega rada s dječjim glumcima, dojmljivijega ritma i ujednačenije cjeline. *Duh babe Ilonke* bespotrebno (ili makar pre-



Kotlovina

napadno) u film umeće društveno-kritičke note, bilo da se radi o komentaru gopodarske situacije (gubitak posla) bilo da je riječ o predoslovnoj didaktičnosti o potrebi poštovanja i uvažavanja drugih (romska obitelj). I sadržajno-kompozicijski film pokušava očuditi umetanjem plesnih dijelova *à la Bollywood*. No to se ne čini preveć uspjelim.

*7 seX 7* redateljice, scenaristice i producentice Irene Škorić i *Mrak* redatelja, scenarista i producenta Dana Okija nekovrsna su filmsko-konceptualna djela. Kod Irene Škorić koncept je u sadržaju (sedam kratkih pri-povijesti povezanih erotskom tematikom; prikazuje se pet muško-ženskih odnosa, jedan žensko-ženski i jedan muško-muški), a kod Dana Okija on je formalni (destruiranje klasičnoga priopovijedanja i medijska poigravanja i očuđivanja). Oba filma uspjela su tek djelomice, više pokazuju zanimljivost u ideji negoli u izvedbi. Za oba treba priznati određenu hrabrost (Škorić to što se uhvatiла u koštaс s eksplicitnije erotskom tematikom, koja je još uvijek rubna stvar u hrvatskome filmu, a Okiju što je pokušao snimiti nešto izvan uobičajenih receptivno-percepcijiskih okvira).

Na koncu ostaju nam dva filma koja su odskočila svojom kakvoćom. To su *Kotlovina* Tomislava Radića (redatelj, scenarist i producent) i *Jozef* redatelja Stanislava Tomića i scenarista Marija Marka Krce. *Kotlovina* je naj-

nagrađivaniјi film festivala (Velika zlatna Arena, Zlatna Arena za scenarij, te za glavnu žensku /Mirela Brekalo Popović/, mušku /Draško Zidar/ i sporednu mušku ulogu /Boris Buzančić/ te Posebna zlatna Arena za ton). U filmu Radić lucidno, duhovito i zabavno zahvaća neuralgične tačke hrvatske traumatične svakodnevice tamo gdje se one uvijek redovito ukažu – na obiteljskom okupljanju. Film je vizualno "nespektakularan" (mnogi su prigovarali da sliči na televizijsku dramu), ali ta "nespektalarnost" i "vizualna (televizijska) svakodnevnost" dio je "običnosti" prikazanoga. No ono što je spektakularno jest mizansena, Šamanovićeva kamera iz ruke, koja efektno prati ansabl od desetak likova, uvjerljivi dijalozi, i opuštena, "spontana" gluma. Sadržajno i izvedbeno *Kotlovina* doista jest najbolji film festivala. *Jozef* je, pak, najveći gubitnik (dobio je samo Posebnu zlatnu Arenu za specijalne efekte). Bez ulaženja u kritiziranje danih nagrada, sasvim je sigurno – *Jozef* je zasluzio više. Riječ je velikom iskoraku unutar suvremenoga hrvatskoga filma koji za date proizvodne uvjete, u kojima se hrvatski film nalazi, djeluje spektakularno. Radi se o kostimirano-povjesno-ratnom filmu čiji se formalni i sadržajni elementi i način priopovijedanja neće svakom svidjeti, ali koji je upravo svjesno takov kakov jest. Priopovjedački, film nema klasičnu, uzročno-posljedičnu trodijelnu dramaturgiju aristotelovskog određenja, nego se zbivanja nižu suslijedno, a glavni je priopovedni pokretač slučajnost. Zbivanja se smjenjuju kao u pikarskom romanu – promjenom mjesta uvode se novi likovi i novi događaji. Zato temelj dramaturgije u njem nije priopovedna "napetost", nego stil, pa se slično kao u stripu (i kompozicijom kadra, i planovima, i kuto-vima snimanja i motivima) fetišizira ikonografija ratnog filma koja postaje ne samo ikonografska činjenica nego i opažajno težište gledateljske pažnje. Otpočetka do kraja uobličuje se jedna zatvorena cjelina koja se svršuje anegdotalno – to je svojedobno popularna glasina da je Josip Broz Tito ustvari Rus koji je preuzeo identitet poginuloga austrougarskoga časnika Josipa Broza.

**Tomislav Kurelec**

## Značajan uvid u suvremenu svjetsku kinematografiju

**Uz Međunarodni program na 58. festivalu i granog filma u Puli, 9–23. srpnja 2011.**

67 / 2011

Opsežan i zanimljiv međunarodni program 58. Pule tvorile su tri sekcije – *Europolis* (jedanaest filmova s našeg kontinenta), *Meridijani* (šest iz ostalih dijelova svijeta) te još pet iz *Italije – zemlje prijatelja festivala*. Od svih njih posebna su očekivanja izazivali noviteti Danca Larsa von Trieria i Nijemca Toma Tykweria čija originalnost izaziva posebnu pozornost čak i onda kada ne uspijevaju do kraja uklopiti sve svoje preokupacije u jedinstvenu cjelinu. To je naročito vidljivo u von Trierovoj *Melankoliji* (*Melancholia*, 2011) koja ima dva vrlo različita, jasno razgraničena dijela. U prvom radnja je koncentrirana oko spektakularne svadbe Justine (vrlo nijansirano i dojmljivo tumači ju Kirsten Dunst) i njezina postupnog, sve većeg otklona od uobičajenog ponašanja mladenke, dok je druga usredotočena oko nesigurnosti i strahova njezine sestre Claire (Charlotte Gainsbourg), u prvom dijelu uravnotežene organizatorice s gotovo nemogućom zadaćom da vjenčanje uspije – jer ne samo da Justine doživljava gotovo neobjašnjive promjene raspoloženja, nego se vrlo brzo ispod površnog veselja otkrivaju obiteljski, ali i društveni problemi. Taj komplikirani prvi dio filma s nizom vrlo različitih, jasno profiliranih i vrlo dojmljivih likova von Trier maestralno režira uvjerljivo stvarajući atmosferu visokog društva koje začudno puca po šavovima na najneočekivanim mjestima. Zbog toga gledatelj stalno aktivno nastoji pronaći razloge nevjerojatnih obrata, jer to što se iza Sunca počinje nazirati planet Melankolija, koji je oduvijek bio skriven pogledima, nije toliko naglašeno da bi se doživljavalо kao bitan uzrok promjena međuljudskih odnosa i katastrofalnog ishoda svadbe. Doduše, kod Justine vidljivo su naglašeni znaci melankolije, koja prelazi u depresiju, te njezino konačno odustajanje od života, ali niti ona sama ne dovodi mijene svoje osobnosti u suodnos s novootkrivenim planetom koji se usmjerio prema Zemlji. Taj dio filma je na razini najboljih von Trierovih ostvarenja, ali je nastavak znatno

slabiji, iako Charlotte Gainsbourg kao Claire uvjerljivo ostvaruje promjenu od maksimalno organizirane mlade žene u biće potpuno prestravljenog mogućim smakom svijeta – sudarom Melankolije i Zemlje. Očito je da taj dio nije prijelaz u žanr znanstvene fantastike, jer je putanja prijetećeg planeta potpuno nevjerojatna. On je tek simbol ponašanja suvremenog čovjeka koje vodi do smaka svijeta. No, tu se von Trier povremeno ponavlja i gubi ritam, pa ne uspijeva biti na razini priče o Julie.

*Troje* (*Drei*, 2010) Toma Tykweria čak i duže (sve do raspleta) fascinira kao pravo remek-djelo, vjerojatno čak i one koje bi načelno mogla iritirati varijanta ljubavnog trokuta u kojem se iznimno inteligentna televizijska voditeljica i znanstvenica Hanna (Sophie Rois) te uspješni umjetnički tehničar (tj. izvođač umjetničkih projekata) Simon (Sebastian Schipper), koji su u prilično uspješnoj dvadesetogodišnjoj bračnoj vezi, istodobno zaljubljuju u Adama (David Striesow), zagonetnog čovjeka punog životne radosti. Očito je pritom da Tykwer svoj film nije radio da bi izazivao građanski moral i one koje takav tretman seksualnosti može zgroziti, nego je kroz svoje kompleksne, vrlo obrazovane i umjetnosti sklone protagoniste nastojao na neobičan način oblikovati čitav niz značenjskih slojeva od preispitivanja današnjeg poimanja života do odnosa prema okolini, seksualnosti, smrti, bolesti (Simonova majka umire od raka, a i on dobiva istu bolest) kao i uklapanja svih brzih promjena u postojeće društvene sustave. Sve je to obogaćeno čitavim nizom vrlo originalnih i efektnih redateljskih rješenja. No, dok god Adam čuva svoju tajnovitost i doima se kao utjelovljenje potrebe za ljubavlju više nego kao obično ljudsko biće, *Troje* djeluju izvanredno, ali kada se u raspletu saznaje više o njemu kao osobi, film prestaje biti toliko sugestivan, pa će se bar dio gledatelja početi pitati kako vrhunski znanstvenik uspijeva postizati svjetski relevantne rezultate a da pritom nalazi vremena za odlaske u



Made in Dagenham

kazalište, svakotjedne nogometne utakmice s prijateljima, redovito plivanje i niz seksualnih avantura.

Ta dva vrlo zanimljiva filma, koja prema kraju gube svoju izuzetnu atraktivnost, svojom je cijelovitošću ipak nadmašio film nešto manjih redateljskih i značajnskih pretenzija – *Ženska prava hoću* (*Made in Dagenham*, 2010) Britanca Nigela Colea o štrajku radnica u britanskoj filijali Fordove automobilske industrije, jednom od rijetkih, a prvom uspješnom prosjedu za jednakе plaće žena i muškaraca na istim poslovima. Cole bez posebnih redateljskih ekshibicija, ali izvanrednim osjećajem za ritam i dotjeranost svakog detalja uspijeva pokazati svu složenost situacije u kojoj se eksploracija ženskog rada doživljavala normalnom i neupitnom. Uspjelo kombinirajući elemente drame i komedije, društvene kritike i uzbudljivih osobnih sudbina, oslanjajući se pritom na sjajnu Sally Hawkins u glavnoj ulozi radnice koja gotovo slučajno postaje vođa obustave rada i pritom se mijenja i kao osoba i kao supruga i kao majka, Cole je napravio zabavan film koji na neizravan, ali zato kompleksan i vrlo nijansiran način govori o društvenom i rodnom. Međutim, i Coleovu filmu, kao i drugim djnjema komedijama,

koje su također bile pri vrhu ovogodišnjeg međunarodnog programa u Puli, unatoč svim njihovim vrijednostima, nažalost maksimalan je domet na značajnim festivalima ulazak u službenu konkureniju, dok o nagradama mogu samo sanjati, jer ih ocjenjivački sudovi ne smatraju dovoljno ozbiljnima.

Vjerojatno i zbog toga, a ne samo zbog nedovoljnog kontakta sa suvremenim francuskim filmom, malo nam je poznat pedestpetogodišnji Philippe Le Guay kojem je vrlo uspjela komedija *Žene sa šestog kata* (*Les femmes du 6ème étage*, 2010) šesti cjelovečernji film. I ona se na stanovit način bavi položajem žena u društvu, i to položajem Španjolki koje 1960-ih godina iz svoje tada siromašne domovine pod Francovom diktaturom dolazile raditi u Francusku kao sluškinje. Žive u teškim uvjetima da bi barem nešto novca mogle poslati svojim obiteljima. Znatan broj njih živi u potkovlju obiteljske kuće vlasnika finansijske agencije koji sa ženom i dvojicom sinova živi kao tipičan predstavnik visoke građanske klase, lagodno, ali bez strasti i podređen statusnim obvezama. Kada se upozna sa Španjolkama i vidi kako one i pored svih teškoća uspijevaju uživati u životu, i on se postupno mijenja

što vrlo dojmljivo uspijeva dočarati sjajni Fabrice Luchini kojemu su dostojeće partnerice španjolske glumice – među kojima toplinom i šarmom osvaja Natalia Verbeke, a efektnim epizodama česte Almodovarove protagonistice Carmen Maura i Lola Dueñas. Ni glumci ni redatelj nigdje ne potenciraju komiku, nego je brižljivo oblikuju u okvirima svakodnevnih situacija, obogaćenih društvenim i ljudskim kontekstom. Zanimljivo je da je treća vrijedna komedija u ovom programu *Trofejna žena* (*Potiche*, 2010) utemeljena na položaju žene, iako je François Ozon kazališnu komediju Pierrea Barilleta i Jean-Pierreja Grédyja očito ekrанизirao ponavljše zato da bi dugovječnim zvjezdama Catherine Deneuve i Gérardu Depardieu pružio mogućnost da oduševe gledatelje svojim komičarskim umijećem, pa je naglašeno karikirao pojedine odnose i situacije uspijevajući tako zabaviti gledatelje, ali i prokazati lažnost stereotipa o nesposobnosti žena.

Uz komedije u europskom dijelu pulskog međunarodnog programa vrijedi istaknuti i visoke domete filmova iz naše regije. Među njima posebice se ističe originalnost i vizualna atraktivnost najboljeg slovenskog filma prošle godine *Circus Fantasticus* (2010) Janeza Burgera u kojem naš Leon Lučev igra glavnu ulogu čovjeka koji živi s djecom u kući na osami za vrijeme nekog neidentificiranog rata u kojem mu je vojska ubila ženu. Kada se u noći pojavljuju svjetla nekih vozila, on se pokušava obraniti, ali to nisu vojnici nego cirkuska trupa koja u skladu sa svojim imenom uspijeva kroz igru vratiti život i radost napačenoj obitelji i zemlji. Burger nema dijaloga u filmu, jer po njegovim riječima u ratu riječi jedino služe za manipulaciju, a njegova redateljska imaginacija i interpretatori, među kojima su uz nekoliko glumaca i vrhuski artisti i gimnastičari, stvara sugestivan svijet magije koja pobjeđuje realnost i smrt. Vrhovima međunarodnog programa pridružio se i mladi srpski redatelj Sreten Filipović sa svojim drugim cjelovečernjim filmom *Šišanje* (2010), žestokim krimićem o transformaciji iznimno nadarenog mladog matematičara u u vođu skinheada. Tu su i smrt i svi drugi oblici nasilja prikazani vrlo realistično u precizno određenoj suvremenoj beogradskoj stvarnosti u kojoj su se političari miloševićevskog opredjeljenja povukli iz javnosti, ali manipuliraju policijom i maloljetničkim bandama da bi ostvarili ciljeve i moć kojima su nekada javno težili, a sada su ih se samo riječima odrekli. Nasuprot tome, redateljski prvijenac popularnog srpskog glumca Dragana Bjelogrlića *Montevideo, Bog te video*

(2010) o mladom, izvanredno talentiranom nogometaru koji će postati zvijezda jugoslavenske reprezentacije, koja nakon mnogih peripetija uspijeva osigurati odlazak na prvo svjetsko nogometno prvenstvo u Urugvaju 1930, iznimno je uspio film za široku publiku koji vješto isprepleće elemente sportskog biografskog filma, ljubavne melodrame i nostalgične komedije. Nasuprot tome, Milčo Mančevski se s dvije igранe i jednom dokumentarnom pričom o svojoj domovini Makedoniji u omnibusu *Majke* (*Majki*, 2010) niti u trećem pokušaju nije uspio približiti sjajnom uspjehu filma *Prije kiše* (*Pred doždot*, 1994) koji je bio nominiran za Oscara, a osvojio je Zlatnog lava u Veneciji i dvadesetak drugih međunarodnih nagrada.

No i neka druga znana europska imena nisu ovog puta oduševila. Jedan od najzanimljivijih i najimaginativnijih suvremenih francuskih autora Olivier Asseyas je doduše za svoju biografiju poznatog terorista Carlosa (*Carlos*, 2010) dobio Zlatni globus za miniseriju ili TV film, a i što je još čudnije, nominaciju za najboljeg redatelja Europske filmske akademije. Možemo pretpostaviti da se radi o kvalitetnoj seriji režiranoj precizno, ali bez posebno atraktivnih rješenja. No ona je prilično nespretno skraćena u dvoiposatni film u kojem dvije trećine predstavlja triler o najvećoj Carlosovoj akciji – otmici ministara sa zasjedanja OPEC-a u Beču 1975, dok ostatak ove skraćene verzije ne uspijeva dovoljno razotkriti sva svojstva protagonista, a njegovi najbliži ostaju tek nerazrađene skice, a ne žive osobe. Václav Havel, kojeg iznimno cijenim i kao pisca i političara, a i kao čovjeka, u *Odlasku* (2010) se ipak nije uspio potvrditi i kao filmski autor. Iako mu je tema bliska – radi se o posljednjim danima dugogodišnjeg predsjednika neimenovane republike koji mora napustiti vilu u kojoj je boravio – Havel se nije odlučio za nijansirani humor češkog tipa, nego za satiru koja zbog svoje pretjerane karikiranosti i pokvarenosti novih političkih pobjednika u ovoj groteski gubi uvjerljivost i počinje zamarati gledatelja.

Ipak, već i dosad navedeni vrijedni europski filmovi pokazuju koliko gledatelji našeg redovnog kinoreportera gube zbog njegove gotovo isključive orientiranosti na komercijalni, uglavnom hollywoodski film. Taj dojam o nezanemarivim vrijednostima potkrijepili su i neki od filmova iz programa *Italija – zemlja prijatelj festivala*. Najpoznatije ime među Talijanima je svakako jedan od njihovih najcjenjenijih autora Nanni Moretti, nagrađivan na najvećim festivalima, ponajviše u Cannesu gdje su nje-



Ja sam ljubav

govi filmovi redovito u konkurenciji, pa se to dogodilo i s najnovijim *Imamo Papu* (*Habemus Papam*, 2011), neobičnom pričom o čovjeku koji je izabran za Papu, ali osjeća da nije dorastao toj dužnosti i ne usuđuje se preuzeti je. Moretti je najviše uspjeha postigao vrlo osobnim, gotovo isповједnim filmovima u kojima je naglašen njegov politički ljevičarski angažman, ali ovdje minuciozno opisuje postupak biranja Pape, osobne odluke i pitanja moći i odgovornosti, da bi se koncentrirao na osobnu dramu poštenog čovjeka koji nije sposoban odgovoriti svim zahtjevima upravo zato što ga zanimaju ljudske vrijednosti a ne ambicija. Iako se radi o vrijednom i zanimljivom filmu, ipak je više pozornosti zasluzio jedan od najboljih stranih filmova u Puli *Ja sam ljubav* (*Io sono l'amore*, 2009) Luce Guadagnina koji svojom vizualnom atraktivnošću, jasnim ocrtavanjem zanimljivih i kompleksnih likova, te jasnim vođenjem dramaturške linije (unatoč brojnim elipsama i mijenjanjima vremenske perspektive). Uvodni dio pokazuje redateljevo umijeće stvaranja atmosfere oko proslave rođendana patrijarha bogate milanske obitelji, gdje se uz ocrtavanje glavnih karakteristika protagonista stvara i slika čitave obitelji koja može podsjetiti

na *Buddenbrookove* Thomasa Manna. Opadanju moći gradaanske obitelji, u vremenu u kojem osobni motivi i strasti nadomještaju odanost obiteljskom poduzeću, manjim dijelom doprinosi najmlađa generacija u kojoj jedan od nasljednika – sin koji bi s ocem trebao voditi posao – ne prihvata neljudskost suvremene borbe za profit, dok je drugi, kći, usredotočena na ostvarenje svojih lezbijских sklonosti. Mnogo više od njih destabilizaciji obitelji doprijet će njihova majka Ruskinja Emma (Tilda Swinton) koja se udala za člana otmjene obitelji, postala savršena supruga, brižna toliko da svaka sitnica u kući besprije-korno funkcioniра, ali ipak i dalje samo dobro prihvaćena strankinja. U trenutku kada ugleda sinova prijatelja kuhara u njoj se ne budi samo strast nego i svijest o tome da se njen život prvenstveno svodio na ispunjavanje dužnosti te ona odlučno raskida s prošlošću i bira novi put. Guadagnino ne objašnjava mnogo njezine postupke i to bi mogla biti mana filma da Emmu ne tumači Tilda Swinton koja je ovdje ostvarila najbolju ulogu koju sam video u posljednje vrijeme. Ona svojim govorom tijela objašnjava sve nijanse odnosa i prema novom puno mlađem ljubavniku i prema obitelji, omogućujući talijanskom re-

datelju da ostvari fascinantnu filmsku dramu. Međutim, iako su i ostali talijanski filmovi, koje se u Puli moglo vidjeti, prikazivani na velikim festivalima, njihove su vrijednosti bile znatno niže. *Miran život (Una vita tranquila, 2010)* tek je solidan krimić Claudiјa Cupellinija. Silvio Soldini u *Želim nešto više (Cosa voglio di più, 2010)* gradi priču o preljubu na zanimljiv i prilično originalan način, ali u raspletu gubi uvjerljivost. No, čak i "prednost domaćeg terena" teško može objasniti brojne nagrade na festivalu u Veneciji za neinventivne varijacije na Hitchcockovu *Vrtoglavicu* u trileru Giuseppea Capotondija *Dvostruk sat (La doppia ora, 2009)*, pa se čini da se filmovi velikih zemalja, ili nekad velikih kinematografija, često gledaju na mnogo blagonakloniji način od ostalih.

Možda će netko pomisliti da je iz takvih razloga predstnik iranske (posljednjih desetljeća na festivalima vrlo prisutne) kinematografije Asghar Farhadi (1952) pobjedio u Berlinu sa svojim petim filmom *Nader i Simin se rastaju (Jodaeiye Nader az Simin, 2011)*. No, iako još nije dosegao slavu svojih najvećih sunarodnjaka, svi su njegovi dosadašnji filmovi osvajali značajne međunarodne nagrade, a kao kuriozitet se može spomenuti da je njegov drugi film *Lijepi grad (Shah-re ziba, 2004)* dobio 2005. i nagradu međunarodne kritike na Festivalu novog filma u Splitu. Ovaj je film svoju klasu potvrdio i kao najbolji u vrlo jakoj konkurenciji pulskog međunarodnog programa. Njegova značajnska slojevitost u komplikiranoj priči o Simin (Leila Hatami) koja traži razvod od supruga koji ne želi s njom i kćerkom nastaviti život u inozemstvu, jer ne može ostaviti oca oboljelog od Alzheimerove bolesti, vrlo uvjerljivi protagonisti, način na koji se svakodnevne situacije zahvaljući slučajnostima pretvaraju u sudbonosne promjene, nijansirani prikaz izvrsno odglumljenih protagonisti te sudbine pojedinca u zavisnosti od društvenih okvira i religioznih vjerovanja (koja otkrivaju islam na način na koji ga zapadnjaci niti ne pokušavaju shvatiti) omogućili su Fahradiju da ostvari izvanredan, duboko dojmljiv film o čovjekovoj sudbini i pitanjima morala. Drugačijom, vrlo suptilnom pričom o noći u kojoj će se dvoje mladih Njutorčana naći na rubu preljuba i mogućeg razvoda još se jedna Iranka (Massy Tadjedin), no koja je odrasla i formirala se u SAD-u, priključila vrhu ovogodišnje Pule s nehollywoodskim američkim filmom *Prošle noći (Last Night, 2010)*, koji su većinski finansirali Francuzi, a i više uspjeha je imao u Francuskoj (možda i zbog stanovi-

tih sličnosti s novim valom), nego u SAD-u. Vrlo vrijedan doprinos programu je i film *Djeca su dobro (The Kids Are All Right, 2010)* još jedna američke redateljice – Lise Cholodenko, afirmiran u nezavisnoj produkciji. Njena pomalo bizarna priča o dvoje tinejdžera, djeci lezbijskog para koji traže (i nalaze) svog biološkog oca (donora za umjetnu oplodnju) i način na koji se uvjerljivo, iako za dio gledatelja provokativno, razvijaju odnosi unutar neobične obitelji, pokazala je kako originalnost priče i otkvačenost nezavisnih filmova mogu uz neke prilagodbe uspjeti i u mainstream kinematografiji. Natprosječnim dometima festivala pripada zasigurno i *Žrtva (Zhao Shi Gu Er, 2010)* svojedobno jednog od vodećih ne samo kineskih nego i svjetskih autora, Chena Kaigea, koji ovom kombinacijom drame i povjesnog spektakla pokazuje da je nakon godina lutanja možda na povratku nekadašnjim vrijednostima. Međutim, južnokorejska drama s elementima trilera i erotike *Kućna pomoćnica (Hanyo, 2010)* Sang-sooa Ima može privući vizualnom atraktivnošću, ali ne i fabulom prepunom stereotipa, a stereotipa (iako se radi o stvarnim događajima) ima čak i više u *Casino Jacku (2010)* Georgea Hickenloopera koji od dosade ne spašavaju niti naporu Kevina Spaceyja u glavnoj ulozi.

Festival igranog filma u Puli sve više raste i poput mnogih velikih festivala počinje nuditi više filmova no što ih čovjek može vidjeti. Ovaj put je tome bitno doprinijela i bogata godina hrvatske kinematografije s deset cijelovečernjih filmova u glavnom programu koje upotpunjuje i program manjinskih koprodukcija (onih u kojima je Hrvatska manjinski partner) sa šest filmova u konkurenciji i još tri izvan nje, uz dvadesetak hrvatskih kratkometražnih igranih filmova i opsežnu retrospektivu najznačajnijeg ovogodišnjeg pulskog gosta Jamesa Ivorya s čak jedanaest filmova. Tome treba pribrojiti i četiri ostvarena u okviru Puladoka, koji još nije definiran kao poseban program, te niz pratećih programa i radionica, tako da i nije neočekivano da međunarodni program, koji je ove godine prezentirao 22 filma, većinom znatno iznadprosječne vrijednosti, nije imao toliko odjeka u javnosti koliko bi zaslužio prvenstveno zbog upoznavanja naše sredine (i to ne samo pulske, jer je dio tog programa prikazan i u Rijeci, Bolu i Zagrebu) s vrijednim suvremenim djelima, posebice onima koja su nagrađena, ili bar zapažena, na najvećim svjetskim festivalima.

## Mario Kokotović

Akademija dramske umjetnosti, Zagreb

### Odlazak filmske vrpce – digitalizirana Pula 2011. i snimanje D-SLR fotoaparatima

Na ovogodišnjem, 58. Festivalu igranog filma u Puli svjedočili smo velikoj tehnološkoj promjeni. I svjetska i hrvatska filmska proizvodnja prolaze kroz proces potpune digitalizacije, što podrazumijeva digitalno snimanje, digitalnu obradu slike i zvuka, kao i nove načine distribucije i prikazivanja filma, pa je 2011. cjelokupna hrvatska produkcija igranog filma prikazana digitalnim projektorom. Svi filmovi na Puli, a ove godine bilo ih je deset u nacionalnom programu, prikazani su u Areni sa digitalnog medija, odličnim projektorom BARCO DP2K-32B, snage 33.000 lumena, koji je u ovom trenutku najsvjetlijii projektor na svijetu.<sup>1</sup> Takav organizacijsko-tehnološki pomak najvećeg i najstarijeg filmskog festivala u Hrvatskoj od ove godine daje producentima nove mogućnosti – i bez skupe 35-mm kopije koju nisu mogli ili stigli napraviti, njihov film može biti prikazan u Areni u kvaliteti koja se očekuje od 35-mm kopije, pa čak i u boljoj.

Na prošlogodišnjoj, 57. Puli svi su filmovi prikazani sa celuloidne vrpce (osim *Predstave* redatelja Dana Okija) iako je veći dio filmova već tada bio snimljen digitalno, a ove je godine od deset filmova samo jedan izvorno sniman na filmskoj vrpci (*Lea i Darija* redatelja Branka Ivandje), a svi su prikazani s DCP-a (*Digital Cinema Package*). Odlazi li 35-milimetarska filmska vrpca, a stoga i klasična projekcija s fotokemijskoga filmskog zapisa, u ropotarnicu povijesti?

#### 35-mm ili DCP?

Prikazati film u Areni svakako je velik tehnološki izazov. Pulska Arena najveće je otvoreno kino u Europi, koje prima više od 5000 gledatelja i svima koji su radili na stvaranju filmskog djela (producentima, redateljima,

glumcima, snimateljima, montažerima...) stalo je da ga publika vidi u najboljem mogućem "svjetlu". Do prošle godine na pulskom festivalu to je bila 35-milimetarska vrpca (najbolju filmsku reprodukciju daje filmska vrpca od 65 mm, projicirana sa 70-mm vrpce, ali u Puli nije bilo takvih projekcija). Film kao medij za reprodukciju u upotrebi je od 1889. godine, kada je, prema dostupnim podacima, oblikovan 35-mm film, i upravo se od te godine broji povijest filma u Sjedinjenim Američkim Državama.<sup>2</sup> Izumitelj i inovator Thomas Alva Edison i njegov zaposlenik William Kennedy Laurie Dickson patentirali su 1888. Kinetograph, kameru koja je radila na principu intermitentnog (isprekidanog) transporta filmske 35-milimetarske filmske vrpce, a snimljene materijale prikazivali su na prikazivačkom uređaju koji su nazvali Kinetoscope (patentirali su ga 1893). U travnju 1894. na prvoj komercijalnoj izložbi pokretnih slika u New Yorku, koristili su deset takvih uređaja. U Kinetoscope se ubacila kovanica od 25 centi i mogao se pogledati film u trajanju od 20 do 60 sekundi. Zanimljivo je da je Kinetoscope služio za individualno gledanje – samo je jedan gledatelj nakon ubacivanja novčića mogao pogledati filmski prizor relativno kratkog trajanja.

Nedugo nakon toga braća Lumière predstavila su svoj kinematografski sustav Le Cinématographe (isprva nazvan na francuskom jeziku *Le Kinétoscope de projection*), 22. ožujka 1895. Spoj Edisonove filmske vrpce i jednostavnog aparata za filmsko snimanje, projekciju i kopiranje iznimno su praktični, i u tome leži jednostavnina genijalnosti sustava braće Lumière.<sup>3</sup> Povjesničari filma kao datum rođenja kinematografije obično uzimaju 28. prosinca 1895. godine, kada je održana prva javna

67 / 2011

<sup>1</sup> Lumen, oznaka lm, izvedena je SI jedinica svjetlosnog toka, odnosno ukupni "iznos" ljudskim okom vidljive i nevidljive svjetlosti koju emitira izvor u jednoj sekundi.

<sup>2</sup> Prema knjizi Enesa Midžića Živuće fotografije i pokretne slike, Zagreb: Školska knjiga, 2009.

<sup>3</sup> Prema nav. djelu E. Midžića.



Pula Workshop 2011 (foto Mario Kokotović)

projekcija uz naplatu ulaznica u Indijskom salonu Grand Café u Parizu. Upravo je ta projekcija bila prva javna projekcija Cinématographeom, na kojoj je prikazan program od deset filmova trajanja od 38 do 49 sekundi, u prisutnosti 33 gledatelja. Osnovna razlika između Edisona i braće Lumière bila je upravo u načinu prikazivanja filmova. Edison je film namijenio jednom gledatelju koji je samotno gledao filmski prizor u stojećem stavu, dok su braća Lumière svoje filmove prikazala na velikom zaslonu u zamračenom prostoru većem broju gledatelja koji su sjedili. Braća Lumière dobro su naslutila da se čarolija živućih fotografija, tj. pokretnih slika, uvećava kad je veći broj gledatelja istodobno i na istom mjestu ujedinjen istim doživljajem.<sup>4</sup>

Danas, 115 godina nakon rođendana filma svjedoci smo tehnoloških promjena koje nam omogućuju gledanje pokretnih slika, odnosno filmova na "filmskom platnu" koji nisu snimljeni filmskom vrpcom i ne proji-

ciraju se ni sa filmske vrpce niti filmskim projektorom. Digitalna tehnologija, iako obećavajuća, još uvijek ima i svoje protivnike koji postavljaju pitanje kvalitete slike, reprodukcije boja, dinamičkog raspona... pa sve do pothrane odnosno arhiviranja audiovizualnog djela. S druge strane, digitalna tehnologija je jeftinija, brža i praktičnija. Filmski djelatnici sada mogu doslovno do dan pred premijeru raditi na finalizaciji "festivalske kopije" koja se zove DCP, dok su prije morali raditi "pravu" filmsku kopiju, što je poprilično skup proces, pogotovo ako se radi samo jedna kopija, što je u domaćoj kinematografiji čest slučaj. Ako pogledamo finansijsku stranu, stanje je sljedeće – cijena izrade nulte filmske kopije iznosi oko 10.000-45.000 EUR (ovisno o postupku postprodukcije), dok svaki sljedeći print filma košta oko 1500 EUR. Za DCP mastering cijena je oko 1500–3000 EUR dok svaka povratna kopija stoji još cca 100 EUR. (Naziv povratna znači da je navedeni tvrdi disk spremjan za novu upo-

<sup>4</sup> Prema članku Ive Škrabala "Ogled iz kinonostalgije – zapis i prisjećanja kinogledatelja sa 65 godina staža", *Hrvatska revija*, 2006.

trebu, tj. da se snimljeno može izbrisati a na disk snimiti drugo audiovizualno djelo.) Iz navedenog možemo naslutiti koliko je trošak izrade "prave" filmske kopije značajna stavka u ionako tankim budžetima hrvatskih filmova.

Povijest DCP-a počinje 2002. godine kada su predstavnici šest velikih filmskih studija dogovorom osnovali DCI (*Digital Cinema Initiative* – Disney, Fox, Paramount, Sony Pictures Entertainment, Universal i Warner Bros), s ciljem standardizacije digitalnog kina koja osigurava jedinstvenu i visoku razinu tehničke izvedbe, pouzdanost i kontrolu kvalitete. Cilj digitalnog kina ili D-cinema (*Digital Cinema*) bio je da se zamijeni 35-mm format u distribuciji filma. Osnovni kriterij bile su činjenice da je 35-mm film tehnološki kompatibilan po cijelom svijetu i koji je trajao s nekim promjenama ugrađenim u samu strukturu filma (ne i u format odnosno širinu filmske vrpce) i više od stotinu godina. D-cinema bit će format s ciljem da za sljedećih "stotinu godina", odnosno jedno duže razdoblje, dok nam tehnologija ne omogući neki novi tehnološki iskorak, zamijeni 35-mm filmsku vrpcu.

Prednosti DCP-a nisu zanemarive. Kvaliteta slike koju nam omogućuje kvalitetan 2K DLP projektor (*Digital Light Processing*) nadmašuje kvalitetu projekciju s filmske vrpce ukoliko je DCP proizведен po standardima D-Cinema koje su odredili Digital Cinema Initiative i SMPTE – Society of Motion Picture and Television Engineers (Društvo filmskih i televizijskih inženjera).<sup>5</sup>

Prednosti su sljedeće:

- kopiju filma na DCP-u nije moguće oštetiti, pri čemu se misli na mehanička oštećenja, npr. ogrebotine na filmu, oštećenja perforacije i sl.
- stabilnost slike je definitivno na strani DCP-a (izbjegava se potencijalni problem s nestabilnom projekcijom, odnosno pomicanjem slike na projekcijskom platnu u horizontalnom ili vertikalnom smjeru)
- DLP projektori su u stanju prikazati najširi spektar boja koji nam omogućuje današnja tehnologija (vjerojatno će sljedeći korak biti laserski projektori – oni su trenutno u fazi eksperimentalnog razvoja u rezoluciji 8K. Tvrta NHK (Nippon Hoso Kyokai)<sup>6</sup> predstavila je takav projektor 2010.

• rezolucija može biti 2K ili 4K. Realno, 2K je na razini 35-mm filma, odnosno veličina 2K piksela matematički odgovara veličini znana 35-mm vrpce, a 4K projektoru još nema na tržištu, ali se očekuju u bliskoj budućnosti. 2K projektor daje sliku rezolucije 2048×1080 ili 2.2 megapiksela pri frekvenciji od 24 ili 48 sličica u sekundi, dok 4K projektor omogućuje sliku rezolucije 4096×2160 ili 8.85 megapiksela pri frekvenciji od 24 sličice u sekundi.

• audio (zvučni) zapis na DCP-u nadilazi kvalitetu zvuka zapisanog na filmskoj vrpci i isto tako nije podložan mehaničkim oštećenjima. Audio na DCP-u ima 24 bita, odnosno nekomprimiranih 6 ili 8 kanala, dok filmski audio zapis ima 16 bita, a njegovih 6+1 kanala su komprimirani. Osim toga, kod zapisa na filmu potrebno je platiti licencu tvrtki Dolby u iznosu od cca 1000 EUR.

• DCP diskovi mogu se ponovno koristiti i nije potrebno ekološki zbrinjavati "istrošeni" film, dok je filmsku vrpcu nakon eksploatacije potrebno ekološki zbrinuti. Npr. samo u Velikoj Britaniji je za početak prikazivanja novog nastavka *Harryja Pottera* na isti datum bilo potrebno više od 1100 kopija filma. Nakon prikazivanja, Ujedinjeno kraljevstvo istrošene kopije odvozi u Indiju gdje se filmovi spaljuju jer im je to jeftinije od spaljivanja kod kuće. U bivšoj Jugoslaviji crno-bijeli filmski materijali prikupljali su se u Bosna filmu u Sarajevu gdje su se reciklirali i iz njih se vadilo srebro. Danas se filmovi u Hrvatskoj nakon distribucije mehanički uništavaju odnosno nakon rezanja bacaju, a kopija svakog stranog filma koja je u najboljem stanju, predaje se u Hrvatsku kinoteku i sprema se u fond stranih filmova. Novi zakon trebao bi regulirati i pitanje ekološkog zbrinjavanja filmske vrpce.

• DCP omogućuje visoko kvalitetni 3D te njegovu popularizaciju. Svi veliki filmski studiji rade nekoliko 3D ostvarenja na godinu (ti naslovi imaju i svoju 2D kopiju) tako da je 3D već našao put do publike. Samo je pitanje vremena kada ćemo u Puli pogledati prvi hrvatski cjelovečernji 3D film.

<sup>5</sup> Osnovano 1916, pod drugim nazivom, SMPTE razvija i postavlja tehničke standarde u filmskoj i TV industriji.

<sup>6</sup> Ova je tvrtka (na engleskom Japan Broadcasting Corporation) japanski nacionalni javni televizijski servis.



Pula Workshop 2011 (foto Mario Kokotović)

- DCP je puno jeftinije i sigurnije poslati do bilo kojeg kina ili na bilo koji festival u svijetu i u njemu mogu biti ugrađeni titlovi čak i na više jezika (prosječna težina igranog filma iznosi cca 30 kg, dok je težina DCP-a 1,5 kg, a ugradnja titlova na bilo koji svjetski jezik zanemariv je trošak)

- pristupačnim cijenama DCP-a moguće je organizirati istodobno prikazivanje filma u više kina bez izrade skupih filmskih kopija

- zaštita od neovlaštene upotrebe moguća je kodiranjem sigurnosnim ključem odnosno KDM-om (*Key Delivery Message*). DCP bez odgovarajućeg KDM-a nije moguće aktivirati. Aktivacija odnosno mogućnost prikazivanja moguća je tek kada serijski broj servera u kombinaciji s DCP-om i datummom prikazivanja generira lozinku kojom se otvara mogućnost prikazivanja filma na traženi datum ili određeni vremenski period.

Ali, DCP ima i nekoliko mana koji koje također treba spomenuti.

- sam DCP moguće je oštetiti u slučaju vanjskog fizičkog utjecaja (npr. oštećenje na tvrdom disku moguće je uslijed pada već i s male visine).

- nekompatibilnost između DCP-a i servera. Taj se problem u ovom trenutku otklanja aktivnim praćenjem odnosno komunikacijom svih sudionika u lancu prikazivanja te prihvaćanjem DCI (*Digital Cinema Initiative*) standarda koje postavljaju proizvođači opreme za *mastering* te proizvođači servera i samih projektoru.

- problemi sa KDM-om (najveći broj projekcija gubi se, odnosno projekcije se otkazuju, zbog "loših" i nekompatibilnih sigurnosnih ključeva. Primjerice u Velikoj Britaniji otkazanih projekcija (tzv. *black screen*) je oko 2% a od toga, oko 70% otpada na neusklađeni KDM, pa tek onda dolazi neki drugi razlog, npr. nestanak struje ili slično.

## DLP u Puli

Na 58. festivalu igranog filma u Puli korišten je projektor ustupljen od zastupnika za projektore BARCO (AVC iz Zagreba), kako za Arenu tako i za kino Valli, koji su nam tijekom festivala "odvrтjeli" više od 50 sati visoko kvalitetnih projekcija. U kinu Valli korišten je drugi model projektora, BARCO DP2K-20C istih karakteristika, ali manje "svjetloće" jer se radi o manjem prostoru, odnosno manjem kinoplatnu te manjoj udaljenosti između platna

Na setu filma *Kurvo!* (foto Ivan Šikavica)

i projektoru. Kao što smo već spomenuli, Arena u Puli najveće je kino u Europi, a to znači da ima vrlo veliko platno formata 18,75 x 8,15 metara, a udaljenost projektoru i filmskog platna iznosi 74,85 metara. Projektor BARCO DP2K-32B bio je odličan izbor, jer ono što se moglo vidjeti u Areni apsolutno je opravdalo sva očekivanja. Filmovi koji su izvorno snimani na različitim formatima (HD, 35mm, Canon 5D ili 7D, Arri Alexa...) prikazani su po svim standardima kalibriranih LPG projektora svjetline između 12 i 14 foot lamberta<sup>7</sup> i izgledali su odlično, a da za to projektor nije morao raditi punim svjetlosnim kapacitetom (7 kW). Bila mu je dovoljna lampa od 6,5 kW, iako je najčešće radila snagom od 4 do 5 kW. Cijena takvog DLP projektoru iznosi oko 100.000 EUR, a digitalizacija jedne kinodvorane svom potrebnom opremom, ovisno o veličini same dvorane, iznosi oko 70.000 do 90.000 EUR.<sup>8</sup>

I autori filmova i gledatelji bili su zadovoljni projekcijama koje su vidjeli u Areni. Za pretpostaviti je da će 35-milimetarski film u relativno kratkom razdoblju ostati medij za distribuciju po hrvatskim kinima uglavnom uvoznih naslova, dok se kina ne digitaliziraju, ali samo snimanje filmova (ne samo hrvatskih) sve će više koristiti digitalnu tehnologiju zbog već navedenih razloga – brzina, praktičnost i ekonomičnost. (Spomenimo i to da je tijekom pulskog festivala održan i okrugli stol na temu "Digitalizacija hrvatskih art i nezavisnih kina" gdje se razgovaralo o početku procesa digitalizacije koja bi trebala biti okončana do kraja 2012).



FESTIVALI I REVJUE

67 / 2011

## Filmske radionice

Festival igranog filma u Puli već dvije godine organizira i specijalizirane filmske radionice u kojima sudjeluju studenti Akademije dramske umjetnosti te na taj način stječu znanja koja se teoretskim (predavačkim) putem teško prenose. Godine 2010. tijekom 57. Pule organizirana je radionica D-cinema u suradnji s Akademijom dramske umjetnosti i londonskim studijem MyTherapy. Voditelj radionice bio je postproducent Dado Valentić, a studenti su kroz rad na filmu *Lovac* (redatelji su studenti Josip Žuvan i Dario Lonjak, a film je dovršen 2011) prošli kroz sve faze izrade audiovizualnog djela. Namjena radionice bila je usavršavanje studenata u proizvodnji filma na digitalnom mediju od ideje do gotovog kratkometražnog proizvoda. Na radionici su sudjelovali studenti s četiri odsjeka Akademije: produkcije, režije, snimanja i montaže. Tom je prilikom studentima omogućeno da kratkometražni film u trajanju od deset minuta rade po istim standardima koje poštuju profesionalne produkcije u Londonu ili Los Angelesu.

Osim radionice i projekcije filma, u sklopu projekta bila su održana i dva *masterclassa*: "Digitalna kinematografija i vizualni efekti" koji su vodili Vanja Černjul i Klaudija Čermak, te "Digitalna korekcija boje i D-Cinema" pod vodstvom Dade Valentića. Studenti su u trinaest dana prošli sve faze u nastanku filma, od pripreme, izbora lokacija, rada sa profesionalnim glumcima, samog snimanja digitalnom kamerom RED ONE te postprodukcije, *masteringa* i same projekcije filma u kinu Valli s digitalnog projektoru.

<sup>7</sup> Foot-lambert mjeri svjetlostu površine odnosno refleksije, u ovom slučaju s filmskog platna. Standard za 2D projekciju je 14 foot-lamberta, po SMPTE-u cilj je postići 16 foot-lamberta (standard za 3D projekciju 3-5 foot lamberta, 3D u Imax kinu omogućuje refleksiju od 7 foot-lamberta).

<sup>8</sup> Sve navedene cijene odnose se na razdoblje ljeta 2011. godine kada je tekst pisani.

Na setu filma *Belvedere* (foto Midhat Mujkić)

I ove godine, na 58. Puli, organizirana je filmska radionica za studente Akademije dramske umjetnosti, opet pod vodstvom Dade Valentića, ali pod nazivom 3D Cinema. Cilj ovogodišnje radionice bio je upoznavanje i educiranje studenata u tehnici snimanja stereoskopskih, 3D filmova (ove godine u radionicu je bilo uključeno jedanaest studenata s odsjeka snimanja, montaže i produkcije). Kroz trinaest dana radionice studenti su kroz predavanja i pripremu za snimanje radili na scenariju sa redateljem Jonasom Rejmanom (redateljem čeških korijena s adresom u Londonu) i napravili testove kamera kako bi bili upoznati s mogućim tehničkim problemima pri snimanju u stereoskopskoj tehnici. Posebno interesantno predavanje na temu "kalibracija monitora" održao je Branko Pezelj, predstavnik firme Penta Studiotechnik, te je polaznicima radionice ukazao na važnost odnosa ispravne kalibracije monitora i specifičnosti ljudskog vida.

U planu radionice bilo je snimanje 3D filma i to s različitim kamerama. Planirani kratki 3D film sniman je s tri vrste kamera – Canon EOS 5D MKII (fotoaparati polaznika radionice), GO Pro Hero HD i Panasonic AVCCAM AG-3D A1, koja je i namijenjena 3D snimanju. Samo snimanje na lokaciji grada Pule nije proteklo bez problema, kako tehničkih tako i organizacijskih, što je uobičajena praksa i na snimanju "velikih" filmova. Problem je npr. bio usklđivanje razmaka objektiva prilikom snimanja fotoaparata, a i zbog manje nesreće na snimanju odnosno lakše ozljede glumca koji je tijekom jedne od repeticija pao sa bicikla u samom kadru pred kraj prvog dana snimanja, tako da se sve snimljeno moralo ponoviti sljedeći dan sa

novim glumcem. Nakon snimanja uslijedila je montaža i postprodukcija za koju su korišteni softveri Final Cut Pro, Iridas SpeedGrade i DaVinci Resolve.

Završni proizvod je kratki 3D film *Dino i Ino idu u kino* redatelja Jonasa Rejmana, u trajanju od četiri minute koji je snimljen, postproduciran i masteriran u stereoskopском 3D formatu tijekom radionice. Na kraju radionice film je prezentiran na 3D videomonitoru jer ove godine Pula Film Festival nije u mogućnosti prikazati 3D film, ali je film prikazan nekoliko dana kasnije na 14. Motovun Film Festivalu putem 3D projektoru.

### D-SLR i filmsko obrazovanje

Studenti ADU bili su prisutni na pulskom festivalu i kroz svoje filmove prikazane u programu Kratkiigrani film, a koji su većinom snimljeni već spomenutim fotoaparatom Canon EOS 5D MKII. O čemu je zapravo riječ? Danas, 185 godina nakon prve fotografije koje je nastala pomoću "fotoaparata" koji se naziva *camera obscura* i preteča je današnjih suvremenih fotoaparata (i analognih i digitalnih), fotoaparat nije uređaj namijenjen samo fotografiranju.<sup>9</sup> U mogućnosti smo fotoaparat D-SLR (*digital single lens reflex*) koristiti i kao kameru koja će kontinuirano kretanje pohraniti na memorijsku karticu u visokoj rezoluciji.

Kada sam početkom 2010. na internetu pročitao da je zadnja epizoda TV serije *Dr. House* u cijelosti snimljena fotoaparatom (u SAD je na FOX TV-u prikazana 17. 5. 2010) bilo mi je jasno da će se odnosi u filmskoj i TV produkciji nepovratno promijeniti. I "veliki" proračuni pri-

<sup>9</sup> Francuz Joseph Nicéphore Niépce snimio je 1826. snimio prvu fotografiju s vremenom ekspozicije od osam sati.

hvaćaju ovaj način snimanja. Nije trebalo čekati dugo da i BBC, koji isprva nije bio sklon audiovizualnim djelima snimljenima fotoaparatom, prihvati tehnološku novinu. Već u rujnu 2010. BBC Two emitira komediju *Shelfstacker*, prvi BBC-jev projekt sniman fotoaparatom Canon 5D Mark II.

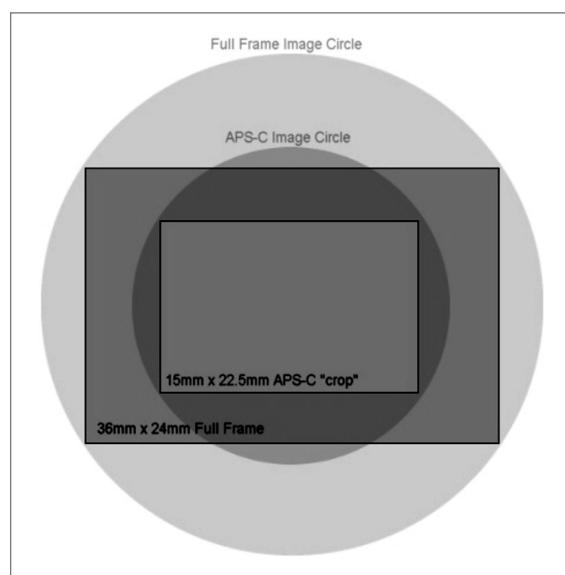
Promjene su se događale vrlo brzo. Prve informacije o pohrani videozapisa na memorijsku karticu fotoaparata sa studentima Odsjeka snimanja zagrebačke Akademije dramske umjetnosti razmijenio sam krajem 2009. i dojam nije bio osobit, kao da se nismo najbolje razumjeli. O tome su nešto čuli, ali nisu vidjeli rezultat, odnosno kako ta slika izgleda ako se pravilno tretira. Već za desetak dana dogovorio sam prezentaciju D-SLR opreme i radova kako bi studenti dobili pravu i punu informaciju. Darko Drinovac, akademski snimatelj iz Zagreba, donio je svoju opremu, ali i svoje radove, te su stvari postale puno jasnije. Studenti su pred sobom vidjeli relativno malen (u usporedbi s poznatim filmskim i televizijskim kamerama) fotoaparat Canon Mark II 5D, slušali o prednostima i manama i na kraju, a to je bio najvažniji dio, vidjeli izbor glazbenih spotova i ostalih radova te testova (proba) koje je kolega Drinovac snimio u zadnjih nekoliko mjeseci. Slika koju smo vidjeli na TV-u bila je ona prava, "filmska" slika koja se ni na koji način nije mogla postići uređajima kojima je raspolagala Akademija u tom trenutku.

Zaključak je bio jasan – odlična slika, pristupačna cijena. Probudio se interes, no postojali su i neki problemi. U početku, snimljeni, odnosno montirani i "obrađeni" materijal nije izgledao kao onaj koji su studenti vidjeli na nekoliko prezentacija i radionica, a koje su vodili Darko Drinovac, Neven Muretić i Dario Bajurin. Ali danas se studenti odsjeka Snimanje iznimno vješt koriste D-SLR uređajima, a studenti montaže snimljeni materijal pohranjuju, obrađuju i finaliziraju na gotovo profesionalnom nivou. Akademija dramske umjetnosti odnosno nastavna produkcija (studenti filmske i TV režije, snimanja, montaže i produkcije) proizvela je u akademskoj godini 2010/11. više od 300 filmskih naslova (filmskih vježbi, dokumentarnih filmova, kratkometražnih igralih filmova i TV drama), a od tog broja više od 70% snimljeni je D-SLR zapisom. Samo za primjer, ovogodišnja FRKA (Filmska revija kazališne akademije, manifestacija koju organizira ADU svake dvije godine, i tada se javno prikaže kompletna dvogodišnja produkcija) pokazala je dominaciju D-SLR tehnologije u odnosu na klasične "akademske" tehničke mogućnosti (16-mm film, kamera ARRI ST, Bolex ili DVCAM odnosno

HDV format). Dva filma snimljena fotoaparatom dobili su i nagrade – film *Kurvo!* Sonje Tarokić dobio je Grand Prix, a Zimica Hane Jušić nagradu za režiju i za najbolje snimanje (Jana Plećaš).

## Canon 5D Mark II

Mogućnost HD videozapisa pojavila se 2008. i dobila je nespretni naziv HD D-SLR, a odnosi se na fotoaparate koji uz mogućnosti fotografiranja nude i opciju snimanja videozapisa u visokoj rezoluciji. Dug je put razvoja od početaka digitalne fotografije do današnjih fotoaparata s opcijom *HD movie mode*, odnosno do 2008. kada se na tržištu pojavio prvi fotoaparat s opcijom snimanja u HD rezoluciji, Nikon D90. Nikon D90 snimao je video u rezoluciji 720p 24 (1280x720 rezoluciju sa 24 sličice u sekundi) koristeći APS senzor. (APS – Advanced Photo System je *image sensor* formata približno jednakog veličini "klasičnog Leica" negativa veličine  $25,1 \times 16,7$  mm i imao omjer stranica 3:2). Drugi takav fotoaparat na tržištu s profesionalnim ambicijama bio Canon 5D Mark II, koji može snimati video u rezoluciji 1080p30 (1920x1080 rezolucija sa 30 sličica u sekundi), a 2010. pojavio se *firmware* koji omogućava snimanje u rezoluciji 1080p24, sa 24 sličice u sekundi, koristeći puni 35-mm CMOS senzor (*full frame*). Za razliku od APS senzora raspona veličine od  $20,7 \times 13,8$  mm do  $28,7 \times 19,1$  mm, Canon je u svoj proizvod ugradio CMOS senzor veličine  $36 \times 24$  mm koji može zapisati fotografiju veličine  $5,616 \times 3,744$  odnosno 21.1 megapiksela. Vidljivo je koliko je Canon povećao senzor na koji se snima.



Snimanje fotoaparatom doista podsjeća na klasično filmsko snimanje.

- U D-SLR snimanju češće se koriste, fiksni objektivi, ali ne zbog njihove svjetlosne jačine već zbog operativnosti (zum objektiv je nepraktičan zbog komplikiranog "zumiranja" tako da, ako i snimamo zum objektivom, najčešće koristimo fiksna žarišta iz njegova raspona). Dakle, za snimanje fotoaparatom moramo na raspolaženju imati više odgovarajućih objektiva ili cijeli "set".

- Snimanje zvučnog zapisa koji se najčešće snima na drugi audiosnimač nepovezan s fotoaparatom (može biti i povezan) kao kod snimanja filmskom kamerom. Nije potrebno napomenuti da fotoaparat spada u "tonske kamere" (pojam tonska kamera odnosi se na kameru dovoljno tihu kako bi se sinkrono i bez neželjenog tonskog utjecaja, u ovom slučaju samog "zujanja kamere", na drugi uređaj mogao snimiti tonski zapis).

- "Bijeli balans". Filmske emulzije ispravno će reproducirati boje samo ako su scena ili prizor osvijetljeni referentnim svjetлом temperature boje 3200 K ili 5500 K, ovisno o tome je li emulzija senzibilizirana za umjetno ili za dnevno svjetlo (mogući su i koraci unutar navedenog raspona). Velika prednost videokamera (a i ljudskog oka) jest mogućnost prilagodbe različitim bojama svjetla, što je moguće i kod fotoaparata, ali u većini slučajeva (osim ako se snima crno-bijela slika) odrediti ćemo se ili za dnevno ili za umjetno svjetlo. Postprodukcija će tijekom kolor-korekcije odrediti finalni "bijeli balans", odnosno izgled slike (koji može biti "uobičajen", ali, primjerice, neka boja u njemu može biti dominantna).

- Posebno važni u D-SLR načinu snimanja su ND filtri (ali i polarizatori i prijelazni filtri). ND filtri su u filmskom snimanju neizostavni alat, a tako je i kod snimanja fotoaparatom. Kako ISO vrijednost (ISO – International Standards Organization)<sup>10</sup> na fotoaparatu ne može ići ispod 100 ISO, to znači da ćemo u dnevnoj situaciji na suncu imati blendu f16 ili čak f22. Većina snimatelja, ali i redatelja preferira "plitki fokus" odnosno malu dubinsku oštrinu tako da je "osunčanom" kadru potrebno skinuti i do pet blendi

kako bi imali "*film look*" sliku. To će omogućiti ND filteri različite gustoće.

- Kontrolni monitor ili "*video assist*". Suvremeno filmsko snimanje je nezamislivo bez "*video assista*". Radi se o videokontroli samog kadra ili tek snimljenega kadra koji pomaže redatelju (i snimatelju) pri odluci treba li kadar ponoviti ili je kadar "kupljen". Kod fotoaparata problem je upravo tražilo (*viewfinder*) koje u pravom smislu ne postoji (pogotovo optičko tražilo koje je zatvoreno tijekom snimanja) te su snimatelj i redatelj prisiljeni, ako nemaju kontrolni monitor koji se danas može spojiti i bežičnim putem, kontrolirati sliku na malom LCD monitoru na samom fotoaparatu, što je vrlo nepraktično. Možemo ovdje spomenuti i modificirane fotoaparate koji su namijenjeni samo za videozapis i koji uopće nemaju tražilo ni ogledalo u sebi (oni ne spadaju u kategoriju *mirror less* fotoaparata koji tek dolaze). Takva adaptacija skuplja je od samog fotoaparata čija je cijena oko 1700 EUR (samo tijelo, odnosno fotoaparat bez objektiva i bilo kakve dodatne opreme).

Na sličan način (uz podosta filmske tehnike koju studenti u većini slučajeva nemaju na raspolaženju) nastao je i film *Belvedere*, prvi cijelovečernjiigrani film snimljen fotoaparatom Canon 5D Mark II (Canon 5D MKII) koji smo premijerno u Hrvatskoj pogledali na 58. Puli. Film redatelja Ahmeda Imamovića (snimatelj je Darko Drinovac) sniman je 30 dana na autentičnim lokacijama u Bosni i Hercegovini, a nakon postprodukcijske obrade prebačen je na 35-mm vrpce. Film je finaliziran krajem 2010. i premijerno prikazivanje u Sarajevu (prosinca 2010) bilo je sa 35-mm vrpce, a ne sa DCP-a.

Tijekom samog snimanja Darko Drinovac imao je na raspolaženju tehniku i uvjete koji su neophodni u profesionalnom radu. Koristio je set filmskih objektiva (od 17 do 200 mm), *video assist*, rasvjetu, kompendij, ND filtere koji skidaju i do šest blendi (jer je odlučeno u dogovoru s redateljem da se cijeli film snimi u rasponu blendi od f1,4 do f2,0 na osjetljivosti od 100 ISO u dnevnim scenama, dok je u noćnim iznosila od 800 do 2500 ISO)... Nakon snimljenog kadra, redatelj i snimatelj pregledavali su kadar, a filmska

<sup>10</sup> ISO je međunarodna mjerna jedinica za osjetljivost filma na svjetlo.

scena snimljena na Compact Flash memorijске kartice nosila se u improviziranu montažu gdje se materijal prebacava i konvertirao. Svakodnevno su organizirane kontrolne projekcije kako bi redatelj i filmska ekipa bili sigurni da je snimljeni materijal tehnički ispravan te da ga nema potrebe ponavljati. Takav pristup realizaciji filma *Belvedere* omogućio je snimanje u prirodnim objektima (veličine cca 20m<sup>2</sup>), brze izmjene pozicija kamere, dnevni pregled snimljenog materijala i upotrebu manje količine rasvjete.

Krajnji rezultat je odličan i dojmljiv cjelovečernji film (prije snimljen fotoaparatom na ovim prostorima), otisnut na 35-mm filmsku vrpcu, visoke estetske vrijednosti u kojoj sugestivna crno-bijela filmska fotografija gledatelju vjerno prenosi komplizirane odnose među likovima i koji je prikazan, osim u Puli, i na jednom od najznačajnijih europskih filmskih festivala, 46. međunarodnom filmskom festivalu u Karlovym Varyma u Češkoj 2011.

Ove godine u Puli imali smo priliku pogledati i film *Fleke* (2011) redatelja Alda Tardozzija, također u potpunosti snimljen fotoaparatom Canon 5D MKII (isti snimatelj, Darčko Drinovac). *Fleke* su prikazane i na 17. Sarajevo Film Festivalu, gdje su u natjecateljskom programu najuglednije kategorije cjelovečernjeg igranog filma bile jedini hrvatski predstavnici.

## Zaključak

Na koncu, hoće li fotoaparat u potpunosti zamijeniti klasičnu filmsku i digitalnu kameru, kao što će DLP projektor zamijeniti klasičnu filmsku projekciju?

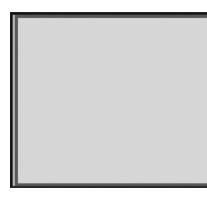
Mišljenja sam da se to neće dogoditi. D-SLR način snimanja, koji se u kratkom vremenu toliko raširio, postao je gotovo standardni format produkcija koje su svrstane u niskobudžetne (*low budget*) iako po rezultatima kvalitete slike to ne zaslužuju. Fotoaparat Canon 5D MKII se s drugim televizijskim, digitalnim i filmskim kamerama, kad je u pitanju cijena, gotovo i ne može usporediti i tu je najveći razlog njegove sve šire primjene.<sup>11</sup> Filmske produkcije koje to sebi mogu dopustiti uvijek će se odlučiti za "pravu" filmsku odnosno digitalnu kameru, s kojom će biti i pouzdanije i ugodnije raditi.

Ali slika koju je moguće dobiti fotoaparatom Canon 5D MKII s velikim senzorom, plitkim fokusom i pristupačnom cijenom pravi je izazov za filmske i TV profesionalce, a sa-

mim tim i za studente filmskih škola. Istina, potrebno je za D-SLR snimanje obaviti kompletну tehničku pripremu te tijekom snimanja kontrolirati tehničke parametre koji su zadani (ili smo ih sami odredili) kako u postprodukcijskom proizvodnom lancu ne bi došlo do tehničkih ili estetskih problema. Da je visoko kvalitetan slikovni rezultat moguć vidimo iz navedenih primjera (*Belvedere* i *Fleke*) koji dokazuju da se fotoaparatom može snimiti "pravi" cjelovečernji igrani film i da se taj film može prebaciti na 35-mm filmsku vrpcu ili sa DCP-a kvalitetnim DLP projektorom prikazati u kinu poput pulske Arene.

U svakom slučaju, profesionalcima – a s njima i studenima filmskih škola, kao i zaljubljenicima u film – visoko kvalitetna tehnika nikad nije bila dostupnija, što će sigurno utjecati na filmsko stvaralaštvo u idućih nekoliko godina.

## USPOREDBA VELIČINE SENZORA I CIJENA

	Sony PDW F335 XDCAM (6,4mm x 4,8mm)	Cijena: 9.800 EUR
	Sony HDV F900 (8,79mm x 6,6mm)	Cijena: 68.000 EUR
	ARRI Alexa (23,76mm x 13,37mm)	Cijena: 50.000 EUR
	Red One (30mm x 15mm)	Cijena: 19.000 EUR
	Super 35mm Motion Picture (24,89mm x 18,67mm)	Cijena: od 13.500 – 100.000 EUR
	Canon 5D MKII (36 mm x 24 mm)	Cijena: 1700 EUR
	Phantom 65 (51,2mm x 28 mm)	Cijena: 170.000 EUR

<sup>11</sup> Spomenimo i da senzor Canona 5D koristi svaki četvrti piksel tako da je iskoristivost odnosno kvaliteta zapisa tog senzora daleko ispod kvali-

tete zapisa koji se može dobiti s npr. Phantom 65, RED One ili Arri Alexa kamerom.

**Stipe Radić****Usud ili limbovi Motovuna****14. Motovun Film Festival, 25–29. srpnja 2011.**

67 / 2011

Motovunski je filmski festival događaj (ne)pomirenih suprotstavljenosti, kulturni fenomen (pa i medijski spektakl) neodvojiv od šireg društvenog konteksta, a prije svega propulzivno mjesto susreta različitosti. To je uigrani igrokaž koji povezuje mještane i (strane) turiste, blatnjave kampere i tartufske gastronome, namjernike željne zabave i opuštene filmaše, a u konačnici, to je i Festival intelektualnog predznaka kojemu društveno značenje daju i neglamurozne večernje zabave. Mislti film na motovunski način (pod "parolom" nedostatak je prednost) znači u jednadžbu uključiti i brdoviti uspon koji većina mora prijeći da bi došla do samoga grada, neudobne kinostolce, kao i čudljivo istarsko nebo koje ponekad zna pokvariti ideju festivala na otvorenom, pa je tako ovogodišnji Festival, bezuspješno nastojeći izbjegći kišnu kob, prekoračio nesretni broj trinaest – iako je naslovljen kao 14. Motovun Film Festival zapravo je trinaesti po redu. Dodatak u jednadžbu bi moglo biti i podizanje cijene ulaznica za projekcije (dnevne dvadeset i pet kuna, večernje trideset i pet) koje festival dovode korak do elitizacije, iako valja istaknuti da je program u besplatnom Još manjem kinu bio atraktivniji i bogatiji nego lani. Ako se poskupljenju pridoda i eksplisitnije sponzoriranje (prije besplatnih projekcija vrtjeli su se višeminutne televizijske reklame, npr. za Coca Colu ili za Styriju) postaje očito da su organizatori bili prisiljeni povući egzistencijalno nužne kompromise za Festival koji je, kako sami kažu, ostavljen gol i bos, ali ga ti potezi svejedno prikazuju u nešto drugačijem svjetlu od onog, i kod publike i kod organizatora, ustaljenog poimanja o malom, ležernom i neopterećenom festivalu.

Imajući u vidu krhkou financijsku konstrukciju ponuđeni filmski program varljivo sugerira upravo suprotno. Moćni je Glavni program i ove godine odredio Jurica Pavićić čiji se osobni izbor razotkriva i kao reprezentativni pregled godišnje filmske proizvodnje u svojoj razno-

vrsnosti, pa se tako pod glavnim motovunskim kišobranom (dvadeset i osam filmova) stisnuo cijeli dijapazon redateljskih imena, filmskih tema i stilskih prosedea, no zbog takve zahuktale eklektičnosti publika valjda i voli festival. No ako bi se iz svih tih filmova trebala razluci provodna, ili makar zamjetnija podtekstualna linija, to bi prije svega bio gušćeći osjećaj predanosti čovjeka usudu, spletu kontingencija koje finim tkanjem životnih udaraca pletu sudbinska korita. Ta mučna predanost bivanju (koja kao podloga nije strana filmovima artističkog predznaka) u ovogodišnjem je programu predstavljena različitim temama – od obiteljskih preko ljubavnih do kriminalističkih – stvarajući kod svojih likova snažnu prožetost osjećaja otpora i ravnodušnosti iz koje, bez obzira na sam rasplet, izranja misterij nemogućnosti konačnog nadvladavanja ljudskoga poraza.

Tako u australskoj obiteljskoj drami *Drvo* (The Tree, Julia Bertucelli, 2009) obitelj (majku glumi Charlotte Gainsbourg) u potpunosti dezorientira iznenadna smrt oca i muža, toliko da počinju osjećati njegovu prisutnost u starome dvorišnome stablu koje im potkopava temelje kuće. Bertucelli tako bol gubitka nadopunjava plitkim duhovnim obrisima te film ponajviše pada u osrednjost zbog grube metaforike (otac kao korijenski temelj, završna oluja kao pročišćavač) što odudara od elegantne vizualnosti filma, kao i suptilnosti izlaganja. Sasvim je drugačiji film *Blue Valentine* (Derek Cinafrance, 2010), krajnje visceralno iskustvo koje slično Ozonovu (obrunuto kronološki postavljenom) filmu 5x2 (2004) secira jednu običnu ljubavnu priču fokusirajući se na pokušaj spašavanja veze u sada već terminalnoj fazi te nastojeći prepletanjem flešbekova locirati sam njen začetak. Ono što Cinafranceovo djelo čini superiornim je prvenstveno osjećaj intimističke prirodnosti stvoren snažnom međuigrom dvoje glavnih glumaca, Michelle Williams i Ryana Goslinga, kao i redateljevim dokumentarističkim postup-



Bikova glava

cima (kamera iz ruke, improvizacije glumaca). Izbjegavajući ponuditi jednoznačne odgovore, *Blue Valentine* se formira kao izrazito kompleksno djelo u kojem, iako bez pravih krivaca, svi bivaju povrijedjeni, te u kojem trenuci šutnje, kao i snažni emocionalni izljevi, stvaraju osjećaj gušeće bespomoćnosti. Taj bolni životni žrvanj predstavljen je kao kritika same strukture suvremenog društva u kojemu neprekidni iscrpljujući rad (Williams je medicinska sestra, Gosling fizikalac) razorno utječe na pojedince i njihove veze s ljudima, što otkriva poveznicu s *Mamutom* (*Mammoth*, 2009) Lukasa Moodyssona u kojem je Williams ostvarila sličnu ulogu prezaposlene doktorice. Ukrštavanje obiteljskoga i političko-ekonomskog postiže i Vlado Škafar u slovenskoj meditativnoj elegiji *Otac* (*Oča*, 2010). Tu se jednodnevani susret oca i sina u posljednjoj četvrtini filma preljeva u dokumentarističku priču o stvarnome tvorničkome štrajku (slično se povezivanje događa i u srpskom filmu *Tilva Roš* /Nikola Ležaić, 2010). *Otac* je vizualno poetičan, krhak do ranjivosti, a prije svega snažan i ohrabrujuć iskaz (što vrijedi i za Ležaićeve djelo) otvorenijeg filmskog promišljanja u kine-

matografijama regije.

(Ne)moć pojedinca da se othrva vlastitim unutrašnjim previranjima, kao i zahtjevima okoline, propituje nekolicina kriminalističkih filmova iz Glavnog programa koji se svaki na svoj način (stilski i(li) tematski) nose sa, za individuu sudbonosnim teretom moralnog imperativa. I dok se motovunski pobjednik, belgijski *Bikova glava* (*Rundskop*, Michael R. Roskam, 2011) te australski *Životinjsko carstvo* (*Animal kingdom*, David Michod, 2010) artistički umješno poigravaju općim mjestima žanra, taj isti žanrovski temelj *Eleni* (Andrei Zvjagincev, 2011) i *Bilo jednom u Anatoliji* (*Bir Zamanlar Anadolu'da*, Nuri Bilge Ceylan, 2011) služi za dosezanje nečega kontemplativnijeg.

*Bikova glava* situirana je u pastoralni svijet flamanskih farmi, koje ispod bruegelovski snolike vanjštine skrivaju kriminalno podzemlje te psihičke i fizičke deformacije. Glavni je lik mladi stočar i sitni kriminalac (Matthias Schoenaerts) emocionalno razdiran tjelesnim nedostatkom zbog kojega svakodnevno mora uzimati hormone, baš poput svoje stoke kojoj ubrizgava ilegalne supstance za rast. Neminovalno osobno urušavanje, koje će u konačnici

kanalizirati njegov zatomljeni bijes, počinje nakon što stupa u kontakt s krupnjim kriminalcima – na gledatelju ostaje da tragiku finala iščita ili kao paukovu mrežu sudbinskih okolnosti ili, pak, kao osobno oslobođenje kroz transformaciju. Roskam inzistira na atmosferičnosti, čemu u prilog idu zahvalni belgijski pejzaži te korištenje zagasite palete boja, a film djeluje na nekoliko intrigantnih razina koje su neodvojive od autorovih simboličkih sugestija (glavni lik kao svojevrsni Minotaur – time i poveznica s *Razjarenim bikom* Martina Scorseseja). Ipak, najznačajnije pitanje koje *Bikova glava* povlači je bioetičko pitanje čovjekova interveniranja u prirodno stanje, koje nije ništa doli, kako već film sugerira, brutalnost.

Sličnu simboličku poveznicu kriminalnog miljea s primordialno animalnim nudi i *Životinjsko carstvo* u kojem se krhki i labilni mladić posredstvom bliže rodbine upoznaje sa svijetom kriminala. Michoda, kao ni Roskama, ne zanimaju žanrovske senzacije, već pažnju posvećuje suptilnoj obiteljskoj dinamici, odanosti i izdaji, nepovjerenju i mržnji. Svoje likove on zatječe na kraju pljačkaške karijere, nesigurne i ranjive, u trenutku kada za njih postoji samo jedan put, onaj prema ambisu. Tu kriminalnu maskulinitetu perspektivu nadsvođuje lik majke/bake (dominantna Jackie Weaver), snažne žene koja gotovo poput lutkara određuje sudbine ostalih članova obitelji. U konačnici, i *Bikovu glavu* i *Životinjsko carstvu* povezuje i prizeman prikaz policijske pragmatičnosti, potkupljivanja, osvetničkih likvidacija, čineći tako institucionalnu pravdu jednakom okrutnom kao i djelovanje kriminalaca.

*Elena*, treći film Andreja Zvjaginceva, označava autora-vu promjenu okoline: od misteriozne prirode u prva dva filma prema varljivoj aseptičnosti urbanoga koje skriva vrebajuće opasnosti (nuklearka u susjedstvu je tek jedna od njih). Fascinaciju mračnom stranom obiteljskih odnosa Zvjagincev u *Eleni* iskazuje mehaničkim odnosom starjega i tek vjenčanoga bračnog para, bogatog i hladnog muža te uslužne i pokorne žene (sjajna Jelena Lijadova) koja od svog novog muža neuspješno pokušava izmoliti novac za školovanje unuka. Zvjagincev i njegov stalni suradnik, direktor fotografije Mikhail Kritchman, posebnu pozornost pridaju prikazu (time i kompariranju) stanova u kojima likovi žive (prostran bogataški nasuprot stješnjenu radničkomu), scenografski pažljivo varirajući tonove boja (pogotovo simbolički plave). S antiklimatičkim krajem *Elena* je film pun redundantnosti (duži kadrovi lišeni narativne potrebe) kojima Zvjagincev majstorski

gradira atmosferičnost oplemenjujući time u suštini jednostavnu kriminalističku dramu. U filmu se osjeća fatalistička tragičnost koju stvara ljudska potreba za novcem, što je stavljao odmah uz moralistički brutalnu osudu ideo-ologije novca u Bressonovu *Novcu* (1983).

I *Bilo jednom u Anatoliji* Nuriya Bilgea Ceylana označava otklon za autora, koji time napušta tematiziranje intimnih odnosa urbanih pojedinaca (*Klime*, 2006). Prateći grupicu gradskih službenika, koji zajedno s ubojicom traže tijelo žrtve po nepreglednim anatolijskim brdima, Ceylan predstavlja mikrodinamiku grupe punu dijaloske i humane realističnosti (pa i humora). Iako *Bilo jednom u Anatoliji* posjeduje epski zamah, koji reflektira i naslov (trajanje od dva i pol sata i široko zahvaćen prostor), u suštini je to minuciozna proceduralna istraga meandrirajućeg toka, puna krivih tragova, neodgovorenih mistrija, ali i neočekivane vizualne metaforike (kotrljavajuća jabuka, djevojka s čajem). Ceylan nastavlja svoju fascinaciju brižnim kompozicijama kadrova iz prethodnoga filma *Tri majmuna* (2008), s tim da čudljivo nebo Bospora ovdje zamjenjuju anatolijski makadamski putevi obrubljeni povijajućim travkama, što podsjeća na Kiarostamićeva putnička djela (npr. *Okus trešnje*, 1997). Film se u posljednjoj trećini sve više fokusira na liječnika (i njegovo tiho kontempliranje) koji treba obaviti obdukciju tijela, a kako se činilo još na početku dokučeni odgovori zabilježuju sve zamršenije obrise množeći neodgovorena pitanja i povećavajući osjećaj ljudske nemoći.

Nemoć spram udara sudbine iskazuje i film meksičkog debitanta Marcelina Islasa Hernándeza, *Marta* (*Martha*, 2010), koji je u Motovunu dobio nagradu FIPRESCI. Film govori o istoimenoj starici koja dobiva neočekivan otakz iz tvrtke u kojoj je desetljećima radila. Više univerzalna priča o nedaćama starosti, nego kritični komentar na zločudnost tržišne svijesti današnjice, *Martu* karakterizira uporaba humora, a usprkos pesimističnijim podtonovima Hernández omogućava da se radnja ipak nešto optimističnije razlistva. Zanimljivo je usporediti Hernándezov gorko-slatki pristup s dominikanskim filmom *Jean Gentil* (Israel Cárdenas i Laura Amelia Guzmán, 2011) koji posjeduje gotovo jednaku tematsku okosnicu u kojoj postariji haićanski profesor gubi posao. Autorski dvojac, prateći subjektov nemoćni pad u košmarnu odbačenost, ipak nude daleko radikalniji vizualni i emocionalni doživljaj. Robovanje silama ekonomskih prilika iskazuje i film cinično naslovjen *Import/Export* (2007) prikazan u retrospektivi

Ulricha Seidla, dobitnika ovogodišnje motovunske nagrade Maverick, u kojemu promatrački uspoređuje puteve prema boljem životu zapadnoeuropskog marginalca i švercera na putu prema Ukrajini te ukrajinske medicinske sestre (koja se bavi i internetskom pornografijom) prema Zapadu. To su staze pune poniženja i ljudske groteske, no Seidlova mješavina stiliziranih kompozicija i dokumentarističke životnosti mračno se podudara sa stvarnošću.

Najmračniji osvrt na fatalizam života predstavljaju dva filma iz ovogodišnjeg Glavnog programa – prvenstveno jer dokidaju mogućnost slobode kroz kontingenciju i jer ljudsku nemoć zamjenjuju otporom, ali i nemogućnošću bijega iz predodređenih spona – to su filmovi *U subotu* (*V subbotu*, 2011) Aleksandra Mindadzea te *Ubojstvo iz nužde* (*Essential Killing*, 2010) Jerzyja Skolimowskog. Dajući općim mjestima svjetskog sjećanja (černobilска експлозија, rat protiv terora) ljudska lica, autori otvaraju pukotinu za mogućnost individualnog transcendiranja, bijega – u Mindadzeovu filmu to je odani službenik koji pokušava pobjeći iz Pripijata nakon nuklearne havarije u Černobilu, a u *Ubojstvu iz nužde* to je pritvoreni arapski borac (efektni Vincent Gallo) koji tijekom prijevoza kroz Poljsku uspijeva pobjeći američkim vojnicima. Mindadzeov pristup je impresionistički i alegorijsko košmaran; spaja kafkijansku klaustrofobičnost s cinizmom ruskog

postmodernog romana, što vizualno doseže frenetičnom kamerom iz ruke i stalnim krupnim planovima (sjajan posao snimatelja Olega Mutua). Karnevalski naglašeni likovi, čija motivacija ostaje značenjski rasplinuta, uvelike podsjećaju na likove iz filmova Alekseija Germana, a zbog motiva putovanja po postajama i poopćavanja privatnoga pogotovo na *Hrustaljov, mašinu!* (1998), što se naglašava i završnim sučeljavanjem sa samim srcem tmine (rekator kod Mindadzea, Staljin na smrti kod Germana). Skolimowskoga, pak, previše ne zanima politička potencijalnost – ostaje dosljedan ogoljenoj pustolovnoj postavci s izrazitim vizualnim ugođajem – praktički prilagođava *Goli pljen* (1966) Cornela Wildea nešto politički osvještijem iskazu novoga stoljeća. Kako su kolonizirani afrički Drugi u *Golom plijenu* lovili snalažljivog bijelca, Skolimowski ulogu plijena, a time i fokalizatorsku naklonost gledatelja, u *Ubojstvu iz nužde* daje arapskom Drugome (kojega pak glumi Amerikanac). Završni kadrovi mračne blagosti u oba filma (poljubac kod Mindadzea i konj kod Skolimowskog) kriju nивелirano raskrštanje, potez dlanom koji prekida svu silinu otpora i bijesa. I dok u konačnici većine motovunskih filmova iz ovoga prikaza likovi bačeni u vrtlog bivanja ipak nekako opstaju, ova dva završna kadra (unatoč svom dotadašnjem otporu likova), pesimistično zatvaraju petlju života negirajući ikakvu mogućnost slobode izvan nazubljenih spona fatuma.

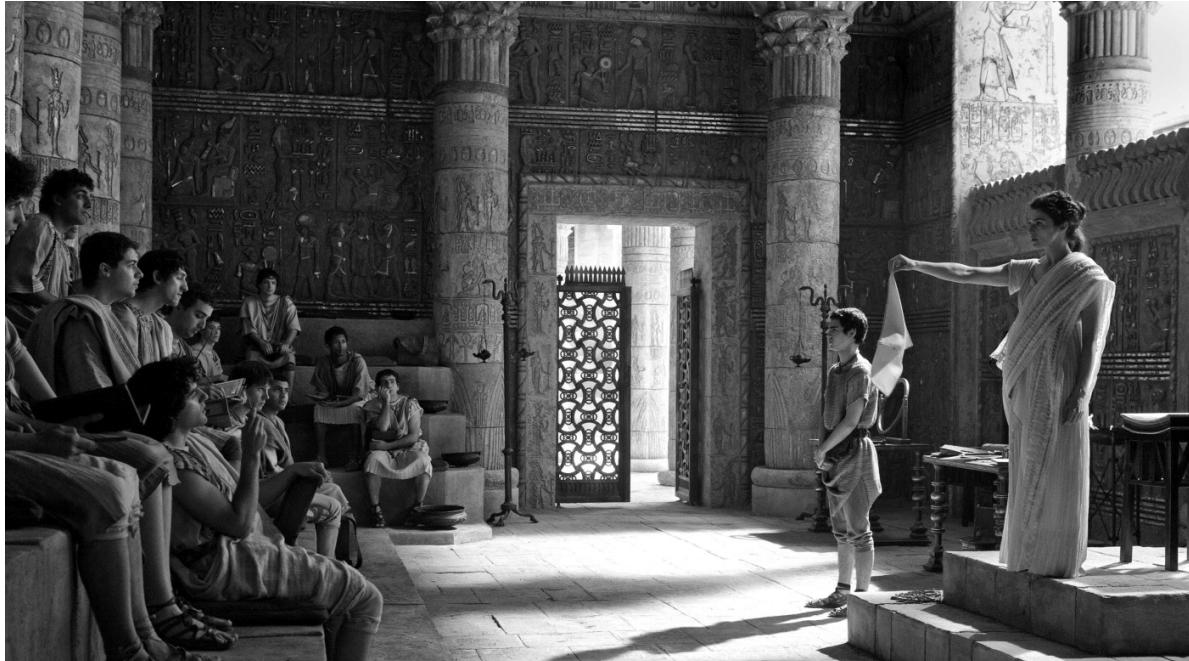
## KINOREPERTOAR

**Agora**

(Alejandro Amenábar, 2009)

UDK: 791.633-051Amenabar, A. "2009" (049.3)

67 / 2011



Djela Alejandra Amenábara oduvijek su imala aromu senzacije, pogotovo krajem 1990-ih i početkom milenija kada je s nezaobilaznim i vrlo upadljivim nihilističkim nitima, utkanima u kožu svojih junaka, uzburkavao vode filmskih trendova. Dok se klanjao Lacanovoj znanstvenoj i Hitchcockovoj umjetničkoj ostavštini, Amenábar se bavio vrlo zanimljivim pitanjima smrti, ega i identiteta, raskolu između zbilje i sna, medijskoj kontroli kako pojedinka tako i njegove okoline, te se samim tim već u počecima karijere udaljio od žanrovskeh vertikala srednjostruške kinematografije.

Od debitantskog kratkometražnog trilera *Opnokrilac* (*Himenóptero*, 1992), kad je već kao dvadesetogodišnjak pokazao zanimljivu stilsku značajku – likove koji kao da postoje tek ako ih netko gleda ili nadzire – preko dehumanizirajućeg *Referata* (*Tesis*, 1996) pa do filma *Život je more* (*Mar adentro*, 2004), kada je svoje dotadašnje *new age* stavove i modernističke spoznaje o konstrukciji

mjesta nemogućeg subjektiviteta uspješno artikulirao u realističnu i humanu biografsku dramu o konačnoj slobodi, iz njegovih bi začahurenih cjelina i duševnih interijera uvijek procurila zavodljiva kap o osobnim životnim uvjerenjima.

U tom smislu varljivo monumentalno ekstrovertirana *Agora* prividno zaokružuje njegovu odluku o odustajanju od potrage za unutrašnjim demonima i više djeluje kao ispunjenje osobnog sna o snimanju (kvalitetnog) povjesnog spektakla. Scenarij *Agora*, koji je Amenábar napisao zajedno sa svojim stalnim suradnikom Mateom Gilom, seže u 4. stoljeće i prati slavnu Hipatiju Aleksandrijsku, prekrasnu filozofkinju, astronomkinju i matematičarku ateističkih stajališta koja uoči krvavih sukoba pogana i sve brojnijih kršćana na svojim predavanjima okuplja mladu inteligenciju tog velikoga grada Starog vijeka. Među njima ima i onih koji joj otvoreno izjavljuju ljubav, kao student Orest koji će kasnije postati prefekt,

do onih u njezinoj stalnoj pratnji, poput mладог roba Davusa, koji joј se to ne usudi priznati.

Uz eskalaciju nasilja i vjerskih sukoba u Aleksandriji, s godinama koje uslijede, većina će se likova od početnog poganskog i politeističkog statusa zbog različitih razloga opredijeliti za dominantno kršćanstvo. Svi osim Hipatije. To će dovesti do tragične završnice u kojoj će na terenu bratskog ozračja, u kojem se nekoć znalo naći racionalno objašnjenje za sve ovozemaljsko, pragmatičnu Hipatiju i njezin, sve osamljeniji znanstveni fundamentalizam progutati jedan drugi – onaj ukorijenjen u fanatičnom skupnom, u religijskom i političkom. Neposredno prije svojega smaknuća Hipatija će riješiti pitanje elipse heliocentričnog sustava i tako nakratko otvoriti vrata koja će ljudski primitivizam odmah potom zaključati na cijelu malu vječnost.

Priča, dakle, kontrastom individualnog i grupnog daje iluziju o konačnoj autorovoј scenarističkoj težnji ka širem, globalnom, i to na primjeru općeg i vremenski neodređenog. Zapravo, ne toliko neodređenog koliko svevremenskog. No, obratimo li malo pozornost na Amenábarov dosadašnji opus možemo primjetiti koliko se, unatoč neospornom rukopisu jednog velikog i originalnog suvremenog redatelja, zapravo suzdržavao da registar visoko izražajnog kadra *Agore* – koji između ostalog uključuje rasplamsale totale i gornje rakurse te breugelovsku mizanscenu potpunog nereda – ne prevlada kao kič.

Iskoristimo frazu Yasujira Ozua koji je pogledavši *Praznik u Rimu* (*Roman Holiday*, William Wyler, 1953) prokomentirao da Wylerov odnos prema glumcima "jednostavno nije spontan". Ovdje ipak ne možemo govoriti o Amenábarovoј spontanosti prema glumcima, dapače, oni su zahvaljujući transparentnosti redateljeve vizije vidljivo dali svoj, najkraće rečeno, uvjerljiv izričaj. Ali površnom odnosu prema likovima se ima svakako što prigovoriti. Ironija je tim veća što su u općoj neravnoteži osobnosti likova, koje postaju vrlo neugodne "pre-sjecanjem filma na pola" (Aleksandrija prije i poslije razaranja čuvene biblioteke), sporedne karikature, poput kršćanskog redara, parabolana Amonija, ostale najupečatljivije.

Postupci svih ostalih, izuzev Amenábarove hiperbole zvane Hipatija i parabole utjelovljene u Amoniju, rijetko se kad ovdje kvalitetno opravdavaju. Hipatija zadržava prepoznatljivu romantičnu notu naznačenu i kod prota-

gonista *Uljeza* (*The Others*, 2001), *Otvori oči* (*Abre los ojos*, 1997) i *Život je more*, no za razliku od njih ona je, zanimljivo, prvi Amenábarov lik bez psihološkog atavizma. Ali što je s drugima u *Agori*? Iako su svi nečim i nekako povezani, u filmu koji propagira ono što će se više od tisućjeća kasnije nazvati humanizmom, prostora i vremena za gledateljsko identificiranje ili suošćenje s plejadom figura zapravo je prilično malo.

Uzgred, ubodi iglica filozofije njegovih *Uljeza* i *Život je more* izgledali su opasnije po tvrdu kršćansku dogmu i vjerovanje nego *Agora*, jer su okultno, odnosno poeziju, trendovski postmoderni spajali s filozofijom. Pa iako se čini da i *Agora* "zahtijeva" filozofsku interpretaciju te se čini da je se ne može zaobići, ona samo zavodljivo nostalgično brani filozofiju samu i ogradije je od svega drugog nastojeći podsjetiti gledatelje na njezinu izvornost. Zanemarimo li tako, eto, slobodu individualne interpretacije impresivnih totala Aleksandrije i Zemlje iz perspektive Boga ili, pak, Demoklova mača, te simboliku detalja koji se dodjeljuju političarima, visokom svećenstvu, ali i slobodnim robovima, moguće je primjetiti što remeti stilski ustroj *Agore*.

Iako generalno teži radikalnom, film djelomično prolazi kroz umirujući filter inače vrlo dvojbene propovjedničke doslovnosti pa postaje bliži neutralnoj filozofiji srednjostrujaškog Hollywooda, koji zna zadržati publiku u dvorani, nego onoj autorskoj: Amenábar nije Mel Gibson, niti je *Agora Pasija*, ali, primjerice, kad je u pitanju povijesni spektakl poetika i jednog i drugog u finalu teži onom referentno spomeničkom – ono što je Gibsonu križ (*Pasija*) ili mač (*Hrabo srce*, 1995), to je Amenábaru elipsa.

No, što to onda *Agoru* čini Amenábarovim filmom? Naime, da bi autorova intrigantna misao o muškarcima koji vole i poštuju Hipatiju kao ravnopravnu sebi, pa je ponajviše zbog toga što je se tako cijeni osude i smaknu, postala plastična, kalup *Agore* ipak je prevelik. To je u slučaju ovog filma malo razočaravajuće jer metafizika perverznih odnosa nije nešto što je razigranom Španjolcu nepoznato. Dapače! Od djevojke koja sanja *snuff* u *Referatu*, preko parafrazirane biblijske priče o Jobovim mukama u *Otvori oči* i srdite majke koja u *Uljezima* ubija vlastitu djecu i sebe, da bi onda svi skupa živjeli kao duhovi, pa do romantiziranog okruženja invalida Sampedra u *Život je more* – Amenábar je u komornim atomosferama lakše pronalazio vrlo realistična objašnjenja (ne

nužno i racionalna) da bi objasnio prirodu takvih veza.

No, iako su i ovdje, barem radi nekih povijesnih čijenica, ako ni zbog čega drugog, vidljivi jasni obrisi traženja jednostavnog i razumnog, njegov začudni autorski motiv opet je prisutan. Krenimo od sljedećeg: fundamentalistički kršćanski svijet *Agore* će, da bi ustoličio svoju moć u Aleksandriji, autokratski odbaciti svaku sumnju i autoritativnim metodama zatrti svaku slobodu mišljenja, pa makar ona isijavala iz jednog od najvećih mislilaca toga vremena. Hipatiju će stoga, poput kakve vještice, mučki dokrajčiti – prvo ugušiti, pa onda i kamenvati (prema nekim povijesnim navodima čak će školjkama izgrevati kožu s njezina mrtvog tijela). Ovaj nas siže vodi do jednog od dvaju motiva koji se provlače kroz Amenábarov opus: aspekt simbolički grotesknog.

Dramaturgiju *Agore* bi, da ih ima više, zasigurno osnažili trenuci kao onaj kad se Hipatijin lakovjerni stari ranijeni otac, otvorene rane na glavi, ispričava kćeri za sve svoje greške i iska njezino obećanje da će biti slobodna unatoč svemu, jer upravo na dijalozima sličnih emotivnih valova Amenábar pokazuje svu osebujnost i smjer svog dosadašnjeg scenarističkog i redateljskog djelovanja. Drugi aspekt je onaj nečeg repetitivnog, poput povijesti. Naime, Amenábar i ovdje stavlja vrlo jasan akcent na nezaobilazno prokletstvo prisilne istovjetnosti ili

ponavljanja (*Opnokrilac, Referat, Uljezi, Otvori oči*) nekog tajnog pakla ovozemaljskog koji radi slobode, prigrlivši smrt, u Španjolčevu opusu prvo odbacuje Sampedro, a sada i Hipatiju.

Međutim, onog *domaćeg*, Amenábaru (nekoć) poznatijeg prostora za psihološki manevar tim izborom priče, čini se kao da ostaje sve manje. Amenábar ga, kao da i ne želi. Nakon biografije o invalidu *Agora* tek ukazuje da je odbijanjem razuma zlo po identičnoj mapi gotovo na isti način ionako metastaziralo prostorom i vremenom oko *hipatija* i prije i poslije ove aleksandrijske. A poznato je da ih je bilo i za vrijeme Staljina, kao i za Tarquemade.

Još prije nego je snimio *Agoru*, rekli bi ženski odgovor na Zinnemannova *Čovjeka za sva vremena* (1966), Amenábar je izjavio da ne vjeruje da prije i poslije ovoga života postoji išta, ali i da će se svojim sljedećim filmom okušati u nečem nepoznatom. Odgledavši *Agoru* mogli bi zaključiti da se u savršenom dijalogu Zemlje i Sunca heliocentričnog sustava, u kojem se Zemlja vrti oko Sunca, ali i oko vlastite osi, Amenábar osjeća kao Zemlja koja je pronašla svoju savršenu putanju, ali stagnira u rotaciji oko sebe same. Je li to priroda Amenábarova kreativnog pada, pokazat će vrijeme.

**Toma Šimundža**

## Crvenkapica

(*Red Riding Hood, Catherine Hardwicke, 2011*)

UDK: 791.633-051Hardwicke, C."2011"(049.3)

U svojoj utjecajnoj psihanalitičkoj studiji *Smisao i značenje bajki* (*The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, 1976), Bruno Bettelheim raščlanjuje najpopularnije bajke zapadnoga kulturnog kruga u skladu s Freudovim naukom i trodijelnim modelom psihe, ističući taj žanr kao krucijalno oruđe socijalizacije te emocionalnog i seksualnog sazrijevanja djeteta. Analizirajući dvadesetak bajki, Bettelheim se fokusira na simbole unutar tih pripovijesti pomoću kojih dijete kanalizira i prevladava vlastite (edipalne) žudnje, agresiju, strahove i druge "neprimjerene" osjećaje. Bettelheim također razmatra i preobrazbe kroz koje su analizirane bajke prolazile tijekom stoljeća

(od brojnih verzija iz narodnih predaja preko Charlesa Perraulta do braće Grimm) pokazujući kako su se s vremenom izvorno iznimno brutalne bajke "omekšavale" i prilagođavale književno-društvenim normama, kontekstima i prigodama. Zanimljivo je tako da se u Perraultovoj verziji iz 1697. Crvenkapica svlači i pridružuje goloj baki-vuku u postelji (dakle, ne postoji trenutak vučeg odijevanja/presvlačenja u baku, nego je seksualno značenje izravno), dok u nekim, pak, drugim francuskim verzijama iste bajke vuk prisiljava Crvenkapicu da jede bakino meso i piye joj krv itd. Stoljeće nakon Perraulta, braće Grimm u svoje dvije verzije ove bajke temu spolnog zavođenja (koja je, objašnjava Bettelheim, ključna



kod Perraulta) guraju u pozadinu (podsvijest) priče, ne spominjući je "ni izravno ni posredno", pri čemu "za dječji mozak spolne implikacije ostaju predsvjesne, kako i mora biti".

Štoviše, ono čemu Bettelheim pridaje najveću zornost – ne samo u ispisivanju, već i u pripovijedanju bajki – jest prepustanje čitatelju/slušatelju/djetetu posao tumačenja, odnosno, naslućivanja značenja i smisla bajki, te izričito upozorava na opasnosti eksplikiranja značenja, objašnjavanja djetetu zbog čega se emotivno vezalo za neku priču. "Uvijek ispadne nametljivo", tvrdi Bettelheim, "kad se tumače podsvjesne misli neke osobe, kad se pretvara u svjesno ono što ona želi da ostane predsvjesno, a to poglavito vrijedi u slučaju djeteta". Nadalje, "objašnjavati djetetu zašto je bajka tako privlačna za njega, znači uništavati čar priče (...) a s gubitkom te sposobnosti očaravanja ide i gubitak moći priče da djetetu pomogne samostalno se boriti i sasvim samostalno ovladati problemom". Premda se Bettelheimovo upozorenje odnosi na dinamiku (pripovjedačke) moći u odnosu roditelj-dijete, mogli bismo tvrditi da isto vrijedi i za odnos umjetnika/-ce i publike,

gdje se čarolija umjetničkog djela, odnosno, ona njegova jeguljasta umjetnička kvaliteta, najčešće gubi upravo u trenutku (samo)eksplikacije, kad prestaje (al)kemija stvaralaštva u interakciji, a zlaćane trake celuloidne u djeliču sekunde razgolite se kao hladna plastika.

Najnovija filmska verzija *Crvenkapice* osvanula je iz sumračnoga uma redateljice Catherine Hardwicke i scenarista Davida Johnsona, a iznimno je zanimljivo da Hardwicke upravo Bettelheimovu studiju o značenju bajki navodi kao glavni izvor nadahnuća za vlastito audiovizualno tumačenje popularne bajke. U tom smislu razumljive su i njezine intervencije u tekst, kontekst i format/žanr. Za razliku od klasične bajke, koja u pravilu ima sveznajućeg, ekstradijegetičkog pripovjedača, ovdje je pripovjedačica sama Crvenkapica, pravim imenom Valerie (ili: snažna, hrabra), koja je sve samo ne neiskusna djevojčica kakvom smo do sad zamišljali Crvenkapu (utjelovljuje ju Amanda Seyfried). Uistinu, ovaj radikalno izmijenjen narativan okvir daje naslutiti da je autoričina postmoderna Crvenkapa zapravo dijete/publika koja je odrasla, i koja je pasivnu slušateljsko-gledateljsku dječju (žensku!) ulogu zamijenila aktivnom

ulogom kritičkog subjekta, ovdje pripovjedačice i tumača zbivanja, pa tako i autorice.

Crvenkapa je tu, uistinu, ne samo misleća postadolescentica, nego kao da je i sama najveća studentica te obožavateljica lika i djela Bruna Bettelheima; njezin pripovjedni/pripovijedani svijet satkan je od bezbroj eksplisitnih i nedvosmislenih simbola i psihanalitičkih općih mesta, toliko da mašti publike gotovo ništa ne ostavlja na volju. Počevši od naglašene i stereotipno "bajkovite", kompjutorski obrađene scenografije (kolegica Zlatka Sačer umjesno je prokomentirala da film izgleda kao dugometražna reklama za pivo Stella Artois), arhetipskog sela u arhetipskoj mračnoj šumi, sve do arhetipskih likova: hrabrog, no siromašnog prosca i njegova suparnika na ljubavnoj bojišnici, te ultimativnog arhetipa oca-vuka, seksualnog karnivora, koji žudi za vlastitom kćerkom (i ugrizom je želi preobratiti u životinju nalik sebi), a ona se toj žudnji (i njegovoj i vlastitoj elektrinoj) mora othrvati i poći (te spolno općiti) s mladićem svojih godina. Nadalje, tu su i klasični motivi (osujećenog!) incesta, crkvenog potiranja oslobođene/slobodne seksualnosti (inkvizitor Gary Oldman) koju utjelovljuje vukodlak, ali i njegovo (žensko) potomstvo itd. Uistinu, svaki od simbola, koje grimmovska Crvenkapica skriva kano vuk dlaku pod bakinom noćnom kapicom, ovdje se eksplisira najživljim bojama (Crvenkapićin "orgazmički" crveni ogrtić od 30 metara), najsnaznijim osjećajima, najnedvosmislenijim (te tako i bolno banalnim) dijalozima. Uistinu, publika dijete koje je Crvenkapa jednoć bila izrasla je u revnu studenticu psihanalize; no puku zanatliju, bez mnogo umjetničkog talenta.

Uobičajena slabost ekranizacije književnog teksta, koja se ogleda u audiovizualnom fiksiranju arhetipa i oduzimanju gledatelju moći zamišljaja, u Hardwickeinoj je *Crvenkapici*, dakle, hipertrofirana do te mjere da film postaje spomenik – zapravo nadgrobna ploča – Bettelheimovu *Smisl i značenju bajki*. No, to bismo možda uz malo dobre volje (i kroz prste, preko očiju) mogli nazvati radikalnim stilskim postupkom te pokazati malo više razumijevanja za autoričine akademske ambicije, da Hardwicke istovremeno ne pokazuje i svoje (pravo?) vučje lice. Redateljica, naime, spomenuti "intelektualistički" imperativ koketerije s psihoa-

nalitičkom teorijom uporno pokušava pomiriti s onim (za filmsku industriju ponešto važnijim) pragmatičnim imperativom da *Crvenkapićini* zubi ostave makar približan trag na popkulturnoj kolektivnoj svijesti koji je ostavio vampirski joj prethodnik. Odatle i brojne sličnosti sa sagom *Sumrak*: vukodlak namjesto vuka (uz žanrovsku transpoziciju u *teen friendly* horor-fantastiku s elementima napetice), eksplisitna tema seksualnosti, koje od 19. stoljeća u Crvenkapi nema, putena protagonistica, namjesto pubertetske djevojčice iz knjižkog predloška, zatim umetnuti motiv obiteljskog prokletstva, prokletstva krvi, ljubavni zaplet (s dvojicom kandidata "pozitivaca", od kojih je samo jedan fatalan) itd.

I upravo u tom grmu leži zec – koji (baš kao u samome filmu) pogiba od ruke junakinje-naratorice u prvih pet minuta radnje. Naime, iznimno je problematično, nezahvalno, a u umjetničkom smislu i opasno, kao mentalni predložak za djelo koristiti kritički tekst, odnosno, tekst koji se bavi psihanalitičkom dekonstrukcijom onoga što sami pokušavamo konstruirati – a potom ga još pokušavati i komercijalno programirati. Jer, dok bi logična stvaralačka strategija temeljena na usvojenom Bettelheimovu poučku značila da se valja kloniti nametljivog objašnjavanja djetetu (publici), Hardwicke se, u potrazi za *blockbusterskom* reprizom, odlučuje na shizofrenu sintezu, kušajući bez ostatka replicirati ne samo psihanalitičke modele preuzete od Bettelheima, nego i brojne motive iz *Sumraka*, koji s niti jednom poznatom verzijom bajke o Crvenkapici nemaju mnogo veze.

Na kraju možda ipak možemo ustvrditi da je ova verzija *Crvenkapice*, upravo zbog logike vlastite (skupe hollywoodske) proizvodnje, naj(auto)ironičnija od svih verzija, upućujući na (ne)mogućnosti primjene teorije na praksi u strogo kontroliranim producijskim uvjetima. Je li u tom slučaju Catherine Hardwicke zapravo tankočutna umjetnica u vučjoj koži hollywoodskog zanatlije? Možda i jest, ako je suditi po neovisnom joj i nagrađivanom prvijencu, tinejdžerskoj drami *Trinaest (Thirteen)*, 2003). No, dok se redateljica ne vrati u neovisnije vode, vjerojatno ćemo o njoj razmišljati prvenstveno kao majci dosadnjikavih teen-vampira, vukodlaka i jedne *Crvenkapice* našeg doba.

**Mima Simić**

## Ćelija 211

(*Celda 211*, Daniel Monzón, 2009)

UDK: 791.633-051 Monzón, D. "2009" (049.3)

NOVI FILMOVI

67 / 2011



"Sve ćelije podrhtavaju, cvokoću, lude od straha, zatvorenici udaraju po vratima, valjaju se po podu, kunu, plaču... Strah od nadglednika koji svaki čas može upaliti žarulju i koji viri kroz rupu na vratima, nagoni me na odvratan oprez kako gužvanje plahta ne bi odalo moju nasladu... Robija je pred mojim očima dobivala stvarni oblik. Prestajala je biti riječ, postajala je tijelo." Tako je pisao Jean Genet, čovjek koji je na svojoj eskapističkoj turi upoznao dobar dio europskih zatvora, uključujući i onaj na riječkom Sušaku. Stoga ne čudi da je jedini piščev filmski izlet *Pjesma ljubavi* (*Un chant d'amour*, 1950) posvećen mračnom predmetu žudnje koja plamti iza zidova vlažne ćelije. U *Ćeliji 211*, u kojoj robija također dobiva stvarni oblik, već uvodni kadar upoznaje nas s prostorijom iz naslova filma. Tijelo zatvorenika u suicidalnom ritualu rezanja žila u igri svjetla i sjene postaje oživjelo El Grecovo platno. Iz te prostorije nitko ne izla-

zi živ. U nju biva odveden ranjeni zatvorski čuvar Juan kao žrtva nesretnih okolnosti, čiji prvi radni dan odmah nakon obilaska zatvora i upoznavanja s novom radnom sredinom počinje zatvorskom pobunom.

Poput izvrsne McQueenove *Gladi* (*Hunger*, 2008) koja tretira tijelo kao instrument političkog bunda, tako i u *Ćeliji 211* zatvor postaje privremeni dom četvorici terorista čiji ih delikatni status čini potencijalnim taocima i političkim pijućima, samo što IRA-u zamjenjuje baskijska ETA čiji pripadnici u zatvorskoj hijerarhiji dobivaju status nedodirljivih, dakle, "naših prijatelja sa sjevera", koji su u odnosu na zatvorenike istinski profesionalci jer "ubijaju iz daljine". No ta četvorka ostaje u drugom planu, iako je autor na neki način izolirao njena vođu zvanog Profesor da bi ga intelektualno distancirao od ostalih "divljaka", stavivši mu knjigu u ruku. On čak ne želi biti akter pobune, sve dok ne biva izведен iz ćelije.

Pobuna postaje dakle dinamični kotač zamašnjak koji pokreće radnju.

U povijesti tog podžanra najbolji film fokusiran na temu zatvorske pobune je remek-djelo Dona Siegela *Pobuna u bloku 11* (*Riot in Cell Block 11*, 1954), čiji dokumentaristički prosede priziva korijene američkog niskobudžetnog filma (izvorne lokacije zatvora Folson, onog istog u kojem je Johnny Cash održao mitski koncert, plus anonimna glumačka ekipa, angažman pravih zatvorenika kao statista), pri čemu autor izbjegava jednoznačne odgovore. Zato se finalna pobjeda ironično pretvara u poraz, dok vođa pobune i čuvar s jedne strane poštuju integritet, kad je riječ o esencijalnom dogovoru o onome što treba učiniti, ali obojica emaniraju svojevrsno zlo – prvi spomenuti je psihopat, a potonji je korumpiran. Zato Siegelov motiv nije potreba za reformama koje bi zatvorska pobuna trebala inicirati, već pokušaj naglašavanja nedostataka koji potkopavaju njihovu provedbu.

U *Čeliji 211* zahtjevi pobunjenika su bazični i prva stvar koju bi vlasti po njima trebale učiniti je osigurati svim zatvorenicima škampe, plus desert od 100 g koke i 100 g speeda. Dok u Siegela pobunu vodi psihopatski James V. Dunn (Neville Brand), u Monzóna imamo nepredvidivog Malamadrea (Luis Tosar). No, s pobunom se mijenja zatvorska hijerarhija. Sada više nema klasične bande, već svi postaju naizgled jedinstveni, predvođeni karizmatičnim Malamadreom. Zatvorska pobuna postaje neka vrsta revolucije sa svojim vođama i rajom koja sluša njihove zapovijedi i skandira im u euforiji kratke pobjede, kad prvi nalet specijalaca biva zaustavljen. Po put Siegela, Monzón je također fokusiran na "kemiju" između vođe pobune Malamadrea i novog čuvara Juana (Alberto Ammann), samo što potonji prelazi na drugu stranu našavši se u središtu pobune, te mora kao infiltrant glumiti zatvorenika da bi izvukao živu glavu, iako vođa pobune to ne zna. Ali odabir jedne ili druge strane nije izravno vezan s uvjetima u kojima se zatekao, koliko god se radilo o čistoj igri sudbine, već osjećanjem slobode da učini moralni odabir, kad shvati da je sve relativno. Naravno, reći za Monzónov film da je iznimno brutalan može mu samo biti najveći mogući kompliment. Jer, rijetki su zatvorski filmovi koji nisu brutalni (iznimka je recimo kineska antirežimska drama *Sedamnaest godina* /Guo nian hui jia, 1999/ Zhanga Yuana u kojoj strogo dominira psihičko nasilje). Ali fizičko nasi-

lje u Monzóna najčešće se događa izvan kadra i autor ga koristi kad ono postaje neophodno. To nasilje čak nije ni psihološko, već "mentalno". Zato Monzón tjera gledatelja da osluškuje. Svi filmski mehanizmi – montaža, scenarij, gluma i zvuk – proizvode već od uvodnog kadra neku vrstu anksioznosti koja se u svojoj dinamici može mjeriti s najboljim izdancima novog španjolskog filma strave. Kao i u filmu *[Rec]* (2007) Jaumea Balaguera i Paca Plaza tako i ovdje nepredvidivost dolazi odozgo, a sluh više nije jedino sredstvo preživljavanja.

Strah, psihološko nasilje i realizam postaju tri dominantna Monzónova elementa. No već na samom početku pobune zatvorenici postaju simpatičniji od birokrata i medija s one strane rešetaka, iako subjekt empatije postaje Juan, što Monzón koristi povremenom uporabom emotivnih i asocijativnih flešbekova da bi nas vratio u junakovu idilu s trudom ženom, dok emocije postaju još snažnije kad ona sazna u kakvoj se situaciji našao njen muž (njena figura u uzavreloj masi prosvjednika, svedena na nivo bespomoćnog promatrača, kao da je izašla iz nekoga filma Kena Loacha). Kontrolirani mediji (kako oni španjolski, tako i globalni CNN) postaju u svojim lažima pijuni vlasti, pogotovu kad se pobuna proširi na druge španjolske zatvore. A dobar čuvar Juan postavljen je kao empatični kontrapunkt sadističkom čuvaru Joséu (Antonio Resines) Francove "škole". Pobuna se dakle ne odvija samo unutar zatvorskih zidova, nego i izvan njih, kad okupljanje obitelji zatvorenika ispred zatvorske zgrade preraste u krvavi masakr, u kojem će nastradati Juanova trudna žena kao žrtva neviđene policijske brutalnosti (uz policijsku raciju u Iñárrituovu filmu *Biutiful* /2010/ ovo je još jedna crna mrlja u svakodnevici Zapatrove Španjolske). Paradoks je tim veći da je krv prije potekla izvan zatvora nego u njemu, a zahtjevi postaju razumniji unutar zatvorskih zidova nego izvan njih. Sve dok u zatvor ne upadnu specijalci u ponovljenoj (finalnoj) akciji, ti prijeteći crni anđeli smrti koje će Juan na samrti ugledati kako se spuštaju s neba, prije nego što zauvijek sklopi oči.

Monzón, dakle, do kraja želi ostati neutralan i odbija stati na bilo čiju stranu, stvarajući prilično kompleksnu dijalektiku u odnosu humanog i nehumanog. Ali u isti mah ne daje nikakvu šansu junacima da se izvuku iz teške situacije, ni s jedne ni s druge strane zatvorskih rešetaka. On je svjestan da unutar zatvorskih zidova, gdje očaj flertuje s revolucijom da bi na kraju odabrao izdaju,

ne postoji prava strana. Izdaja je rezervirana za pripadnika kolumbijskog klana, kad revolucija doživi poraz koji generira stare podjele i animozitete zatvorskih bandi i interesnih grupa u borbi za vlast i teritorij. Onaj tko prijeđe granicu i formira prostor za dijalog dvaju krajnje dijametalnih svjetova, koji se naizgled ne bi smjeli do-

dirivati, mora platiti najveću cijenu. Zato je Monzónov film tragedija u klasičnom smislu. A ime tragičnog junaka ostaje svedeno na otisak izdubljen nožem na zidu zatvorske ćelije u kojoj je ostao tek jedan izgubljeni vjenčani prsten.

**Dragan Rubeša**

## 2 sunčana dana

(**Ognjen Sviličić, 2010)**

UDK: 791.633-051Sviličić, O. "2010" (049.3)

67 / 2011

*2 sunčana dana*, posljednji film Ognjena Sviličića, nastavak je njegove prakse da za filmove koje režira sam piše i scenarije. Dapače, plodniji kao scenarist nego kao redatelj, Sviličić je i ovdje puno pažnje posvetio dramskom prikazu odnosa između dvaju likova. Ovaj put to nisu otac i sin, kao u Sviličićevu prethodnom filmu *Armin* (2007), već je riječ o supružnicima čiji se odnos u filmu razvija kroz krne dijaloge koji zrcale njihovu otuđenost obilježenu ozbiljnim nedostatkom komunikacije. No teško je oteti se dojmu da je rečena razrada ipak i sama nešto odviše krnja. Prema vlastitom priznanju skloniji intimnijim dramama s malim brojem likova, Sviličić je u *Oprosti za kung fu* (2001) i *Arminu* pokazao umještost u prikazu odnosa pojedinca sa sredinom i likovima koji ga okružuju. U intervjuu za *Slobodnu Dalmaciju* izjavio je – osim što se u producijski zahtjevnijim filmovima javlja problem njihova financiranja – da se i ne osjeća dovoljno kompetentnim i iskusnim za režiranje masovnijih scena. Bila to tek skromnost ili iskreno priznanje, poznat po svojoj ljubavi prema minimalizmu, Sviličić u svojim filmovima često (i efektno!) kao izražajno sredstvo koristi šutnju i elipsu, te mu filmovi poprimaju ponešto ogoljen izgled gdje ništa ne odvlači pažnju od središnje teme filma. No opasnost koja se krije u takvu pristupu nije ništa manja od one koja se nalazi u filmovima natrpanim ispraznim dijalozima i već stoput prožvakanim klišejima, a dolazi u obliku skliznula iz minimalizma u plošnost i jedan drugi tip ispraznosti. Koliko je to ovdje slučaj kod Sviličića dobrim je dijelom i stvar subjektivne percepcije.

Sam redatelj opisuje *2 sunčana dana* kao pokušaj da se odmakne od dosadašnjih hrvatskih, ali i istočnoeuropskih filmova općenito, te da u dramski prikaz sredovječnog

bračnog para u krizi unese elemente trilera, a usput se poigrava i sa žanrom filma strave. Tako *2 sunčana dana* prikazuju strani bračni par srednjih godina u krizi koji narušeni sklad i izgubljenu prisnost pokušava povratiti odlaskom na ljetovanje u Hrvatsku, odnosno, na njezinu "idiličnu" obalu. No umjesto idiličnoga odmora svakodnevice su im međusobna prepucavanja i bračne frustracije. Razočarani turističkom ponudom, i jedno drugim, odlaze na predloženo rekreacijsko planinarenje. Dolaskom na odredište shvaćaju da je zapravo riječ o lovnu. Tu se stvari komplikiraju: Martinu (Maya Sansa) zavodi turistički vodič Stipe (Leon Lučev) zbog čega između nje i njezina muža Petera (Bristol Pomeroy) dolazi do svađe; Martina se zatim odvaja od grupe da bi je Peter napislostku pronašao ranjenu, sa zmijiskim ujedom na nozi. Pokušavajući se vratiti na okupljalište, izgube se. I dok tako lutaju opasnom i nepoznatom planinom lagano se počinju jedno drugome otvarati i komunicirati.

Iako možda jesu u našoj, *2 sunčana dana* svakako nisu novitet u odnosu na svjetsku kinematografiju. Još 1936. William Wyler snimio je *Dodsworth*, dramu o paru čiji se brak raspada za vrijeme putovanja Europom, a primjera bi se svakako moglo još veoma mnogo naći. Štoviše, moglo bi se reći da je to tek jedan od filmova u veoma dugom nizu koji šablonu tog niza tako vjerno prati da bi ga gotovo mogli nazvati žanrovskim, ako film s temom raspada brača motrimo kao (pod)žanr ljubavne drame – kad govorimo o filmovima ove tematike mislimo na skupinu koja dijeli određene značajke u tolikoj mjeri da možemo reći da dijeli isti osnovni nacrt. U njihovu se središtu nalazi otuđeni bračni par čiji je zahlađeni odnos obilježen istom takvom krizom u komunikaciji koja među njima stvara distancu



i međusobno nerazumijevanje. Promjenom okolnosti par postaje prisiljen suočiti se s tim problemom. Počinju komunicirati međusobno i sami sa sobom. U novoj situaciji dosežu određeni stupanj samootkrivenja i ponovno uspostavljaju svoj individualni identitet, što je nužan preduvjet i za razrješenje bračne krize. Hoće li to razrješenje završiti raspadom ili obnovom braka, arbitrarno je i nije toliko bitno. Ovo, naravno, nisu čvrsto postavljeni okviri koji su nepodložni konstantnim promjenama, preokretanjima i poigravanjima. No, nažalost, tu *Dva sunčana dana* ne donose gotovo ništa novo.

Mogli bismo reći da se najjača paralela između *2 sunčana dana* i spomenute skupine filmova javlja u odnosu na Rosselliniju i njegov *Putovanje u Italiju* (*Viaggio in Italia*, 1954). Poveznica se javlja i eksplicitnije, u obliku *hommagea*, u sceni gdje se kombiju, u kojem se voze Martina i Peter, na putu isprijeći stado ovaca. Mali naklon Rosselliniju (bio slučajan ili namjeran) može se iščitati i iz Martinine nacionalnosti (Talijanka). Baš kao Rossellini, i Sviličić u središte postavlja bračni par međusobno različitim nacionalnostima koji se sa svojim zahlađenim odnosom suočava u stranoj zemlji koja se isprva činila ruralnom idilom, mjestom odmora i međusobnog zbljižavanja, a pretvorila se u plodno tlo za ogoljivanje vlastite veze, u nešto misteriozno, poti-

snuto i zastrašujuće. Kod oba redatelja okolina bračnog para simbolički je čvrsto povezana s njihovim odnosom i izgubljenim identitetima. I dok *Putovanje u Italiju* s jedne strane vrvi motivima raspada i umiranja (ponajviše onima vezanima uz stare civilizacije koje vrijeme i nova civilizacija postupno zatiru), a s druge pak motivima života, rada i obnove, Sviličićev pristup nešto je jednostavniji. On najveću pozornost pridaje dvojakoj simbolici prirode, koju zatim dalje svodi pod konkretniji simbol, planinu. Pa se tako na prvi, površniji pogled, iz aviona hrvatska obala Martini čini predivnom, da bi se već pri malo dubljem ulasku u prirodu zamišljeni ideal pretvorio u prijeteći nadvijenu planinu koja proždire one koji se na njoj ne znaju snaći. Isto tako i gledatelju se u početnoj sceni leta u avionu na prvi pogled ne čini kao da nešto nije u redu između Martine i Petera, no već sljedeće minute ta se iluzija skladne veze razbija jer saznajemo da je Peter tipični poslosm opsjednuti Amerikanac, a Martina zapostavljena supruga koja lagano tone u depresiju i ovisnost o tabletama. Sa svojim mnoštvom turista, pokvarenim klima-uređajima i siromašnom ponudom sadržaja, hrvatska obala Martini ne predstavlja toliko željeni bijeg u prirodu, niti Peteru dovoljno visoku razinu civilizacije. Nakon što se izgube nasred planine, oni u prirodu što ih okružuje ulaze sve

dublje i dublje da bi naposljetku, nakon dovoljno lutanja i istraživanja, napokon izbili na spasonosnu cestu. Istovremeno se s tim lutanjem odvija i njihovo prodiranje u vlastitu prirodu i prirodu svoje veze. Nema tu puno razgovora – nekomunikacija se transformira u instinkтивno razumijevanje bez suvišnih riječi. Nema glazbe, samo zvukovi prirode. Pronalazak ceste govori nam da su i oni, kao par, na pravom putu. Svaki intenzivniji susret s prirodom na planini praćen je ekvivalentnim izljevom i otkrivenjem vlastite prirode, a bogatstvo donjih rakursa čine tu prirodu (u oba njeni značenja) zastrašujućim i prijetećom. Planinu, kroz koju se Martina i Peter probijaju, Svilicić predstavlja kao nepregledno i neprohodno mjesto na kojem stalno vreba nešto potisnuto i nesvesno, nagonsko.

Drugi element koji Svilicić i Rossellini uvelike dijele suđar je različitih kultura, a time i jezika. I dok Rossellinijevi junaci odlazi na jedan od izvora zapadne civilizacije, u Italiju, junaci *2 sunčana dana* smješteni su odmah preko granice, na Balkanu. I u svojim je prijašnjim filmovima Svilicić pokazivao zanimanje za prikaz susreta različitih kultura čiji odnos redovito prikazuje kroz odnos ruralnog i urbanog, istočnog i zapadnog. Ovoga puta tu multikulturalnost odvodi na posve novu razinu. U središtu više nisu ni Hrvati ni Bošnjaci, već Talijanka i Amerikanac. To je ujedno i njihova odredbena karakteristika. Oni su prije svega stranci. Ne samo kao osobe u stranoj zemlji, već i kao stranci u hrvatskom (domaćem) filmu, stranci domaćoj publici. I kao takvi obilježeni su svojim jezikom. Tu dolazimo do motiva koji Svilicić razvija iz filma u film: to je jezik kao predmet analize i jedan od glavnih pokretačkih elemenata filma. Jezik kao jedna od najvažnijih odrednica identiteta provlači se tako kroz Svilicićev i redateljski i scenaristički opus. Jezik, kao dijalekt, jedno je od neodjeđivih obilježja kulturnog i nacionalnog identiteta, a sam govor individue, izgrađene u tom određenom kulturnom identitetu, te način na koji se pojedinac njime koristi, postaju sredstvo njegove karakterizacije kao lika.

S jedne strane Martinin i Peterov status stranaca je univerzalan, simbolički prikaz otuđenosti jednog od drugog, od svoje okoline, svijeta u kojem se nalaze i od sebe samih. Sve to prikazano je simbolikom strane zemlje, njih kao stranaca u toj zemlji, ali, naposljetku, i njih međusobno kao pripadnika različitih nacionalnosti. S druge strane takva odrednica funkcioniра ujedno i kao (stereo)tipizirajući postupak. On, muškarac, Amerikanac, predstavnik Zapada

i dehumanizirajućeg kapitalizma, *controlfreak* koji poznaje samo svoj jezik (i doslovno i preneseno), nesposoban je za sagledavanje stvari iz tuđe perspektive te mu propada komunikacija na svim razinama. Ona, žena, strankinja, čak i svom mužu (nije Amerikanka – njezina talijanska nacionalnost nije nigdje eksplicitnije naznačena, kao što je to učinjeno kod Petera). U braku s mužem opsjednutim poslom ona gubi svoj identitet i podređuje ga njemu. Jezik kojim komuniciraju njegov je jezik, engleski (kroz čitav film svi u razgovoru s Peterom, predstavnikom glavne kolonizacijske sile danas, govore engleskim, "kolonizatorskim" jezikom; sve to prigodno je simbolizirano kroz njegov posao – rad s nekretninama i namjeru da svoju poslovnu djelatnost proširi i na Hrvatsku). Nadalje, Martina gubi i svoj identitet kao žena: neželjena od muža, neostvarena majčinstva, svoju seksualnost ponovno će pronaći na planini, potaknuta od postarije Francuskinje koju prikladno glumi Sylvia Kristel, kultna Emmanuel. Mogli bismo ovo nazvati i filmom o gubitku i pronalasku identiteta. Čak i Hrvatska tu postaje tek strani, otuđeni prostor, a hrvatski gledatelji prisiljeni su sagledati je iz druge perspektive.

*2 sunčana dana* nastavak su Svilicićeve sklonosti da problematizira jezik i komunikaciju među ljudima – koji su uvijek i predstavnici svojih kultura (u njegovu slučaju često suprotstavljenih), ali i pojedinci čiji je identitet tako čvrsto vezan uz onaj opći, kulturni. Te kulture nisu nikad jasno odijeljene jedna od druge nekim oštrim, čistim granicama. One neprestano dolaze u doticaj jedna s drugom, neprestano se preklapaju i tako utječu jedna na drugu. Zbog samog tog svojstva moguća je komunikacija među njima, ali ta komunikacija nikad se ne odvija na ravnopravnoj razini, tu je uvijek prisutan odnos moći (između kultura i, shodno tome, pojedinaca). I ponovno taj odnos Svilicić prikazuje kao odnos Istoka i Zapada.

Visoko obilježeni svojim kulturnim identitetom, likovi u *2 sunčana dana* odlično funkcionišu na simboličkoj razini, no kao karakteri poprilično su plošni i nerazvjeni. Isti dojam nedovoljne razrade i nedovršenosti svojim minimalizmom ostavlja i film kao takav. Dojam zagrebane površine, reciklaže već poznatih ideja, bez originalnijeg doprinosa koji se mogao postići dubljim i hrabrijim zadiranjem u problematiku i(lj) poigravanjem konvencijama. Trajanje je, naposljetku, ovisno o perspektivi, ujedno i mana i prednost ovog filma.

Valentina Lisak

## Drvo života

(*The Tree of Life*, Terrence Malick, 2011)

UDK: 791.633-051 Malick, T. "2011" (049.3)

67 / 2011



Nedugo nakon dovršetka svoga drugog dugometražnog igranog filma *Božanstveni dani* (*Days of Heaven*, 1978), Terrence Malick počeo je filmski projekt radnog naziva Q, čija se navodna tema ticala duhovnog propitivanja postanka života na Zemlji. Ipak, umjesto podrobnjeg bavljenja projektom, Malick se odlučio na stvaralačku stanku. Unatoč tomu, izgleda da ni 20 godina izolacije od kinematografske djelatnosti, niti deset sljedećih godina posvećenosti drugim projektima nisu bitno utjecale na Malickovu nakanu uprizorenja lančanih evolutivnih kreacija. Naime, njegova stremljenja konačno su se motivski uobličila u *Drvetu života*, poetskom filmu snažne spirituálne tematike.

Osim navedene dugogodišnje preokupacije, taj film kao da je i sam posljedica jednog evolutivnog procesa, i to Malickova autorskog razvoja k sve izraženijoj poetičnosti i simboličkoj metafizičnosti, kao i eksperimentalnoj i kreativnoj odvažnosti. Dapače, čini se da čitav autorov dotadašnji opus, sastavljen od četiriju dugometražnih filmova, predstavlja postupnu uvertiru u *Drvetu života*. Osim stalnih retoričkih i simboličkih elemenata ostvarenih kroz

dijalektički odnos između dualnih kategorija čovjeka i prirode, lirsku kvalitetu djela naglašenu prisutnošću komentatorskih glasova mahom protkanih egzistencijalističkim i metafizičkim evokacijama, eliptične kadrove i impresivnu mizanscenu, kao i općenita oslanjanja na likove nauštrb bogate filmske priče, Malickova ostvarenja bilježe i kontinuirane mijene. Riječ je o narativnim transformacijama filmova iz čvršće fabularnih u filmove oslabljene fabule, što pak svjedoči o svojevrsnoj progresivnoj putanji Malickovih neupitnih redateljskih ambicija. Pa tako njegovi raniji filmovi poput *Pustare* (*Badlands*, 1973) i *Božanstvenih dana* upućuju na klasičniju fabulaciju, na priče učvršćene u konkretnijem zapletu (zločin i odmetnički bijeg u stilu Bonnie i Clydea u prvom te ljubavni trokut u potonjem filmu) i linearnu naraciju ispunjenu nekolicinom jasnih uzročno-posljedičnih veza, dok filmovi snimljeni nakon Malickova povratka na filmsku scenu poput *Tanke crvene linije* (*Thin Red Line*, 1998), *Novoga svijeta* (*The New World*, 2005) i *Drveta života* upućuju na autorovu izraženiju sklonost olabavlјivanju fabule, kompleksnije strukturiranoj naraciji i poetskom izlaganju.

U isto vrijeme, njegovi filmovi bilježe i suptilne tematske promjene. Drugim riječima, Malick svoj autorski interes premješta s tema zamjetljive socijalne i psihološke dimenzije (likovi ranih dvaju filmova uvelike su motivirani ekonomskim i statusnim činiteljima, a filmovima ne nedostaje ni socijalne kritičnosti) na dominantno moralno-psihološke teme – redatelj u posljednja tri filma rijetko viđenom pedantnošću propituje narav moralnih principa, komunikacije, osjećajnih doživljaja i odnosa i sl. Pritom valja istaknuti da se dramatsko zbivanje proisteklo iz moralnog i psihološkog promišljanja neminovna odnosa čovjeka spram vanjskih okolnosti (društvenih i prirodnih uvjeta) od tih triju filmova ipak po određenim pitanjima razlikuje u Drvetu života.

Primjerice, u tome se filmu Malickov fokus reducira na jedan lik, dok se dramatska napetost u ostalim filmovima zasniva na uzročno-posljedičnim djelatnostima čitave jedne generacije/divizije ljudi, a u *Novome svijetu ljubavnoga para*. Također, u svim se prethodnim redateljevim filmovima dramatsko zbivanje, kao u inscenacijama velikana tzv. neorealizma duše (Federica Fellinija, Michelangelo Antonionija ili, pak, Ingmara Bergmana), konstruira putovanjem; Malickovi likovi putuju kroz prostor, susrećući se s nekim novim horizontima u denotativnom i konotativnom smislu. Međutim, u novom se filmu, uslijed dramaturških rješenja i mnoštva polusubjektivnih i subjektivnih te asocijativnih kadrova, lako dade zaključiti da protagonist Jack isključivo putuje svojim unutrašnjim svijetom, kroz psihološko, a ne objektivno vrijeme, u svoje djetinjstvo tijekom 1950-ih i korijene svoje melankolije. Takva ilustracija vremensko-prostornih zbivanja posebice pogoduje Malickovoj uvriježenoj uporabi naoko nefunkcionalnih prizora te, od *Tanke crvene linije* prisutnih, pridodanih wendersovskih solilokvija nekolicine glasova (u *Božanskim danima* lirska komentar pripadao je jednom, ženskom liku) i lirske dijaloga koji se na trenutke čine kao monolozi dvaju ili više likova, što *Drvo života* sveukupno čini dosad najizraženijim nasljednikom modernističke poetike u autorovom opusu.

U skladu sa svime navedenim, još je jedna stavka uočljiva. Naime, uvriježeno je da kada je riječ o djelima "introspektivnih" tendencija, njihovi se likovi ne očituju osobitom aktivnošću. Sukladno tomu, može se reći da Malickovi likovi doista utjelovljuju dozu dezorientacije, pasivnosti i tjeskobe. Međutim, oprečno nihilističkim likovima Fellinjevih ili Antonionjevih filmova ili, pak,

recentnije, Von Trierovih katastrofičnih fantazmagorija, oni ni u najtežim krizama ne gube sposobnost duhovnog optimizma, ufanja i vjere u transcendentno, mahom simbolizirano retoričkim kadrovima razgranatih stabala iz žabljе perspektive. Takvo što i više je nego zamjetljivo u Malickovu posljednjem filmu, u kojem autor gledateljstvu podastire lika posvemašnje uronjenog u psihološka previranja izrazite metafizičke težine, što ujedno svjedoči i o autorovu stilskom pribjegavanju "čistom" metafizičkom filmu stanja.

Naglašena duhovnost i metafizičnost *Drveta života*, djelomično uobličena kršćanskim motivima i ikonografijom, naročito djeluje nadahnuta značajnim ostvarenjima Andreja Tarkovskog, točnije njegovim filmovima *Ivanovo djetinjstvo* (1962) i *Zrcalo* (1974). Osim što Malick općenito dijeli Tarkovskijevu fascinaciju rastrganošću između svijeta materijalnosti i svijeta idealiteta, naklonjenost humanizmu i motiv potrage likova za spasenjem u transcendenciji, u recentnom se filmu, kao i Tarkovski u *Zrcalu*, između ostalog bavi odnosom majke i sina te reminiscencijama na djetinjstvo putem ispresjecane, višeslojne narrativne strukture u kojoj se katkad ne razaznaje što je sjećanje, fantazija ili stvarnost, ali i umetnutih lirske komentatorskih glasova i sugestivnih glazbenih partitura. Nadalje, majka se u oba filma poima kao eterično biće, odnosno, kao metaforički poticaj nebeskim visinama – u nekoliko prizora prikazana su stopala iznad tla ili kako lebde. Isto tako, namjerno ili ne, u prizorima "onkraj područja iskustvenog" Malick koristi motiv pješčane plaže, gdje se likovi susreću i mire, baš kao što to čini Tarkovski u završnome prizoru *Ivanova djetinjstva*!

Bilo kako bilo, Malick kao i Tarkovski nesumnjivo umješno nadilazi religiozan karakter djela suptilnim režijsko-snimateljskim i dramaturškim tehnikama, a čovjek, koji je izrastao iz prirode i okoline, probija granice dogme u korist metafizičkih promišljanja o postojanju Boga i života kao takvog. Premda je pokretač radnje *Drveta života* u širem smislu Bog, kome se Jack, njegova majka i otac kao pridodani komentatori obraćaju – tj. on je implicitan stvoritelj cjelokupne ontogeneze (a u užem smislu protagonistovo mučno sjećanje na brata), te film počinje enigmatskim citatom iz *Knjige o Jobu*, čuvenom biblijskom patniku koji nije posumnjao u Boga niti kada su ga snašle najgore nedaće – indikativno je što Malick čitavo djelo intonira višezačnim naslovom. Naime, motiv "drveta života" proteže se mnogim religijama, a u

određenom smislu simbolički predstavlja i evolutivnu, darvinovsku međupovezanost svih bića na Zemlji, baš kao što je to eksplicitno prikazano petnaestominutnom sekvencom postanka svijeta. Ta izrazito metafizička kubrickovska sekvencia, retorički naglašena popratnim rekvijemom Zbigniewa Preisnera, pridodanim monoložima i neupitnom spektakularnošću klasično produciranih specijalnih efekata pod ingerencijom koautora efekata *2001: Odiseje u svemiru* (1968), Douglasa Trumbulla, lišava djelo miopične kršćanske kontemplativnosti te ga zao-kreće prema oblasti znanosti i metafizike. Uputno je spomenuti da se slični zaokreti očituju i u još jednoga autora snažnih duhovnih tendencija, kome Malick intertekstualno ostvaruje *hommage*. Riječ je o pokojnom Krzysztofu Kieślowskom: Malick prizorima Stvaranja pridodaje stavak *Lacrimosa* iz *Rekvijema za mojeg prijatelja* koji je u čast Kieślowskom skladao njegov prijatelj i razglašeni stalni skladatelj glazbe za filmove, Zbigniew Preisner. I Kieślowski se, poput Malicka, doticao promišljanja o Bogu te strukturirao tematske osnovice svojih djela po principu dualne ljudske tenzije između života bremenitog agresivnim vanjskim okolnostima te unutrašnje težnje za spokojem kao varijantom iluminacije. Slično se zbiva i u podtekstu radnje *Drveta života*, usmjerene ka psihološkom razrješenju protagonistove melankolije nastale specifičnom strukturalnom dinamikom peteročlane obitelji: nazire se dominantna tenzija između tzv. prirode i milosti, pripisanih božanskoj kreaciji, koja zadaje toliko muke kako protagonistu, tako i, univerzalistički, cijelom čovječanstvu.

Ta se podvojenost najizraženije očituje tipiziranom polarnošću Jackove majke i oca, uz naglašenu dimenziju univerzalnosti koja ipak zadržava dozu uvjerljivosti, budući da linearu radnju Jackova djetinjstva Malick (potencijalno autobiografski) smješta u patrijarhalnu teksašku provincijalnu sredinu 1950-ih. Majka tipski predstavlja milost, dobrotu i vjeru, mahom je snimana u prirodnom ili domaćem okruženju, a o njenoj eteričnosti i kontaktu s nadzemaljskim svjedoči i sekvanca letenja u zrakoplovu, na što se odvažila kao djevojka. S druge strane, otac je izjednačen s tzv. prirodnom, neumoljivom sposobnošću preživljavanja, zakonom jačega i kulturnih kodeksa (u koje spadaju i disciplinirane liturgijske aktivnosti). Autoritativan i proturječan, njegovo "prirodno" okruženje nalazi se među oštrim geometrijskim linijama javnih zgrada ili tvornice u kojoj radi kao inženjer. Uspr

kos ljubavi prema majci, Jack za razliku od pokojnog brata izrasta u osobu nalik ocu, što ga ispunjava tjeskobom. I to se ne saznae samo priznanjem mladoga Jacka, već se takvo što sugestivno pridiјeva protagonistu-fokalizatoru paralelizmom postupaka snimanja i oca i odrasloga Jacka s leđa u hladnom, betonskom i geometrijski komponiranom poslovnom prostoru, te postupnoj i sve izraženijoj uporabi sivih tonova i prikaza nasilja tijekom izlaganja Jackova djetinjstva. Međutim, Jacku će tijekom života trebati vremena da se pomiri s činjenicom da ta dva principa nisu jedno drugom suprotstavljena, već međusobno isprepletena te da se riješi krivnje koju je osjećao jer je svojom dominantnom predajom "očevim" tekovinama iznevjerio brata (i majku, put milosrđa, vjere i svijeta prirode) s čijom se smrti neće pomiriti do prijelomnog trenutka intuitivne spoznaje.

Kompleksne i egzaktno strukturirane prstenasto formirane pripovjedne razine koje nam Malick podastire vizualno su predočive višestrukim slojevima ispod kojih se nazire svojevrsna srž. Naime, siže počinje i završava prizorom enigmatske izmaglice, nakon koje slijede uvodne sekvence posvećene kredu Jackove milosrdne majke i obiteljskom šoku izazvanome bratovom smrću. Nakon toga gledateljstvo upoznaje odraslog Jacka u poslovnom izdanju, te linearno isppripovijedani vremenski ograničen i dinamičan period Jackova djetinjstva, uokvirjen sekvencama razvojnog procesa kozmosa i, suslijedno tomu, Jackova biološkog i društvenog početka života, koji se u konačnici gasi galaktičkom implozijom. Nakon toga ponovno slijedi sekvencia Jacka na poslu i prizor uspinjanja dizalom u "grad mrtvih", u čijem se pomirbenom obiteljskom ozračju opršta od brata, te se istim dizalom spušta na tlo, popraćen snimkom kamere sprijeda, vidno opuštenog izražaja lica i motivom stabla, koje izranja iz sivila civilizacijski naprednog poslovnog kompleksa.

Naravno, koliko se god film može iščitati kao putovanje u "srce tame" promišljajućeg, produhovljenog i tankočutnog protagonista, smještenog u specifični otudajući, zapadnjačko judeokršćanski kontekst, toliko se uslijed univerzalističkih motiva, koji katkad graniče s banalnim klišejima (poput realizirane metafore Jackova prolaska kroz okvir vrata, čime se upućuje na unutrašnje pomirenje te ponovni pronalazak inherentne vjere), film može protumačiti kao univerzalna priča o čovjeku, vazda rastrganom između potrebe za ljubavlju, empatijom i vjerom u nešto veće od njega samog, i agresivnim

impulsima, potrebe za udruživanjem, posjedovanjem i razgraničenjima, kojeg poput Joba, u maniri kršćanske metafizike, jedino karakterizira vlastita ništavnost u kontekstu čitava spektra ciklusa iznova bujajućeg i umirućeg života. Sukladno tomu, izjava Jackova pridodanog govorca: "Majko, oče, uvijek se borite u meni" dade se posve apstrahirati i doprinijeti tumačenju da su na neki način svi likovi filma elementi Jackove otuđene osobnosti na pragu pomirujućeg pronalaska autentične kvalitete, zahvaljujući egzistencijalnoj krizi potaknutoj žalošću za izgubljenim članom obitelji i tjeskobnoj pomisli na neminovno ništavilo.

Dakako, odlika je velikih filmova potaknuti gledatelje na propitivanje vlastita odnosa spram svijeta oko sebe. Malicku takvo što definitivno polazi za rukom umijećem integriranja pojedinačnog s cjelinom, odnosno, prekrasno snimljenih, senzualnih prizora u čije prirodno osvijetljene elemente gledateljstvo perceptivno gotovo pa uranja, s kontemplativno metafizičkim ozračjem, te kompleksnog protagonista s vrsno okarakteriziranom obitelji i okolinom, u jednom od najplastičnijih prikaza

odrastanja na filmu. Međutim, s obzirom na spomenute odlike, teže je dokučiti razloge redateljeve pretjerane ambicioznosti u odužem retorički intoniranom prikazu evolutivnih procesa (pri kojem osobitom neuvjerljivošću iskače pretpovjesni milosrdni čin dinosaure) i poetičnih lutanja odrasloga Jacka po pustari i metaforičkom predziđu grada mrtvih. Osim što njihovo trajanje uvelike nadilazi funkcionalan karakter sekvenci te, značajnije, uslijed nedostatka ikakva ironijskog odmaka pri uporabi određenih klišeiziranih motiva i rješenja, završni dio filma podbacuje u izazivanju emocionalno identificirajućeg i katarzičnog gledateljskog učinka. Čini se da bi uspjeliji učinak bez stanovite gledateljske distance, ali i bez ikakva narušavanja slojevitne strukture i filozofskog smisla djela, Malick postigao skraćivanjem određenih sekvenci. Usprkos tomu, *Drvo života* svojom temom i poetičnošću režije predstavlja impozantan korak dalje u njegovu umjetničkom stvaralaštvu, ali i itekako pozitivan zaokret u umjetničkoj kinematografiji, otvorivši prostora još jednom valu produkcije i pozitivne recepcije metafizičkih filmova kompleksnije naracije.

**Karla Lončar**

## Gospodin Nitko

(*Mr. Nobody*, Jaco Van Dormael, 2009)

UDK: 791.633-051 Van Dormael, J. "2009" (049.3)

*Gospodin Nitko* četvrti je dugometražni film Jaca Van Dormaele, belgijskog režisera koji je prvijencem *Toto heroj* (*To le Héros*, 1991) osvojio neke značajne europske filmske nagrade, uključujući Césara i Zlatnu kameru na Filmskom festivalu u Cannesu. Akumulacija kulturnog kapitala, koja vodi u priliku da se snimi visokobudžetni film, klasična je priča europskih režisera. No ovoga puta Van Dormael nije dobio pozivnicu iz Hollywooda, već je većina od 37 milijuna eura stigla od europskih i kanadskih financijera i fonda. Zanimljivo je i da je budžet odobren prije negoli su podijeljene uloge među kojima su dakako najzvučnija imena Jared Leto (odrasli Nemo Nobody) i Diane Kruger (odrasla Anna). Barem s ekonomski strane, film je ostao daleko od povratka uloženih sredstava. Preostaje dakle razmotriti koliko je Van Dormael bio estetski uspješan u ovom, kako ga je nazvao, "visokobudžetnom eksperimentalnom filmu".

Ovaj je film najbolje shvatiti kao specifičan hibrid hollywoodskog i europskog art-filma. S producijskog aspekta, kao što smo već spomenuli, iako financiranje nije osigurala hollywoodska mašinerija, ona je priuštila filmu zvijezde. Štovise, ne treba zaboraviti da je film sniman na engleskom jeziku s radnjom u Velikoj Britaniji, Kandi (engleskog govornog područja) i New Yorku, s jasnom tendencijom da ga se otvori i američkom tržištu. Sa žanrovskog aspekta film se može identificirati kao nastavljач linije filmova koji pružaju alternativne verzije životnih priča jednog protagonista. Prvi na pamet pada *Slučajnost* (*Przypadek*, 1981) Krzysztofa Kieślowskog upravo zbog toga što tri alternativne životne priče glavnog junaka Witka ovise o tome hoće li ovaj stići na vlak ili ne. Slična je postavka i u filmu *Sliding Doors* (1998) Petera Howitta gdje će stizanje, tj. kašnjenje na metro rezultirati dvjema



bitno različitim životnim pričama heroine. *Trči, Lola, trči* (*Lola rennt*, 1998) Toma Tykwera još je jedan film koji, u slijedu Kieślowskoga, daje tri verzije jednog događaja. S druge strane, pak, *Gospodin Nitko* uvodi i komponentu onoga što Thomas Elsaesser i Warren Buckland u širokom smislu zovu *mind-game* ili *puzzle-filmovima* zbog toga što nam se na kraju, za razliku od prije navedenih filmova, nudi objašnjenje zašto pratimo sve te alternativne priče.

Vraćajući se samoj priči, treba napomenuti da iako se u filmu mogu identificirati tri glavne alternativne verzije Nemove životne priče, postoji i niz daljnjih podalternativa. Te tri glavne alternative doimaju se kao još jedan ustupak hollywoodskom filmu utoliko što su definirane Nemovim romantičnim odnosima spram triju žena: Anne, Elise i Jean. Iako u pravilu u kritici nema smisla opširno prepričavati film, uz ovako kompleksan narativan niz možda nije nadmet pokušati predočiti shemu svih mogućih alternativa kao svojevrsnu nit vodilju kroz film. Štoviše, uspjeh *puzzle-filma* u prvom redu i ovisi o tome kako će se narativna zavrzlama razriješiti. S tim na umu treba napomenuti da su

sve ove alternative uokvirene pripovijedanjem stoosamnestogodишnjeg Nema 2092. godine mladom novinaru u svijetu u kojem je postignuta kvazibesmrtnost (procesom beskonačnog regeneriranja telomera, vršaka kromosoma koji se kod normalnih dioba stanica krate i tako vremenom dovode do njihova propadanja). Kao ključan događaj divergencije nameće se trenutak u kojem devetogodišnji Nemo mora po rastanku roditelja izabrati hoće li poći s majkom na vlak ili će ostati s ocem kod kuće. U jednom trenutku počinje trčati za vlakom... U alternativi 1, Nemo stiže na vlak i odlazi s majkom u Kanadu, a u verziji 2 ne stiže i ostaje s ocem u Engeskoj.

U Kanadi, Nemo 1.1) priznaje Anni da ne zna plivati i započinje s njom romansu i 1.2) odbija poziv na plivanje i ostaje sam. Jedna romansa s Annom 1.1.1) sretna je do odrasle dobi, no tada naprasno završava Nemovom pogibjom u automobilskoj nesreći. Druga romansa s Annom 1.1.2) odvija se u adolescentskoj dobi i prekinuta je njenom selidbom u New York – ovdje treba priznati da se 1.1) nastavlja i u 1.1.1) i u 1.1.2) bez jasno uočljive točke

divergencije; u alternativi 1.1.2) opet se nalaze u odrasloj dobi nakon niza igara slučaja.

U 2) Nemo odlazi u klub gdje susreće Elise koja pobegne od tadašnjeg momka Stefana i povede Nema van. Sudaran Nemo odlazi do Elise i 2.1) pred kućom je ugleda u zagrljaju sa Stefanom, sjeda na motor i doživljuje nesreću koja ga ostavlja u vječnoj komi (kraj alternative); 2.2) netom promašuje Stefana, pristupa Elise i prizna joj ljubav; 2.2.1) nakon svog priznanja ne "dopušta" joj daljnje primjedbe i završava s njom u braku; 2.2.2) dopusti joj da prizna da voli Stefana i na maturalnoj večeri umjesto s njom zapleše s Jean što dovede do njihova braka. U podverziji 2.2.1.1) cisterna ispred netom vjenčanih supružnika eksplodira i usmrti Elise (kraj alternative). U drugoj verziji 2.2.1.2) Elise u braku razvija tešku depresiju. Zanimljivo je da treća glavna alternativa 2.2.2) ne pruža podalternativu. Ipak ta alternativa djeluje najkonfuznije i najslabije zastupljenom te se doima poput one u kojoj se druge dvije alternative najlakše probijaju (kroz snove ili jezične omaške).

Možda stilski najzanimljivije su mogućnosti koje prijelazi između ovih alternativa omogućavaju. Generalno, različite priče kodirane su i različitim bojama i različitim zvučnim podlogama, no nerijetko film pruža mogućnost da te tri životne priče u biti zaposjedaju isti svijet, tj. da u jednom te istom svijetu postoji više Nema. Tako će Nemo iz jedne alternative čekati da prođe vlak da bi u tom istom vlaku bio Nemo iz druge alternative. Daljnje komplikacije u održavanju alternativnih svjetova zasebnima nameću načini na koji se alternative preljevaju jedna u drugu. Nerijetko se prijelazi između njih prikazuju kao prijelazi iz sna u javu. Ponekad, pak, to su prijelazi između stvarnog i fikcijskog svijeta (romana koji Nemo piše kao hommage Elise u 2.2.1.1); možda bi se upravo ta narativna linija mogla dovesti u vezu sa svijetom u kojem stoosamnaestogodišnji Nemo pripovijeda svoju priču (ponajviše zbog toga što je odrasli Nemo ovdje na jednom od putovanja na Mars koje se ovlaš reklamira u blizini starog Nema). S tim na umu otvara se dakle i mogućnost da su tobožnji alternativni narativni okviri tek fikcija unutar alternative 2.2.1.1) koja tako postaje ona "zbiljska". Zanimljivo je da su vjerojatno najbolja formalna rješenja različitih tipova prijelaza ona koja se odvijaju unutar jedne alternative. Posebno je upečatljiv kadar s početka filma iz 2) u kojem kamera poprati Nema dok ne stane pred zrcalo, centrirala *en face* i nastavi istim smjerom kroz zrcalo, ali prateći

Nema po stanu, sugerirajući i ovako propusnost između različitih svjetova.

Sa svim ovim na umu, čini se da film ipak pokušava previše i kao takav ostavlja dojam pretencioznosti koja nije popraćena nekom fascinantnom formalnom izvedbom. Ovdje ponajviše ciljam na specijalne efekte koji nedjumljivo koriste rješenja računalne animacije. Tu prije svega mislim na prikaze eksterijera u budućnosti, ali i na prijelaze iz interijera u totale eksterijera koji se zatim pretvaraju u fotografije tih istih eksterijera dok se kamera i dalje kreće unatrag i otkriva novi interijer. Sve to previše podsjeća na drugorazredne glazbene videspotove. Drugi moment, pak, zahvaljujući korištenju slavnih skladbi, ponajviše onih Erika Satiea, kojima je funkcija proizvesti emocionalni efekt koji, čini mi se, slika i priča sami ne uspijevaju. Treći moment, pak, eksplicitno je adresiranje pitanja suvremene fizike poput asimetričnosti percepcije vremena (sram simetričnosti percepcije prostora) i što će se s njom desiti jednom kada se svemir prestane širiti i počne sužavati. Ponajviše smeta način na koji se rasprava o tim pitanjima motivira dijegetski. Nemo u 2. alternativi radi kao voditelj popularne emisije o znanosti gdje se sva ova pitanja postavljaju na iznimno preuzetan način bez primjetnog ironičnog odmaka (koji se lako može identificirati u drugim dijelovima filma, posebice kada mali Nemo bira roditelje).

Još su dvije teorije kojima film pribjegava tematski i ilustrativno, no to ne na odviše dubokoj razini. One uključuju teoriju različitih svjetova i teoriju kaosa. Što se ove prve teorije tiče, ljudski izbor se dominantno predstavlja kao ključni razlog multiplikacije svjetova koji zatim nastavlja svaki svojim putem čekajući novu divergenciju. No ne samo da je ovo u potpunosti antropomorfno stajalište, već i znanstveno govoreći, ono je poprilično promašeno utočište u kvantnoj teoriji nisu intencionalni agenti ti čije odluke vode divergiranju svjetova. Naprotiv, divergencije se odvijaju na kvantnim razinama i svako moguće kvantno stanje za sobom povlači jedan svijet. Znanstvena fantastika dakako ne duguje mnogo znanstvenoj teoriji, no kada se ova toliko direktno zaziva u samom filmu i to bez ironijskog odmaka, nije naodmet upitati se koliko to drži vodu.

Drugi omiljeni postupak, pak, preuzet je iz teorije kaosa gdje naočigled beznačajni čin poput lepeta leptira ili kuhanja jaja na jednom kraju svijeta, proizvodi ogromne posljedice na drugom kraju (poput nevremena koje će dovesti ili do susreta Nemovih roditelja ili do toga da

Nemo izgubi Annin broj nakon što ju je napokon našao). Ipak, bojim se da nijedan od tih pokušaja uprizorenja, i to ne samo zato što se to eksplisitno nadaje kao ilustracija gornjeg fenomena, ne uspijeva doseći, primjerice, fascinantnu posljednju kadar-sekvencu iz filma *Grad izgubljene djece* (*La cité des enfants perdus*, 1995) Marcia Caroa i Jean-Pierre Jeuneta gdje će prolivena suza uzrokovati havariju i spasiti stvar.

Treba napomenuti i da postoje dvije dosta bitne boljke na narativnoj razini. Prva je činjenica da Nemo u završnici, koja bi trebala funkcioniрати kao razrješenje puzzle-filma, inzistira da je čitav ovaj svijet (i svi drugi) zapravo proizvod devetogodišnjeg arhitekta, djeteta koje mora učiniti nemogući izbor – izabrati jednog od dvaju roditelja – i djeteta koje – jer unaprijed znade sve moguće rasplete – ne želi izabrati. No suprotno tvrdnji starog Nema, film ključni trenutak divergencije ne prikazuje kao izbor djeteta, već kao posljedicu slučajnosti. Štoviše, dijete se otrgne od oca i potrči za majkom (dakle, odluči) no razlog zašto u jednoj verziji ne stigne na vlak loša je vezica zbog koje mu cipela padne s noge i tako uspori trk. Ne treba ni zaboraviti da se željeznička stanica zove Chance ili Slučajnost.

Druga je, pak, da se još jedan Nemov proglaš, koji se nadaje kao glas mudrosti kroz čitav film, ne može usuglasiti s onim što ostatak filma prezentira. A to je da je svaka od ponuđenih i proživljenih alternativa ispravna i jednakovrijedna. Film odaje drugačiji dojam ne samo zato što disporacionalno vremena troši na alternative s Annom, već zato i što se ona pojavljuje i u drugim alternativama kao neki

nostalgični *déjà vu*. Tako će u 1.2) Nemo susresti Annu na željezničkoj stanici zajedno s djecom i osjetiti da je nešto propustio. Slično, i u 2.2.1.2) ona će biti supruga njegova preminulog kolege koju će posjetiti jer osjeća kao da je zna od negdje. Čak će se naći i u priči o Marsu. Posljednji dokaz treba tražiti i u samoj završnici filma koja nastupa jednom kada započne sužavanje svemira. U epilogu vidi-mo sretan nastavak Nemova života s Annom (ali samo s njom), redom u odrasloj, adolescentskoj i dječačkoj dobi.

Što reći u konačnici? Iz perspektive puzzle-filma završnica ne rješava stvari na zadovoljavajući način, ostavljajući previše nedorečenosti i rupa. Kombinacija s puzzle-filmom zapravo otežava ostvarenje druge žanrovske namjere, jer je jedno od bitnih vrijednosti filmova poput *Slučajnosti* upravo u tome što su puno nedorečeniji u tome koju priču valja preferirati. Štoviše, to što se postmoderna zalude-nost alternativnim svjetovima tek implicitno problematizira, čini filmove poput *Slučajnosti* mnogo manje ranjivijima na primjedbe koje se tiču shvaćanja samih znanstvenih teorija koje su im u podlogama. Sa stilskih razina dakako ne smije se poreći velika briga posvećena kompoziciji i bojama kao ni neka gore spomenuta vrsna formalna rješenja prelazaka između narativnih ravnih. Nažalost, čak i s tim, mnogo je više onih koji naprsto bodu oči. Sa svim ovim na umu rekao bih da je Van Dormaelov film ipak bliži hollywoodskom puzzle-filmu negoli eksperimentalnom ostvarenju, no takvu koji je, upravo zbog eksperimentalnih nastojanja, previše konfuzan da bi se na adekvatan način izvukao iz narativne zavrzlame koju priređuje.

**Mario Slugan**

## Izvorni kod

(*Source Code*, Duncan Jones, 2011)

Filmovi od samih početaka kinematografije (re)interpretiraju stvarnost. Ponekad je i lucidno anticipiraju. Američki znanstvenofantastični triler Izvorni kod dobio je samo nekoliko mjeseci poslije premijere šokantnu potvrdu dijela svog zapleta u stvarnosti. Naime, i filmska fikcija i stvarnost koja je uslijedila nakon nje odnose se na tzv. bijeli terorizam. U oba se slučaja na sunarodnjake okomio mladi bijelac zadojen ultradesničarskim idejama rasne isključi-vosti, religijskog fanatizma i obnove nacije na radikal-an

način. Oba slučaja govore o beščutnom teroristu koji nakon prvog zločina planira drugi, kudikamo strašniji. I u oba slučaja prva je pomisao promatrača bila da je zlodjelo čin fanatika s Bliskog istoka ili iz neke druge turbulentne regije, a ne prosječna momka iz susjedstva jednog od zapadnih gradova. U filmu je to Chicago, u stvarnosti Oslo. Ime je filmskog lika Derek Frost, a stvarnog zločinca Anders Behring Breivik. Pogledati film *Izvorni kod* prije terorističkog zločina u Norveškoj i nakon njega nije isto. Bez

UDK: 791.633-051Jones, D. "2011"(049.3)



referenci na stvarnost to je veoma dobar primjer znanstvene fantastike na filmu koja svojom pričom, režijom i glumom unosi svježinu u žanru. U kontekstu stvarnosti to je zastrašujući pogled na socijalnu patologiju koje doista nije lišeno niti jedno mjesto na svijetu. Kada se manifestacija te patologije dogodi u naoko uređenim sredinama iznenađenje je višestruko. Baš kao što i *Izvorni kod* na prilično živ način provlači svoja iznenađenja, među kojima i ono o identitetu ubojice.

Kada bi se u stvarnosti raspolažalo programom koji je u središtu zbivanja filma, bilo bi moguće zaustaviti mnogo-brojne sociopate. Iako osnovna dosjetka možda i djeluje neuvjerljivo, čak i unutar vlastite logike, njezino je prebacivanje u filmski jezik itekako čvrsto. Zbog toga je *Izvorni kod* u prvom redu efektno režiran. Da je izostalo završno šabloniziranje, a odjavna špica počela sjajnim zamrznutim kadrom, moglo bi se reći da je u pitanju naslov koji svoj kod očitava bez kompromisa. No i ovako film ulazi u gornji razred onog dijela godišnje američke produkcije koja ima nemalih problema s projektima koji moraju zadovoljiti i umjetničke i komercijalne zahtjeve. *Izvorni kod* zaokružena je umjetnička cjelina koja će se puno češće

uspoređivati s iznadprosječnim filmovima negoli s jednokratnom filmskom zabavom. Mada se u tim usporedbama odmah nameću naslovi poput *Beskrajnog dana* (*Groundhog Day*, Harold Ramis, 1993), *Memento* (Christopher Nolan, 2000), *Početka* (*Inception*, Christopher Nolan, 2010) i *Specijalnog izyeštaja* (*Minority Report*, Steven Spielberg, 2002), ovaj je film domišljata kompilacija motiva koji ga spajaju s navedenim radovima čije je preslagivanje dovoljno originalno da ne izaziva osjećaj već viđenog. Premda cijelo trajanje filma protjeće baš u nizanju već viđenih situacija. Možda je stoga *Izvorni kod* najbolje usporediti s vlakom iz priče čija kompozicija uvijek prolazi istim putem, ali se taj put mijenja kako se mijenja perspektiva glavnog lika. Svakog njegovo novo saznanje čini ono već viđeno i doživljeno posve novim doživljajem i za njega i za gledatelje.

Stoga je film trebao dospijeti u ruke redatelja koji ima savršen osjećaj za višeslojnost priče. Redatelj Duncan Jones nakon samo dva dugometražna igrana filma izgradio je prepoznatljivo ime u filmskom svijetu, te ga je već sada moguće vezati uz određene žanrovske, tematske, pa i filozofske preferencije. Svoj je cjelovečernji prvjenac *Mjesec* (*Moon*) režirao 2009. zavrijedivši njime niz priznanja i na-

grada. Također znanstvenofantastični film, *Mjesec* je unatoč različitoj temi i ugođaju veoma sličan Izvornom kodu u propitivanju ljudskog identiteta determiniranog onim što čovjek misli sam o sebi, i onim u što ga manje-više prisilno pretvara okolina. I dok je to u *Mjesecu* radnik u postrojenju na mjesečevoj bazi (koji saznaće da je klon), u *Izvornom kodu* to je pilot vojnog helikoptera Colter Stevens koji nakon teška ranjavanja u Afganistanu postane objektom tajnog vladina projekta čiji je cilj prevencija različitih zločina. Premisa je tog projekta da je moguće ući u svijest upravo preminulog čovjeka, koristeći informacije pohranjene u njoj. Ta se manipulacija odvija u ograničenom vremenu te konstitucijom sličan čovjek ima samo osam minuta da bi došao do neprocjenjivo važnih podataka. Konkretno, do informacije tko je podmetnuo bombu u vlaku do Chicaga istodobno planirajući detonaciju nuklearne bombe u gradu. Prvi teroristički čin Stevens ne može spriječiti jer se već dogodio, ali drugi može te u tim pokušajima film i proteći. Tako postavljen zaplet lako vuče na banaliziranje, ali redatelj vješt održava pravi ritam i otkriva sloj po sloj imaginacije te je gledatelj spretno uvučen u svojevrsnu mješavinu klasične detektivske priče, fantastične tehnologije i egzistencijalističkih promišljanja. I sve to u dovoljno zgušnutom vremenu da se kroz neizbjježne rupe u objašnjenjima ne isisaju pažnja i zainteresiranost za zbivanja u sljedećim trenucima i minutama. Radnja se pritom događa u samo dva prostora – u kobnom vlaku prema Chicagu i na odjelu u kojem je postavljen projekt – te je ključ i naracije i održavanja dinamike redateljev pristup zadatoj scensko-vremenskoj limitiranosti. Upravo je u tome film najbolji. Neprestance izmjenjujući zbivanja u vlaku kao virtualnoj stvarnosti i na odjelu kao pretpostavljenoj realnosti, Jones u isto vrijeme razvija tri razine priče. Prvu čini sam zaplet, drugu likovi, a treću njihovi motivi.

Zaplet je razumljivo najizloženiji među njima te sve ovisi o tome koliko je gledatelj spreman prihvati ponuđena objašnjenja u okviru priče. Nju ponajprije grade više nego solidno profilirani likovi koji istodobno funkcioniraju i kao dramski karakteri i kao akcijski junaci. Poglavito središnji lik koji je u jednom od završnih kadrova na rijetko snažan način prikazan kao tragičar ne samo jednog konkretnog događaja ili rata, nego cijele jedne društvene i političke epohe čiji su Amerikanci i dalje suvremenici. Sveden na preostale moždane valove on je u redateljevoj viziji simbol izgubljene humanosti i požrtvovnosti, čime se u tako postavljenim odnosima vješt izbjegavaju prizvuci patetike.

U glavnoj je ulozi Jake Gyllenhaal, kojemu je ovo jedan od najboljih glumačkih nastupa u karijeri. Ima nešto hitchcockovskog i u njegovoj glumi i u protagonistu kojeg tumači. Koncept običnog čovjeka u neobičnoj situaciji ovdje je, naravno, podređen znanstvenofantastičnoj potki, ali je i dalje dovoljno prijamčiv za širu identifikaciju u publici.

Iako otpočetka predodređen za tragičan kraj, Gyllenhaalovu Colteru Stevensu ne nedostaje svih onih karakternih nijansi koje filmski lik čine plastičnim iz svakog kuta gledanja. Te nijanse Gyllenhaal interpretira nenametljivo, ali sugestivno, te u nekim trenucima podsjeća na *high-tech* inačice junaka kakve su svojedobno tumačili Cary Grant i James Stewart u klasicima Alfreda Hitchcocka. Partnerica mu je u jednoj stvarnosti Michelle Monaghan, a u drugoj Vera Farmiga. Dva na početku potpuno različita, ali na kraju sinergična ženska lika – suputnica u vlaku i nalogodavka u vojnem programu – zaživjela su u poprilično dojmljivim izvedbama te reducirana mizanscena tijekom filma ne pati od potrošenih interakcija. Pritom je najzahtjevniji posao imala Vera Farmiga koja je gotovo nepomična u kadru, a do raspleta prolazi kroz najveću katarzu, od časnice koja bespogovorno sluša i daje zapovijedi do osobe koja mora izabrati između službene odgovornosti i odgovornosti prema svom novom suborcu. Takve su etičke dvojbe u *Izvornom kodu* raspoređene na ključnim mjestima, a odgovor na onu središnju – do koje mjere je dopušteno manipulirati ljudskošću pojedinca u svrhu zaštite života mnogih drugih – film ostavlja gledateljima niti ne pokušavajući prijeći u težišnost. Rasterećenost od velikih zaključaka čini film pitkim i prohodnim, ali s pitanjima dovoljno poticajnima za raspravu. Jedno je od njih i opterećenost zapadnih društava rasnim profiliranjem te je sličnost glavnog negativca s masovnim ubojicom iz Norveške upečatljivo, iako nenamjerno referiranje na štošta što se uistinu događa u svijetu. Prava je šteta da potencijalno najambivalentniji lik u filmu – znanstvenik koji je smislio program sinkronizacije sa svješću umrlih – nije smišljen s više detalja. Zato ni inače odlični Jeffrey Wright od tog lika nije mogao učiniti ništa više doli pozadinske skice. Naposljetu, jednog se od dojmljivijih likova ne vidi nego samo čuje. To je Stevensov otac (glas Scotta Bakule) čija telefonska konverzacija sa sinom upotpunjuje dojam o redateljevu čvrstom zaustavljanju na rubu patetike uz odmjerenog generiranje emocija kada to zatreba.

*Izvorni kod* kao drama, dakle, nudi više no što bi se to moglo očekivati na temelju osnovnih podataka o priči.

Slično kao i *Mjesec* i ovaj je film studija o usamljenosti i potrebi za samoaktualizacijom koliko god ona ponekad bila teško ostvariva. Dovodeći tu potrebu do ekstrema u situaciji u kojoj je središnjem liku ostala tek mogućnost vizualizacije socijalnog miljea, film je dosljedan u definiranju ljudskosti kao uzajamnosti. I borbi protiv vlastitih predrasuda i ograničenja. Koristeći u naslovu pojam za tekst napisan u računalnom programu, film ljudskost metaforično izjednačava s jezikom, tj. smisлом života neovisno u kakvu se on obliku pojavio. U potpuno zdravom tijelu ili u onom što je od toga tijela ostalo. U virtualnoj stvarnosti ili u zbilji. Među ljudima koje znamo cijeli život ili smo za njih postali vezani u uobraziljii.

U tom je smislu spomenuti kadar, u kojem se u završnici filma putnici vlaka neposredno prije eksplozije nađu zaustavljeni u trenutku zadovoljstva, iznimno poetično rješenje. Kadar bi bio još snažniji, a film neusporedivo koherentniji u raspletu, da je izabran za logičan epilog. Međutim, nije, i film se nepotrebno razvukao u ishitreni *happy end* koji s najvećim dijelom priče nema dovoljno dodirnih točaka. Tu se izvornost ideje izgubila, ali ukupan dojam nije narušen. Osobito jer je redatelj imao pouzdane suradnike i kada se radi o ostalim segmentima produkcije

i postprodukcije. Zamisli o neprestanom vraćanju u prošlost i utjecanju na neposrednu budućnost itekako pomaže žustra montaža oskarovca Paula Hirscha te snimateljski rad Dona Burgess-a čiji osjećaj za detalje krucijalno pomaže u dinamiziranju u biti klaustrofobičnog ambijenta, ne samo prostorno. Ta prostorna skučenost (od vagona vlaka preko virtualne kabine do uređaja za održavanje života) poslužila je redatelju kao izazov čiji je rezultat stvaranje širine izvan scenografskih zadatosti u razvoju priče, kadriranju i izmjenama kadrova te u dijaloškoj razigranosti. Stoga je komplementarnost onoga što izgovaraju likovi u filmu i način na koji je to vizualizirano najbolji dio scenario dosad malo poznatog Bena Ripleyja. Ovo je zrelo režiran akcijski film u kojem akcijski prizori spretno naglašavaju brzace u priči ondje gdje je potrebno. Isto vrijedi i za prizore u kojima dominira iščekivanje, poput scene na parkiralištu u kojoj su Stevens i njegova suputnica na rubu dvostrukog kraja, kraja vlastitih života unutar jedne od utrka s vremenom i kraja novog pokušaja da se zaustavi ubojica. Gornji rakurs njihovih nepomičnih tijela simbolično potvrđuje da je redatelj najuvjerljiviji kada s malo slike treba reći puno sadržaja.

**Boško Picula**

## Planet majmuna: Postanak

(*Rise of the Planet of the Apes*, Rupert Wyatt, 2011)

UDK: 791.633-051Wyatt "2011" (049.3)

Snimljen 1968, u jeku pacifističke pobune protiv rata u Vijetnamu, znanstvenofantastični film *Planet majmuna* (*Planet of the Apes*, Franklin J. Schaffner) imao je zapažen komercijalni uspjeh koji je polučio snimanje niza filmskih nastavaka, kao i igrane i animirane TV serije, koji svi skupa ipak nisu ponovili kvalitetu originala. Već poznata i puno puta prepričavana fabula filma u čijem je središtu kapetan George Taylor (u interpretaciji Charltona Hestona), koji se sa svojim svemirskim brodom sruši na planet kojim vladaju majmuni, intrigira autore i posljednjih nekoliko godina, pa je tako 2001. snimljen remake filma u režiji Tima Burtona, a ovo je ljeto u kina stigao prednastavak (novog?) serijala, *Planet majmuna: Postanak* u režiji Ruperta Wyatta. Premda nepoznat široj publici, Britanac Wyatt prije ovoga filma snimio je donekle uspjelu zatvorsku dramu *Bjegunci*

(*The Escapist*, 2008) o petorici osuđenika koji planiraju bijeg iz londonskog zatvora. Iako bogat klišeima, taj je film zanimljiv jer dijeli brojne zajedničke točke s djelom *Planet majmuna: Postanak*. Naime, u oba slučaja radi se o ostvarenjima koja su prije svega sociološki zanimljiva jer priču smještaju u zatvorene zajednice koje zbog smanjenog kontakta s vanjskim svijetom organiziraju vlastita pravila i hijerarhijsku strukturu. U prvom je filmu gotovo cijelo filmsko vrijeme posvećeno takvoj mikrostrukturi, a u drugom nešto više od polovice, tj. onaj dio u prihvatilištu za majmune kada se pobuna rađa.

Sociolog Erving Goffman u eseju iz 1957. *O karakteristikama totalnih institucija* bavi se smještanjem pacijenata u mentalne ustanove i njihovom socijalizacijom unutar njih. Unatoč tome što u spomenutim filmovima nije riječ



o mentalnim ustanovama, nego o zatvoru i o utočištu za majmune, neke su karakteristike jednake u sva tri slučaja. Naime, kako Goffman navodi, sveobuhvatni karakter takvih mjesta prije svega simbolizira zabrana društvenog komuniciranja s vanjskim svijetom, a glavna aktivnost osoblja koje nadgleda zatvorenike nije vođenje nego nadzor. U takvim su okolnostima te dvije grupe (od kojih je ona koja nadzire uvijek brojčano manja) stvorene jedna radi druge i doživljavaju se u terminima neprijateljskih stereotipa. Nadalje, piše Goffman, osoblje se osjeća nadmoćno i smatra da su zatvorenici tajanstveni i nepovjerljivi, a osoblje je u očima zatvorenika nadmeno i podlo pa je socijalna distanca među njima izrazito velika. Sve su nabrojene karakteristike očite i kod utočišta za majmune u ovom filmu te je potenciranje spomenutih stereotipa u kombinaciji s neprirodno visokom inteligencijom majmuna glavni uzrok pobune. Ugnjetavanje i zlostavljanje majmuna proizlazi iz nelagode i straha koje čovjek osjeća spram onoga što doživljava kao divlje i nepredvidivo, ali njihova incijalna želja za disciplinom svoje uporište prije svega nalazi u ljudskoj težnji da Drugoga učini sličnim sebi. Spominjući nagli porast broja zatvorenika u američkim zatvorima u posljednjih tridesetak godina, o sličnim čimbenicima straha i nelagode govori i društveni analitičar David Garland u radu *Kultura kontrole* (2001). Kao razlog za radikalne izmjene u sustavu navodi upravo društvene

promjene poput dezintegracije obitelji, porasta individualizma i nezaposlenosti, odnosno, sve one koje su izazvale nesigurnost i želju za jačom državom koja će se okrenuti čvršćoj liniji u pravu i poretku, a ta je "kultura kontrole" indikativna i za *Planet majmuna: Postanak*.

Priča filma odvija se u današnje vrijeme: mladi znanstvenik Will Rodman (James Franco) radi na lijeku protiv Alzheimerove bolesti, pri čemu jedna od laboratorijskih čimpanzi, na kojoj se lijek iskušava, pokazuje neočekivanu nuspojavu – veliko povećanje inteligencije. Rodman odgaja mладунче, no nakon nekoliko godina mora ga dati u utočište gdje će Cezar, kako ga je Will nazvao, zbog svojih iznimnih sposobnosti (majčina povećana inteligencija genetski je prešla i na njega) povesti ostale čovjekolike majmune u pobunu. Ključan trenutak filma dogodit će se kada čovjekoliki majmuni dosegnu čovjekov stupanj razvoja. Tada ljudi postaju osuđeni na poraz jer inteligencija udružena sa životinjskim instinktima i snagom dovest će majmune na vlast (što nije u filmu eksplicitno prikazano, ali se dovoljno jasno implicira sve i da film ne gledamo u kontestu ostalih nastavaka). Na taj način znanost udružena s prirodnom pobjeđuje ustaljeni društveni poredak. Međutim, u filmu ni jedna od sukobljenih strana nije prikazana u pozitivnoj ili negativnoj krajnosti. Dakako da i među ljudima postoje oni dobri, jednakako kao što su neki od majmuna ubojice, a s obzirom da je nastavak priče poznat

iz daljnjih dijelova serijala postavlja se pitanje u čemu je zapravo razlika između čovjeka i inteligentnog majmuna, jer i primati će se početi ponašati jednako kao i ljudi kada zavladaju planetom. Znajući to film u cjelini ostavlja dojam beznađa i bezizlaznosti te pobuđuje osjećaje slične onima u završnoj sceni originala. Opet će, kako piše Orwell u *Životinjskoj farmi* (1945), biti riječi o tome da su sve životinje jednake, ali da su neke ipak jednakije od drugih.

Dramaturški, film je podijeljen na dva dijela podjednake duljine trajanja s jasnom i opravdanom motivacijom likova (izuzetak je lik Willowove djevojke u ulozi Freide Pinto čiji je karakter bezličan, a lik suvišan). U prvom dijelu priča se usmjerava na Willa i njegov trud na pronalaženje lijeka. Za razliku od voditelja istraživačkog laboratorija u kojem radi on nije vođen poslovnim ambicijama ili novcem, već osobnim motivima s obzirom da mu otac godinama bojuje od Alzheimera. Taj će dio završiti Willowovim ostavljanjem Cezara u utočištu, a samim time promijenit će se i fokalizator filma koji od tog trenutka postaje Cezar. On će s vremenom doći na čelo zatočenih majmuna, a njegov uspon na to mjesto posebno je zanimljiv jer se u njemu ogleda fenomen plemenske kulture u kojem su svi dužni biti vjerni vođi, a svaki se oblik nediscipline kažnjava izgonom iz čopora, što je u divljini gotovo jednako smrti te je poštovanje zakonitosti i reda iznimno važno kako bi se čopor održao i pobuna uspjela.

Unatoč tome što je riječ o znanstvenofantastičnom

ostvarenju, film djeluje prilično realistično, s neočekivano polaganim razvojem radnje s obzirom da je riječ o *blockbusteru*. Većina se filma, a naročito njegov drugi dio, odvija u komornim interijerima klaustrofobičnog ugođaja i tek je posljednjih dvadesetak minuta, nakon bijega majmuna iz utočišta, posvećeno akcijskim prizorima borbe između ljudi i Cezarovih podanika. Realizmu prikazivanoga doprinose specijalni efekti, naročito trodimenzionalna CGI-tehnika kojom je izvedena vanjština majmuna. Andyju Serkisu, koji glumi Cezara, ovo je nakon uloge King Konga u istoimenom djelu Petera Jacksona (2005) drugi film u ulozi primata, a s obzirom da je u trilogiji *Gospodar prstena* (2001–03) glumio Goluma može se reći da je tumačio neke od najpoznatijih likova suvremenog filma, premda je njegov pravi izgled nepoznat široj publici zbog računalne preobrazbe svojih likova.

Drugi dugometražni film u karijeri britanskog redatelja iznenađujuće je dobar, naročito kada se uzme u obzir činjenica da nije jednostavno napraviti *prequel* filmskog klasičnika jer je gledateljima kraj automatski poznat. U svakom slučaju radi se o promišljenom i dramaturški dotjeranom ostvarenju scenarističkog para Amande Silver i Ricka Jaffea. Za razliku od nekih drugih hollywoodskih proizvoda, u ovom je slučaju teško reći može li se ubrzo očekivati idući nastavak serijala ili će film završiti na ovaj način, s donekle otvorenim krajem s kojim također vrlo dobro funkcioniра.

Vladimir Šeput

## Pljačkaš

(*Der Räuber*, Benjamin Heisenberg, 2010)

UDK: 791.633-051Heisenberg, B. "2010" (049.3)

Pljačkaš je "onaj koji pljačka". To je glavno što trebamo znati o protagonistu ovog filma, Johannu Rettenbergu, kojeg možemo nazvati i Trkačem, jer je njegovo drugo svojstvo ono da trči. Trčati i pljačkati jedino je što junak želi i mora raditi, a zanimljivo je da je ovaj lik nietzscheovskih osobina nastao prema stvarnoj osobi, austrijskom maratoncu i pljačkašu Johannu Kastenbergeru. Filmska priča počinje u zatvoru u kojemu Rettenberg (Andreas Lust) trenira trčanje u svojoj cilji i zatvorskom dvorištu, i to uz podršku socijalnog radnika Markusa (Florian Wotruska). Nakon izlaska iz zatvora Johann odmah kreće

u serijsko pljačkanje banaka te pokazuje svoju hladnokrvnost i trkačke sposobnosti. Susreće staru poznanicu Eriku (Franziska Weisz) te se useljava kod nje, a s vremenom postaju i ljubavnici. Johann naporno trenira trčanje te sudjeluje na maratonima u kojima pobjeđuje i profesionalce. Socijalni radnik sve mu više i više dosaduje svojim prigovorima i pitanjima pa ga nakon jednog maratona iznervirani Johann ubije. Policija pristupa Erik i upozorava ju da bi Johann mogao stradati u sukobu s policajcima te preporučju mirnu predaju. Prilikom sljedećeg susreta Erika izdaje Johannu policiji i njega privo-



de u policijsku postaju. No Johann iskače kroz prozor i bježi policijaca. Ipak, ne zna mirovati i skrivati se već naprsto mora trčati i bježati. Na kraju ga okružuju poput proganjene zvijeri, a on se ne želi predati i trči do samog kraja... Snimljen u "trkaćem stilu", poput Tykwerova filma *Trči, Lola, trči* (*Lola rennt*, 1998), *Pljačkaš* je dušu dao za medij pokretnih slika. Riječ je o akcijskom filmu u pravom smislu te riječi, filmu u kojem je glavni junak stalno u nekom pokretu, poput morskog psa – kao da će umrijeti ako stane. Rettenberger trči u zatvorskom dvorištu, u ćeliji, na maratonu, a najviše kada pljačkaša naš junak indirektno objašnjava tako što na pitanje socijalnog radnika da zašto odbija ponude za posao odgovara: "Nisu se uklapale u moj program treninga."

Benjamin Heisenberg iskazao se kao samouvjeren sce-narist i redatelj koji izbjegava zamke tipičnog akcijskog filma, a dao je svoj prinos i kao komontažer, te je zaslužan i za dinamičnu montažu koja preskače lokacije onako kako glavni junak preskače prepreke. Umjesto glazbe

filmu koristi efektan ritam bubnjeva koji oslikava stresnu atmosferu pljačke i bijega te simbolizira iskonski ritam srca koje ubrzano pulsira. Film počiva i na snažnim plećima glavnog glumca Andreasa Lusta koji je, osim pokazivanja atletskih sposobnosti, morao kombinirano glumiti opasnu mirnoću i prikrivenu eksplozivnost.

Glavne kritike filmu bile su da se u njemu ne pojašnjava motivacija glavnog junaka. No pokušaji objašnjavanja junakove motivacije samo bi usporili radnju. Osim toga ne samo da nisu potrebni, već bi bili i suvišni, jer baš bez tereta prošlosti protagonista možemo vidjeti kao mit-skog junaka koji se definira isključivo kroz velika djela. I sam Johann u jednoj sceni govori svojoj djevojci: "To čime se bavim nema veze s onim što nazivaš životom" te tako indirektno priznaje da je ono čime se bavi "veće od života". Mnogi bi rado ukrotili takva junaka, sputali ga psihanalitičkim objašnjenjima, no on "bježi" i ispred takvih pokušaja interpretacija. Redatelj Heisenberg izjavio je da su gledatelji navikli na filmove u kojima upoznajemo junaka u prvih deset minuta, a očito im je on želio

pružiti nešto drugo – objašnjenje u hodu, u trku. Redatelj uz puno crnog humora profilira glavnog junaka isključivo kroz akciju, u stilu junaka Sergia Leonea i drugih legendi iz žanrovskih filmova (npr. Steve McQueen, Charles Bronson), i to kao čovjeka s opsijom koja graniči s ludilom. No, ako bismo ipak morali psihološki definirati glavni lik, opisali bi ga kao antisocijalnu osobu, kolokvijalno rečeno psihopata, koju uzbudjuju stresne situacije i ovisna je o adrenalinu. Za vrijeme pljački Johann nosi masku bezizražajnog lica, no i njegovo lice izgleda poput te maske. Bez osmijeha i emocija on predstavlja "čovjeka bez svojstava" s kojim se publika teško identificira, pa će biti zanimljivo vidjeti hoće li autori predstojećeg remakea u hollywoodskoj verziji dodatno humanizirati ovog junaka. Pravi pljačkaš po kojem je snimljen film, Johann Kastenberger, bio je okrutan kriminalac koji je vjerojatno ubio policijsku, ali i prostitutku, a na kraju je stradao tako što je ustrijeljen na cestovnoj blokadi. Johann u ovom filmu ima romantičnu vezu, ali ona samo dodatno pokazuje da je nesposoban za ozbiljne odnose – stalno je šutljiv, ne da mu se razgovarat, napet je i ne voli dodire. Očito je da mu novac ne treba za lagodan život (samo ga skuplja u vreće i uopće ne troši), već pristupa pljačkama kao pravoj olimpijskoj disciplini. Johann (Kastenberger) je i u stvarnosti postigao brojne rekorde – zabilježen je

kao rekorder na austrijskom maratonu, znao je opljačkati po tri banke u jednom danu, a za njim je bila raspisana i najveća potjera u povijesti Austrije.

Poput čuvara u Auschwitzu i filmski Johann se opušta slušajući klasičnu glazbu, dok u autu sluša dinamičnu glazbu, vjerojatno iz istih razloga kao i svaki iskusni vozač, da ne zaspie i da ostane koncentriran. Osim glazbe junak sluša i vijesti o sportskim uspjesima austrijskih sportaša – i tako se podcrtava poveznica između njega i vrhunskih sportaša. Naime, i on je opremljen posebnom štopericom, mjeračima pulsa, programima za mjerjenje rezultata i posebnom obućom, a čelična volja, samodisciplina i razrađeni režim treninga omogućuju mu da pobjeđuje kako u službenim utrkama tako i u pljačkama koje izvodi jednakom metodično i disciplinirano. Za svoju glavnu sportsku disciplinu Rettenberger odabire "trčanje s pljačkom banke" i tome se potpuno posvećuje. Poput svih najvećih sportaša i Johann obara rekorde ne štedeći ni sebe ni protivnike, i to mu postaje prava opsijacija. I kad nam se čini da je naš junak došao do kraja, on i dalje trči, trči i trči, do i preko krajnjih granica, kao da su njegov život i karijera pljačkaša jedan maraton bez kraja. No, za razliku od maratona u kojima sudjeluje, Johann se natječe sam sa sobom i umire tek kada, kao i svaki trkač na kraju utrke – ostane bez daha.

**Siniša Paić**

## Tajna u njihovim očima

(*El secreto de sus ojos*, Juan José Campanella, 2010)

UDK: 791.633-051Campanella, J. J."2010"(049.3)

Argentinac Juan José Campanella prihvatio se adaptacijske hvaljenog romana *Pitanje u njihovim očima* (*La pregunta de sus ojos*, 2005) svog sunarodnjaka Eduarda Sacherija koji je zajedno s Campanellom suscenarist filma. Riječ je o filmu koji je teško – a možda i nemoguće – sasvim precizno žanrovski definirati, jer se temeljni kriminalistički zaplet od samog početka polagano i minuciozno razvija u mnoštvo smjerova kreirajući žanrovski raznorodnu fresku suptilno psihološki iznijansiranih likova i njihovih međuodnosa, s nenametljivo provedenom, no ipak posve vidljivom sociokritičkom oštricom u pozadini.

U središtu priče nalazi se umirovljeni i ostarjeli sudske istražitelj Benjamín Esposito, umoran i rezigniran čovjek

koji se 1999. iz provincije vraća u Buenos Aires odlučan napisati roman o slučaju koji je presudno obilježio njegov osobni i profesionalni život. Dva i pol desetljeća prije Benjamán se s najboljim prijateljem i kolegom Pabloom Sandovalom prihvatio istrage silovanja i ubojstva mladežene, supruge očajnog bankovnog službenika Ricarda Moralesa. Uz pomoć ambiciozne i atraktivne mlade kolegice Irene Menéndez Hastings, djevojke pred udajom koja će im ubrzo postati šefica, istražiteljski će par shvatiti da se suočavaju sa zadatkom koji nadilazi njihove ovlasti i mogućnosti. Naime, nakon što na temelju jedne stare fotografije iz žrtvina stana dođu na trag njezinu znancu iz djetinjstva Isidoru Gómez, te nakon što iz njega us-



piju izvući priznanje o počinjenom ubojstvu, Benjamín, Pablo i Irene suočit će se s opstrukcijom i produženom rukom režima u vlastitim redovima. Godina je 1975, ljetoprije umro je Juan Perón, a zemlju, kojom vlada njegova treća supruga Isabel, potresaju sukobi peronista i fašista predvođenih generalom Jorgeom Rafaelom Videlom. Godinu poslije, vojna hunta predvođena Videlom oružjem i tenkovima svrgnut će marionetsku vlast Isabel Perón, čime će početi dugotrajan proces poznat pod nazivom "prljavi rat". U tom će procesu tijekom sljedećih sedam godina uz bezobzirno kršenje ljudskih prava izginuti velik broj ljudi, dok će se njih gotovo 30 000 neslužbeno proglašiti "nestalima". Dakako, riječ je o osobama koje su bez suda uhićivale i ubijale razne neformalne naoružane skupine i odredi smrti. Kad se pokaže da je i psihopat Isidoro Gómez član jedne takve grupe, odnosno, da je ubojica u službi režima, Benjamín, Pablo i Irene otkrit će da je njihov prijetvorni i korumpirani donedavni kolega Romano na čelu tog istoga eskadrona smrti. A kad ubrzo kao pogrešna žrtva ubojica padne Pablo, jer su ga zamjenili za Benjamína, potonji se na nagovor Irene odlučiti skloniti u provinciju. Ondje će provesti sljedećih četvrt

stoljeća te će uz obavljanje nezahtjevna posla odraditi i desetogodišnji brak bez ljubavi i strasti. Posve razumljivo, jer ljubav njegova života je Irene, nekad senzualna djevojka, a na kraju 1990-ih privlačna žena kojoj se nikad nije usudio otvoreno iskazati svoje osjećaje.

U središtu je Campanellina zanimanja kompleksan romantični odnos Benjamína i Irene – on se do samog kraja filma profilira isključivo kroz skrivene poglede, suspregnute pokrete i neizgovorene riječi. Majstorski vodeći naraciju na dvjema vremenskim razinama, između kojih su prijelazi potpuno neprimjetni (svaka od razina sadrži dodatne vremenske skokove), redatelj kreira zavodljivu i gdjekad hipnotički sugestivnu cjelinu koja obiluje elipsama i naznakama kojima se gledateljima prepusta da u skladu s vlastitim senzibilitetima naslute i na određeni način zaokruže kompletну sliku. Studiozan pristup likovima i njihovim karakterima poslijeduje njihovom fascinantnom plastičnošću i životnošću, čemu doprinose sjajni dijalozi i mnogo humora. Dok je sam Benjamín neosporno punokrvan, no ipak razmjerno tipski filmski protagonist, iz drugog se plana pomalja lik Pabla, prividno neozbiljnog i duhovitog cinika i alkoholičara koji

će se u možda ključnom trenutku prometnuti u pravog junaka i žrtvovanjem vlastitog života spasiti Benjamínov. No, to i ne mora biti istina jer gledatelj, baš kao i drugi likovi, zahvaljujući elipsi, nikad ne doznaće točne okolnosti Pablove smrti, već nam tek preostaje vjerovati u Benjamínovu verziju događaja prema kojoj se njegov prijatelj ponio kao heroj. Mnogi takvi detalji u filmu ostaju tek naznačeni i skriveni elipsama, što dodatno doprinosi njegovoj intrigantnosti, punoći i značenjskom bogatstvu.

Glavni motivi koji se provlače kroz ovaj film osjećaj su uzaludnosti osobnog angažmana u srazu s degeneriranim i otvoreno zločinačkim socijalnim mehanizmima te igra između stvarnosti i fikcije. Spremajući se za pisanje romana o događajima iz 1974, Benjamín na samom početku sebi priznaje da nije siguran kako su se stvari odvijale i što se točno zabilo, odnosno, da ne zna što je pravo sjećanje, a što tek "sjećanje na sjećanje". Kad u završnici Irene pročita dovršeni Benjamínov roman, ona mu prigovori da se neki događaji nisu tako zbili, na što joj on odvrati da ipak jesu jer su takvi u njegovu sjećanju. A kao što u jednom trenutku kaže Benjamín, čitav naš život zapravo se svodi na sjećanje.

Sam naslov *Tajna u njihovim očima* odnosi se na dvije fotografije koje se pojavljuju u različitim vremenima i okolnostima, a vezane su uz Benjamína i ubojicu Isidora Gómeza. Oba muškarca na njima s gotovo identičnim izrazima lica iskosa promatraju voljene žene: Benjamín Irene, a Gómez svoju buduću žrtvu, u koje su nesretno zaljubljeni. No dok će nesigurni Benjamín, dijelom silom prilika, a dijelom idući linijom manjeg otpora, prešutje-

ti i zanijekati svoju ljubav prema Irene, koja će udajom također završiti u ne baš sretnom braku, Gómez će se prometnuti u psihopata i ubojicu. Isprva navlas isti pogledi tako će rezultirati dijametralno suprotnim posljedicama, a oni koji gledaju naći će se u zamijenjenim ulogama lovca i žrtve. Ipak, Benjamín će napisati, makar i s 25 godina zakašnjenja, realizirati svoju ljubav prema Irene, koja si isto tako nije bila spremna pravovremeno priznati osjećaje prema muškarcu kojeg istinski voli, dok će Gómez kao progonađena zvijer završiti u doživotnom kavezu. Naime, doznavši identitet ubojice svoje supruge te shvativši da doticni kao izopačeni sluga režima uživa zaštitu od bilo kakvih sankcija, zastrašujućim demonima progonađeni Ricardo Morales uzet će pravdu u svoje ruke. Koju godinu nakon ubojstva supruge on će ući u trag Gómezu, te lažno inscenirajući njegovu smrt kao nesretni slučaj, zločinca će smjestiti u ćeliju izgrađenu u podrumu svoje kuće. Kad pred kraj filma skupa s Benjamínom otkrijemo da Morales već duže od dva desetljeća Gómeza drži zarobljenog, svakodnevno mu šutke donoseći hranu dok ovaj polulud moli za makar koju riječ razgovora i komunikacije, jasno je simboličko značenje tog uznemirujućeg simboličkog odnosa koji počiva na zločinu i mržnji. U postperonističkoj Argentini pod vlašću vojne hunte malo je tko mogao ostati nedužan i poštovan, ako ne već statusa žrtve, a ono barem uloge krvnika. U društvu u kojem su carevali nemoral i nepravda jedini je izlaz predstavljalo preuzimanje pravde u svoje ruke, a posljedice tih tragičnih vremena osjećaju se još i danas.

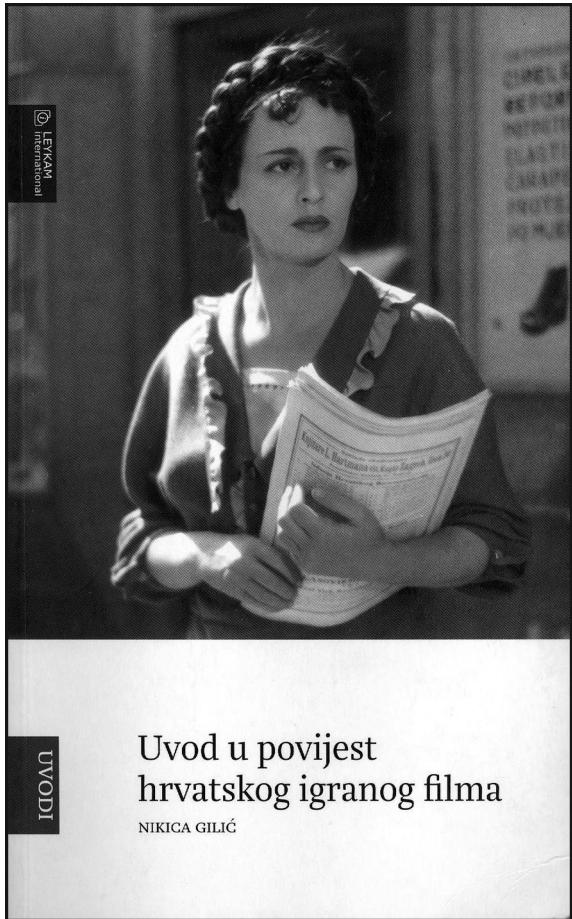
**Josip Grozdanić**

## Tomislav Čegir

### O hrvatskom filmu, ponovno

Nikica Gilić, *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*, Leycam International, Zagreb 2010.

67 / 2014



Sve bogatijem filmološkom stvaralaštvo Nikice Gilića možemo pribrojiti i knjigu *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma* u izdanju nakladnika Leycam International, njegovu treću samostalnu autorsku knjigu nakon *Uvoda u teoriju filmske priče* (2007) i *Filmskih vrsta i rođova* (2007). Gilićovo novo djelo sukladno je trima djelima Ive Škrabale o povijesti hrvatskog filma, no, za razliku od Škrabala, Nikica Gilić pozornost poglavito posvećuje igranom filmu, dodirujući ostale filmske vrste uglavnom letimično. Autor je, međutim, već naslovom odredio svoj rad kao *uvod*, ne

namjeravajući posegnuti u opsežniji stvaralački zahvat, i to kao uvod u igrani film. Dvjestotinjak stranica *Uvoda u povijest hrvatskoga igranog filma* bogato je filmsko štivo "zamišljeno" – autorovim riječima iz knjige – "kao udžbenik za studente filozofskih, učiteljskih i srodnih fakulteta te filmskih i drugih umjetničkih akademija, ali i priručnik svim ljubiteljima sedme umjetnosti zainteresiranim za ovaj segment svjetske povijesti filma."

Upravo sa stanovišta naznačenog navoda razmatramo strukturu i metodologiju ove knjige. Poglavlja završavaju svojevrsnim sažetkom, odnosno izborom tema, uz to su obogaćena i odabirom citata znamenitih filmskih djelatnika iz raznih razdoblja. Jasna podjela na povjesna razdoblja hrvatskog filma većim je dijelom određena i državnim promjenama, a vrijedan *Mali filmološki i kontekstualni pojmovnik* obuhvaća širok raspon pojmljiva društvenog i filmskog predznaka, sa završnim rasponom literature i opsežnim kazalom. Formata i opreme primjerih i mogućem širem čitateljstvu, taj se rad našao na razmeđi akademskog i popularizacijskog.

Nikica Gilić učinkovito razabire probleme hrvatskog filma, ponajviše u udjelu socijalističke Jugoslavije, kada je državna stega i višenacionalno državno uređenje odredilo filmsku produkciju. Svjestan da je svako umjetničko djelo, pa tako i film, često presudno društveno uvjetovano, autor je percipirao i razvidne prijelome u hrvatskoj kinematografiji. Razabirljivost stilskih tendencija, narativnih postupaka i presudnih autora, uz izraženi povjesni kontekst, smjernice su *Uvoda u povijest hrvatskoga igranog filma*, uz nužnu naznaku odrednice *cjelovečernjeg*, dakle dugometražnog predznaka. Kako klasični fabularni stil i modernistički narativni stil određuju i veći dio hrvatske kinematografije, Gilić je odlučio uspostaviti i temeljne razlike njihovih smjernica u filmovima raznih desetljeća. Filmski kontekst je nepobitan, kao i izdvajanje i vrednovanje autorskih opusa znamenitih redatelja. Većim

djelom ovoga filmološko-povijesnog ostvarenja, Nikica Gilić je nadahnut spisatelj. Stilom je sposoban čitatelja potaknuti u dublje uranjanje u filmsko stvaralaštvo razdoblja i autora, bez obzira je li posrijedi prvo ili višekratno razmatranje. Nema sumnje, međutim, da vlastitim autorskim odabirom, mjestimice uspostavlja i subjektivnu prizmu sagledavanja hrvatskoga filma, izmičući pokušajima čišće objektivnosti. Ponegdje seže u faktografsko nizanje filmskih ostvarenja, tek ovlaš naznačujući njihovu ulogu u nacionalnim filmskim stremljenjima, dok u drugoj krajnosti čitatelj svjedoči slojevitom tekstu istinskog filmologa, ali i filmskog zaljubljenika. No, s obzirom da Gilić ne namjerava ispisati sveobuhvatnu povijest hrvatskoga igranog filma, već je precizirano riječ o *uvodu*, ne možemo zamjeriti na naznačenom povremenom nerazmjeru pristupa, premda uočavamo marginalizaciju manje glasovitih filmskih autora ili njihovih ostvarenja, koji ipak ostvaruju znatan udjel u hrvatskom filmu i čini se nužnim ih revalorizirati.

U skladu s navedenim, primjetit ćemo naglašenu naklonost filmu šezdesetih, prijelomnom i zacijelo kvalitativno vrhunskom razdoblju domaćega filma. Vrednovanje dosega autorskih opusa Vatroslava Mimice, Ante Babaje, Zvonimira Berkovića i Kreše Golika je precizno, a u okviru *Uvoda* statusom su im približni i nadahnuti osvrti o stvaralaštву Branka Bauera u klasičnom filmskom razdoblju, kao i o stvaralaštву Zorana Tadića i Rajka Grlića 1980-ih. No, podjednako primjećujemo i doslovnu zbijenost u poglavljima koje obuhvaća filmsku produkciju u desetljećima samostalne hrvatske države. Jer, dva desetljeća domaćeg filma svedena su na pukih dvadesetak stranica teksta. Potpuno suprotno postupku Ive Škrabala u *Hrvatskoj filmskoj povijesti ukratko (1896-2006)* objavljenoj 2008., u kojem je čak polovica djela posvećena tom razdoblju (o uzrocima takve strukture pisao je nedavno Janko Heidl u ovom časopisu), potpisnik *Uvoda u povijest hrvatskog igranog filma*, posvema uočljivo, postupa reduktivno, ne dopuštajući si zamah u razradi suvremenog filma, često tek navodeći važnija ostvarenja i žanrovske sustave, odabirući opsežniji uvid samo u nekolicinu djela i filmskih autora. Sumnjam da je Nikića Gilić zazirao od komplementarnosti s dosezima Škrabalova pregalačkog rada, budući su obojica promišljeni filmski spisatelji, ali i zbog toga što obrađujući ranija razdoblja, Gilić vrlo samosvojno percipira kvalitativne dosege hrvatskoga filma. Razrada završnih poglavljaja suvremenog filma može nam se učiniti zamalo oprečnom

razradi poglavja prvih desetljeća hrvatske kinematografije. Već povolik vremenski odmak ne šteti učinkovitoj razradi razdoblja u kojemu nedostaje filmova, ali ne i nekoliko opsežnih filmoloških i povijesnih osvrta (pr. Vjekoslava Majcena ili Tomislava Šakića te Ive Škrabala), pa Nikica Gilić bez poteškoća uspostavlja poveznice s početnim razdobljima, postupajući i kao povjesničar filma, te slijedeći i odrednice filmske arheologije. Rekonstrukcija, dakako, ne može biti potpuna, upravo zbog poteškoća s kojima se suočavaju i naprednije kinematografije negoli domaća kada zadiru u početke filma.

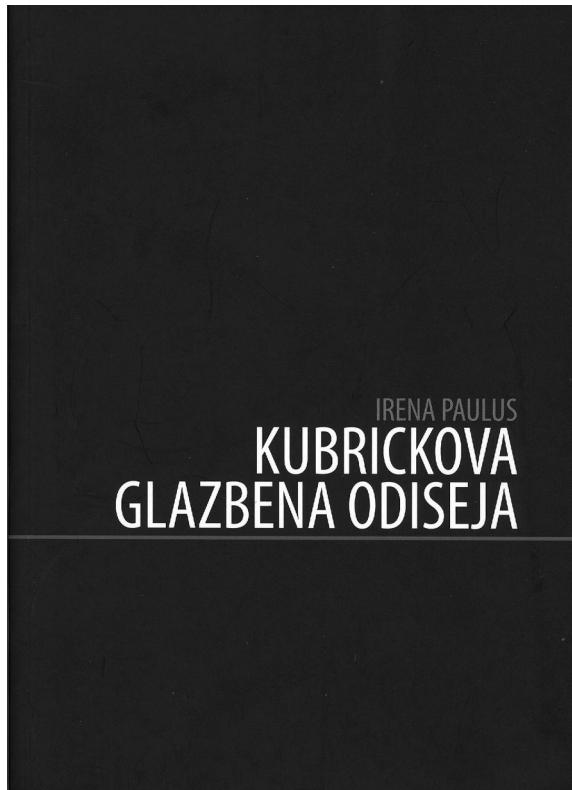
U *Uvodu u povijest hrvatskog igranog filma* nisu zanemareni ni ostali filmski djelatnici, iako nisu naglašeni, već je učinkovito označena njihova važnost u okviru filmske građe. No, ne treba zaboraviti ni podatak da autor razmjerno često poseže za usporedbama s drugim nacionalnim kinematografijama u okviru socijalističke Jugoslavije, razmatra i širi društveni ili ideološki kontekst hrvatskoga filma, te uspostavlja njegovu potpuniju vrijednost. Nema sumnje da Gilić izvrsno poznaje materiju domaćega filma, kao i društvenoga stanja koje ga okružuje. Podjednako, posve je razvidno da s razumijevanjem i naklonošću razmatra njegove smjernice, često vrludave tijekove razvoja, društvene lomove i stvaralačke vrhunce, ali i posrtanja. Kontinuitet hrvatskoga filma nepobitan je u ovom djelu, pa je logično da se napoljetku razmatraju i mogućnosti daljega napretka. No, usprkos navedenom, teško ćemo u ovom djelu pronaći preblagonaklone hvalospjeve ili ne-argumentirane pokude. Gilić je ipak samosvjestan autor koji si takve krajnosti ne dopušta. *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma* zasigurno nije nepogrešivo ostvarenje, o kvalitativnom dosegu njegovih vrijednosti možemo i znatno više razglabati. Šteta, doista šteta što Gilić nije uzeo više stvaralačkoga zamaha u čitavom djelu. Očividna naklonost hrvatskom filmu mogla je biti i snažnije izražena, a da pritom ne našteti nužno potrebnoj objektivnosti. Nepobitno je ipak da kvalitete daleko nadvladavaju poneke nedostatke, od kojih je nerazmjer obrade pojedinih segmenata ponajviše naglašen. Međutim, odmaknem li se od položaja zagriženoga kritičara koji prosuđuje tuđi stvaralački doseg, moram napomenuti da ponajbolji dijelovi *Uvoda* potiču potrebu pogledati filmove koje sam propustio i iznova pogledati one koje sam već i pomalo zaboravio. To je ponekad i sasvim dovoljno, a knjiga Nikiće Gilića nudi i više od toga.

## Davorka Begović

### Sveobuhvatno analitičko promišljanje Kubrickova odnosa prema glazbi

Irena Paulus: *Kubrickova glazbena odiseja*, Pozitiv film, Zagreb 2011.

67 / 2011



*Kubrickova glazbena odiseja* Irene Paulus sveobuhvatno je djelo o Kubrickovoj filmskoj glazbi, o glazbi u Kubrickovim filmovima i možda najtočnije, o Kubrickovu odnosu prema glazbi, a u kojem autorica pristupa i s muzikološkog i s filmološkog stajališta. Ovaj je znanstveni rad Irene Paulus vrlo sustavan *pregled* Kubrickova filmskog opusa i razvoja njegova odnosa prema glazbi, ali i vrlo jasan muzikološko-filmološki pogled na isto: argumentirani stav proizišao iz rezultata detaljnih analiza i proučavanja cjelokupnog Kubrickova filmskog opusa. Kao jedina muzikologinja koja se u Hrvatskoj sustavno i konzistentno već dugi niz godina bavi filmskom glazbom, Paulus je pojedine analize Kubrickovih filmova i glazbe

već objavljivala u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, no tek kompletna *Glazbena odiseja* obuhvaća svih trinaest dugo-metražnih igralih naslova Stanleyja Kubricka, donosi niz uzročno-posljedičnih veza, te postupnih koraka od Friedeove "skladane filmske partiture" za prvi Kubrickov igrajni film *Strah i želja* do "originalnog" korištenja isključivo "neoriginalne" glazbe za film u 2001: *Odiseji u svemiru*, te polaganog, uvjetno rečeno, povratka prema određenim tradicijskim postupcima u filmu *Oči širom zatvorene*.

Za filmsku je glazbu pri analizi potrebno dvostruko znanstveno stajalište i iskustvo, pogled iz oba kuta, muzikološkog i filmološkog: pri muzikološkoj analizi partiture pisane za određeni film ne smije izostaviti sve ostale konstitutivne elemente filma, a posebice film u cjelini, kao ni međusoban odnos auditivnog i vizualnog, te auditivnog i narativnog, no proučavanje glazbe za Kubrickoveigrane filmove daleko je kompleksniji zadatak. Ne samo zato što bi već glazbena analiza Straussovih, Ligetijevih, Beethovenovih, Bartókovih ili Pendereckijevih djela bila kompleksnija od glazbene analize kakve Nortohove ili Williamsove partiture (uz dužno poštovanje skladateljima filmske glazbe), već radi specifičnog korištenja postojeće ili "arhivske" glazbe: Kubrickova upisivanja novih sadržaja i značenja u postojeću glazbu, kao i upisivanja sadržaja i komentara u filmsko izlaganje upravo pomoću postojeće glazbe, pri čemu je glazba konstitutivni element razvoja filmske priče. Upisivanje sadržaja i komentara glazbom u nekim slučajevima bilo prilično jednoznačno, kao u zadnjoj sceni *Dr. Strangelovea* u kojoj atomske eksplozije prati pjesma "We'll Meet Again" Rossa Parkera i Hughiea Charlesa, a u nekima je (p)ostavljalo pitanja i poticalo promišljanja, kao u prikazima svemira u 2001: *Odiseji u svemiru* uz Straussov valcer "Na lijepom plavom Dunavu".

Ne čudi da je svoju glazbenu odiseju kroz Kubrickove filmove Paulus koncipirala kronološki, no valja obratiti

pozornost na podjelu poglavlja i grupiranje filmova. U prvu grupu, pod naslovom "Rani filmovi", pripadaju *Strah i želja*, *Poljubac smrti*, *Uzaludna pljačka* i *Staze slave*, čije partiture potpisuje Kubrickov prijatelj, oboist Gerald Fried. Drugo poglavlje, "Rane šezdesete", obuhvaća *Spartaka*, *Lolitu* i *Dr. Strangelovea ili: kako sam naučio prestati brinuti se i zavoljeti bombu*, pri čemu na svakom sljedećem projektu Kubrick surađuje s novim skladateljem, ali i sve češće koristi već postojeću glazbu. Originalnu glazbu za Spartaka napisao je cijenjeni hollywoodski skladatelj Alex North, za *Lolitu* je originalnu glazbu skladao Nelson Riddle, a neoriginalnu potpisuje Bob Harris, dok je na *Dr. Strangeloveu* Kubrick surađivao s Lauriejem Johnsonom, koji je imao ulogu aranžera prije nego skladatelja filmske glazbe.

Treće je poglavlje "Zreli Kubrick" posvećeno 2001: *Odiseji u svemiru*, u kojoj Kubrick koristi isključivo neoriginalnu glazbu na originalan način, ali pritom postojeća objašnjenja *originalnog korištenja* kao *glazbe suprotne slići* autorica kritički i analitički preispituje, te dolazi i do nekih drugačijih zaključaka. U poglavlju "Nove glazbene smjernice" Paulus analizira *Paklenu naranču*, *Barryja Lyndona*, *Isijavanje* i *Full Metal Jacket*, u kojima se mijenja Kubrickov odnos prema glazbi, postupno manje kritičan prema tradicionalnim postupcima, a na kraju izdvaja *Oči širom zatvorene*, čija se premijera održala nakon Kubrickove smrti, u poglavlju "Stanley Kubrick u devedesetima". Dakako, ovakvo grupiranje Kubrickove filmografije, različito od ustaljenih u kojima su, primjerice, grupirani *Dr. Strangelove*, *Odiseja* i *Paklena naranča* kao znanstvenofantastični, te namjerno naglašavanje razvojnog puta ("lûka") Kubrickova odnosa prema glazbi, rezultat su analitičkog koncepta i polazišta autoričina istraživanja: glazbe.

Obrađujući pojedina djela, Paulus prije same analize iznosi filmsku radnju – sinopsis, ne zaobilazeći pritom eventualne izvanfilmske elemente i činjenice važne za kontekstualizaciju i/ili razumijevanje određenih filmskih elemenata i postupaka: primjerice literarni predložak i razloge njegova odabira, povjesni kontekst i društvene okolnosti, umjetničke tendencije suvremenika, način odabira skladatelja/ice na projektu, ili pak Kubrickove karakterne osobine koje su utjecale kako na odnose sa suradnicima, tako i na pristup i način rada. Analitički pristup ne zaobilazi filmsku naraciju i vizualne elemente, a fokus muzikološke analize ovisi o pojedinačnom

umjetničkom djelu i redateljevu odnosu prema glazbi. Tako se Paulus pri analizi *Straha i želje* bavi samom Friesdovom partiturom i glazbenim jezikom, stilom, te kompozicijsko-tehničkim postupcima, u *Isijavanju* pozornost posvećuje korištenim postojećim djelima Bartóka, Ligeti i Pendereckog, ali i originalnoj glazbi Wendy Carlos, dočim se u 2001: *Odiseji u svemiru* bavi ponajviše Kubrickovim odabirom postojeće klasične glazbe, montažom i načinom njene uporabe te upisanim značenjima. Međusobne korelacije auditivnog i vizualnog, odnosno auditivnog i narativnog, kao i značenjske karakteristike koje Paulus argumentirano i utemeljeno prepoznaje, povezuje i iznosi, svakako su rezultat detaljnog analitičkog čitanja Kubrickove redateljske, ali i skladateljske poetike.

Najopsežnija među analizama jest ona 2001: *Odiseje u svemiru*, filmskog remek-djela i vrhunca Kubrickova odnosa prema glazbi; sublimata niza redateljsko-skladateljskih postupaka kojima se Kubrick udaljava od tradicije, krši pisana i nepisana pravila skladanja i upotrebe filmske glazbe, te na fascinantan način daje glazbi izrazito važnu funkciju u cjelini. Međutim, Paulus ne posvećuje toliku pozornost *Odiseji* "samo" radi detektiranja Kubrickovih redateljskih odluka i postupaka, već povlači usporedbe s ranijim filmovima, pronalazeći, doduše sporadično i mnogo rjeđe nego u *Odiseji*, iste postupke, a time i korijene naznačene poetike. Jedinstvo filmske partiture u *Odiseji* ne postoji, kao što nije postojalo ni u ranijim filmovima osim *Spartaka* i *Straha i želje*, a glazba će nerijetko, kao rezultat tehnike nijemog filma i isključivanja dijaloga i ma kojeg drugog zvuka, u potpunosti doći u prvi plan, kao što se vidjelo i u *Loliti* i *Dr. Strangeloveu* (završna scena nuklearnih eksplozija, npr.).

Nastavno na glazbu koja komentira prizor (Strausssov valcer *Život umjetnika* u *Stazama slave*) ili želi izazvati reakciju ("We'll Meet Again" na kraju *Dr. Strangelovea*), radije nego izražavati emocije, što je bila prihvaćena i poželjna uloga filmske glazbe, u *Odiseji* upotreba Straussova valcera *Na lijepom plavom Dunavu* uz prizor svemirske letjelica izaziva i traži razmišljanje, postavlja pitanja i ne daje odgovore. Kolebanje između prizornosti i neprizornosti glazbe (sjetimo se Rapallove teme – mamma u *Poljupcu smrti!* ili Lolitine glazbe uz Humbertovo kupanje nakon Charlotteine smrti u *Loliti*), kao i monitoranje slike prema glazbi (npr. montaža uz valcer *Život umjetnika* Johanna Straussa ml. u *Stazama slave*), također su postupci poznati iz ranijih filmova, a u ovom će filmu

biti češći, izraženiji i uočljiviji. Izrazito važna funkcija koju je Kubrick davao glazbi, radi čega se *Odiseju* nazi- valo i poetskim i eksperimentalnim filmom, nije vidljiva samo u finalnom ostvarenju: Kubrick je koristio glazbu i tijekom snimanja, kako bi dobio željenu atmosferu i pomogao glumcima u artikulaciji likova i situacija, a za montažnim je stolom glazbom uobličavao filmsko vrijeme.

Inzistirajući sve češće na korištenju postojeće glazbe, pomnim odabirom, o čemu je sam odlučivao, odbivši skladanu partituru cijenjenog skladatelja Alexa Northa, ostavljajući "privremenu" glazbu kao finalnu glazbu u *Odiseji*, Kubrick nije samo radikalno izmijenio tradicio- nali odnos redatelj-skladatelj, već je svjesno preuzeo na sebe skladateljsku ulogu i "komponirao" filmsku par- tituru koristeći se postojećim glazbenim materijalima. Čitajući dalje Kubrickove redateljske postupke, primje- rice davanje prednosti glazbi pred dijalogom, zatim zvu- ku pred tonom, a onda i tišini pred zvukom, ili način manipulacije tuđim djelima, Paulus povlači paralelu s postupcima skladatelja 20. stoljeća, a sasvim opravdano

Kubricka naziva i najinventivnijim redateljem glazbe u povijesti filma.

Treba reći da je ovo uistinu još jedan velik doprinos Irene Paulus proučavanju filmske glazbe u nas: *Kubrickova glazbena odiseja* donosi analitički znanstveni pristup cjelokupnom Kubrickovu filmskom opusu, u središte istraživanja stavljajući fascinantni redateljev odnos pre- ma glazbi, ali je dragocjena i kao svojevrstan predložak iz kojeg možemo iščitati i niz metodoloških postupaka, ponuđena pitanja i odgovore, te promišljanja o filmskoj glazbi uopće. Zadivljujuće je kako i koliko važnosti je Stanley Kubrick u svojim ostvarenjima dao glazbi, a da pritom, ako je uopće potrebno naglašavati, nije zane- mario ostale konstitutivne elemente izlaganja (baš na- protiv!), nego mu je specifičan način korištenja glazbe pomogao i pridonio u stvaranju poetskih filmskih ostva- renja. Usporedno, Irena Paulus pristupa glazbi u filmu muzikološki vrlo precizno, detaljno analizirajući korište- nu glazbu, ali ne zanemarujući ostale filmske elemente i analizu cjelokupnog filmskog izlaganja.

## ERRATA CORRIGE

**Prilozi za filmografiju Miroslava Mikuljana**

Budući da je u prošlom broju promaklo nekoliko grešaka (među kojima su i pod filmografskim podacima Mikuljanovih dvaju dugometražnih kinofilmova ponovljeni podaci za dva TV filma), u ovom broju ponavljamo filmografiju s ispravcima.

67 / 2011

**NAPOMENA:**

Kako stручni 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\_redateљ.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 Danim hrvatskog filma, kataloga ZagrebDoxa i sl. Zahvaljujemo Deši Jović (INDOK HTV-a) za podatke o televizijskim emitiranimima 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 Červenka, Milan Nikolić – Branio sam unaprijed osudene, 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. (ts)

**NEPROFEJSKI FILMOVI*****Sava kod Zagreba 514, 1964.***

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

***Teme sa sela, 1964.***

(Kinoklub Zagreb) Dokumentarni film, 8mm.

***Ekvilibr, 1964.***

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

***Nadgradnja, 1965.***

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

***Arijadna, 1970.***

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

***Eli, Eli, lama asabhtami, 1970.***

(Kinoklub Zagreb)

***Grad, 1970.***

(Kinoklub Zagreb)

***Putnici El Dorado ekspresa, 1970.***

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

***Rodendan stalagmita, 1970.***

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

***Sejsana, 1970.***

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

***Single Cross, 1970.***

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

***Cirkulus, 1971.***

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

***Druga obala, 1971.***

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

***In continuo, 1971.***

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

***Intermezzo, 1971.***

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

***Jesenice Stuttgart itd., 1971.***

(6 min., Kinoklub Zagreb) Dokumentarni film. Snimatelj: Mario Perušina. 16mm, c/b.

***Post sezona, 1971.***

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

***Ljetni dan, 1972.***

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

***Dan za danom, 1973.***

(Kinoklub Zagreb) Snimatelj: Srđan Segarić.

## KRATKI DOKUMENTARNI FILMOVI

### **Za poslom, 1971.**

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

### **Moj prvi radni dan, 1972.**

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

### **Radnica, 1978.**

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

### **Oproštaj, 1978.**

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

### **Što će biti s Adamom, 1978.**

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

### **Lica i maske, 1979.**

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

### **Lička iskra slobode, 1987.**

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

### **ZAVNOH, 1989.**

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

### **Dobro došli u Lobor-grad, 1989.**

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

### **Čuvari mrtvih selja, 2004.**

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

### **Sam, 2008.**

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

### **Ljudi s mlječnog puta, 2009.**

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

### **Plava plaža II, 2010.**

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

## KRATKOMETRAŽNI (PROFESIONALNI) IGRANI FILMOVI

### **Nije daleko, 1979.**

(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.

### **Ponedjeljak, 1980.**

(Jadran film) Scenarij: Marija Peakić. 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

### **Hoću živjeti, 1982.**

(95 min., Jadran film) Scenarij: Mirko Sabolović. Snimatelj: Ivica Rajković. Montaža: Blaženka Jenčik. Glazba: Zdenko Runjić. Scenografija: Dušan Jeričević. 35mm, widescreen, boja. Uloge: Fabijan Šovagović (Marko Mlinarić), Milan Štrlijić (Filip Mlinarić), Ena Begević (Tereza), Zdenka Heršak (gostioničarka Fanika Kovač), Milan Srdoč (Petar), Minja Nikolić (Markova žena), Uglješa Kojadinović (Martin), Vera Žima (Jela), Ilija Ivezić (šef kooperacije Karlo Mraz), Edo Peročević (veterinar), Slavica Jukić, Adem Ćeđan (Emil Kovač), Đuro Utješanović, Zvonimir Ferencić (kum).

### **Crveni i crni, 1985.**

(136 min., Jadran film) Scenarij: Marija Peakić-Mikuljan. Snimatelj: Andrija Pivčević. Montaža: Višnja Štern. Glazba: Neven Frangeš. Scenografija: Tihomir Piletić. 35mm, widescreen, boja. Uloge: Bekim Fehmić (Da Gizo), Milan Štrlijić (Ivan Pippan), Olivera Ježina, Radko Polić, Miodrag Miki Krstović, Davor Jureško (Sicilijanac), Anton Nalis (profäalist) i dr.

## TELEVIZIJSKI RADOVI

### TV DRAME

#### **Obiteljski album, 1981.**

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

#### **Smrt godišnjeg doba, 1988.**

(Televizija Novi Sad) Scenarij: Marija Peakić-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 Sabljić (Ana), Tihomir Aršić (David), Dubravko Jovanović (Saša), Ivana Pejićić (glumica Katarina), Dalibor Đaković.

**Doktorova noć, 1990.**

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

**TV DRAME ZA DJECU****Nemojte me zvati Robi, 1982.**

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

**Zanirci dolaze, 1988.**

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

**DOKUMENTARNI FILMOVI, FELJTONI, EMISIJE****Nakon radnog vijeka - Komodor i drugi kapetani, 1975.**

(TV Zagreb)

**Nakon radnog vijeka - Učiteljica, 1975.**

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

**Nakon radnog vijeka - Radnici, 1977.**

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

**Nakon radnog vijeka - Sutkinja, 1977.**

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

**Nakon radnog vijeka - Profesor, 1980.**

(TV Zagreb) Snimatelj: Mario Perušina.

**Bio sam ranjenik, 1977-80.**

(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).

**Terenci (Monteri), 1978.**

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

**Terenci (Naftaši), 1978.**

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

**Terenci (Mineri), 1979.**

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

**Terenci (Stjuardesa), 1979.**

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

**Legende (1) - Muškost, muškost (Sinjska krajina)****(Mit o muškosti), 1980.**

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

**Legende (2) - Istra, zemlja divova (Mit o muškosti), 1980.**

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

**Legende (3) - I još, i još, i još, 1980.**

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

**Legende (4) - Nasljedstvo Miha Pracata, 1981.**

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

**Legende (5) - Murvice na Braču (Zmajevi na Braču), 1981.**

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

**Legende (6) - Ljubav na kušnji, 1975.**

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

**Portreti revolucionara - Veda Zagorac, 1981.**

(TV Zagreb) Snimatelj: V. Trauber. Montaža: Višnja Štern. Obitelj Turković, 1982. (TV Zagreb) Snimatelj: V. Trauber. Montaža: Višnja Štern.

**Mali svijet [Portret Željka Drakulića], 1983.**

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

**Mali svijet - Ivo i Lola to je naša škola, 1983.**

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

**Mali svijet - Žar ptica, 1983.**

(TV Zagreb) Montaža: Višnja Štern. Mali svijet – Djeca u prometu, 1984. (TV Zagreb) Snimatelj: S. Milivojević.

**Rudari, 1984.**

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

**Posvećeni kruhu, 1986.**

(TV Zagreb) Montaža: D. Frich.

**Edmond i Katica (Povratak), 1987.**

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

**40. godina Kulturno prosvjetnog sabora Hrvatske I, 1988.**

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

**Otočac - ratna prijestolnica Hrvatske, 1988.**

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

**Križevački kraj - nekad i sad (Kalnik 2), 1988.**

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

**Socijalistička demokracija I-II, 1988.**

(TV Zagreb) Dvije epizode arhivsko-obrazovne emisije.

***Svijet u džepu Čedomira Breganta, 1989.***

(TV Zagreb) Snimatelj: Mario Perušina.

***Jazovka, 1990.***

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

***Most preko oceana [Otvaranje katedre za hrvatski jezik na Sveučilištu Waterloo, Kanada], 1990.***

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

***Sudbine - Čovjek iz šume, 1990.***

(32 min., HTV)

***Sudbine - Građani trećeg reda, 1991.***

(30 min., HTV)

***Sudbine - Krivnja sestre Florentine, 1991.***

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

***Sudbine - Povratak Đure Perice, 1991.***

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

***Crkve u plamenu, 1991.***

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

***Doktorica Vesna Bosanac, 1991.***

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

***Ratni zločini, 1991.***

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

***U ratu za život (Ratni kurz), 1991.***

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

***Sudbine - General Janko Bobetko, 1992.***

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

***Sudbine - Sančevići se vraćaju kući, 1992.***

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

***Sudbine - Slučaj doktora Šretera, 1992.***

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

***Sudbine - Život posvećen Hrvatskoj, 1992.***

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

***Sudbine - Svjedočenje osuđenog suca, 1992.***

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

***Sudbine - Obitelj Glavašević, 1992.***

(36 min., HTV)

***Sudbine - Čovjek iz crne knjige, 1993.***

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

***Povratak prognanika (Sabor prognanika u Osijeku), 1993.***

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

***Sudbine - Moja tri pakla, 1994.***

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

***Sudbine - Priča o zlatnom lančiću, 1994.***

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

***Sudbine - Vratit će se u Ervenik, 1994.***

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

***Sudbine - Mozaik istine, 1994.***

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

***Sudbine - Cijena istine, 1995.***

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

***Lijepa naša - Podne u Goli, 1995.***

(HTV) Snimatelj: Karmelo Kursar.

***Na granici sa Srbijom, 1995.***

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

***Bit će svećenik, 1996.***

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

***Sudbine - Vinko Nikolić, čovjek vjere i nade, 1997.***

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

***Sudbine - Ante Ledić, višeboj života, 1999.***

(53 min., HTV)

***Hrvatski biznismeni iz Kanade, 1999.***

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

***Sudbine - Igrali smo sa srcem, 2000.***

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

***Anton Kikaš - ponovno rođen (Portreti koje pamtim), 2003.***

(41 min., HTV) Scenarij: Marija Peakić-Mikuljan. Snimatelj: Karmelo Kursar, Davorin Gecl. Prema katalogu INDOK-a HRT-a, ova emisija sadržava (ili je ista) kao i: Anton Kikaš – mecena iz Toronto, 1990.

***Žumberačke perspektive, 2004.***

(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 Mikuljanovoј radnoj biografiji ni-smo 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).

**ERRATA CORRIGE****Juraj Kukoč****KRONIKA**

U Filmografiji Damira Radića, tiskanoj na kraju članka Dragana Juraka "Filmovi Damira Radića" (*Hrvatski filmski ljetopis*, god. 17, br. 65–66, proljeće/ljeto 2011, str. 95–98) na str. 98, greškom je izostavljen jedan film:

***Samo je zemlja ispod ovog neba\**, 2009, eksperimentalno-dokumentarni, 27'8''**

Film je kreirao Damir Radić (ideja, kamera, montaža), a zvjezdica (kao i u ostatku filmografije) označava da je natpis uredila Sanja Ribičić-Radić. U filmu su korišteni dokumentarni zapisi Željka Radivoja, a izvori za ovaj djelomičan *ready-made* film navedeni su na odjavnici.

(Uredništvo)

**30. 5. Lecce, Italija**

Na 47. međunarodnom festivalu turističkoga filma Tourfilm Festival promidžbeni filmovi Turističke zajednice grada Zagreba Zagreb, Zagreb i *Moonlight sonata Zagreb* osvojili su nagradu Grand prix Italia za najbolji turistički spot.

**31. 5. – 5. 6. Zagreb**

U kinima Europa i Tuškanac održan je 21. svjetski festival animiranog filma Animafest posvećen dugometražnim filmovima. Veliku nagradu osvojio je film *Moj pas Tulip* Paula Feirlingera. Posebno priznanje žirija osvojio je film *Metropia* Tarika Saleha. a nagradu publike film *Kerity, kuća bajki* Dominiquea Monferiya. Nagradu Zlatni Zagreb, koja se dodjeljuje najboljem filmskom projektu u razvoju, osvojio je film *The Jungle* Tibora Banoczkog. Između ostalog, održana je promocija knjige Nedeljka Dragića *Avantura linije: 699 crteža ispod šestinskog šeširića*, retrospektiva filmova Paula Driessena i izložba *Od skice do animacije*, održana u Galeriji ULUPUH.

**1. 6. Zagreb**

U Multimedijalnom centru SC-a, u sklopu programa *Priroda, multi-medij i virtualnost*, održana je projekcija filmova Nedeljka Dragića i razgovor s autorom.

**1-5. 6. Sisak i okolica**

U Sisku i okolnim mjestima održan je 4. Sisak Eco Film Festival putujućeg karaktera.

**2. 6. Zagreb**

U Maloj dvorani Koncertne dvorane Vatroslava Lisinskog, u sklopu dodjele godišnjih Vjesnikovih nagrada za postignuća u umjetnosti, nagradu za životni doprinos filmskoj umjetnosti *Krešo Golik* dobio je Vladimir Tadej.

**3. 6. Vukovar**

U dvorani Ružičkine kuće održana je projekcija dokumentarnih filmova Krste Papića.

**4-6. 6. Slano**

U hotelu Admiral, u sklopu manifestacije Dubrovnik Film Meeting, održan je stručni skup *Film Business in Developing Markets*.

## 5–10. 6. Marija Bistrica

Održana je redovita godišnja radionica programa EURODOC za producente dokumentarnih filmova, Transregionalna radionica dokumentarnih projekata za filmske profesionalce iz Italije, Slovenije i Hrvatske, seminar za televizijske urednike i program DOCmed, posvećen uspostavi suradnje između filmaša arapskih zemalja Mediterana i onih iz Europe.

## 6–11. 6. Sarajevo

U kinu Meeting Point održan je 2. festival hrvatskog filma, u sklopu kojeg su prikazani klasičnih i suvremenih hrvatskih igrani i animirani filmovi te stari arhivski snimci Zagreba.

## 7. 6. Zagreb

U sklopu Kratkog utorka Filmskih programa u kinu Tuškanac predstavljeni su filmovi i projekti Pulske filmske tvornice.

## 7–11. 6. Zabok

U kinu Zabok, Zelenoj dvorani i kinu na otvorenom u vrtu krčme Polanović održan je 9. Tabor Film Festival. Grand prix festivala osvojio je dokumentarni film *Dovidjenja Mandima* Robert–Jana Lacombea. U konkurenciji domaćeg filma glavnu nagradu Veronikina lubanja osvojio je igrani film *Onda vidim Tanju Jurja Lerotića*, a posebno priznanje animirani film *Dove sei, amor mio* Veljka Popovića, dok je u konkurenciji stranog filma, uz Lacombeov film, posebno priznanje dobio film *Vatra* Miguela Seabra Lopesa i Karen Akerman. Po kategorijama su nagrade osvojili filmovi *Dovidjenja Mandima* (dokumentarni film), *Stardust* (eksperimentalni film), *Propovjednik Dana Van Baelena* (igrani film) i *Vanjski svijet* Davida O'Reillyja (animirani film), koji je osvojio i nagradu publike Vox Veronicae. Između ostalog, održana je radionica scenarija.

## 8. 6. Zagreb

U kinu Europa održana je premijera dokumentarnog filma *Znaci tišine* Jerka Bana.

## 9. 6. Zagreb

U kinu multipleksa Movieplex održana je premijera animiranog filma *Vesla* Zdenka Bašića i Manuela Šumberca.

## 9. 6. Rijeka

U Art–kinu Croatia, u sklopu programa *Rijeka, jučer, danas i sutra*, održana je projekcija *Riječki žurnali*, koja se sastojala od reportaža starih žurnala posvećenih Rijeci.

## 9–11. 6. Rijeka

U Auli pape Ivana Pavla II u marijanskom svetištu Trsat održan je 2. festival hrvatskih vjerskih filmova Trsat. Glavnu nagradu i nagradu za režiju dobio je film *Ivan Srđana Segarića*, nagradu za scenarij *Vela Gospe na Salima Alekseja Pavlovskog*, nagradu za kamenu Branko Cahun za film *Sjaji Marija zvijezda* Zdravka Fučeka, nagradu za glazbu Maro Market za film *Tišina mora* Vjekoslava Živkovića, nagradu za montažu Zdravko Borko za film *Didak* Ante Marića, a posebno priznanje film *Markova mama* Jerka Bana. Između ostalog, prikazan je program filmova Miroslava Mikuljana.

## 9. 6. – 3. 7. Zagreb

U Galeriji Prsten Hrvatskog društva likovnih umjetnika održana je izložba *Surogat stvarnosti – pola stoljeća hrvatske animacije*.

## 10. 6. Zagreb

U kinu Europa održana je repertoarna premijera dokumentarnog filma *Gabriel* Vlatke Vorkapić.

## 11. 6. Beč

U 61. godini života umro je neprofesijski redatelj i snimatelj Kino kluba Zagreb Krešimir Lessel.

## 11. 6. Poreč

U mjesnom kazalištu održan je 4. festival filmla snimljenih mobitelom Filmmob.

## 11–18. 6. Split

U ljetnom kinu Bačvice, kinu Karaman te prostorima hostela Goli&Bosi održan je 4. festival mediteranskog filma Split. Najboljim dugometražnim filmom proglašen je film *Passione: glazbena avantura* Johna Turturra, a najboljim hrvatskim kratkometražnim filmom u programu Ješke *Ustaj, Miro!* Petra Oreškovića. Publika je za najbolji kratki film u međunarodnoj konkurenciji odabrala *360 stupnjeva* Maje Đokić. U međunarodnoj konkurenciji festivala bili su i hrvatski dugometražni igrani filmovi *Adriatic* Petra i Bože Vrdoljaka i *Predstava* Dana Okija.

## 12. 6. Setubal, Portugal

Na 27. međunarodnom filmskom festivalu Festroia posebnu nagradu žirija Silver Dolphin osvojio je film *Neka ostane među nama* Rajka Grlića.

## 12–13. 6. Izola, Ljubljana

U kinu Otok u Izoli i dvorani Slovenske kinoteke održana je retrospektiva kratkih filmova Ivana Martinca.

**15-16. 6. Rijeka**

U Art-kinu Croatia održan je program nagrađenih filmova 20. Dana hrvatskog filma.

**17. 6. Zagreb**

U Art kinu Metropolis održana je repertoarna premijera kratkog igranog filma *Šampion* Kristijana Milića.

**17. 6. Vukovar**

U dvorani Ružičkine kuće održana je projekcija dokumentarnih filmova Bogdana Žižića.

**17-18. 6. Kastav**

U Gradskoj loži i parku Fortica održan je međunarodni 3. Kastav Film Festival, posvećen ponajviše amaterskim filmovima snimljenim na svim mogućim medijima.

**19. 6. Šibenik**

U sklopu 51. međunarodnog dječjeg festivala održana je pretpremijera filma *Koko i duhovi* Daniela Kušana.

**20. 6. Zagreb**

U kinu Europa održana je promocija prvog tiskanog broja časopisa *Filmnaut*, uz projekciju filma *Kratka noć leptira* Alda Lada, snimanog u Zagrebu.

**22-24. 6. Đakovo**

U kinu na otvorenom u kafiću Click održan je 8. Etno film festival Srce Slavonije. Zlatno srce Slavonije osvojio je film *Feeling the air* Manuela Cecconella, Srebrno srce Slavonije film *Sacred Dancer* Diega D'Ignocenza, a Brončano srce Slavonije film *Kad dedi drmaju* Ive Kuzmanića. Posebne nagrade osvojili su filmovi *Anas i njegova sljedba* Dražena Piškorića i *Mišina Krešimira Lendića*.

**23-25. 6. Vrsar**

U sklopu 3. hrvatskog festivala ljubavi i erotike CasanovaFest prikazan je i filmski program.

**24. 6. Vukovar**

U dvorani Ružičkine kuće održana je projekcija dokumentarnih filmova Zorana Tadića.

**25. 6. Novi Sad**

Na Međunarodnom filmskom festivalu Cinema City kratkometražni film *9.ožujak* Irene Škorić dobio je glavnu nagradu u natjecateljskom programu Up to 10.000 Buck's.

**1. 7. Zagreb**

U Art kinu Metropolis održana je repertoarna premijera kratkog igranog filma 3, 2, 1 Igora Šeregića.

**1. 7. Vukovar**

U dvorani Ružičkine kuće održana je projekcija dokumentarnih filmova Rudolfa Sremca.

**1. 7. Neum**

Na 6. međunarodnom festivalu animiranog filma u Neumu film *Akceleracija* Andreja Rehaka dobio je nagradu za najbolji grafički art i dizajn.

**1-3. 7. Motovun**

Održan je 5. susret Dječje filmsko i videostvaralaštvo u funkciji javnoga zdravstva.

**1-7. 7. Karlovy Vary**

Na 46. međunarodnom filmskom festivalu u Karlovym Varyma dokumentarni film *Marijine Željke* Sukove, prikazan u konkurenciji programa East of the West, osvojio je nagradu FEDEORA Udrženja filmskih kritičara Europe i Mediterana. U službenoj konkurenciji prikazana je hrvatska manjinska koprodukcija *Soba 304* Brigitte Staermose.

**2. 7. Beograd**

U 87. godini života umrla je kazališna, filmska i televizijska glumica Olivera Marković.

**2. 7. Berlin**

U sklopu međunarodnog programa *Rencontres Internationales Paris/Berlin/Madrid* u Haus der kulturen der Welt prikazan je eksperimentalni film *Pustara Ivana Faktora*.

**2-9. 7. Zagreb**

U kinima na otvorenom Gradec i Tuškanac te u kinu Europa održan je 1. Fantastic Zagreb Film Festival. U sklopu festivala prikazan je i program Yu fantastika te održan okrugli stol *Fantastika i horor u ex-Yu: danas i sutra*.

## 5–9. 7. Supetar

U otvorenom kinu održan je 3. Supetar Super Film Festival, posvećen europskom dokumentarnom filmu. Od ove godine uveden je natjecateljski program, a pobjednik festivala bio je film *Muškarci koji plivaju* Dylana Williamsa.

## 7. 7. Zagreb

U povodu 118. rođendana Miroslava Krleže, između ostalog, u kinu Tuškanac prikazani su film *Put u raj* Marija Fanellija i TV drama *Na rubu pameti* Slavoljuba Stefanovića–Ravasija.

## 8. 7. Zagreb

U Dokukinu Croatia prikazan je dokumentarni film *Gabriel Vlatke Vorkapić* i održan razgovor s autoricom.

## 9. 7. Pärnu, Estonija

Na 25. festivalu dokumentarnog i antropološkog filma u Pärnu dokumentarni film *Selo bez žena* Srđana Šarenca osvojio je nagradu publike.

## 9–17. 7. Vila do Conde, Portugal

Na 19. međunarodnom festivalu kratkometražnog filma prikazan je program hrvatskih kratkih filmova Tranzicije i generacije u izboru festivala 25 FPS, kojeg su sačinjavali filmovi *Arheo 29* Vladislava Kneževića, *Miramare* Michaele Mueller, *Pametnice* Sonje Tarokić i Hane Jušić, *Žuti mjesec* Zvonimira Jurića i *Oslobodenje u 26 slike* Ivana Ramljaka i Marka Škobalja.

## 15. 7. Zagreb

Na 23. sjednici Hrvatskog sabora donesen je Zakon o izmjenama i dopunama Zakona o audiovizualnim djelatnostima. Njime se uvode finansijske mjere poticaja u obliku povrata dijela novčanih sredstava utrošenih u Republici Hrvatskoj za proizvodnju audiovizualnih djela kao kulturnih proizvoda. Zatim, razjašnjavanjem pojedinih definicija Zakona osiguravaju se zakoniti finansijski priljevi HAVC-u, bolje definira sukob interesa itd.

## 16–23. 7. Pula

U Vespačijanovoj areni, kinu Valli, dvorani Zajednice Talijana Circolo, na utvrdi Kaštel, u Multimedijalnom centru Luka te u Gradskoj knjižnici održan je 58. festival igranog filma u Puli. Film *Kotlovina* Tomislava Radića osvojio je Veliku Zlatnu Arenu za najbolji film, Zlatne Arene za scenarij, glavnu žensku ulogu (Mirela Brekalo–Popović), glavnu mušku ulogu (Draško Zidar), sporednu mušku ulogu (Boris Buzančić) i ton (Frano Homen) te nagradu Oktavijan Hrvatskog društva filmskih kritičara. Film *Ćaća* Dalibora Matanića dobio je Zlatne arene za režiju, sporednu žensku ulogu (Iva Mihalić) i kameru (Vanja Černjul) te diplomu Ocjenjivačkog suda Federacije filmskih kritičara Europe i Mediterana FEDEORA

za najbolji film u Nacionalnoj selekciji. Film *Koko i duhovi* Daniela Kušana osvojio je Zlatne arene za montažu (Slaven Zečević) i glazbu (Dinko Appelt), Vjesnikovu nagradu Breza za najboljeg debitanta, nagradu publike Zlatna vrata Pule i Nagradu ocjenjivačkog suda mladih filmofila. Film *Lea i Darija* Branka Ivande osvojio je Zlatne arene za scenografiju (Iva Hušnjak), kostimografiju (Barbara Bourek) i masku (Ana Bulajić Črček). Film *Jozef Stanislava Tomića* osvojio je Posebnu Zlatnu Arenu za specijalne efekte. U sekciji manjinskih koprodukcija film *Laku noć, gospodice* Metoda Peveca osvojio je Zlatnu arenu za režiju, žensku ulogu (Polona Juh) i kameru (Sven Pepeonik) te nagradu Ocjenjivačkog suda mladih filmofila. Film *Neprijatelj* Dejana Zečevića osvojio je Diplomu ocjenjivačkog suda FEDEORE za najbolju manjinsku koprodukciju i nagradu Oktavijan HDFK-a za istu kategoriju, a film *Zima* Denisa Lepura i Marka Stanića diplomu ocjenjivačkog suda FEDEORE za najbolji film iz Programa hrvatskih kratkih igralih filmova. U Međunarodnom natjecateljskom programu Arenu za najbolji film osvojio je *Nader i Simin se rastaju* Ashgara Farhadija, Arenu za redatelja Luca Guadagnini za film *Ja sam ljubav*, Arenu za glumu glumačka ekipa filma *Circus Fantasticus* Janeza Burgera, posebno priznanje filmu *Montevideo, Bog te video* Dragana Bjelogrlića te nagradu Oktavijan HDFK-a film *Melankolija* Larsa von Trieria. Ocjenjivački suda mladih filmofila još je dao nagrade filmovima *Kućna pomoćnica* Im Sang–sooa i *Dvostruki sat* Giuseppea Capotondija u Međunarodnom programu te filmu *Room Service* Nede Radić iz Programa hrvatskih kratkih igralih filmova. Glavnu nagradu doFuraj svoj film osvojio je film *Vjera u život* Davora Bagačića, a drugu nagradu filmu *Everyday toon about golden bird and abnormal goon* Johna Karduma i Ire Tomić. Nagradu Marijan Rotar dobio je dnevnik Glas Istre. Prikazan je program Puladok, u kojem se prikazuju filmovi vezani za povijest Festivala igranog filma u Puli i hrvatskog filma te održana retrospektiva filmova Jamesa Ivoryja uz gostovanje redatelja. U programu Filmovi u nastanku predstavljeni su budući hrvatski filmovi. Održan je okrugli stol o digitalizaciji hrvatskih art i nezavisnih kina. U sklopu festivala nagrada Vedran Šamanović za inovativnost dodijeljena je Jurju Lerotiću za režiju filma *I onda vidim Tanju*.

## 17–30. 7. Zagreb

U Art kinu Metropolis održan je program filmova 58. festivala igranog filma u Puli. U sklopu programa održan je razgovor s redateljem Jamesom Ivoryjem.

## 22. 7. Varaždin

U dvorani Multimedijalnog centra Kult, u sklopu proslave 25. godišnjice Filmsko–kreativnog studija Vanima, prikazana je recenzna produkciju njihovih animiranih filmova.

## 22–30. 7. Sarajevo

Na 17. Sarajevo Film Festivalu nagrade su osvojili slijedeći hrvatski filmovi: igrani film *Mezanin* Dalibora Matanića (Srce Sarajeva za najbolji kratki film) i animirani film *Dove sei, amor mio* Veljka Popovića (Posebna plaketa za kratki film). Počasnu nagradu

SFF-a Srce Sarajeva dobio je hrvatski poduzetnik Emil Tedeschi. U Natjecateljskom programu igranog filma prikazan je hrvatski film *Fleke Alde Tardozija*, u Natjecateljskom programu dokumentarnog filma filmovi *Ratni reporter Silvestra Kolbasa*, *Razorubićenje Domagoja Matizovića*, *Prolaz za van Vedrana Šamanovića i Zemlja znanja* Saše Bana te u Natjecateljskom programu kratkometražnog filma filmovi *Mezanin* i *Dove sei amor mio*. U programu BH film prikazan je dokumentarni film *Selo bez žena* Srđana Šarenca.

#### **24. 7. Zagreb**

U 89. godini života umro je kazališni, televizijski i filmski glumac Josip Bobi Marotti.

#### **25–29. 7. Motovun**

U kinima Bauer, Trg, Barbakan, Još manje kino i na terasi hotela Kaštel održan je 14. Motovun Film Festival. Glavnu nagradu *Proleter Motovuna* osvojio je film *Bikova glava* Michaela R. Roskama, a Posebno priznanje film *Domaći teren* Stephanea Lafleura. Nepotukljivu nagradu Transparency Internationala Hrvatska dobio je film *Misija: London* Dimitra Mitovskog, a Nagradu Bauer za najbolji film u državama bivše Jugoslavije film *Tilva Roš* Nikole Ležaića. Nagradu udruženja FIPRESCI osvojio je film *Marta* Marcelina Islas Hernandez, a nagradu za kratki film *Mi odlazimo* Zacharia Treitza. U konkurenciji su prikazani hrvatski filmovi *Fleke* Alda Tardozija i *Koko i duhovi* Danijela Kušana. Nagradu za životno djelo 50 godina osvojio je skladatelj Miljenko Prohaska, a Motovun Maverick nagradu Ulrich Seidl. Održana je radionica produkcije filmskih festivala.

#### **29–31. 7. Karlovac**

Na Fuginovom kupalištu održana je filmska manifestacija Riječno kino.

#### **29. 7. – 3. 8. Pučišća**

Održane su 2. Pučišće filmske večeri, u sklopu kojih su, između ostalog, prikazani strani filmovi snimljeni u Hrvatskoj *Goubbiah, mon amour* Roberta Darenea, *Dugi brodovi* Jacka Cardiffa i *Der Prinz von Arkadien* Karla Hartla.

#### **31. 7. – 4. 8. Bol**

U kinu Teatrino, kinu Bol i Centru za kulturu Bol održan je 1. međunarodni festival animacije Supertoon. Glavnu nagradu za kratki film dobio je *Wings and Oars* Vladimira Leschiowa, a posebna priznanja R. Nicolasa Bianco-Levrina i Julie Rembauville, *Swimming Pool* Alexandre Hetmerove i *Tecropolis* Javiera Mrada. Glavnu nagradu za film za djecu i mlade dobio je *Acorn Boy* Dacea Riduzea, a posebna priznanja *Angry Man* Anite Killi i *Mobile* Verene Fels. Glavnu nagradu za animirani spot dobio je *Strawberry Swing* grupe Coldplay u režiji Shynole.

#### **31. 7. – 4. 8. Momjan**

Održan je 11. festival vizualnih i audio medija Vizura Aperta.

#### **1–6. 8. Zagreb**

U multipleksu Movieplex prikazan je program filmova 14. Moto-vun film festivala.

#### **1–6. 8. Rovinj**

Na ljetnoj terasi Zajednice Talijana održan je 11. Italian Film Festival.

#### **3–13. 8. Locarno**

U natjecateljskom programu kratkog igranog filma 64. međunarodnog filmskog festivala u Locarnu prikazan je film *Imaš ti neku priču?* Darija Juričana.

#### **4–14. 8. Šipanska luka**

Održana je 8. Ljetna škola filma Šipan.

#### **6–12. 8. Starigrad Paklenica**

U kinima Alan, Studena i Studenac te Festivalskom centru održan je 2. Starigrad Paklenica Film Festival, međunarodni festival glazbenog dokumentarnog filma. Nagradu Velika Paklenica za najbolji film dobio je *Cure for pain: The story of Mark Sandman* Roberta G. Bralvera i Davida Ferina, nagradu publike Mala Paklenica i nagradu za režiju *Orkestar* Pjera Žalice, još jednu nagradu za režiju *Frank Fairfield* Austina Wilsona, nagradu za scenarij *Music for Prudence* Rogera Rossa Williamsa i nagradu za kameru *The White Stripes: Under the great white northern light* Emmeta Maloya.

#### **16. 8. Zagreb**

U Art kinu Metropolis održana je repertoarna premijera srednjemetražnog igranog filma *Zagorski specijalitet* Davida Kapca.

#### **20–21. 8. Zagreb**

U sklopu Ponton festivala na pontonu na površini mora te u atriju Kneževe palače održan je 2. Noir Festival posvećen noiru u svijetu filma, fotografije, glazbe i književnosti.

#### **20–27. 8. Opuzen**

U kinima Riva, Salon, Pjaca i Kahlua Bar održan je 1. Opuzen film festival. Prema glasovima publike nagradu u kategoriji dokumentarnog filma dobio je *Kinofil* Damira Janečka, u kategoriji kratkih filmova *Trenutci Nuna Rochea*, a u kategoriji dugometražnih filmova *Volim vas jako Philippea Locqueta*. Nagradu za promicanje ljudskih prava dobio je film *Mirna voda* Johanna Gierlinger i

Markusa Ochsa, a nagradu direkcije festivala film *Ča sem sem, ma beloga tovara ne zovem moro* Zorana Kreme. Održana je filmska radionica.

### **20–28. 8. Luksemburg**

Na 73. festivalu Svjetske organizacije neprofesijske kinematografije UNICA animirani film *Miramare* Michaele Müller osvojio je Brončanu medalju,igrani film *Kurvo!* Sonje Tarokić osvojio je Brončanu medalju u konkurenciji filmskih institucija i škola, a eksperimentalni film *Teletrope* Krunoslava Ptičara specijalnu nagradu.

### **21. 8. Sarajevo**

U 86. godini života umrla je kazališna, filmska i televizijska glumica Ines Fančović.

### **21–31. 8. Čakovec**

U Centru za kulturu i u prostorijama Regionalne razvojne agencije Međimurje održana je 13. škola medijске kulture *Ante Peterlić*, tokom koje su polaznici, većinom nastavnici osnovnih i srednjih škola, sudjelovali u brojnim radionicama, predavanjima i diskusijama nakon projekcija filmova.

### **23–30. 8. Zadar**

U otvorenim kinima na Rivi, Forumu, Trgu pet Bunara i trgu ispred Lutkarskog kazališta te u prostorima Muzeja antičkog stakla, Gradske knjižnice te starog i novog Kazališta lutaka održan je 2. Film Forum Zadar festival. Glavnu nagradu, nagradu za režiju, nagradu publike i nagradu za glumca i glumicu (Katie Outinen i Andre Wilms) dobio je film *Le Havre* Akija Kaurismakija. Nagradu za najbolju europsku koprodukciju i nagradu za scenarij dobio je film *La mitad de Oscar* Manuela Martina Cuence, a nagradu za direktora fotografije Pierre Aim za film *Chatrack*. Nagradu za dokumentarni film dobio je *The amazing truth about Queen Raquela Olafa de Fleura*, nagradu za kratki film *Child of Yak Christophea Boule*, a nagradu Tomislav Pinter za iznimian doprinos filmskoj umjetnosti glumac Matt Dillon.

### **24–27. 8. Ičići**

U otvorenom kinu održan je 9. Liburnia Film festival, posvećen hrvatskom dokumentarnom filmu. Glavnu nagradu osvojio je film *Ratni reporter* Silvestra Kolbasa, nagradu publike *Selo bez žena* Srđana Šarena, a posebna priznanja filmovi *Jesam li sretna?* Vanje Sviljić i *Rock'n'Roll je kriv za sve?* Sanjina Stanića i Deana Lalića. Između ostalog, prikazan je program filmova iz Primorsko-goranske i Istarske županije.

### **24–28. 8. Vukovar**

Na terasi Agencije za vodne puteve, u dvorani Ružičkine kuće i u kinu Borovo održan je 5. Vukovar Film Festival – festival podunavskih zemalja. Najboljim dugometražnim igranim filmom proglašen je Kotlovina Tomislava Radića, najboljim kratkim igranim filmom *Tiha rijeka* Ance Mirune Lazarescu, a najboljim dokumentarnim filmom *Gradonačelnik protiv bijele smrti* Erike Hnikove. U konkurenciji su bili i hrvatski kratki igrani film *I onda vidim Tanju* Jurja Lerotića i dokumentarni film *Plava plaža 2* Miroslava Mikuljana. Između ostalog, održan je TV sajam javnih televizija podunavskih zemalja te radionice scenarija i režije dokumentarnih filmova.

### **27. 8. Krk**

Na Trgu Kaplin održan je 2. Festival eksperimentalnog filma i videa.

### **28. 8. Široki Brijeg**

Na 12. Mediteran film festivalu dokumentarni film *Mila traži Senidu* Roberta Zubera osvojio je Nagradu publike.

### **31. 8. – 3. 9. Pula**

U bunkeru iza Dvojnih vrata održan je 3. festival zabranjenih i zaboravljenih filmova Bunker, a tema festivala bili su filmovi Loredana Zafranovića.

## Krešimir Košutić

### FILMOGRAFIJA KINOREPERTOARA

od 14. travnja 2011. do 7. rujna 2011.

#### Agora

Španjolska, 2009 – pr. tvrt. Mod Producciones, Himenóptero, Telecinco Cinema, Canal Plus España i Cinebiss; pr. Álvaro Augustín i Fernando Bovaira; izvr. pr. Simón de Santiago i Jaime Ortiz de Artiñano – sc. Alejandro Amenábar i Mateo Gil; r. ALEJANDRO AMENÁBAR; snim. Xavi Giménez; mt. Nacho Ruiz Capillas; gl. Dario Marianelli; sfg. Dominique Arcadio, Matthew Gray, Stuart Kearns, Jason Knox-Johnston i Frank Walsh; kgf. Gabriella Pescucci – ul. Rachel Weisz (Hipatija), Max Minghella (Dav), Oscar Isaac (Orest), Ashraf Barhom (Amonije), Michael Lonsdale (Theon), Rupert Evans (Sinezije), Homayoun Ershadi (Aspazije), Sami Samir (Ćiril), Richard Durden (Olimpije), Omar Mostafa (Izidor), Manuel Cauchi (Teofil), Oshri Cohen (Medorije), Charles Thake (Hesiquius), Harry Borg (namjesnik Evragius), Yousef 'Joe' Sweid (Petar), Clint Dyer (Hierax), George Harris (Heladius), Amber Rose Revah (Sidonija) – 127 min.

#### Auti 2 (Cars 2)

SAD, 2011 – ANIMIRANI – stud. Walt Disney Pictures i Pixar Animation Studios; pr. Denise Ream – sc. Ben Queen (prema ideji Johna Lassetera, Brada Lewisa i Dana Fogelmana); r. JOHN LASSETER i BRAD LEWIS; mt. Stephen Schaffer; gl. Michael Giacchino; sfg. Jay Shuster – glas. Larry the Cable Guy (majka), Owen Wilson (McQueen), Michael Caine (Finn McMissile), Emily Mortimer (Holley Shiftwell), Eddie Izzard (sir Miles Axlerod), John Turturro (Francesco Bernoulli), Brent Musburger (Brent Mustangburger), Joe Mantegna (Grem), Thomas Kretschmann (profesor), Peter Jacobson (Acer), Bonnie Hunt (Sally), Darrell Waltrip (Darrell Carrtrip), Franco Nero (Topolino), David Hobbs (David Hobbscopy), Patrick Walker (Mel Dorado), Tony Shalhoub (Luigi), Jeff Garlin (Otis), Michel Michelis (Tomber) – 106 min.

#### Beat the World

Kanada, 2011 – pr. tvrt. Telefilm Canada - Equity Investment Program, The Harold Greenberg Fund, Inner City Films, Ontario Media Development Corporation; pr. Amos Adetuyi, Deborah Calla i Ricardo Whately; izvr. pr. Alfons Adetuyi, Robert Adetuyi, Rob Aft, Mary Barroll, Benedict Carver, Daniel Diamond, Hartley Goorenstein i Sanjeev Kaila – sc. Robert Adetuyi; r. ROBERT ADETUYI; snim. Hubert Taczanowsk; mt. Mike Lee i Ronald Sanders; gl. Andrew Lockington; sfg. Michelle Lannon; kgf. Stephanie Collie – ul. Tyrone Brown (Yuson), Mishael Morgan (Maya), Nikki Grant (Cherry), Ray Johnson (Easy), Chase Armitage (Justin), Kristy Flores (Olivia), Shane Pollard (Carlos), Christian Loclair (Eric), Stephanie Nguyen (Nina), Christopher Toler (Deray), Davinia Lorenzo

(Rachel), Jesse Catibog (Kato), Amanda Angel (Maria), Marcio Da Silva (Miguel), Ofilio Portillo (Juan), Thelmo Fernandes (George), Ralph Kretschmar (Martin), Vartan Bassil (Karl), Gengis Ademoski (Arturo), Sebastian Jager (Otto), Benny Kimoto (Werner) – 91 min.

#### Brzi i žestoki 5 (Fast Five)

SAD, 2011 – stud. Universal Pictures; pr. tvrt. Original Film i One Race Productions; pr. Vin Diesel, Michael Fottrell i Neal H. Moritz; izvr. pr. Amanda Lewis, Justin Lin i Samantha Vincent – sc. Chris Morgan (prema izvornoj ideji Garyja Scotta Thompsona); r. JUSTIN LIN; snim. Stephen F. Windon; mt. Kelly Matsumoto, Fred Raskin i Christian Wagner; gl. Brian Tyler; sfg. Beat Frutiger, Andrew Neskoromny i Thomas Valentine; kgf. Sanja Milkovic Hays – ul. Vin Diesel (Dominic Toretto), Paul Walker (Brian O'Conner), Jordana Brewster (Mia Toretto), Dwayne Johnson (Luke Hobbs), Tyrese Gibson (Roman Pearce), Ludacris (Tej Parker), Matt Schulze (Vince), Sung Kang (Han Lue), Gal Gadot (Gisele Harabo), Tego Calderon (Tego Leo), Don Omar (Rico Santos), Joaquim de Almeida (Hernan Reyes), Elsa Pataky (Elena Neves), Michael Irby (Zizi), Fernando Chien (Wilkes), Alimi Ballard (Fusco), Yorgo Constantine (Chato), Geoff Meed (Macroy) – 130 min.

#### Brži od pravde (Faster)

SAD, 2010 – stud. TriStar Pictures; pr. tvrt. CBS Films, Castle Rock Entertainment i State Street Pictures; pr. Tony Gayton, Liz Glotzer, Martin Shafer i Robert Teitel; izvr. pr. Joe Gayton i Dara Weintraub – sc. Tony Gayton i Joe Gayton; r. GEORGE TILLMAN JR; snim. Michael Grady; mt. Dirk Westervelt; gl. Clint Mansell; sfg. Andrew Murdock; kgf. Salvador Pérez Jr. – ul. Dwayne Johnson (vozač), Mauricio Lopez (zatvorski čuvan), Jim Gaines (Inmate), Oliver Jackson-Cohen (ubojica), Tom Berenger (Warden), Jan Hoag (receptionist), Courtney Gains (telemarketer), Billy Bob Thornton (policajac), Michael Irby (Vaquero), Josh Clark (Uniform), Carla Gugino (Cicero), Mike Epps (Roy Grone), Sidney S. Liufau (Kenny), Maggie Grace (Lily), Xander Berkeley (narednik Mallory), Moon Bloodgood (Marina), Aedin Mincks (Tommy) – 98 min.

#### Buntovnik (Youth in Revolt)

SAD, 2009 – pr. tvrt. Dimension Films, Permut Presentations i Shangri-La Entertainment; pr. David Permut; izvr. pr. Nan Morales, Bob i Harvey Weinstein – sc. Gustin Nash (prema romanu Youth in Revolt: the Adventures of Nick Twisp C.D. Paynea); r. MIGUEL ARTETA; snim. Chuy Chávez; mt. Andy Keir i Pamela Martin; gl. John Swihart; sfg. Gerald Sullivan; kgf. Nancy Steiner – ul. Michael Cera (Nick Twisp/Francois Dillinger), Portia Doubleday (Sheeni Sa-

unders), Jean Smart (Estelle Twisp), Zach Galifianakis (Jerry), Erik Knudsen (Lefty), Adhir Kalyan (Vijay Joshi), Steve Buscemi (George Twisp), Fred Willard (gosp. Ferguson), Ari Graynor (Lacey), Ray Liotta (Lance Wescott), Justin Long (Paul Saunders), Rooney Mara (Taggarty), Jade Fusco (Bernice Lynch), Lise Lacasse (Matron), M. Emmet Walsh (gosp. Saunders), Mary Kay Place (gđa Saunders), Jonathan B. Wright (Trent) – 90 min.

### **Casino Jack i Sjedinjene Monetarne Države (Casino Jack and the United States of Money)**

SAD, 2010 – DOKUMENTARNI – pr. tvrt. Jigsaw Productions i Participant Media; pr. Zena Barakat, Alison Ellwood i Alex Gibney; izvr. pr. Bill Banowsky, Mark Cuban, Benjamin Goldhirsh, Jeff Skoll, Todd Wagner i Diane Weyermann – sc. Alex Gibney; r. ALEX GIBNEY; snim. Maryse Alberti; mt. Alison Ellwood; gl. David Robbins – ul. William Branner, Donn Dunlop, Kevin Henderson, Hal Kreitman, Kelly Brian Kuhn, Paolo Mugnaini – 118 min.

### **Cijena istine (The Lincoln Lawyer)**

SAD, 2011 – stud. Lionsgate; pr. tvrt. Lakeshore Entertainment, Sidney Kimmel Entertainment i Stone Village Pictures; pr. Sidney Kimmel, Gary Lucchesi, Tom Rosenberg, Scott Steindorff i Richard S. Wright; izvr. pr. David Kern, Eric Reid i Bruce Toll – sc. John Romano (prema istoimenome romanu Michaela Connellyja); r. BRAD FURMAN; snim. Lukas Ettlin; mt. Jeff McEvoy; gl. Cliff Martinez; sfg. Charisse Cardenas; kgf. Erin Benach – ul. Matthew McConaughey (Mick Haller), Marisa Tomei (Maggie McPherson), Ryan Phillippe (Louis Roulet), William H. Macy (Frank Levin), Josh Lucas (Ted Minton), John Leguizamo (Val Valenzuela), Michael Peña (Jesus Martinez), Bob Gunton (Cecil Dobbs), Frances Fisher (Mary Windsor), Bryan Cranston (istražitelj Lankford), Trace Adkins (Eddie Vogel), Laurence Mason (Earl), Margarita Levieva (Reggie Campo), Pell James (Lorna), Shea Whigham (Corliss), Katherine Moennig (Gloria), Michael Paré (istražitelj Kurlen), Michaela Conlin (istražitelj Sobel), Mackenzie Aladjem (Hayley Haller), Reggie Baker (Judge Fullbright), Javier Grajeda (Bailiff Reynaldo), David Castro (Harold Casey), Conor O'Farrell (sudac Orton Powell) – 118 min.

### **Conan Barbarin (Conan the Barbarian)**

SAD, 2011 – pr. tvrt. Nu Image Films, Millennium Films i Paradox Entertainment; pr. John Baldecchi, Les Weldon, Boaz Davidson, Randall Emmett, Joe Gatta, Avi i Danny Lerner; izvr. pr. Danny Dimbort, George Furla, Eda Kowan, Trevor Short i Henry Winterstern – sc. Thomas Dean Donnelly, Joshua Oppenheimer i Sean Hood (prema glavnom liku iz pripovjedaka i romana Roberta E. Howarda); r. MARCUS NISPEL; snim. Thomas Kloss; mt. Ken Blackwell; gl. Tyler Bates; sfg. James Steuart; kgf. Wendy Partridge – ul. Jason Momoa (Conan), Stephen Lang (Khalar Zym), Rachel Nichols (Tamara), Ron Perlman (Corin), Rose McGowan (Marique), Bob Sapp (Ukafa), Leo Howard (mladi Conan), Steven O'Donnell (Lucije), Nonso Anozie (Art), Raad Rawi (Fassir), Laila Rouass (Filla), Saïd Taghmaoui (Ela-Shan), Milton Welsh (Remo), Borislav Iliev (divljak), Nathan Jones (Akhun) – 113 min.

### **Crvenkapica (Red Riding Hood)**

SAD, Kanada, 2011 – stud. Warner Bros. Pictures; pr. tvrt. Appian Way i Random Films; pr. Leonardo DiCaprio, Jennifer Davisson Killoran, Alex Mace i Julie Yorn; izvr. pr. Catherine Hardwicke, Michael Ireland i Jim Rowe – sc. David Johnson; r. CATHERINE HARDWICKE; snim. Mandy Walker; mt. Nancy Richardson i Julia Wong; gl. Alex Heffes i Brian Reitzell; sfg. Don Macaulay; kgf. Cindy Evans – ul. Amanda Seyfried (Valerie), Gary Oldman (Solomon), Billy Burke (Cesaire), Shiloh Fernandez (Peter), Max Irons (Henry), Virginia Madsen (Suzette), Lukas Haas (otac Auguste), Julie Christie (baka), Shauna Kain (Roxanne), Michael Hogan (upravnik), Adrian Holmes (kapetan), Cole Heppell (Claude), Christine Willes (gospoda Lazar), Michael Shanks (Adrien Lazar), Kacey Rohl (Prudence), Carmen Lavigne (Rose), Don Thompson (Tavern Owner), Matt Ward (kapetanov brat), Megan Charpentier (mlada Valerie), Dj Greenburg (mladi Peter), Jen Halley (Marguerite), Alexandria Maillot (Lucie) – 100 min.

### **Ćelija 211 (Celda 211)**

Španjolska, Francuska, 2009 – pr. tvrt. Canal Plus España, Canal Plus, La Fabrique 2, La Fabrique de Films, Morena Films, Sofica Europacorp, Sofica Soficinéma 4, Telecinco Cinema i Vaca Films; pr. Álvaro Augustín, Juan Gordon, Emma Lustres i Borja Pena; izvr. pr. Pilar Benito, Elena Manrique i Javier Ugarte – sc. Jorge Guerricaechevarría i Daniel Monzón (prema istoimenome romanu Francisca Pérezesa Gandula); r. DANIEL MONZÓN; snim. Carles Gusi; mt. Cristina Pastor; gl. Roque Baños; sfg. Antón Laguna; kgf. Montse Sancho – ul. Luis Tosar (Malamadre), Alberto Ammann (Juan Oliver), Antonio Resines (José Utrilla), Manuel Morón (Ernesto Almansa), Carlos Bardem (Apache), Marta Etura (Elena), Luis Zahera (Releches), Fernando Soto (Armando Nieto), Vicente Romero (Tachuela), Patxi Bisquert (Jon Arteaga), Joxean Bengoechea (Antxon Elorza "Profesor"), Anartz Zuazua (Asier Urruticoechea), Miguel Martín (Pincho), Félix Cubero (Germán), David Selvas (Ernesto Dueñas), Ricardo de Barreiro (Julián), Antonio Durán Morris (Borrego), Jesús Carroza (Elvis), Suso Lista (Pitufo), Juanma Hernández (Rafa), Jesus Del Caso (Médico) – 113 min.

### **Dabar (The Beaver)**

SAD, Ujedinjeni Arapski Emirati, 2011 – pr. tvrt. Summit Entertainment, Participant Media, Imagination Abu Dhabi FZ i Anonymous Content; pr. Steve Golin, Keith Redmon i Ann Ruark; izvr. pr. Jonathan King – sc. Kyle Killen; r. JODIE FOSTER; snim. Hagen Bogdanski; mt. Lynzee Klingman; gl. Marcelo Zarvos; sfg. Alex DiGerlando i Kim Jennings; kgf. Susan Lyall – ul. Mel Gibson (Walter Black), Cherry Jones (potpredsjednica), Jodie Foster (Meredith Black), Anton Yelchin (Porter Black), Riley Thomas Stewart (Henry Black), Zachary Booth (Jared), Jennifer Lawrence (Norah), Jeff Corbett (tata volonter), Baylen Thomas (skeptik), Sam Breslin Wright (čovjek), Kelly Coffield Park (Norina mati), Michael Rivera (Hector), Kris Arnold (konobar), Elizabeth Kaledin (izvjestitelj) – 91 min.

**Djeveruše (Bridesmaids)**

SAD, 2011 – stud. Universal Pictures; pr. tvrt. Relativity Media i Apatow Productions; pr. Judd Apatow, Barry Mendel i Clayton Townsend; izvr. pr. Paul Feig – sc. Kristen Wiig i Annie Mumolo; r. PAUL FEIG; snim. Robert D. Yeoman; mt. William Kerr i Michael L. Sale; gl. Michael Andrews; sfg. Keith P. Cunningham; kgf. Leesa Evans i Christine Wada – ul. Kristen Wiig (Annie), Terry Crews (instruktor u kampu), Maya Rudolph (Lillian), Jessica St. Clair (Whitney), Michael Hitchcock (Don Cholodecki), Kali Hawk (Kahlua), Joe Nunez (Oscar, čuvan), Rebel Wilson (Brynn), Matt Lucas (Gil), Jill Clayburgh (Anniena majka), Wendi McLendon-Covey (Rita), Ellie Kemper (Becca), Greg Tuculescu (Kevin), Steve Bannos (Anniein muž), Melissa McCarthy (Megan), Rose Byrne (Helen), Franklyn Ajaye (Lillianin otac), Tim Heidecker (Dougie), Lynne Marie Stewart (Lillianina majka), Andy Buckley (Helenin muž) – 132 min.

**Drvo života (The Tree of Life)**

SAD, 2011 – pr. tvrt. Cottonwood Pictures, Plan B Entertainment i River Road Entertainment; pr. Dede Gardner, Sarah Green, Grant Hill, Brad Pitt i Bill Pohlad; izvr. pr. Donald Rosenfeld – sc. Terrence Malick; r. TERRENCE MALICK; snim. Emmanuel Lubezki; mt. Hank Corwin, Jay Rabinowitz, Daniel Rezende, Billy Weber i Mark Yoshikawa; gl. Alexandre Desplat; sfg. David Crank; kgf. Jacqueline West – ul. Brad Pitt (gosp. O'Brien), Sean Penn (Jack), Jessica Chastain (gđa O'Brien), Hunter McCracken (mladi Jack), Laramie Eppler (R.L.), Tye Sheridan (Steve), Fiona Shaw (baka), Jessica Fuster (vodič), Nicolas Gonda (gosp. Reynolds), Will Wallace (arhitekt), Kelly Koonce (otac Haynes), Bryce Boudoin (Robert), Jimmy Donaldson (Jimmy), Kameron Vaughn (Cayler), Cole Cockburn (Harry Bates), Dustin Allen (George Walsh), Brayden Whisenhunt (Jo Bates), Joanna Going (Jackova žena), Irene Bedard (glasnik), Samantha Martinez (Samantha), Savannah Welch (gđa Kimball), Tamara Jolaine (gđa Stone), Julia M. Smith (Beth), Anne Nabors (Rue), Christopher Ryan (zavorenik), Tyler Thomas (Tyler Stone), Michael Showers (gosp. Brown), Kimberly Whalen (gđa Brown), Margaret Hoard (Jane), Wally Welch (Clergyman), Hudson Lee Long (gosp. Bagley), Michael Dixon (Dusty Walsh) – 139 min.

**Gospodin Nitko (Mr. Nobody)**

Belgija, Kanada, Francuska, Njemačka, 2009 – pr. tvrt. Pan Européenne, Virtual Films, Christal Films, Pathé, Integral Films, Lago Film, Toto & Co Films, SCOPE Invest, Groupe Un, Caviar Films, ARD Degeto Film, Belga Films, Canal Plus, CinéCinéma, Climax Films, Deutsche Filmförderfonds (DFFF), Fortis Film Fund, France 2, France 2 Cinéma, France 3 Cinéma, Le Tax Shelter du Gouvernement Fédéral de Belgique, Medienboard Berlin-Brandenburg, Poisson Rouge Pictures, Programme MEDIA de la Communauté Européenne, RTL-TV, Région Wallone, Société de Développement des Entreprises Culturelles (SODEC) i Téléfilm Canada (participatiion); pr. Philippe Godeau; izvr. pr. Jean-Yves Asselin i Olivier Rausin – sc. Jaco Van Dormael; r. JACO VAN DORMAEL; snim. Christophe Beaucarne; mt. Susan Shipton i Matyas Veress; gl. Pierre van Dormael; sfg. Stéphane Taillasson; kgf. Ulla Gothe – ul. Jared Leto

(odrasli i stari Nemo), Sarah Polley (odrasla Elise), Diane Kruger (odrasla Anna), Linh Dan Pham (odrasla Jean), Rhys Ifans (Nemov otac), Natasha Little (Nemova majka), Toby Regbo (petnaestogodišnji Nemo), Juno Temple (petnaestogodišnja Anna), Clare Stone (petnaestogodišnja Elise), Thomas Byrne (devetogodišnji Nemo), Audrey Giacomini (petnaestogodišnja Jean), Laura Brumagne (devetogodišnja Anna), Allan Corduner (dr. Feldheim), Daniel Mays (mladi novinar), Michael Riley (Harry), Harold Manning (tv-gost), Emily Tilson (Eve), Roline Skehan (Joyce), Anders Morris (Noah), Pascal Duquenne (Henry), Noa De Costanzo (petogodišnji Nemo) – 141 min.

**Green Lantern**

SAD, 2011 – stud. Warner Bros. Pictures; pr. tvrt. De Line Pictures i DC Entertainment; pr. Greg Berlanti i Donald De Line; izvr. pr. Herb Gains i Andrew Haas – sc. Greg Berlanti, Michael Green, Marc Guggenheim i Michael Goldenberg (nadahnuto stripovima Billa Fingera i Martina Nodella); r. MARTIN CAMPBELL; snim. Dion Beebe; mt. Stuart Baird; gl. James Newton Howard; sfg. François Audouy, Carl Horner, Andrew L. Jones, Iain McFadyen, Scott Plauche; kgf. Ngila Dickson – ul. Ryan Reynolds (Hal Jordan/Green Lantern), Blake Lively (Carol Ferris), Peter Sarsgaard (Hector Hammond), Mark Strong (Sinestro), Tim Robbins (Hammond), Jay O. Sanders (Carl Ferris), Taika Waititi (Tom Kalmaku), Angela Bassett (Doktor Waller), Mike Doyle (Jack Jordan), Nick Jandl (Jim Jordan), Dylan James (Jason Jordan), Gattlin Griffith (mladi Hal), Jon Tenney (Martin Jordan), Leanne Cochran (Janice Jordan), Temuera Morrison (Abin Sur), Jeff Wolfe (Bob Banks), Jenna Craig (mlada Carol) – 114 min.

**Hanna**

SAD, V. Britanija, Njemačka, 2011 – pr. tvrt. Focus Features, Holleran Company i Studio Babelsberg; pr. Marty Adelstein, Leslie Holleran i Scott Nemec; izvr. pr. Barbara A. Hall – sc. Seth Lochhead i David Farr (prema ideji Setha Lochheada); r. JOE WRIGHT; snim. Alwin H. Kuchler; mt. Paul Tothill; gl. The Chemical Brothers; sfg. Netty Chapman, Nick Gottschalk, Sarah Horton, Niall Moroney, Ralf Schreck; kgf. Lucie Bates – ul. Saoirse Ronan (Hanna), Eric Bana (Erik), Cate Blanchett (Marissa), Tom Hollander (Isaacs), Olivia Williams (Rachel), Jason Flemyng (Sebastian), John MacMillan (Lewis), Tim Beckmann (Walt), Vicky Krieps (Johanna Zadek), Jamie Beamish (Burton), Tom Hodgkins (Monitor), Jessica Barden (Sophie), Aldo Maland (Miles), Sebastian Hülk (Titch) – 111 min.

**Harry Potter i darovi smrti 2. dio (Harry Potter and the Deathly Hallows: Part 2)**

SAD, V. Britanija, 2011 – stud. Warner Bros. Pictures; pr. tvrt. Heyday Films i Moving Picture Company (MPC); pr. David Barron, David Heyman i J.K. Rowling; izvr. pr. Lionel Wigram – sc. Steve Kloves (prema istoimenome romanu J.K. Rowling); r. DAVID YATES; Eduardo Serra; mt. Mark Day; gl. Alexandre Desplat; sfg. Andrew Ackland-Snow, Alastair Bullock, Martin Foley, Christian Huband, Molly Hughes, Hattie Storey i Gary Tomkins; kgf. Jany

Temime – ul. Daniel Radcliffe (Harry Potter), Rupert Grint (Ron Weasley), Emma Watson (Hermione Granger), Ralph Fiennes (Lord Voldemort), Alan Rickman (profesor Severus Snape), Matthew Lewis (Neville Longbottom), Tom Felton (Draco Malfoy), Michael Gambon (profesor Albus Dumbledore), Evanna Lynch (Luna Lovegood), Warwick Davis (Griphook/profesor Filius Flitwick), Jason Isaacs (Lucius Malfoy), Helena Bonham Carter (Bellatrix Lestrange), Maggie Smith (profesorica Minerva McGonagall), Bonnie Wright (Ginny Weasley), David Thewlis (Remus Lupin), Anthony Allgood (Gringotts Guard), Graham Duff (Death Eater), Ciarán Hinds (Aberforth Dumbledore), Julie Walters (Molly Weasley), Rusty Goffe (Gringotts Goblin), Kelly Macdonald (Helena Ravenclaw), George Harris (Kingsley Shacklebolt), Helen McCrory (Narcissa Malfoy), John Hurt (Ollivander), Hebe Beardsall (Ariana Dumbledore), Domhnall Gleeson (Bill Weasley), Devon Murray (Seamus Finnigan), Jessie Cave (Lavender Brown), Afshan Azad (Padma Patil), Isabella Laughland (Leanne), Anna Shaffer (Romilda Vane), Georgina Leonidas (Katie Bell), Freddie Stroma (Cormac McLaggen), Alfie Enoch (Dean Thomas), Katie Leung (Cho Chang), William Melling (Nigel) – 130 min.

### Irski put (Route Irish)

V. Britanija, Francuska, Italija, Belgija i Španjolska, 2010 – pr. tvrt. Sixteen Films, Why Not Productions i Wild Bunch; pr. Pascal Caucheteux i Rebecca O'Brien – sc. Paul Laverty; r. KEN LOACH; snim. Chris Menges; mt. Jonathan Morris; sfg. Grant Armstrong; kgf. Mark Womack (Fergus), Andrea Lowe (Rachel), John Bishop (Frankie), Trevor Williams (Nelson), Talib Rasool (Harim), Stephen Lord (Steve), Craig Lundberg (Craig), Geoff Bell (Alex Walker) – 109 min.

### Izvorni kod (Source Code)

SAD, Francuska, 2011 – pr. tvrt. Vendome Pictures i The Mark Gordon Company; pr. Mark Gordon, Philippe Rousselet i Jordan Wynn; izvr. pr. Jeb Brody, Fabrice Gianfermi i Hawk Koch – sc. Ben Ripley; r. DUNCAN JONES; snim. Don Burgess; mt. Paul Hirsch; gl. Chris Bacon; sfg. Pierre Perrault; kgf. Renée April – ul. Jake Gyllenhaal (Colter Stevens), Michelle Monaghan (Christina Warren), Vera Farmiga (Colleen Goodwin), Jeffrey Wright (dr. Rutledge), Michael Arden (Derek Frost), Cas Anvar (Hazmi), Russell Peters (Max Denoff), Brent Skagford (George Troxel) – 93 min.

### Kako se riješiti šefa? (Horrible Bosses)

SAD, 2011 – pr. tvrt. New Line Cinema, Rat Entertainment; pr. Brett Ratner i Jay Stern; izvr. pr. John Cheng, Michael Disco i Diana Pokorny – sc. Michael Markowitz, John Francis Daley i Jonathan M. Goldstein (prema ideji Michaela Markowitza); r. SETH GORDON; snim. David Hennings; mt. Andrew S. Eisen i Peter Teschner; gl. Christopher Lennertz; sfg. Jay Pelissier; kgf. Carol Ramsey – ul. P.J. Byrne (Kenny Sommerfeld), Kevin Spacey (Dave Harken), Colin Farrell (Bobby Pellitt), Jennifer Aniston (dr. Julia Harris), Jason Bateman (Nick Hendricks), Charlie Day (Dale Arbus), Lindsay Sloane (Stacy), Michael Albala (gosp. Anderton), Jason Sudeikis (Kurt Buckman), Reginald Ballard (Kurtov kolega s posla),

George Back (Kurtov kolega s posla), Barry Livingston (Kurtov kolega s posla), Meghan Markle (Jamie), Donald Sutherland (Jack Pellit), Celia Finkelstein (Margie Emerman), John Francis Daley (Carter), Scott Rosendall (Hank Preston) – 98 min.

### Kapetan Amerika: Prvi osvetnik (Captain America: The First Avenger)

SAD, 2011 – stud. Marvel Studios; pr. tvrt. Marvel Enterprises i Marvel Entertainment; pr. Kevin Feige i Amir Madani; izvr. pr. Louis D'Esposito, Alan Fine, Nigel Gostelow, Joe Johnston, Stan Lee i David Maisel – sc. Christopher Markus i Stephen McFeely (prema stripovima Joea Simona i Jacka Kirbyja); r. JOE JOHNSTON; snim. Shelly Johnson; mt. Robert Dalva i Jeffrey Ford; gl. Alan Silvestri; sfg. Dean Clegg, John Dexter, Phil Harvey, Paul Kirby, Jason Knox-Johnston, Chris Lowe, Andy Nicholson i Phil Sims; kgf. Anna B. Sheppard – ul. Chris Evans (Kapetan America/Steve Rogers), Hayley Atwell (Peggy Carter), Sebastian Stan (James Buchanan 'Bucky' Barnes), Tommy Lee Jones (pukovnik Chester Phillips), Hugo Weaving (Johann Schmidt/Red Skull), Dominic Cooper (Howard Stark), Richard Armitage (Heinz Kruger), Stanley Tucci (dr. Abraham Erskine), Samuel L. Jackson (Nick Fury), Toby Jones (dr. Arnim Zola), Neal McDonough (Timothy "Dum Dum" Dugan), Derek Luke (Gabe Jones), Kenneth Choi (Jim Morita), JJ Feild (James Montgomery Falsworth), Bruno Ricci (Jacques Derrier), Lex Shrapnel (Gilmore Hodge), Michael Brandon (senator Brandt) – 124 min.

### Kaubozi i izvanzemaljci (Cowboys & Aliens)

SAD, Indija, 2011 – stud. Universal Pictures i DreamWorks; pr. tvrt. Reliance Entertainment, Relativity Media, Imagine Entertainment, K/O Paper Products, Fairview Entertainment i Platinum Studios; pr. Johnny Dodge, Brian Grazer, Alex Kurtzman, Damon Lindelof i Roberto Orci; izvr. pr. Bobby Cohen, Jon Favreau, Randy Greenberg, Ryan Kavanagh, Steven Spielberg i Denis L. Stewart – sc. Roberto Orci, Alex Kurtzman, Damon Lindelof, Mark Ferguson i Hawk Ostby; r. JON FAVREAU; snim. Matthew Libatique; mt. Dan Lebental i Jim May; sfg. Christopher Burian-Mohr i Daniel T. Dorrance; kgf. Mary Zophres – ul. Daniel Craig (Jake Lonergan), Harrison Ford (Woodrow Dolarhyde), Abigail Spencer (Alice), Buck Taylor (Wes Claiborne), Olivia Wilde (Ella Swenson), Sam Rockwell (Doc), Matthew Taylor (Luke Claiborne), Cooper Taylor (Mose Claiborne), Clancy Brown (Meacham), Paul Dano (Percy Dolarhyde), Chris Browning (Jed Parker), Adam Beach (Nat Colorado), Ana de la Reguera (Maria), Noah Ringer (Emmett Taggart), Brian Duffy (zamjenik šerifa), Keith Carradine (šerif John Taggart), Brendan Wayne (Charlie Lyle), Gavin Grazer (Ed), Toby Huss (Roy Murphy), Wyatt Russell (Little Mickey), Jimmy Jatho (Saloon Patron), Kenny Call (Greavey), Walton Goggins (Hunt) – 118 min.

### Konferancija životinja (Konferenz der Tiere)

Njemačka, 2010 – ANIMIRANI – pr. tvrt. Constantin Film Produktion, Ambient Entertainment GmbH i White Horse Pictures; pr. Reinhard Klooss i Holger Tappe; izvr. pr. Martin Moszkowicz i Bernhard Thiür – sc. Oliver Huzly, Reinhard Klooss, Klaus Richter

i Sven Severin (prema istoimenoj knjizi Ericha Kästnera); r. REINHARD KLOOS i HOLGER TAPPE; mt. Alexander Dittner; gl. David Newman; sfg. Henning Ahlers i Jens Benecke – glas. Billy Beach (Vulture 2), Jim Broadbent (Winston), James Corden (Billy), Nicola Devico Mamone (Büffel Chino), Marc Diraison (kuhar), Omid Djailili (Bongo), Jason Donovan (Toby), Dawn French (Angie), Thomas Fritsch (Löwe Sokrates), Stephen Fry (Socrates), Michael Glover (gosp. Smith), Mischa Goodman (Billyjev sin), Oliver Green (koala Ken), Jason Griffith (čimpanza Toto), Christoph Maria Herbst (Hahn Charles), Kim Holland (Maya), Ben Howard (šef kuhinje), Bella Hudson (polarni medvjed Sushi), Oliver Kalkofe (direktor hotela Smith), Bianca Krahel (žirafa Gisela) – 93 min.

### Kung fu panda 2

SAD, 2011 – ANIMIRANI – stud. DreamWorks Animation; pr. Melissa Cobb – sc. Jonathan Aibel i Glenn Berger; r. JENIFFER YUH; mt. Maryann Brandon i Clare De Chenu; gl. John Powell i Hans Zimmer; sfg. Tang Kheng Heng – glas. Jack Black (Po), Angelina Jolie (Tigress), Dustin Hoffman (Shifu), Gary Oldman (Shen), Jackie Chan (majmun), Seth Rogen (Mantis), Lucy Liu (Viper), David Cross (Crane), James Hong (gosp. Ping), Michelle Yeoh (Soothsayer), Danny McBride (Wolf Boss), Dennis Haysbert (Master Ox), Jean-Claude Van Damme (Master Croc), Victor Garber (Master Rhino), Michael DeMaio (veseli zeko), Shane Glick (vuk), Lena Golia (zabavna prasica/zečica), April Hong (zečica 2), Joseph Izzo (vuk 2) – 91 min.

### Labirint straha (Senritsu meikyû)

Japan, 2009 – pr. tvrt. Asmik Ace Entertainment i Ogura Jimusyo Co; pr. Dai Miyazaki, Satoru Ogura i Masayuki Tanishima – sc. Daisuke Hosaka; r. TAKASHI SHIMIZU – ul. Yûya Yagira (Ken), Ai Maeda (Rin), Misako Renbutsu (Yuki), Ryo Katsuji (Motoko), Erina Mizuno (Myiu).

### Lovac na trolove (Trolljegeren)

Norveška, 2010 – pr. tvrt. Filmkameratene A/S i Film Fund FUZZ; pr. Sveinung Golimo i John M. Jacobsen – sc. Håvard S. Johansen i André Øvredal; r. ANDRÉ ØVREDAL; snim. Hallvard Brćin; mt. Per-Erik Eriksen; sfg. Signe Gerda Landfald; kgf. Stina Lunde – ul. Otto Jespersen (Hans, lovaca na trolove), Glenn Erlend Tosterud (Thomas), Johanna Mørck (Johanna), Tomas Alf Larsen (Kalle), Urmiila Berg-Domaas (Malica), Hans Morten Hansen (Finn Haugen), Eirik Bech (Campingplasseier) – 103 min.

### Ljubav i druge nemoguće potrage (Love and Other Impossible Pursuits)

SAD, 2009 – pr. tvrt. Incentive Filmed Entertainment, Handso-mecharie Films, Is or Isn't Entertainment i Marc Platt Productions; pr. Carol Cuddy i Marc Platt; izvr. pr. Dan Bucatinsky, Cassian Elwes, Lisa Kudrow, Natalie Portman, Rena Ronson i Abby Wolf-Weiss – sc. Don Roos (prema istoimenom romanu Ayelet Waldman); r. DON ROOS; snim. Steve Yedlin; mt. David Codron; gl. John Swihart; sfg. Nithya Shrinivasa; kgf. Peggy A. Schnitzer – ul.

Natalie Portman (Emilia Greenleaf), Scott Cohen (Jack), Lisa Kudrow (Carolyn), Charlie Tahan (William), Lauren Ambrose (Mindy), Michael Cristofer (Sheldon), Debra Monk (Laura), Mona Lerche (Sonia), Anthony Rapp (Simon), Kendra Kassebaum (Sharlese), Elizabeth Marvel (Pia), Mary Joy (Marilyn), Maria Dizzia (Jaime Brennan), Laura Odeh (konobarica), Dave Bradford (Cabby), Daisy Tahan (Emma) – 119 min.

### Mamurluk 2 (The Hangover Part II)

SAD, 2011 – stud. Warner Bros. Pictures; pr. tvrt. Legendary Pictures, Green Hat Films i Living Films; pr. Daniel Goldberg i Todd Phillips; izvr. pr. Steve Bing, Scott Budnick, Jon Jashni, J.C. Spink, Thomas Tull i Vineet – sc. Craig Mazin, Scot Armstrong i Todd Phillips (prema izvornoj ideji Jona Lucas i Scotta Moorea); r. TODD PHILLIPS; snim. Lawrence Sher; mt. Debra Neil-Fisher i Michael L. Sale; gl. Christophe Beck; sfg. Desma Murphy i Philip Toolin; kgf. Louise Mingenbach – ul. Bradley Cooper (Phil), Ed Helms (Stu), Zach Galifianakis (Alan), Justin Bartha (Doug), Ken Jeong (Chow), Paul Giamatti (Kingsley), Mike Tyson (Mike Tyson), Jeffrey Tambor (Sid Garner), Mason Lee (Teddy), Jamie Chung (Lauren), Sasha Barrese (Tracy), Gillian Vigman (Stephanie), Aroon Seeboonruang (monah), Nirut Sirichanya (Fohn), Yasmin Lee (Kimmy), Nick Cassavetes (Tattoo Joe), Sondra Currie (Linda Garner), Schnitnunt Busarakamwong (Grand Wizard), Bryan Callen (Samir) – 102 min.

### Mamut (Mammuth)

Francuska, 2010 – pr. tvrt. GMT Productions, No Money Productions, Arte France Cinéma, DD Productions, Monkey Pack Films, Canal Plus, CinéCinéma, La Banque Postale Image 3, Région Poitou-Charentes, Département de la Charente, Département de la Charente-Maritime i Centre National de la Cinématographie (CNC); pr. Jean-Pierre Guérin i Véronique Marchat – sc. Gustave de Kervern i Benoît Delépine; r. GUSTAVE DE KERVERN i BENOÎT DELÉPINE; snim. Hugues Poulain; mt. Stéphane Elmadjian; gl. Gaëtan Roussel; sfg. Paul Chapelle; kgf. Florence Laforce – ul. Gérard Depardieu (Serge Pilardosse "Mamut"), Yolande Moreau (Catherine Pilardosse), Isabelle Adjani (Sergeova izgubljena ljubav), Benoît Poelvoorde (majstor), Miss Ming (Solange Pilardosse), Philippe Nahon (direktor), Bouli Lanners (regrut), Anna Moguljalis (lažni invalid), Siné (vinar), Dick Annegarn (čuvan groblja), Catherine Hosmalin (djivojka), Albert Delpy (Pierre) – 92 min.

### Medvjedić Winnie (Winnie the Pooh)

SAD, 2011 – ANIMIRANI – stud. Walt Disney Pictures i Walt Disney Animation Studios; pr. Peter Del Vecchio i Clark Spencer – sc. Stephen J. Anderson, Clio Chiang, Don Dougherty, Don Hall, Kenedelle Hoyer, Brian Kesinger, Nicole Mitchell i Jeremy Spears (prema dječjoj slikovnici A.A. Milnea i Ernesta Sheparda); r. STEPHEN J. ANDERSON i DON HALL; snim. Julio Macat; mt. Lisa Linder; gl. Henry Jackman; sfg. Paul A. Felix i Patrick M. Sullivan Jr. – glas. John Cleese (priopovijedač), Jim Cummings (medvjedić Winnie/tigar), Bud Luckey (Eeyore), Craig Ferguson (Owl), Jack Boulter (Christopher Robin), Travis Oatet (Piglet), Kristen Anderson-Lo-

pez (Kanga), Wyatt Dean Hall (Roo), Tom Kenny (zec), Huell Howser (Backson) – 63 min.

### Monte Carlo

SAD, Mađarska, 2011 – stud. Fox 2000 Pictures; pr. tvrt. Blossom Films, Mid Atlantic Films, New Regency Pictures, Regency Enterprises i Walden Media; pr. Denise Di Novi, Alison Greenspan, Nicole Kidman, Per Saari i Rick Schwartz; izvr. pr. Stan Włodkowski – sc. Thomas Bezucha, April Blair, Maria Maggenti i Kelly Bowe (prema romanu Headhunters Julesa Bassa); r. THOMAS BEZUCHA; snim. Jonathan Brown; mt. Jeffrey Ford; gl. Michael Giacchino; sfg. Ray Chan i Mónika Esztán; kgf. Shay Cunliffe – ul. Selena Gomez (Grace/Cordelia Winthrop Scott), Katie Cassidy (Emma), Leighton Meester (Meg), Cory Monteith (Owen), Andie MacDowell (Pam), Brett Cullen (Robert), Amanda Fairbank-Hynes (Amanda), Luke Bracey (Riley), Valérie Lemercier (gospođa Valerie) – 109 min.

### Negdje (Somewhere)

SAD, 2010 – pr. tvrt. Focus Features, Pathé Distribution, Medusa Film, Tohokushinsha Film i American Zoetrope; pr. G. Mac Brown, Roman i Sofia Coppola; izvr. pr. Francis Ford Coppola, Paul Rassam i Fred Roos – sc. Sofia Coppola; r. SOFIA COPPOLA; snim. Harris Savides; mt. Sarah Flack; gl. Phoenix; sfg. Andrea Rossi i Shane Valentino; kgf. Stacey Battat – ul. Stephen Dorff (Johnny Marco), Elle Fanning (Cleo), Chris Pontius (Sammy), Kristina Shannon (Bambi), Karissa Shannon (Cindy) – 97 min.

### Nešto posuđeno (Something Borrowed)

SAD, 2011 – pr. tvrt. 2S Films, Alcon Entertainment i Wild Ocean Films; pr. Broderick Johnson, Andrew A. Kosove, Aaron Lubin, Pamela Schein Murphy, Molly Smith i Hilary Swank; izvr. pr. Ellen H. Schwartz – sc. Jennie Snyder (prema istoimenome romanu Emily Giffin); r. LUKE GREENFIELD; snim. Charles Minsky; mt. John Axelrad; gl. Alex Wurman; sfg. Jane Musky; kgf. Gary Jones – ul. Ginnifer Goodwin (Rachel), Kate Hudson (Darcy), Colin Egglesfield (Dex), John Krasinski (Ethan), Steve Howey (Marcus), Ashley Williams (Claire), Geoff Pierson (Dexter Thaler Sr.), Jill Eikenberry (Bridget Thaler), Jonathan Epstein (profesor Zigman), Sarah Baldwin (June) – 112 min.

### Odjel straha (The Ward)

SAD, 2010 – pr. tvrt. FilmNation Entertainment, Premiere Picture, Echo Lake Productions, A Bigger Boat, Modern VideoFilm i North by Northwest Entertainment; pr. Peter Block, Doug Mankoff, Mike Marcus i Andrew Spaulding; izvr. pr. Adam Betteridge, Rich Cowan i David Rogers – sc. Michael i Shawn Rasmussen; r. JOHN CARPENTER; snim. Yaron Orbach; mt. Patrick McMahon; gl. Mark Kilian; sfg. Paul Peters; kgf. Lisa Caryl – ul. Amber Heard (Kristen), Mamie Gummer (Emily), Danielle Panabaker (Sarah), Laura-Leigh (Zoey), Lyndsy Fonseca (Iris), Jared Harris (dr. Stringer), Sali Sayler (Tammy), Susanna Burney (sestra Lundt), D.R. Anderson (Roy), Sean Cook (Jimmy), Jillian Kramen (Alicin duh), Mark Chamberlin (gosp. Hudson), Andrea Petty (gđa Hudson) – 88 min.

### Orao (The Eagle)

SAD, V. Britanija 2011 – pr. tvrt. Focus Features, Film4 i Toledo Productions; pr. Duncan Kenworthy; izvr. pr. Miles Ketley, Charles Moore i Tessa Ross – sc. Jeremy Brock (prema romanu The Eagle of the Ninth Rosemaryja Sutcliffe); r. KEVIN MACDONALD; snim. Anthony Dod Mantle; mt. Justine Wright; gl. Atli Örvarsson; sfg. Neal Callow, Peter Francis i Zsuzsa Kismarty-Lechner; kgf. Michael O'Connor – ul. Channing Tatum (Marcus Aquila), István Göz (centurion), Bence Gerő (mladi Marcus), Denis O'Hare (Lutorius), Paul Ritter (Galba), Zsolt László (Paulus), Julian Lewis Jones (Kasije), Aladár Laklóth (Flavije Akvila), Jamie Bell (Esca), Simon Paisley Day (Surgeon), Dakin Matthews (Klaudije), Pip Carter (Placid) – 114 min.

### Paris express (Coursier)

Francuska, 2010 – pr. tvrt. Europa Corp, M6 Films, Black Mask Productions, Roissy Films, Canal Plus, M6, CinéCinéma i Sofica Europacorp; pr. Hugo Bergson-Vuillaume i Pierre-Ange Le Pogam – sc. Hervé Renoh i Romain Lévy; r. HERVÉ RENOH; snim. Vincent Müller; gl. Modern Freaks; sfg. Arnaud Le Roch – ul. Michaël Youn (Samuel Skjqrilngskwicz, Sam), Géraldine Nakache (Nadia), Jimmy Jean-Louis (Steve Loki), Didier Flamand (Maurice Skjqrilngskwicz), Catalina Denis (Louise), Natalia Dontcheva (Iris), Lord Kossity (Anton), Frédéric Chau (Rico), Gianni Giardinelli (Ice), Jean-Marie Lamour (šef), Fatsah Bouyahmed (Toff), Jo Prestia (Sharas), Claire Maurier (ekspert), Eric Naggar (recepzionar Jacques) – 90 min.

### Paul

SAD, V. Britanija, 2011 – stud. Universal Pictures; pr. tvrt. Relativity Media, Working Title Films i Big Talk Productions; pr. Tim Bevan, Eric Fellner i Nira Park; izvr. pr. Liza Chasin, Robert Graf, Debra Hayward i Natascha Wharton – sc. Nick Frost i Simon Pegg; GREG MOTTOLE; snim. Lawrence Sher; mt. Chris Dickens; gl. David Arnold; sfg. Richard Fojo; kgf. Nancy Steiner – ul. Mia Stallard (mlada Tara), Simon Pegg (Graeme Willy), Nick Frost (Clive Gollings), Jeremy Owen (Sword Vendor), Jeffrey Tambor (Adam Shadowchild), David House (čuvan), Jennifer Granger (Adam Shadowchild Fan), Nelson Ascencio (Jorge), Bobby Lee (Valet), Jane Lynch (Pat Stevens), David Koechner (Gus), Jesse Plemons (Jake), Seth Rogen (Paul – glas), Jason Bateman (agent Zoil), Sigourney Weaver (The Big Guy), Bill Hader (Haggard), Joe Lo Truglio (O'Reilly) – 104 min.

### Pingvini gosp. Poppera (Mr. Popper's Penguins)

SAD, 2011 – stud. Twentieth Century Fox; pr. tvrt. Davis Entertainment i Centro Digital Pictures Ltd; pr. John Davis; izvr. pr. Derek Dauchy, Joel Gotler i Jessica Tuchinsky – sc. Sean Anders, John Morris i Jared Stern (prema istoimenome romanu Richardsa i Florence Atwater); r. MARK WATERS; snim. Florian Ballhaus; mt. Bruce Green; gl. Rolfe Kent; sfg. Patricia Woodbridge; kgf. Ann Roth – ul. Jim Carrey (gosp. Popper), Carla Gugino (Amanda), Angela Lansbury (gđa Van Gundy), Ophelia Lovibond (Pippi), Made-

line Carroll (Janie), Clark Gregg (Nat Jones), Jeffrey Tambor (gosp. Gremmins), David Krumholtz (Kent), Philip Baker Hall (Franklin), Maxwell Perry Cotton (Billy), James Tupper (Rick), Dominic Chianese (Reader), William Charles Mitchell (Yates), Desmin Borges (Daryl), Lee Moore (Reginald), Dominic Colon (Tito), Jeff Lima (Freddy), Frank Ciornei (Klaus), J.R. Horne (Arnold) – 94 min.

### **Pirati s Kariba: Nepoznate plime (Pirates of the Caribbean: On Stranger Tides)**

SAD, 2011 – stud. Walt Disney Pictures; pr. tvrt. Jerry Bruckheimer Films i Moving Picture Company; pr. Jerry Bruckheimer; izvr. pr. John DeLuca, Ted Elliott, Chad Oman, Terry Rossio, Mike Stenson i Barry H. Waldman – sc. Ted Elliott i Terry Rossio (prema ideji Teda Ellotta, Terryja Rossioa, Stuarta Beattieja i Jaya Wolperta prema romanu *On Stranger Tides* Tima Powersa); r. ROB MARSHALL; snim. Dariusz Wolski; mt. David Brenner, Michael Kahn i Wyatt Smith; gl. Hans Zimmer; sgf. Drew Boughton, John Chichester, Robert Cowper, Zack Grobler i Tomas Voth; kgf. Penny Rose – ul. Johnny Depp (Jack Sparrow), Penélope Cruz (Angelica Teach), Geoffrey Rush (Barbossa), Ian McShane (Blackbeard), Kevin McNally (Joshamee Gibbs), Sam Claflin (Philip), Astrid Bergčs-Frisbey (Syrena), Stephen Graham (Scrum), Keith Richards (kapetan Teague), Richard Griffiths (kralj George), Greg Ellis (Groves), Damian O'Hare (Gillette), Óscar Jaenada (The Spaniard), Anton Lesser (lord John Carteret), Christopher Fairbank (Ezekiel), Paul Bazely (Salaman), Bronson Webb (Cook), Richard Thomson (Derrick), Yuki Matsuzaki (Garheng), Robbie Kay (Cabin Boy) – 136 min.

### **Planet majmuna: Postanak (Rise of the Planet of the Apes)**

SAD, 2011 – stud. Twentieth Century Fox; pr. tvrt. Chernin Entertainment i Dune Entertainment; pr. Peter Chernin, Dylan Clark, Rick Jaffa i Amanda Silver; izvr. pr. Thomas M. Hammel – sc. Rick Jaffa i Amanda Silver (nadahnuto romanom *Planet majmuna* Pierrea Boullea i serijalom filmova istoimenoga naziva); r. RUPERT WYATT; snim. Andrew Lesnie; mt. Conrad Buff IV i Mark Goldblatt; gl. Patrick Doyle; sgf. Dan Hermansen, Helen Jarvis i Grant Van Der Slagt; kgf. Renée April – ul. James Franco (Will Rodman), Freida Pinto (Caroline Aranha), John Lithgow (Charles Rodman), Brian Cox (John Landon), Tom Felton (Dodge Landon), David Oylewko (Steven Jacobs), Tyler Labine (Robert Franklin), Jamie Harris (Rodney), David Hewlett (Hunsiker), Ty Olsson (šef John Hamil), Madison Bell (Alice Hunsiker), Makena Joy (Alice Hunsiker), Andy Serkis (Cezar), Karin Konoval (Maurice), Terry Notary (Rocket/Bright Eyes), Richard Ridings (Buck), Christopher Gordon (Koba), Devyn Dalton (Cornelia), Jay Caputo (Alpha), Richard Darwin (mali Cezar) – 105 min.

### **Pljačkaš (Der Räuber)**

Njemačka, Austrija, 2010 – pr. tvrt. Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion, Peter Heilrath Filmproduktion, ZDF/Arte, Zweites Deutsches Fernsehen i Österreichischer Rundfunk (ORF); pr. Burkhard Althoff, Anne Even, Nikolaus Geyrhalter, Markus Glaser, Peter Heilrath, Michael Kitzberger, Heinrich Mis, Susanne Spellitz

i Wolfgang Widerhofer – sc. Benjamin Heisenberg i Martin Prinz (prema istoimenome romanu potonjega); r. BENJAMIN HEISENBERG; snim. Reinhold Vorschneider; mt. Benjamin Heisenberg i Andrea Wagner; gl. Lorenz Dangel; sgf. Renate Schmaderer; kgf. Stephanie Rieß – ul. Andreas Lust (Johann Rettenberger), Franziska Weisz (Erika), Florian Wotruba (Markus Kreczi), Johann Bednar (komesar Lukas), Peter Vilnai (Alter Mann), Max Edelbacher (komesar Seidl), Walter Huber (činovnik) – 90 min.

### **Promatrač (The Resident)**

SAD, V. Britanija, 2011 – pr. tvrt. Hammer Film Productions; pr. Tobin Armbrust, Cary Brokaw, Guy East i Simon Oakes; izvr. pr. Alexander Yves Brunner, Renny Harlin, Tom Lassally, Nigel Sinclair i Hilary Swank – sc. Antti Jokinen i Robert Orr; r. ANTTI JOKINEN; snim. Guillermo Navarro; mt. Stuart Levy i Bob Murawski; gl. John Ottman; sgf. Guy Barnes; kgf. Ann Roth – ul. Hilary Swank (Juliet Devereau), Jeffrey Dean Morgan (Max), Lee Pace (Jack), Christopher Lee (August), Aunjanue Ellis (Sydney), Sean Rosales (Carlos), Deborah Martinez (gđa Portes), Sheila Ivy Traister (ER sestra), Michael Showers (August ER doktor), Nana Visitor (agent za nekretnine), Arron Shiver (arhitekt), Michael Massee (tehničar za sigurnost), Penny Balfour (ovisnik), Veronica Hool (medicinska sestra), Kisha Sierra (lijepa djevojka) – 91 min.

### **Put bez povratka 5 (Final Destination 5)**

SAD, 2011 – pr. tvrt. New Line Cinema, Practical Pictures, Parallel Zide i Jellystone Films; pr. Craig Perry i Warren Zide; izvr. pr. Richard Brener, Sheila Hanahan i Erik Holmberg – sc. Eric Heisserer (prema izvornoj ideji Jeffreyja Reddicka); r. STEVEN QUALE; snim. Brian Pearson; mt. Eric A. Sears; gl. Brian Tyler; sgf. Sandi Tanaka; kgf. Jori Woodman – ul. Nicholas D'Agosto (Sam), Emma Bell (Molly Harper), Miles Fisher (Peter Friedkin), Ellen Wroe (Candice Hooper), Jacqueline MacInnes Wood (Olivia Castle), P.J. Byrne (Isaac Palmer), Arlen Escarpeta (Nathan), David Koechner (Dennis), Courtney B. Vance (agent Jim Block), Tony Todd (William Bludworth), Brent Stait (Roy), Roman Podhora (John), Jasmin Dring (Cho), Barclay Hope (dr. Leonetti), Chasty Ballesteros (Spa Receptionist), Mike Dopud (šef), Tanya Hubbard (trenerica), Frank Topol (savezni agent) – 92 min.

### **Rio**

SAD, 2011 – ANIMIRANI – stud. Twentieth Century Fox Animation; pr. tvrt. Blue Sky Studios; pr. Bruce Anderson i John C. Donkin – sc. Don Rhymer, Joshua Sternin, Jeffrey Ventimilia i Sam Harper (prema ideji Carlosa Saldanha, Earla Richeyja Jonesa i Toddja Jonesa); r. CARLOS SALDANHA; snim. Renato Falcão; mt. Harry Hitner i Randy Trager; gl. John Powell – glas. Karen Disher (ptica majka), Jason Fricchione (vozač kamiona), Sofia Scarpa Saldanha (mlada Linda), Leslie Mann (Linda), Kelly Keaton (kupac u knjižari/turistica), Jesse Eisenberg (Blu), Wanda Sykes (Chloe), Jane Lynch (Alice), Rodrigo Santoro (Tulio), Gracinha Loparace (dr. Barbosa), Jamie Foxx (Nico), Will i Am (Pedro), Phil Miler (konobar), Anne Hathaway (Jewel), Bernardo de Paula (Sylvio/Kipo) – 96 min.

**Sanctum**

SAD, Australija, 2011 – stud. Universal Pictures; pr. tvrt. Relativity Media, Wayfare Entertainment, Great Wight Productions/ Osford Films i Sanctum Australia; pr. Andrew Wight; izvr. pr. Ben Browning, James Cameron, Ryan Kavanaugh, Michael Maher i Peter Rawlinson – sc. John Garvin i Andrew Wight (prema ideji potonjega); r. ALISTER GRIERSON; snim. Jules O'Loughlin; mt. Mark Warner; gl. David Hirschfelder; sfg. Jenny O'Connell – ul. Richard Roxburgh (Frank), Ioan Gruffudd (Carl), Rhys Wakefield (Josh), Alice Parkinson (Victoria), Dan Wyllie (Crazy George), Christopher Baker (J.D.), Nicole Downs (Liz), Allison Cratchley (Judes), Cramer Cain (Luko), Andrew Hansen (Dex), John Garvin (Jim Sergeant) – 108 min.

**Skyline**

SAD, 2010 – pr. tvrt. Rogue, Hydraulx, Transmission Pictures, Relativity Media, Rat Entertainment, Black Monday Film Services; pr. Kristian James Andresen, Liam O'Donnell, Colin i Greg Strause; izvr. pr. Ryan Kavanaugh, Brian Kavanaugh-Jones, Brett Ratner i Tucker Tooley – sc. Joshua Cordes i Liam O'Donnell; r. COLIN i GREG STRAUSE; snim. Michael Watson; mt. Nicholas Wayman-Harris; gl. Matthew Margeson; sfg. Drew Dalton; kgf. Bobbie Mannix – ul. Eric Balfour (Jarrod), Scottie Thompson (Elaine), Brittany Daniel (Candice), Crystal Reed (Denise), Neil Hopkins (Ray), David Zayas (Oliver), Donald Faison (Terry), Robin Gammell (Walt), Tanya Newbould (Jen), J. Paul Boehmer (Colin) – 94 min.

**Spy Kids 4: U vrtlogu vremena (Spy Kids: All the Time in the World in 4D)**

SAD, 2011 – pr. tvrt. Dimension Films, Spy Kids 4 SPV i Troublemaker Studios; pr. Elizabeth Avellan i Robert Rodriguez; izvr. pr. Bob i Harvey Weinstein – sc. Robert Rodriguez; r. ROBERT RODRIGUEZ; snim. Jimmy Lindsey i Robert Rodriguez; mt. Dan Zimmerman; gl. Robert Rodriguez i Carl Thiel; kgf. Nina Proctor – ul. Jessica Alba (Marissa Wilson), Joel McHale (Wilbur Wilson), Rowan Blanchard (Rebecca Wilson), Mason Cook (Cecil Wilson), Jeremy Piven (Danger D'Amo/Tick Tock/Time Keeper), Alexa Vega (Carmen Cortez), Daryl Sabara (Juni Cortez), Danny Trejo (Uncle Machete), Belle Solorzano (Spy Baby), Genny Solorzano (Spy Baby), Ricky Gervais (Argonaut – glas), Elmo (Argonaut), Jett Good (mladi Danger), Albert Im (znanstvenik) – 89 min.

**Super 8**

SAD, 2011 – stud. Paramount Pictures; pr. tvrt. Amblin Entertainment i Bad Robot; pr. J.J. Abrams, Steven Spielberg i Bryan Burk; izvr. pr. Guy Riedel – sc. J.J. Abrams; J. J. ABRAMS; snim. Larry Fong; mt. Maryann Brandon i Mary Jo Markey; gl. Michael Giacchino; sfg. David Scott i Domenic Silvestri; kgf. Ha Nguyen – ul. Joel Courtney (Joe Lamb), Riley Griffiths (Charles), Ryan Lee (Cary), Gabriel Basso (Martin), Zach Mills (Preston), Kyle Chandler (Jackson Lamb), Jessica Tuck (gđa Kaznyk), Joel McKinnon Miller (gosp. Kaznyk), Ron Eldard (Louis Dainard), Amanda Michalka (Jen Kaznyk), Andrew Miller (Kaznyk Twins), Jade Griffiths (Benji Ka-

znyk), Jakob Miller (Kaznyk Twins), Elle Fanning (Alice Dainard), Britt Flatmo (Peg Kaznyk), Glynn Turman (dr. Woodward), Noah Emmerich (Nelec), Richard T. Jones (Overmyer), Amanda Foreman (Lydia Connors), David Gallagher (Donny), Brett Rice (šerif Pruitt), Michael Giacchino (zamjenik Crawford), Beau Knapp (Breen), Bruce Greenwood (Cooper), Dale Dickey (Edie), Jack Axelrod (gosp. Blakely), Dan Castellaneta (Izzy) – 112 min.

**Sveti ratnik (Priest)**

SAD, 2011 – pr. tvrt. Screen Gems, Michael De Luca Productions, Stars Road Entertainment, TOKYOPOP i Buckaroo Entertainment; pr. Michael De Luca, Joshua Donen i Mitchell Peck; izvr. pr. Josh Bratman, Glenn S. Gainor, Steve Galloway i Stuart J. Levy – sc. Cory Goodman (prema istoimenome stripu Min-Woo Hyuna); r. SCOTT CHARLES STEWART; snim. Don Burgess; mt. Lisa Zeno Churgin i Rebecca Weigold; sfg. Andrew Max Cahn, A. Todd Holland i Christa Munro; kgf. Ha Nguyen – ul. Paul Bettany (svećenik), Karl Urban (Black Hat), Cam Gigandet (Hicks), Maggie Q (svećenica), Lily Collins (Lucy Pace), Stephen Moyer (Owen Pace), Christopher Plummer (Monsignor Orelas), Alan Dale (Monsignor Chamberlain), Mädchen Amick (Shannon Pace), Jacob Hopkins (dečko), Dave Florek (Crocker), Joel Polinsky (dr. Tomlin) – 87 min.

**Štrumpfovi (The Smurfs)**

SAD, 2011 – ANIMIRANI – stud. Columbia Pictures i Sony Pictures Animation; pr. tvrt. Kerner Entertainment Company; pr. Jordan Kerner; izvr. pr. Ben Haber, Paul Neesan i Ezra Swerdlow – sc. J. David Stem, David N. Weiss, Jay Scherick i David Ronn (prema ideji J. Davida Stema i Davida N. Weissa i izvornoj ideji Pierrea Culliforda i njegovih crtanih filmova); r. RAJA GOSNELL; snim. Phil Meheux; mt. Sabrina Plisco; gl. Heitor Pereira; sfg. Chris Shriner i Christian Wintter; kgf. Rita Ryack – glas. Hank Azaria (Gargamel), Neil Patrick Harris (Patrick Winslow), Jayma Mays (Grace Winslow), Sofia Vergara (Odile), Tim Gunn (Henri) – 103 min.

**Tajna u njihovim očima (El secreto de sus ojos)**

Španjolska, Argentina, 2009 – pr. tvrt. Tornasol Films, Haddock Films, 100 Bares, Televisión Federal (Telefe), Televisión Española (TVE), Canal Plus España, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), Instituto de Crédito Oficial (ICO), El secreto de Sus Ojos i Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA); pr. Mariela Besuievski, Juan José Campanella i Carolina Urbieta; izvr. pr. Gerardo Herrero i Vanessa Ragone – sc. Eduardo Sacheri i Juan José Campanella (prema romanu La pregunta de sus ojos Eduarda Sacherija); r. JUAN JOSÉ CAMPANELLA; snim. Félix Monti; mt. Juan José Campanella; gl. Federico Jusid i Emilio Kauderer; sfg. Marcelo Pont Vergés; kgf. Cecilia Monti – ul. Soledad Villamil (Irene Menéndez Hastings), Ricardo Darín (Benjamín Esposito), Carla Quevedo (Liliana Colotto), Pablo Rago (Ricardo Morales), Javier Godino (Isidoro Gómez), Bárbara Palladino (Chica Piropo), Rudy Romano (Ordóñez), Alejandro Abelenda (Pinche Mariano), Mario Alarcón (Juez Fortuna Lacalle), Guillermo Francella (Pablo Sandoval), Sebastián Blanco (Pinche Tino), Mariano Argento (Romano), José Luis Gioia (Báez –

Inspector), Juan José Ortíz (agent Cardozo), Kiko Cerone (Molina-ri), Fernando Pardo (Sicora), Elvio Duvini (Juan Robles) – 129 min.

### **Templar (Ironclad)**

V. Britanija, SAD, Njemačka, 2011 - Film & Entertainment VIP Medienfonds 4 GmbH & Co, KG (I), VIP 4 Medienfonds, Rising Star, Silver Reel, Premiere Picture, Wales Creative IP Fund, Content-Film International, Molinare Investment, Perpetual Media Capital i Mythic International Entertainment; pr. Rick Benattar, Andrew J. Curtis i Jonathan English; izvr. pr. Glenn Kendrick Ackermann, Christian Arnold-Beutel, Evan Astrowsky, Graham Begg, Adam Betteridge, Alastair Burlingham, Jamie Carmichael, John Evangelides, Uwe Feuersenger, Mark Foligno, James Gibb, Linda James, Steve Robbins, David Rogers, Marcus Schöfer, Tilo Seiffert i Deepak Sikka – sc. Jonathan English, Erick Kastel i Stephen McDool; r. JONATHAN ENGLISH; snim. David Eggby; mt. Peter Amundson i Gavin Buckley; gl. Lorne Balfe; sfg. Malcolm Stone; kgf. Beatrix Aruna Pasztor – ul. James Purefoy (Marshal), Brian Cox (Albany), Kate Mara (Isabel), Derek Jacobi (Cornhill), Paul Giamatti (kralj John), Charles Dance (nadbiskup Langdon), Jason Flemyng (Becquet), Jamie Foreman (Cotera), Mackenzie Crook (Marks), Rhys Parry Jones (Wulfstan), Aneurin Barnard (Guy), Vladimir Kulich (Tiberius), David Melville (barun Darnay), Annabelle Apsion (Maddy), Steffan Rhodri (Cooper), Daniel O'Meara (Phipps), Bree Condon (Agnes) – 121 min.

### **The Show Must Go On**

Hrvatska, 2010 – pr. tvrt. Imitator d.o.o. i Akademija dramskih umjetnosti; pr. Nevio Marasović, Nenad Sili, Robert Vidić, Gordan Antić i Enes Midžić – sc. Nevio Marasović; r. NEVIO MARASOVIĆ; snim. Damir Kudin; mt. Marko Ferković; gl. Željko Marasović; sfg. Nina Petrović; kgf. Marina Eva Maletin – ul. Sven Medvešek (Filim Dogan), Nataša Dorčić (Helana Dogan), Filip Jurčić (Daniel), Amar Bulkić (Albin), Franka Klarić (Eva), Mirna Medaković (Tina), Iva Mihalić (Natali), Stjepan Perić (Jan), Josip Vujičić (Duje) Mladen Kovačić (Roman), Igor Poljanac (Srećko), Marinko Nikolić (Božo), Silvio Vovk (Robi), Ivana Roščić (Tanja Hesse), Lukrecija Brešković (Lucija Dogan), Tim Marasović (Patrik Dogan), Miran Kuršpahić (voditelj vijesti), Daniel Vuković (voditelj šoua), Goran Bogdan (vojnik), Marina Eva Maletin (Ivana), Ivan Zadro (vojnik), David Brajdić (američki narednik), Pero Jurčić (gost u studiju), Igor Mirković (general Filipović), Sanja Vejnović (premijerka) – 80 min.

### **Thor**

SAD, 2011 – stud. Paramount Pictures; pr. tvrt. Marvel Entertainment i Marvel Studios; pr. Kevin Feige; izvr. pr. Louis D'Esposito, Stan Lee, David Maisel i Patricia Whitcher – sc. Ashley Miller, Zack Stentz i Don Payne (prema ideji J. Michaela Straczynskija i Marka Protosevicha i nadahnuto stripovima Stana Leeja, Larryja Liebera i Jacka Kirbyja); r. KENNETH BRANAGH; snim. Haris Zambarlukos; mt. Paul Rubell; gl. Patrick Doyle; sfg. Pierre Buffin, Kasra Farahani, Luke Freeborn, Sean Haworth, A. Todd Holland i Maya Shimoguchi; kgf. Alexandra Byrne – ul. Chris Hemsworth (Thor), Natalie Portman (Jane Foster), Tom Hiddleston (Loki), Anthony

Hopkins (Odin), Stellan Skarsgård (Erik Selvig), Kat Dennings (Darcy Lewis), Clark Gregg (agent Coulson), Idris Elba (Heimdall), Colm Feore (kralj Laufey), Ray Stevenson (Volstagg), Tadanobu Asano (Hogun), Josh Dallas (Fandral), Jaimie Alexander (Sif), Rene Russo (Frigga) – 115 min.

### **Transformers 3**

SAD, 2011 – stud. Paramount Pictures; pr. tvrt. Hasbro i Di Bonaventura Pictures; pr. Ian Bryce, Tom DeSanto, Lorenzo di Bonaventura i Don Murphy; izvr. pr. Michael Bay, Brian Goldner, Steven Spielberg i Mark Vahradian – sc. Ehren Kruger (nadahnuto linijom igračaka američke tvrtke Hasbro); r. MICHAEL BAY; snim. Amir M. Mokri; mt. Roger Barton, William Goldenberg i Joel Negron; gl. Steve Jablonsky; sfg. Benjamin Edelberg, Kevin Ishioka, Richard L. Johnson i Ben Procter; kgf. Deborah Lynn Scott – ul. Shia LaBeouf (Sam Witwicki), Josh Duhamel (Lennox), John Turturro (Simmons), Tyrese Gibson (Epps), Rosie Huntington-Whiteley (Carly Spencer), Patrick Dempsey (Dylan), Rich Hutchman (Engineer), Frances McDormand (Mearing), Kevin Dunn (Ron Witwicki), John Malkovich (Bruce Brazos), Julie White (Judy Witwicki), Alan Tudyk (Dutch), Ken Jeong (Jerry Wang), Glenn Morshower (general Morshower), Lester Speight (Eddie), Buzz Aldrin (Buzz Aldrin), Bill O'Reilly (Bill O'Reilly), Ravil Isyanov (Voshkod) – 157 min.

### **Tucker i Dale protiv zla (Tucker & Dale vs. Evil)**

SAD, Kanada, 2010 – pr. tvrt. Reliance Big Pictures, Loubyloo Productions, Eden Rock Media, Gynomous Pictures, Kintop Pictures, Urban Island, Alberta Film Development (Program of the Alberta Government), National Bank of Canada TV, Motion Picture Group i T&D Productions; pr. Morgan Jurgenson, Albert Klychak, Rosanne Milliken i Deepak Nayar; izvr. pr. Thomas Augsberger i Mark Ryan – sc. Eli Craig i Morgan Jurgenson; r. ELI CRAIG; snim. David Geddes; mt. Bridget Durnford; gl. Mike Shields; sfg. John Blackie; kgf. Mary Hyde-Kerr – ul. Tyler Labine (Dale), Alan Tudyk (Tucker), Katrina Bowden (Allison), Jesse Moss (Chad), Philip Granger (šef), Brandon Jay McLaren (Jason), Christie Laing (Naomi), Chelan Simmons (Chloe), Travis Nelson (Chuck), Alex Arsenault (Todd), Adam Beauchesne (Mitch), Joseph Allan Sutherland (Mike), Karen Reigh (Cheryl), Tye Evans (Dad), Dave Brown (Clerk) – 89 min.

### **U boljem svijetu (Hævnen)**

Švedska, Danska, 2010 – pr. tvrt. Danmarks Radio (DR), Det Danske Filminstitut, Film Fyn, Film i Väst, Memfis Film, Nordisk Film- & TV-Fond, Programme MEDIA de la Communauté Européenne, Sveriges Television (SVT), Swedish Film Institute, Trollhättan Film AB, Zentropa International i Zentropa Productions; pr. Sisse Gramum Jørgensen; izvr. pr. Peter Aalbæk Jensen – sc. Anders Thomas Jensen; r. SUSANNE BIER; snim. Morten Søborg; mt. Pernille Bech Christensen i Morten Egholm; gl. Johan Söderqvist; sfg. Peter Grant; kgf. Manon Rasmussen – ul. Mikael Persbrandt (Anton), Wil Johnson (Najeeb), Ulrich Thomsen (Claus), Eddy Kimani (Patient), William Jøhnk Nielsen (Christian), Markus Rygaard (Elias), Trine Dyrholm (Marianne), Gabriel Muli (Lége), Elsebeth Steenoft (Signe), Satu Helena Mikkilinen (Hanna), Camilla Gottlieb (Eva),

Simon Maagaard Holm (Sofus), Martin Buch (Niels), Toke Lars Bjarke (Morten), Anette Støvelbæk (Hanne), Bodil Jørgensen (rektor), Kim Bodnia (Lars), Lucas O. Nyman (Larsov sin) – 119 min.

### **U tuđoj koži (The Change-Up)**

SAD, 2011 – pr. tvrt. Big Kid Pictures, Original Film i Relativity Media; pr. David Dobkin i Neal H. Moritz; izvr. pr. Joseph M. Cacciolo Jr, Jeff Kleeman, Ori Marmur i Jonathon Komack Martin – sc. Jon Lucas i Scott Moore; r. DAVID DOBKIN; snim. Eric Alan Edwards; mt. Lee Haxall i Greg Hayden; gl. John Debney; sfg. Ian Gracie i Thomas Minton; kgf. Betsy Heimann – ul. Ryan Reynolds (Mitch Planko), Jason Bateman (Dave Lockwood), Leslie Mann (Jamie Lockwood), Olivia Wilde (Sabrina McDade), Alan Arkin (Mitchov otac), Mircea Monroe (Tatiana), Gregory Itzin (Flemming Steel), Ned Schmidtke (Ted Norton), Ming Lo (Ken Kinkabe), Sydney Rouvire (Cara Lockwood), Andrea Moore (Sophia), Matt Cornwell (Parks Foreman), Craig Bierko (Valtan), Taaffe O'Connell (Mona) – 112 min.

### **Veliki san (Il grande sogno)**

Italija, Francuska, 2009 – pr. tvrt. Taodue Film, Babe Film, Medusa Film i Sky Cinema; pr. Camilla Nesbitt i Pietro Valsecchi; izvr. pr. Claudia Antonucci – sc. Doriana Leondeff, Angelo Pasquini i Michele Placido; r. MICHELE PLACIDO; snim. Arnaldo Catinari; mt. Consuelo Catucci; gl. Nicola Piovani; sfg. Francesco Frigeri; kgf. Claudio Cordaro – ul. Riccardo Scamarcio (Nicola), Laura Morante (Maddalena), Michele Placido (Andrea), Luca Argentero (Libero), Jasmine Trinca (Laura), Silvio Orlando (Colonnello carabiniere), Ottavia Piccolo (Laura kao odrasla), Brenno Placido (Giulio), Pasquale Cassalia (Allievo), Massimo Popolizio (Domenico), Alessandra Acciai (Francesca), Dajana Roncione (Isabella), Federica Vincenti (Rosa), Marco Iermanò (Andrea) – 101 min.

### **Voda za slonove (Water for Elephants)**

SAD, 2011 – pr. tvrt. Fox 2000 Pictures, 3 Arts Entertainment, Flashpoint Entertainment i Crazy Horse Effects; pr. Gil Netter, Erwin Stoff i Andrew R. Tennenbaum – sc. Richard LaGravenese (prema istoimenome romanu Sare Gruen); r. FRANCIS LAWRENCE; snim. Rodrigo Prieto; mt. Alan Edward Bell; gl. James Newton Howard; sfg. David Crank; kgf. Jacqueline West – ul. Reese Witherspoon (Marlena Rosenbluth), Robert Pattinson (Jacob), Christoph Waltz (August), Paul Schneider (Charlie), Jim Norton (Camel), Hal Holbrook (stari Jacob Jankowski), Mark Povinelli (Kinko/Walter), Richard Brake (Grady), Stephen Taylor (Wade), Ken Foree (Earl), Scott MacDonald (Blackie), James Frain (Rosiena pomagačica), Sam Anderson (gosp. Hyde), John Aylward (gosp. Erwin), Brad Greenquist (gosp. Robinson), Tim Guinee (Diamond Joe), Donna W. Scott (Barbara), E.E. Bell (Cecil the Barker), Kyle Jordan (Russ), Aleksandra Kamiak (gđa Jankowski), Ilia Volok (gosp. Jankowski), Bruce Gray (Proctor), Jim Jansen (Dean Wilkins), James Keane (Chaplain), Ivo Nandi (Grocer), Karynn Moore (Catherine Hale) – 120 min.

### **Vrisak 4 (Scream 4)**

SAD, 2011 – pr. tvrt. Dimension Films, Corvus Corax Productions, Outerbanks Entertainment i Midnight Entertainment; pr. Wes Craven, Iya Labunka i Kevin Williamson; izvr. pr. Ehren Kruger, Marianne Maddalena, Ron Schmidt, Bob i Harvey Weinstein te Kevin Williamson – sc. Kevin Williamson (prema vlastitoj izvornoj ideji); r. WES CRAVEN; snim. Peter Deming; mt. Peter McNulty; gl. Marco Beltrami; sfg. Gerald Sullivan; kgf. Debra McGuire – ul. Lucy Hale (Sherrie Marconi), Sheneae Grimes (Trudie Harrold), Roger Jackson (glas), Dane Farwell (duholiki), Anna Paquin (Rachel Milles), Kristen Bell (Chloe Garrett), Aimee Teegarden (Jenny Randall), Britt Robertson (Marnie Cooper), Neve Campbell (Sidney Prescott), Alison Brie (Rebecca Walters), David Arquette (Dewey Riley), Courteney Cox (Gale Weathers-Riley), Hayden Panettiere (Kirby Reed), Emma Roberts (Jill Roberts), Marielle Jaffe (Olivia Morris), Marley Shelton (zamjenik Judy Hicks), Nancy O'Dell (tv gost), Erik Knudsen (Robbie Mercer), Rory Culkin (Charlie Walker), Nico Tortorella (Trevor Sheldon), Anthony Anderson (zamjenik Perkins), John Lepard (gosp. Baker), Mary McDonnell (Kate Roberts), Mark Aaron Buerkle (dr. Orthj) – 111 min.

### **X-Men: Prva generacija (X-Men: First Class)**

SAD, 2011 – stud. Twentieth Century Fox Film Corporation; pr. tvrt. Bad Hat Harry Productions, Donners' Company, Marv Films, Marvel Enterprises i Marvel Studios; pr. Gregory Goodman, Simon Kinberg, Lauren Shuler Donner i Bryan Singer; izvr. pr. Stan Lee, Josh McLaglen i Tarquin Pack – sc. Ashley Miller, Zack Stentz, Jane Goldman i Matthew Vaughn (prema ideji Sheldona Turnera i Bryana Singera nadahnuto stripovima Stana Leeja i Jacka Kirbyja); r. MATTHEW VAUGHN; snim. John Mathieson; mt. Eddie Hamilton i Lee Smith; gl. Henry Jackman; sfg. Grant Armstrong, Paul Booth, Alex Cameron, Steve Cooper, Tom Frohling, Alan Gilmore, James Hambidge, Marc Homes, Joe Howard, John King, Adam O'Neill, Dawn Swiderski i Su Whitaker; kgf. Sammy Sheldon – ul. James McAvoy (Charles Xavier), Laurence Belcher (mladi Charles Xavier), Michael Fassbender (Erik Lehnsherr/Magneto), Bill Milner (mladi Erik), Kevin Bacon (Sebastian Shaw), Rose Byrne (Moira MacTaggert), Jennifer Lawrence (Raven/Mystique), Beth Goddard (gđa Xavier/Mystique), Morgan Lily (desetogodišnja Raven), Oliver Platt (čovjek u crnom), Álex González (Janos Quested/Riptide), Jason Flemyng (Azazel), Zoë Kravitz (Angel Salvadore), January Jones (Emma Frost), Nicholas Hoult (Hank McCoy/Zvijer), Caleb Landry Jones Sean (Cassidy/Banshee), Edi Gathegi (Armando Muñoz/Darwin), Corey Johnson (Warden), Lucas Till (Alex Summers/Havok), Demetri Goritsas (Levene), Glenn Morshower (pukovnik Hendry), Don Creech (William Stryker), Matt Craven (ravnatelj CIA-e McCone) – 132 min.

### **Zločesta učiteljica (Bad Teacher)**

SAD, 2011 – stud. Columbia Pictures; pr. tvrt. Mosaic Media Group; pr. Jimmy Miller; izvr. pr. Georgia Kacandes – sc. Gene Stupnitsky i Lee Eisenberg; r. JAKE KASDAN; snim. Alar Kivilo; mt. Tara Timpone; gl. Michael Andrews; sfg. Andrew Max Cahn; kgf. Debra McGuire – ul. Cameron Diaz (Elizabeth Halsey), Lucy

Punch (Amy Squirrel), Jason Segel (Russell Gettis), Justin Timberlake (Scott Delacorte), Phyllis Smith (Lynn Davies), John Michael Higgins (ravnatelj Wally Snur), Dave Allen (Sandy Pinkus), Jillian Armenante (gđica Pavicic), Matthew J. Evans (Garrett Tiara), Kaitlyn Dever (Sasha Abernathy), Kathryn Newton (Chase Rubin-Rossi), Igal Ben Yair (Arkady), Aja Bair (Devon), Andra Nechita (Gaby), Noah Munck (Tristan), Finneas O'Connell (Spencer/Twilight), Daniel Castro (Rodrigo), Adrian Kali Turner (Shawn), Eric Stonestreet (Kirk), Thomas Lennon (Carl Halabi), Nat Faxon (Mark), Stephanie Faracy (gđa Pubich), David Paymer (doktor Vogel), Alanna Ubach (Angela), Christine Smith (Danni) – 92 min.

### Zvijer (Beastly)

SAD, 2011 – pr. tvrt. CBS Films i Storefront Films; pr. Susan Carnzonis; izvr. pr. Michael Flynn i Roz Weisberg – sc. Daniel Barnz (prema istoimenome romanu Alexa Flinna); r. DANIEL BARNZ; snim. Mandy Walker; mt. Thomas J. Nordber; gl. Marcelo Zarvos; sgf. Isabelle Guay i Jean-Pierre Paquet; kgf. Suttirat Anne Larlarb – ul. Alex Pettyfer (Kyle), Justin Bradley (student), Mary-Kate Olsen (Kendra), Dakota Johnson (Sloan), Erik Knudsen (Trey), Vanessa Hudgens (Lindy), Karl Graboshas (učitelj), Peter Krause (Rob), Lisa Gay Hamilton (Zola), David Francis (dr. Davis), Neil Patrick Harris (Will), Steve Godin (Junkie), Gio Perez (Victor) – 86 min.

## Duško Popović

### BIBLIOGRAFIJA FILMSKIH PUBLIKACIJA

#### KNJIGE

#### Ante Peterlić

**Filmska čitanja: žanrovi, autori, glumci** / Edicija: Filmološke studije br. 9 / Izdavač: Hrvatski filmski savez Croatian Film Clubs' Association / Za izdavača: Vera Robić Škarica / Urednica Naklade Hrvatskog filmskog saveza: Diana Nenadić / Urednici i priređivači: Nikica Gilić, Bruno Kragić, Diana Nenadić / Lektorika: Saša Vagner-Perić / Oprema: Mileusnić + Serdarević / 367 stranica, fotografije / Zagreb, studeni 2010.

ISBN 978-953-7033-32-3

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 748297

Sadržaj: Riječ priređivača / I. Žanr, žanrovi / Uvodna bilješka – Nikica Gilić / 1. O filmskim žanrovima (1975) / 2. Kratka poetika vesterna (1979) / 3. Buster Keaton – koordinate mehaničkog slapsticka (1991) / 4. Forme filmske fantastike (1977) / 5. Detekcija – metoda ili žanr? (1989) / 6. Klasični holivudski mjuzikl (2000) / 7. Novi mjuzikl (2000) / 8. Urota kao žanr (2001) / 9. Ritam zločina – razmišljanja o žanru (2006) / II. Autori / Uvodna bilješka – Bruno Kragić / 1. O vesternu ponovo – o Samu Packinpahu prvi put (1965) / 2. John Ford (1989/1990) / 3. Fritz Lang (1989/1990) / 4. John Huston (1990) / 5. Svet obmane Billyja Wildera (1990/1991) / 6. Marcel Carné (1991) / 7. George Cukor (1992) / 8. David Lean – raspršeno blago Imperija (1991) / 9. Martin Scorsese (1996) / 10. Ante Babaja u kontekstu hrvatskog, jugoslavenskog i europskog filma (2002) / III. Glumci, neglumci, zvijezde / Uvodna bilješka – Diana Nenadić / 1. Glumac u filmu (1969) / 2. Neglumac u filmu (1972) / 3. Sustav zvijezda u novome Hollywoodu – slučaj Jodie Foster (2002) / Napomena o izvornom objavljuvanju tekstova / Bilješka o autoru / Kazalo

#### Hrvoje Turković

**Nacrt filmske genologije** / Biblioteka Theoria / Nakladnik Matija Hrvatska / Za nakladnika Igor Zidić / Recenzenti Nikica Gilić, Pavao Pavličić / Glavna urednica Romana Horvat / Izvršni urednik Luka Vukušić / Likovno oblikovanje Luka Gusić / Zagreb, 2010.

ISBN 978-953-150-873-5

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 748225

Kazalo: Prolov / NACRT FILMSKE GENOLOGIJE / Uvod / UVOD U OPCU FILMSKU GENOLOGIJU / Polazne odredbe / Funkcije razvrstavanja / Štedna funkcija klasifikacije / Vrste u temelju stjecanja vještina / Senzibilizacijska i diferencijacijska funkcija razvrstavanja / Socijalno-regulativna funkcija klasifikacije / Sekundarno-komunikacijska funkcija razvrstavanja / Obilježja i tipovi razvrstavanja / Doživljajne i komunikacijske vrste / Filmske karakteristike i

filmske vrste / Karakterizacijske vrste / Holističke, "supstancialne" vrste / Unutarnja procjena vrstovne pripadnosti – normativnost / "Otvorenost" funkcionalnih vrsta / Klasifikacijska koordinacija vrsta / Multidimenzionalnost razvrstavanja / Film kao vrsta a) Zabava, b) Umjetnosti, c) Sredstva javnog priopćavanja, d) Kulturne industrije / Film i televizija – posebnosti i srodnosti / Razredi filmskih vrsta / FILMSKA TAKSONOMIJA: FILMSKE VRSTE I PODVRSTE / Filmski rodovi ili discipline / Filmski rod? / Kulturno-civilizacijski korijeni filmskih rodova / Rodovi i tipovi izlaganja / "Problem" s rodovsko-izlagačkim "miješanjima" / Kriteriji rodovskog razgraničavanja – specijalizacije / Televizijski "programi" kao rodovi / Podrazredi rodova – Podrazredi igranog filma – Podrazredi dokumentarnog filma – Podrazredi obrazovno-znanstvenog filma – Podrazredi propagandnog filma – Podrazredi animacije – Podrazredi eksperimentalnog filma / umjetničkog videa – Podrazredi kompjutorskih interaktivnih djela / Karakterizacijske vrste / Uvodne odredbe / Dva načina komunikacijskog uvođenja klasificacijskih vrsta / "Filmska umjetnost" kao vrsta: diskurzivna ili opservacijska kategorija? / Razredi opservacijskih karakterizacijskih vrsta: medejske, tematske, stilske, kinematografske i televizijske / Filmski stilovi / Uvodne odredbe / Tipovi identiteta – razredi stilova / Stilske koordinacije / Odnosi među razredima / Karakterizacijske metaklasifikacije / Ostale koordinacije među razredima / Razvojnost vrstovnih diferencijacija / Metodološki epilog / DODACI / Skica strukture filmske genologije (znanosti o filmskim vrstama) / Sistemacijski popis filmskih vrsta obrađenih u Filmskoj enciklopediji 1-2 / Literatura / Kazalo imena / Kazalo pojmova / Kazalo filmova / Bilješka o autoru

### Hrvoje Hribar i Sanja Ravlić (ur.)

**Nacionalni program promicanja audiovizualnog stvaralaštva 2010. - 2014.** / Izdavač: Hrvatski audiovizualni centar / Urednici Hrvoje Hribar, Sanja Ravlić / Dizajn Šesnić&Turković / 50 stranica / Zagreb, studeni 2010.

ISSN 1847-8786

Sadržaj: Uvod / Strateški ciljevi / 1. Održanje i razvoj proizvodnje, distribucije, prikazivanja, elektronske difuzije te promidžbe audiovizualnih djela / 1.1 Proizvodnja / 1.2 Distribucija / 1.3 Kinoprikazivaštvo / 1.4 Promidžba / 1.5 Elektronska difuzija / 1.6 Referalno-dokumentacijska djelatnost / 2. Širenje filmske i općenito audiovizualne kulture te specifičnih znanja vezanih uz audiovizualno stvaralaštvo / 3. Očuvanje audiovizualne baštine i unaprijeđenje dostupnosti kulturno vrijednoga domaćeg i svjetskog naslijeđa / 4. Poticanje ulaganja u domaći film, filmsku industriju i izvoz filmskih usluga / Ružičaste stranice: planirana postignuća / Zaključak

### Tomislav Pinter

**Blijeda sjećanja: autobi-filmografija** / Izdavač Durieux, Zagreb / Za izdavača Dražen Tončić / Urednik Nenad Popović / Lektura Boris Beck / 336 stranica, fotografije / Zagreb, studeni 2010.

ISBN 978-953-188-315-3

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 748795

Sadržaj: 16. 6. 1926. Od broja do broja / "Dođi sutra" / Filmski radnik / O poznavanju objektiva I. / Australski intermezzo / O poznaju-

vanju objektiva II. / Ljubljana je ljubljena / Pogовор Petar Krelja: Tomislav Pinter – velikan hrvatskog filma / Dodatak Filmografija Nagrade

### Nikica Gilić

**Uvod u povijest hrvatskog igranog filma** / Nakladnik Leykam international d.o.o., Zagreb / Za nakladnika Jürgen Ehgartner / Urednik Boris Senker / Biblioteka Uvodi / Recenzenti Hrvoje Turković, Jelena Šesnić / Lektura, korektura i izrada kazala Neli Minđoljević / Grafičko oblikovanje računalnog sloga Kolumna d.o.o., Zagreb / Grafičko oblikovanje i design naslovnice Goran Turković i Marko Šesnić / Fotografije do kraja 7. poglavљa vlasništvo su HDA – Hrvatske kinoteke i korištene su uz njihovo odobrenje, a za korištenje ostalih fotografija zahvaljujemo Kinorami, Ankici Jušići Tilić, Lukasu Noli i Ognjenu Svilčiću / 212 stranica, fotografije / Zagreb, studeni 2010. (drugo izdanje 2011.).

ISBN 978-953-7534-49-3

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 747376

Sadržaj: Predgovor / 1. Uvod / 2. Počeci. Pokušaj razvoja kinematografije / 2.1. Raslojavanje filmskog stvaralaštva / 3. Uspostava državne kinematografije za totalitarnih režima / 3.1. Razdoblje Drugoga svjetskog rata / 3.2. Nastanak jugoslavenske kinematografije / 4. Klasično razdoblje hrvatskoga filma / 4.1. Žanrovsko stvaralaštvo Branka Bauera / 4.2. Raznovrsnost filmske klasičke / 5. Autorski i žanrovski film šezdesetih godina 20. st. / 5.1. Populistički film 1960-ih godina / 5.2. Stvaralaštvo Vatroslava Mimice / 5.3. Od Babaje i Berkovića do Golika – modernisti i predstavnici "autorskog filma" / 6. Prijelazne 1970-e – žanrovski, modernistički i autorski film (i kinematografija) / 6.1. Tradicija modernizma i autorskog filma / 6.2. Nastavljači žanrovskog modela / 7. Igrani film u dekadentnom desetljeću Jugoslavije / 7.1. Koherentni opus Zorana Tadića / 7.2. Grlićevo zlatno doba / 7.3. Subverzivni i modernistički film / 8. Rat i tranzicija / 8.1. Početak oporavka kinematografije / 8.2. Vrhunci novijeg hrvatskog filma / 9. Zaključak. Prema budućnosti / Mali filmološki i kontekstualni pojmovnik / Literatura / Internetske baze podataka / Kazalo imena / Kazalo pojmova i naslova / Bilješka o autoru

### Branko Ištvaničić

**Poetski dokumentarizam Zorana Tadića** / Biblioteka Filmska kultura / Izdavač: Udruga za audiovizualno stvaralaštvo "Artizana" Zagreb / Za izdavača: Irena Škorić / Urednik: Vladimir Cvetković Sever / Lektura i korektura: Petar Vuković / Grafičko oblikovanje: Boris Kuk / Fotografije iz arhive obitelji Tadić / 104 stranice, fotografije / Zagreb, studeni 2010.

ISBN 978-953-564-0-9

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 749579

Sadržaj: Predgovor Vladimira Cvetkovića Severa / 1. Uvod / Treba li snimati dokumentarne filmove? / Život na filmu / Autentična filmska generacija / Svjedok našeg vremena / Kinematografija puna kompleksa / 2. Prva načela dokumentarnog filma / Mala rekapitulacija / Svetla pravila / 3. Prvi su startali dokumentaristi / Mala rekapitulacija / drugi put / Tradicija hrvatskog dokumentarca / 4. O scenariju dokumentarnog filma / 5. Scenariji Zorana Tadića /

Zoran Tadić: Zadnja pošta – Muč, scenarij za kratkometražni dokumentarni film / Zoran Tadić: Druge, scenarij za kratkometražni dokumentarni film / Zoran Tadić: Pletonice, scenarij za kratkometražni dokumentarni film / Zoran Tadić: Dernek, scenarij za kratkometražni dokumentarni film / 6. Sadržajno-oblikovna svojstva filmskog zapisa u filmovima Zorana Tadića / Sadržaj i tema / Način oblikovanja filmskog zapisa / Dugi kadar / Krupnoplanoš / Crno-bijelost / Nijemost ili mutavost / Eliptičnost / Prateća kamera / Načela sjedinjavanja: logičke strukture / 7. Dramaturško-oblikovna svojstva zagrebačkih dokumentarista u odnosu na filmove Zorana Tadića / Filmovi "u životu" / "Šutljiva ostvarenja" / Odricanja u filmovima Zorana Tadića / 8. Poetski dokumentarizam u filmovima Zorana Tadića / Što je to dokumentarni film / Poetsko u Tadićevom čistom dokumentarcu / Filmsko djelo / 9. Biografska bilješka o Zoranu Tadiću i filmografija / Biografija / Filmografija / 10. Literatura

### Tena Perišin

**Televizijske vijesti** / Izdavač: Naklada Medijska istraživanja / Biblioteka "Budi novinař" / Za izdavača: Dora Zgrabljić Rotar, mag. iur. / Recenzenti: Prof. dr. sc. Stjepan Malović, doc. dr. sc. Marina Mučalo, doc. dr. sc. Vesna Laban / Urednica Biblioteke: Prof. dr. sc. Nada Zgrabljić Rotar / Urednica knjige: Mirjana Paić-Jurinić / Lektura i korektura: Mirjana Paić-Jurinić / Ovitak: Natalija Nikpalj-Polondak / 285 stranica, fotografije / Zagreb, 2010.

ISBN 978-953-7636-02-9

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 740936

Sadržaj: Predgovor / Riječ autorice / 1. LICA TELEVIZIJE / Preporučena literatura / 2. POVIJEST TELEVIZIJE – OD ZABAVE DO POLITIKE / Televizija: tehnološko otkriće kao sredstvo prijenosa informacija / Povijest izravnih prijenosa / Magnetoskop / Satelit / Digitalna tehnologija – nova prekretnica / Pogled u povijest televizijskih vijesti / Počeci na američkim TV mrežama / Jačanje utjecaja televizijskog novinarstva / Televizijske vijesti u Velikoj Britaniji / Od filmskih žurnala do televizijskih vijesti / Televizijske vijesti BBC-ja: odstupanje od strogih pravila / Moć televizijske slike / Javna televizija na udaru komercijalizacije / Hrvatska radiotelevizija – transformacija u javni servis / Dnevnik HTV-a – između javnosti, politike i komercijalnih interesa / Televizijske vijesti – popularne ili populističke? / Preporučena literatura / 3. UVOD U OBLIKE TELEVIZIJSKOG NOVINARSKOG IZRAŽAVANJA / Vijest kao izabrana verzija nekog događaja / Širok raspon definicija vijesti / Novinske i televizijske agencije kao izvori vijesti / Emisija televizijskih vijesti – informativna emisija / Vijest kao novinarski oblik / Vijest na televiziji / Televizijski prilog / Sastavni dijelovi priloga / Preporuke za televizijske novinare / Oblici televizijskog izražavanja u službi pričanja priče / Pisanje za televiziju / Petnaest pravila televizijskog pisanja / Preporučena literatura / 4. TELEVIZIJSKE VIJESTI U TEORIJI ŽANRA / Što je žanr i zašto govoriti o televizijskim vijestima kao žanru? / "Gramatika" televizijskih vijesti / Televizijske vijesti kao roba / Televizijske vijesti u programskoj shemi / Televizijske vijesti između javnosti i politike / Tabloidizacija vijesti / Elementi pripovjedne proze u televizijskim vijestima / Pravodobnost i autentičnost – karakteristike žanra i karakteristike medija / Voditelj / Tehnologija donosi promjene / Preporučena literatura / 5. TELEVIZIJSKE VIJESTI I TEORIJE SELEKCIJE / Profesionalni stan-

dardi selekcije vijesti / Znanost na području novinarstva / Teorije o selekciji vijesti: Povjesni pregled / Gatekeeping ili reguliranje toka informacija / Prikupljane vijesti i proizvodnja pseudodogađaja / Herbert J. Gans i teorija o "prikladnosti" priče / Prikladnost prema sadržaju / Prikladnost prema proizvodu / Galtung i Ruge – teorija o 12 faktora koji utječu na selekciju vijesti / Autocenzura – posljedica zanemarivanja određenih vrijednosti vijesti / Konflikt, negativnost, drama / Redefiniranje informativnih faktora u svrhu istraživanja selekcije vijesti u televizijskim informativnim emisijama / Javljanje uživo u informativnoj emisiji / Tematizacija – kontinuirano izvještavanje o događaju / istraživanje intenziteta informativnih faktora / Preporučena literatura / 6. ORGANIZACIJA TELEVIZIJSKE INFORMATIVNE REDAKCIJE (Tena Perišin i Gordana Škaljac) / Modeli organizacije u proizvodnji informativnog programa / Organizacija rada u desku – angloamerički model / Promjene u desku pod utjecajem novih tehnologija / Prikupljanje vijesti od korisnika / Primjer: Desk CNN-a / Primjer: VRT (flamski javni radiotelevizijski servis) / Primjer: Krosmedijska organizacija u njemačkim novinskim redakcijama / Umjesto novinskih i televizijskih kuća – multimedijske tvrtke / Preporučena literatura / 7. DIGITALNE VIJESTI (Tena Perišin i Zlatan Krajina) / Proizvodnja vijesti u digitalnom okruženju / Digitalna (r)evolucija / Susret različitih tehnologija – konvergencija / Konvergentno novinarstvo i integrirana redakcija / Građansko novinarstvo / Kultura vijesti i nove tehnologije / Televizija nakon televizora / Preporučena literatura / 8. POJMOVNIK / 9. IZVORI I LITERATURA / 10. KAZALO / 11. O AUTORICI

### Zrinjka Peruško (ur.)

**Uvod u medije** / Sociološka biblioteka / Izdavač Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo / Za izdavače Mišo Nejašmić, Inga Tomić-Koludrović / Urednik biblioteke Goran Batina / Urednici izdanja Zrinjka Peruško / Recenzenti Biserka Cvejičanin, Tomo Jantol / Lektorica Monika Milić / Računalni slogan Mario Ostojić / Naslovница Božesačuvaj / 361 stranica / Zagreb, siječanj 2011.

ISBN 978-953-222-382-8 NJT

ISBN 978-953-6552-73-3 HSD

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 753604

Sadržaj: Zrinjka Peruško: Predgovor. O medijima i medijskim studijama / Zrinjka Peruško: Što su mediji? / Mihaela Majcen Marinić: Knjiga u Hrvatskoj – masovni medij? / Gordana Vilović: Novine / Nikica Gilić: Filmski medij / Marina Mučalo: Radio / Tena Perišin: Televizija / Sanjin Dragojević i Hrvoje Frančeski: Povijest stripa / Nenad Prelog: Novi mediji i novinstvo na internetu / Fjodor Polojac: Novinske agencije / Ante Gavranović: Oglavljanje. Zašto su oglasi krvotok medija? / Antonija Čuvalo: Istraživanje publike / Kristina Delfin Kanceljak: Autorska prava u medijskim industrijama / Božo Skoko: Mediji i odnos s javnošću – međusobna potpora ili prijetnja? / Mali medijski rječnik / Bilješke o autorima

### Melita Horvatek Forjan, Josip Krunić, Nataša Jakob

**Od ideje do premiere: vodič za voditelje filmskih i videodržužina** / Izdavač Profil International / Predsjednik Izdavačkog savjeta Daniel Žderić / Za Izdavača Andrija Pećarić / Direktorica izdavaštva i razvoja Ivančica Knapić / Glavna urednica Petra Stipanićev Gla-

muzina / Urednica Nada Babić / Izvršna urednica Lidija Bistrički / Recenzenti Krešimir Mikić, Vera Robić-Škarica, Marina Zlatarić / Lektura i korektura Vesna Novak / Naslovnička Studio 2M / Prijelom Željko Šoštarić / Fotografije Arhiva Multimedijalnog centra SKIG, arhiva Udruge ZAG, arhiva Profila / 136 stranica, fotografije, DVD / Zagreb, ožujak 2011.

ISBN 978-953-12-1234-2

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 757859

Sadržaj: Od ideje / Ideja je prva / Sinopsis / Scenoslijed / Scenarij / Knjiga snimanja / Plan snimanja / Filmska ekipa / Redatelj / Snimatelj / Majstor zvuka / Novinar / Glumci i statisti / Skriptor / Ostali u filmskoj ekipi (kostimografi, scenografi, rekviziteri, šminker...) / Producent / Snimanje / Kadar / Filmski plan / Kut snimanja ili rukurs / Pokreti kamere / Zum ili zumiranje / Uloga svjetla (osvjetljenja) pri snimanju / Pozor! Snima se! / Montaža / Montaža filma / Premijera / Osnovna i dodatna oprema potrebita filmskoj družini / Kako osnovati filmsku družinu? / Dječji film u nastavi / Ne bojte se davati: tko više daje – više (pr)ima / Sat razrednoga odjela i roditeljski sastanci / Godišnji program rada školske filmske družine / Kratak sadržaj filmova na DVD-ima / Film je naša priča / Moja je priča o filmu film / Film je moja priča / Moja je filmska priča bajka / Kratka povijest multimedijalnog centra SKIG (Studija kreativnih ideja – Gunja) / ZAG (Zaigrani aktivni gromoglasni) / Pojmovnik / Popis literature / Popis internetskih stranica posvećenih filmu / Popis fotografija sa snimanja i kadrova iz filmova / Zahvala / Prostor za bilješke voditelja filmske družine

### Nedjeljko Dragić

**Avantura linije: 690 crteža ispod šestinskog šeširića** / Izdavač: Hrvatski filmski savez Croatian film clubs' association / Za izdavača: Vera Robić Škarica / Urednica Naklade Hrvatskog filmskog saveza: Diana Nenadić / Predgovor: Nenad Polimac / Lektorica: Saša Vagner Perić / Oprema: Mileusnić + Serdarević / 280 stranica, ilustracije, DVD Animafest Zagreb 2002 Festivalska špica / Zagreb, svibanj 2011.

ISBN 978-953-7033-32-3

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 769407

Sadržaj: Nenad Polimac: Avantura linije Nedjeljka Dragića / Crteži / Autorove napomene

### Ranko Munitić

**Martinac** / Izdavač: Hrvatski filmski savez/Croatian Film Association / Edicija: Autori br. 2 / Za izdavača: Vera Robić-Škarica / Urednica Naklade Hrvatskog filmskog saveza: Diana Nenadić / Lektorica: Saša Vagner-Perić / Oprema: Mileusnić + Serdarević / 184 stranice, fotografije, DVD / Zagreb, srpanj 2011.

ISBN 978-953-7033-33-3

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 775030

Sadržaj: Riječ priređivača Diana Nenadić / Tragovi čovjeka (fragmani) Ranko Munitić / Korijeni Razgovor s autorom, Split, 1980. / Autobiografija Skica, Split, 1980. / Slike Razgovor s autorom, Split, 1980. / Knjige i igre Razgovor s autorom, Split, 1980. / Sistem eliminacija Razgovor s autorom, Split, 1980. / Gotovac i

Stevens Razgovor s autorom, Split, 1980. / Sve je to movie Tomislav Gotovac u časopisu Film, Zagreb, 1978. / Pansini Razgovor s autorom, Split, 1980. / Prvi i drugi plan Razgovor s autorom, Split, 1980. / Amaterski filmovi Ivana Martinca (I) Kinoklub Beograd, 1959-1962. / Kinoklub Beograd Razgovor s autorom, Split, 1980. / Fenomen kinokluba Razgovor s autorom, Split, 1980. / Vukos i urović Razgovor s autorom, Split, 1980. / Ples na kiši Student, Beograd, 1961. / Sunčanica bijelog konja Elipse, Novi Sad, 1962. / Pisanje Razgovor s autorom, Split, 1980. / Kinoklub Split Razgovor s autorom, Split, 1980. / Diploma o zvanju majstora amaterskog filma / Amaterski filmovi Ivana Martinca (II) Kinoklub Split, 1960 -1968. / Amindra: deveta pjesma Elipse, Novi Sad, 1962. / Amindra Popratni tekst iz istoimenog filma, 1965. / I. Bergman: Tišina Studentska tribina, Solin, 1968. / Prizor s juga Alveole, Split, 1968. / Film Razgovor s autorom, Split, 1980. / Fokus Knjiga snimanja, 1967. / Filmsko djelo Razgovor s autorom, Split, 1980. / Fokus Scenarij za kratkometražni film, 1967. / Analiza vlastitog filma (Fokus, kada i kako) Vidik, Split, 1968. / Treće podneblje Alveole, Split, 1968. / Amateri i profesionalci Sineast, Sarajevo, 1968. / Profesionalni filmovi Ivana Martinca 1962 – 1978. / Natičaj Razgovor s autorom, Split, 1980. / Scenarij (nedovršena i nekorisna forma) Gdje, Split, 1969. / Ubrzanje Knjiga snimanja, 1968. / Vizualizirani kompjutor / Prostor i vrijeme Razgovor s autorom, Split, 1980. / Filmski autor Razgovor s autorom, Split, 1980. / In memoriam Gdje, Split, 1980. / Ja sam otkupljen Patmos, Split, 1970. / Zafranovićeva Nedjelja Slobodna Dalmacija, Split, 1969. / Nizvodno od sunca Slobodna Dalmacija, Split, 1969. / 666 Patmos, Split, 1970. / Lutke Scenarij za nerealizirani film / U znaku ribe Aura, Split, 1975. / Naručeni filmovi Razgovor s autorom, Split, 1980. / Važnije filmske nagrade Ivana Martinca / Obračun za studeni Aura, Split, 1975. / Most Knjiga snimanja za kratkometražni film, 1977. / Pogled unatrag Razgovor s autorom, Split, 1980. / Projekti Razgovor s autorom, Split, 1980. / Vjenac od paprika Razgovor s autorom, Split, 1980. / Pedeset, deset, jedan Razgovor s autorom, Split, 1980. / Poezija Razgovor s autorom, Split, 1980. / Kopanje Razgovor s autorom, Split, 1980. / Nevidljivi luk Razgovor s autorom, Split, 1980. / Potreba za filmom Razgovor s autorom, Split, 1980. / Graditeljstvo Razgovor s autorom, Split, 1980. / Slikanje Razgovor s autorom, Split, 1980. / Berlinska pjesma Georga Heyma Renéu Charu Pohvale, zbirka u rukopisu, 1980. / Kraj Razgovor s autorom, Split, 1980. / Bilješka o Ivanu Martincu / Bilješka o Ranku Munitiću

### John H. Foote

**Eastwood** / Naslov izvornika John H. Foote: Clint Eastwood: Evolution of a filmmaker / ISBN 978-0-313-35247-8 / Biblioteka negativ / Nakladnik Pozitiv film Zagreb / Za nakladnika Vedran Pavlić / Urednik Ante Rozić / Prijevod Vedran Pavlić / Lektura Katarina Bajuk / Oblikovanje i prijelom 24FPS Zagreb / 260 stranica / Zagreb, 2011.

ISBN 978-953-7675-02-8

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 761924

Sadržaj: Uvod / SEDAMDESETE / 1. Sviraj mi "Misty" (1971) / 2. Latalica iz ravnice (1972) / 3. Bezbržna (1973) / 4. Kazna na Eigeru (1975) / 5. Odmetnik Josey Wales (1976) / 6. Kordon (1977) / OSAMDESETE / 7. Bronco Billy (1980) / 8. Vatrena lisica (1982) /

9. Čovjek iz krčme (1982) / 10. Iznenadni sraz (1983) / 11. Blijedi jahač (1985) / 12. Heartbreak Ridge (1986) / 13. Bird (1988) / DEVEDESETE / 14. Gušter (1990) / 15. Bijeli lovac, crno srce (1990) / 16. Nepomirljivi (1992) / 17. Savršen svijet (1993) / 18. Mostovi okruga Madison (1995) / 19. Apsolutna moć (1997) / 20. Ponoć u vrtu dobra i zla (1997) / 21. Pravi zločin (1999) / 2000. I KASNIJE / 22. Svetmirski kauboji (2000) / 23. Krvna slika (2002) / 24. Mistična rijeka (2003) / 25. Djevojka od milijun dolara (2004) / 26. Zastave naših očeva (2006) / 27. Pisma s Iwo Jime (2006) / 28. Zamjena (2008) / 29. Gran Torino (2008) / Budući Eastwoodovi režiserski projekti / Filmografija / Nagrade i nominacije / Bibliografija

#### Irena Paulus

**Kubrickova glazbena odiseja** / Biblioteka negativ / Nakladnik Pozitiv film Zagreb / Za nakladnika Vedran Pavlić / Urednik Ante Rozić / Lektura Katarina Bajuk / Oblikovanje i prijelom 24FPS Zagreb / 332 stranice, fotografije / Zagreb, 2011.

ISBN 978-953-7675-03-5

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 764634

Sadržaj: Predgovor / 1 Uvod / 2 Rani filmovi / Strah i želja (1953.) / Poljubac smrti (1955.) / Uzaludna pljačka (1956.) / Staze slave (1957.) / Od Straha i želje do Staza slave / 3 Rane šezdesete / Spartak (1960.) / Lolita (1962.) / Dr. Strangelove ili: kako sam naučio prestati brinuti se i zavoljeti bombu (1964.) / Evolucija redatelja u skladatelja / 4 Zreli Kubrick / 2001: Odiseja u svemiru (1968.) / Odiseja do Odiseje / 5 Nove glazbene smjernice / Paklena naranča (1971.) / Barry Lyndon (1975.) / Isijavanje (1980.) / Full Metal Jacket (1987.) / Nakon Odiseje: popuštanje tradiciji / 6 Stanley Kubrick u devedesetima / Oči širom zatvorene (1999.) / Kubrickovo posljednje djelo / 7 Odiseja redatelja glazbe / Filmografija / Bibliografija / O autorici

#### Michael Ventura

**Cassavetes** / Naslov originala: Michael Ventura: Cassavetes Directs: John Cassavetes and the Making of Love Streams / ISBN 978-1-84243-228-0 / Biblioteka negativ / Nakladnik Pozitiv film Zagreb / Za nakladnika Vedran Pavlić / Urednik Ante Rozić / Prijevod Igor Miošić / Lektura Emica Calogjera-Rogić / Oblikovanje i prijelom 24FPS Zagreb / 414 stranica, fotografije / Zagreb, 2011. ISBN 978-953-7675-04-2

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 761926

Sadržaj: Uvod / John Cassavetes režira Ljubavna strujanja / Živjet ću vlastitim životom / Bilješke

## ČASOPISI

**Filmonaut** / broj 3 / 2011 / Izdavač: Blank\_filmски inkubator, Zagreb / Odgovorna osoba: Dario Juričan / Urednici: Tamara Kolarić, Mario Kozina / Dizajn: Luka Sepčić / Lektorica: Mirjana Ladović / Prijevod s engleskog: Barbara Žuljević / Fotograf: Dario Juričan / 144 stranice, fotografije

ISSN 1848-1493

Sadržaj: Riječ uredništva / Sadržaj / Filmski brakovi u krizi / Skriveni filmski krajolici / Giallo: Sve njanse žutog / Tema broja / Grešna filmska zadovoljstva / Kosturi iz ormara / Seksualna higijena Johna Forda / Intervju s urednikom i izdavačem Sight&Sounda / Trag koji je ostavio Kane / Autor u fokusu / Terrence Malick / Doku(mo)ment / Riječke lude ptice / Eksperiment, mon amour / Privlačnost raspadanja – Bill Morrison / Prizori iz hrvatskog filma / Marina Redžepović / Nevio Marasović / Sonja Tarokić / Recenzije / Agora / Ako mi se fučka, fučkam / Crvena kapela / Irski put / Još jedna godina / Majka / Majka asfalta / Na more! / Negdje / Neprljatelji narođa / Nikad me ne ostavljam / Provjerena kopija / Pustite me unutra / (Rec) 2 / The show must go on / Sucker punch / U boljem svijetu / Uradi i bježi / Zemlja smeća / Zimska kost / Žed / Impressum

**k.** / studentski časopis za književnost, književnu i kulturnu teoriju / God. VIII. Br. 9. / Nakladnik Klub studenata komparativne književnosti 'k.' Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu / Za nakladnika Lujo Parežanin / Uredništvo Antonija Eremut, Mario Kikaš, Igor Medić, Iva Ogrizović, Uroš Živanović (glavni urednik) / Lektori Igor Medić, Kristina Špiranec / Dizajn i prijelom Ivan Klis / Omot '2001' – Ivan Klis/Uroš Živanović / 224 stranice / Zagreb, prosinac 2010. /

ISSN 1334-0999

Sadržaj: Predgovor / Lukša Benić Između estetske funkcije i tržišne logike: problemi pozicioniranja filmskog djela unutar sustava umjetnosti / Daniel Yacavone Prema teoriji filmskih svjetova (s engleskog prevela Ivana Miloš) / Silvestar Miletic Hitchcockov konopac – formalna i sadržajna opažanja / John Orr Povratak Hitchcocku i Humeu: strah, nedoumica i trema (s engleskog prevela Valentina Lisak) / Andrea Kovač O novijem hrvatskom ratnom filmu / Todd Mc Gowan Hegel i nemogućnost budućnosti u znanstveno-fantastičnom filmu (s engleskog preveo Danijel Brlas) / Marko Kučan Montaža i siže – u djelima sovjetske montažne škole / Intervju Filmska antropologija Luigija di Giannija (razgovarao i s talijanskog preveo Uroš Živanović) / Maruša Stamać Žena na filmu: feminističko-psihanalitički pristup

## KATALOZI

**Filmski programi** / filmski ciklusi jesen/zima 2010. / rujan-prosinac 2010. / God. 10. br. 28, 68 stranica / Nakladnik Hrvatski filmski savez / Za nakladnika Hrvoje Turković / Urednica Agar Pata / Suradnica Viktorija Krčelić / Oblikovanje Fiktiv

ISSN 1334-529X

Sadržaj: Ciklus suvremenog japanskog filma / Tanja Vrvilo: Sur-

fanje melosa japanskog filma / Biografije redatelja / Filmografija / Ciklus suvremenog belgijskog filma / Dragan Rubesa: Univerzalnost socijalnih tema / Biografije redatelja / Filmografija / Ciklus suvremenog izraelskog filma / Tomislav Kurelec: Zanimljive ljudske sudbine / Biografije redatelja / Filmografija / Ciklus iberoameričkih filmova / Brazil, Čile, Španjolska i Portugal / Alemka Lisinski: U latino ritmovima / Biografije redatelja / Filmografija / In memoriam... Bekim Fehmiu, Clark Gable, Tomislav Gotovac, Obrad Gluščević, Dennis Hopper, Karl Malden, Božidar Orešković, Patrick Swayze / In memoriam... Fehmiu / Srbija / Ulks Fehmiu: Životopis moga oca Bekima / Biografija glumca / Filmografija / Intervju Sanja Domazet, Danas, subota-srijeda, 28.4.-2.5.2001.: Bekim Fehmiu: Umjetnost kao dobra vijest / Bekim Fehmiu: Huston mi je rekao: Dobar si, sine! / In memoriam...Gable / SAD / Kim Newman, 501 Movie Stars, 2007.: Clark Gable – kralj Hollywooda / Biografija glumca / Filmografija / In memoriam... Gotovac / Hrvatska / Diana Nenadić: Totalno drukčiji od drugih / Biografija / Filmografija / In memoriam...Gluščević / Hrvatska / Petar Krelja: U mediteranskom ozračju / Biografija redatelja / Filmografija / In memoriam...Hopper / SAD / Razgovor kao uvod: Dennis Hopper Is Riding Easy, Alex Simon, studeni 2008. "Goli u sedlu" je promjenio Hollywood / Biografija glumca / Filmografija / In memoriam...Malden /SAD / Mark Holcomb, 5011 Movie Stars, 2007.: Karl Malden – beskompromisni frajer američkog srednjeg zapada / Biografija glumca / Filmografija / In memoriam... Orešković / Hrvatska / Nenad Polimac, Jutarnji list: Božidar Orešković – hrvatski Jean Gabin ili Humphrey Bogart / Biografija glumca / Filmografija / In memoriam...Swayze / SAD / Alex Simon, 15. rujna 2009.: Čudo "prljavoga plesa" / Biografija glumca / Filmografija / Program filmskih projekcija od 18. rujna do 23. prosinca 2010.

**Onetakefilmfestival numberfive / Međunarodni festival filmova snimljenih u jednom kadru / International festival of film shot in one take / 18/11-20/11 2010 Zagreb** / Nakladnik/Publisher One Take Film Festival / Za nakladnika/For the Publisher Ljubo Zdjelarević / Urednik/Editor Boško Picula / Pomoćnik urednika/Assistant Editor Josip Grozdanić / Izvršna urednica/Executive Editor Marija Ratković / Suradnice/Assitants Irena Mihalić, Kristina Dorić / Prijevod/Translation Andrea Rožić, Dag Dremptić-Čonkić / Lektura i korektura/Proofreading Tanja Novak / Grafički urednik/Graphic Editor Marko Pekić, Radar d.o.o. / 110 stranica, fotografije / Zagreb, studeni 2010.

Sadržaj: Filmovi/Films / O festivalu/About the Festival / Svečano otvaranje/First take / Uvodnici/Introductions / Hommage... Vedran Šamanović / Seleksijsko povjerenstvo>Selectors / Nagrada/Award / Ocjenjivački sud/Festival Jury / Glavni program/Main program / One take midnight madness / Svečano zatvaranje/Last take / Popratni program/Additional program / Best of OTFF 2003.-2008. / Loading...Brillante Mendoza / Tribina/Round table / Revival take...Metropolis / Hvala/Thanks / Organizatori/Organizers / Impresum/Impressum / Pokrovitelji/Sponsors

**42. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva / Samobor, 26. 11. - 28. 11. 2010.** / Izdavač Hrvatski filmski savez / Za izdavača Hrvoje Turković, Vera Robić-Škarica / Uredio Matko Burić / Računalni unos podataka Željko Radivoj, Matko Burić, Aleksandar

Plečko / Izbor prizora iz videoradova za katalog i web stranicu Željko Radivoj / 78 stranica, fotografije / Samobor, studeni 2010. Sadržaj: Priredivači / Partner / Pokrovitelji / Priredivački odbor / Ocjenjivački sud / Tajnik Ocjenjivačkog suda / Vizualni identitet / Producija / Ured za goste / Voditelj foto i video snimanja / Voditelj programa / Popratni program i IT / Voditelji filmskih i video projekcija, tehnike i razglosa / Autor špice / Uvodna riječ / Program revije / Prva revijska projekcija / Druga revijska projekcija / Treća revijska projekcija / Četvrta revijska projekcija / Peta revijska projekcija / Šesta revijska projekcija / Poseban program "FAGEP – 21. stoljeće" / Poseban program "FAGEP – 20. stoljeće" / Nagrađeni filmovi s UNICA-e / Popis prijavljenih radova / Ocjenjivački sud – tekstovi / Nagrade 41. revije / Revija u brojkama

#### **Filmske mutacije: festival nevidljivog filma 04 / 01-05/12/2010**

/ Urednice knjižice/Catalogue editors: Tanja Vrvilo, Jasna Žmak / Prevoditelji(ce)/Translators: Marija Cetinić, Vesna Cvitaš, Hana Dvornik, Ivana Fištrek, Sanja Horvatinčić, Marina Miladinov, Ivana Ostojčić, Vedran Pavlić, Mima Simić, Tanja Vrvilo / Korektura i lektura/Proof-reading: Dragica Nemec / Vizualni identitet/Visual identity: Stanislav Habjan, Petikat / Oblikovanje kataloga/Catalogue layout: Joško Jureškin / Print koordinatorica/Print coordinator: Ana Šeba / Fotograf/Photographer: Ratko Mavar / 164 stranice, fotografije / Zagreb, prosinac 2010.

Sadržaj: Tanja Vrvilo: Uvod: Politike filmskog kustosva/Introduction: The Politics of Film Curatorship / Olaf Möller/Alexander Horwath/Nicole Brenez: Program je./Program is. / Programske liste/List of programmes / Kustos/Curator: Alexander Horwath: Zvučna selekcija/A sound selection / Kustosica/Curator: Nicole Brenez: Postoji li uzaludnija aktivnost od pokazivanja slika?/Existe-t-il une activité plus inutile que de montrer des images?/ Does there exist a more futile activity than to show images? / Kustos/Curator: Olaf Möller: Olafov svijet. Šetnja čudesnim bespućima nekonvencionalne i nekonformističke filmske estetike/ Olaf's world. A walk through the wondrous wides od unconventional and non-conformist film aesthetics / Kustos/Curator: Go Hirasawa: Film & situacije/Cinema & situations / Petra Zanki & Tea Tupajić: The curators' piece-zero phase / Raspored/Schedule

**Filmski programi / filmski ciklusi zima/proljeće 2011. / veljača, ožujak, travanj 2011.** / God. 11. br. 29, 52 stranice / Nakladnik Hrvatski filmski savez / Za nakladnika Hrvoje Turković / Urednica Agar Pata / Suradnica Viktoria Krčelić / Oblikovanje Fiktiv ISSN 1334-529X

Sadržaj: Ciklus horora / Josip Grozdanić: Strah naš svagdašnji / Biografije redatelja / Filmografija / Ciklus novog iranskog filma / Dragan Rubeša: O bogovima i ljudima / Biografije redatelja / Filmografija / In memoriam Claude Chabrol / Francuska / Nenad Polimac, Jutarnji list: Claude Chabrol – Velikan demistifikacije / Biografija redatelja / Filmografija / In memoriam...Tony Curtis, Arthur Penn, Jill Clayburgh, Mario Monicelli, Leslie Nielsen, Blake Edwards / Tomislav Kurelec: Velikani sedme umjetnosti / Tony Curtis / Biografija glumca / Filmografija / Arthur Penn / Biografija redatelja / Filmografija / Jill Clayburgh / Biografija glumice / Filmografija / Mario Monicelli / Biografija redatelja / Filmografija / Leslie Nielsen / Biografija glumca / Filmografija / Blake Edwards

/ Biografija redatelja / Filmografija / In memoriam Tony Curtis / Nenad Polimac, Jutarnji list: Tony Curtis – nitko nije savršen / In memoriam Mario Monicelli / Nenad Polimac, Jutarnji list: Mario Monicelli – otac talijanske komedije / Tematski filmski dan, subota 19. veljače / Alemka Lisinski: O majkama i o kćerima / Biografije redatelja / Filmografija / Program filmskih projekcija od 31. siječnja do 4. travnja 2011.

---

**ZagrebDox / International Documentary Film Festival Međunarodni festival dokumentarnog filma February 27th - March 6th 2011 27. veljače - 6. ožujka 2011.** / Izdavač Publisher Nenad Puhovski, FACTUM / Urednica kataloga Catalogue Editor Inesa Antić / Autori tekstova Text Authors Inesa Antić, Petra Hofhauer, Mario Kozina, Diana Nenadić, Lena Pasanen, Nenad Puhovski, dr. Hrvoje Turković / Prevoditeljica Translator Ivana Ostojčić / Lektura Proofreading Mirna Belina / Prelom Layout Dejan Kutić / 238 stranica, fotografije / Zagreb, 2011.

Sadržaj Contents: Tko je tko Who is Who / Uvodne riječi Forewords / Žiri Jury / Nagrade Awards / Službena konkurenca Official Competition / Međunarodna konkurenca International Competition / Regionalna konkurenca Regional Competition / Službeni program Official Program / Kontroverzni dox Controversial Dox / Happy Dox / Glazbeni globus Musical Globe / Stanje stvari State of Affairs / Teen Dox / Majstori doxa Masters od Dox / Factumentari Factumentaries / Retrospektive Retrospectives / Retrospektiva Nicolasa Philiberta Nicolas Philibert Retrospective / Filmovi Participant Medije Participant Media Films / Hrvatski dokumentarci u ratu: Retrospektiva 1991-1995. Croatian Wartime Documentaries: 1991-1995 In Retrospective / ZagrebDox Pro / Posebna događanja Special Events / Index / Kontakti Contacts / Hvala Thank You / Impressum / Sponzori i partneri Sponsors and Partners

---

**20. Dani hrvatskog filma 4.-9. travnja 2011.** / Izdavač Sveučilište u Zagrebu – Studentski centar u Zagrebu / Za izdavač mr. sc. Niko Vidović / Urednik Tomislav Mršić / Vizualni identitet Dario Dević i Hrvoje Živčić / 96 stranica, fotografije / Zagreb, travnja 2011. Sadržaj: Ivo Škrabalo: Dani i godine hrvatskog filma / Raspored / Raspored projekcija filmova u konkurenciji – Kino SC / Tko je tko / Izbornici programa konkurenca / Ocjenjivački sud / Direkcija / Nagrade / Filmovi u konkurenци / Igrani / Dokumentarni / Animirani / Eksperimentalni / Namjenski i glazbeni / Popratni program / Kazalo imena / Impressum

---

**Filmski programi / filmski ciklusi proljeće/ljeto 2011. / travanj, svibanj, lipanj, srpanj 2011.** / God. 11. br. 30, 60 stranice / Nakladnik Hrvatski filmski savez / Za nakladnika Hrvoje Turković / Urednica Agar Pata / Suradnica Viktoria Krčelić / Oblikovanje Fiktiv ISSN 1334-529X

Sadržaj: Sjećanje na Fadila Hadžića / Hrvatska / Juraj Kukoč: Hadžić – dvojnost jedne plodnosti / Biografija redatelja / Filmografija / Zapis / Nenad Polimac, Jutarnji list: Bio je poput dinama, osnivao bi kazališta i novine te brzo išao dalje / Fadil Hadžić, News, 3. siječnja 2011. / Dani FAS-a / Hrvatska / Diana Nenadić: FAS ili kuća neovisnog filma / Filmografija / Ciklus suvremenog brazilskega filma / Brazil / Luiz Fernando G. de Athayde, veleposlanik Brazila u

Hrvatskoj: Riječ na početku / Josip Groznadić: O životu, strasti i ljudskosti / Biografije redatelja / Filmografija / Ciklus suvremenog španjolskog filma / Španjolska / Dragan Rubeša: Bez vjetrenjača, molim / Biografije redatelja / Filmografija / Ciklus Sandrine Bonnaire / Francuska / Tomislav Kurelec: Bonnaire – muza autorskog filma / Biografija glumice / Filmografija / Zapisi Edward Marriott, The Observer, 15. lipnja 2008.: Špašavajući Sabine / In memoriam... Annie Girardot, Maria Schneider, Susannah York, Peter Yares, Dino De Laurentiis / Dragan Rubeša: Nezaboravni ženski likovi / Annie Girardot / Biografija glumice / Filmografija / Maria Schneider / Biografija glumice / Filmografija / Susannah York / Biografija glumice / Filmografija / Peter Yates / Biografija redatelja / Filmografija / Dino De Laurentiis / Biografija producenta / Filmografija / Pero Zlatar, Jutarnji list / Sjećanje na Nina Rotu / Italija / 100 godina od rođenja - Irena Paulus: Poseban i jedinstven: Nino Rota / Biografija skladatelja / Filmografija / Program filmskih projekcija od 5. travnja do 2. srpnja 2011.

---

**Subversive Film Festival / 7. - 21. 05. 2011** / Za izdavača Udruga Bijeli val / Glavna urednica Dora Baras / Autori tekstova Etami Borjan, Premendra Mazumder, Olaf Möller, Miroljub Stojanović, Melita Zajc, Srećko Horvat / Prijevod urđica Dragojević, Marina Ivandić, Anka Munić, Damira Šimac / Redakturna Dora Baras, Sana Perić / Lektura Goran Pavlić / Dizajn Ruta / 120 stranica, fotografije, Zagreb 2011.

Sadržaj: Nikola Devčić, direktor: uvodnik / Srećko Horvat, direktor konferencije: uvodnik / Dora Baras, umjetnička direktorka: uvodnik / Raspored filmskog programa / Raspored programa konferencije / GODINE SVJETLOSTI: INDIJSKA KINEMATOGRAFIJA U RAZDOBLJU NAKON NEOVISNOSTI / Miroljub Stojanović: Godine svjetlosti: indijska kinematografija u razdoblju nakon neovisnosti / Vatra / Igra na sreću / Latalica / Dva jutra zemlje / Jhanak Jhanak Payal Baaje / Vječna žed / Majka Indija / Muzička soba / Madhumiati / Papirnati cvjetovi / Vodič / Bhuvan Shome / RETROSPJEKTIVA RITWIKA GHATAKA / Premendra Mazumder: Ritwik Ghatak: predani stvaratelj / Građanin / Nemehaničko / Zvijezda zavijena u oblake / Uvertira života / Rijeka zvana Titas / Razum, rasprava i priča / HOMMAGE SHYAMU BENEGALU / Premendra Mazumder: Hommage velikom učitelju Shyamu Benegalu / Kali-juga: Mračno doba / Nehru / Sedmi sunčev konj / Sukob / Netaji Subhas Chandra Bose: zaboravljeni junak / NAKON NEOVISNOSTI: TRAUMA OTCJEPLJENJA INDIJA / Vruć vjetar / Vlak za Pakistan / NOLLYWOOD: LJUBAV I MAGLA / Melita Zajc: Kratak uvod u Nollywood: ljubav i magla / Život u okovima / Domitilla, priča jedne prostitutke / Onome... još jedna ljubav / Kraj zlih / Leptir / Metla / Figurica / GRIOTI I AGITATORI: PIONIRSKA GENERACIJA SUBSAHARSKIE KINEMATOGRAFIJE / Olaf Möller: Grioti i agitatori / Ja, crnac / Cabascabo / Afrika na Seni / Koncert za egzil / Crna žena iz... / Povratak pustolova / Sretan put, Sim / I više ne bi snijega / Tunika, kravata / Touki Bouki / Pismo iz mog sela / Žetva: 3000 godina / Reou Takh / Crna / Borom sarret / Rad / Zapadnoindijski otoci / Samo ti / Kukurantumi – put za Akru / Jom ili priča jednog naroda / POSTKOLONIJALNI ETNOGRAFSKI FILM: POGLEDI S MARGINE / Etami Borjan: Postkolonijalni etnografski film: pogledi s marginom / Etami Borjan: Navajo projekt / Duh Navajo Indijanaca / Slobodna Zemlja / Ženski Olamal / N!ai, priča o ženi !Kung / Rouch naopako / Prezime Viet, ime Nam / Prije sutra / Etami Borjan: Projekt "Video u

"selima" / Autohtoni redatelji / Pretvorio sam se u sliku / Dan kada je Mjesec menstruirao / Samson i Dalila / Filmsko-teorijska škola: "Estetika otpora" / Konferencija: "Nove emancipacijske borbe" / World Forum for Alternatives

**Animafest Zagreb 2011 / 21. svjetski festival animiranog filma / 21st World Festival of Animated Film 31.5.-5.6.2011. Zagreb Dugometražno izdanje / Feature Film Edition** / Izdavač/Publisher Hulahop d.o.o. / Urednica/Editor Marina Kožul / Suradnik/Collaborator Igor Prassel / Prevoditeljica/Translation Ivana Ostojić / Lektorica/Proofreading Mirna Belina / Autori tekstova/Texts by Ton Gloudemnas, Martina Peštaj, Maša Štrbac, Krešimir Zimonić / Oblikovanje/Design Damir Gamulin, Tina Ivezić / 102 stranice, fotografije / Zagreb, svibanj 2011

ISBN 978-953-55238-4-0

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 769582 / A CIP catalogue record for this book is available from the National and University Library in Zagreb under 769582

Sadržaj/Contents: Uvodnici/Introduction / Žiri/Jury / Nagrade/Awards / Veliko natjecanje/Grand Competition / Svjetska panorama/World Panorama / Majstori animacije/Masters of Animation Paul Driessen / Kino za uši/Cinema for the Ear / Posebne projekcije/Special Screenings / Animafest za najmlade/Animafest for kids / Animirani umovi/Animated minds / Cartoon d'or 2010 / Popratna događanja/Special Events / Indeks redatelja/Index of Directors / Indeks filmova/Index of Films / Indeks produkcija i distribucija/Index of Productions and Distributions / Partneri i sponzori/Partners and Sponsors / Raspored/Schedule

**58. Festival igranog filma u Puli / 9. - 23. 7. 2011.** / Nakladnik/Publisher Pula Film Festival / Za nakladnika/Publishing manager Zdenka Višković-Vukić / Glavni urednik publikacija/Publications editor-in-chief Zlatko Vidačković / Urednik kataloga/Catalogue editor Goran Ivanišević / Lektura i korektura/Language editing Jelena Šukic / Prijevod/Translation Sandra Palihnić Jurina / Priprema i oblikovanje kataloga/Preparation and layout Branka Moskaljov / Ovitak/Covers Fotografija/Photo Duško Marušić Čiči Dizajn/Design Studio Kadar / Fotografije/Photographs Arhiv Pula Film Festivala/Pula Film Festival archive / 160 stranica, fotografije / Pula, srpanj 2011.

Sadržaj/Contents: O Festivalu/About the Festival / Uvodne riječi/Introductions / Festivalska gostovanja/Guest Screenings / Nacionalni program Glavna sekcija/National Programme Main Section / Nacionalni program Sekcija manjinskih koprodukcija/National Programme Minority Co-production Section / Filmovi u nastanku/Work In Progress / Puladok – dokumentarni filmovi/Puladok – documentary films / Program hrvatskog kratkog igranog filma/Croatian Short Fiction Films Programme / Festivalske nagrade i Ocjenjivački sudovi/Juries and Awards / Hommage (Božidar Frait, Marija Kohn, Vladimir Tadej, Glas Istre, Juraj Leotić) / Međunarodni program/International Programme / Retrospektiva: James Ivory / James Ivory Retrospective / Filmska glazba/Film Music / Program za djecu Pulica/Children's Film Programme Pulica / Popratni programi/Sidebar Programmes / Pokrovitelji i sponzori/Patrons and sponsors / Kazalo filmova/Film Index

**14. Motovun Film Festival / 25.-29.7.2011.** / Izdavač/Publisher Motovun Film Festival d.o.o. / Za izdavača/For the publisher Igor Mirković / Urednica/Editor Silvana Mendušić / Suradnici/Contributors Mike Downey, Simon Perry, Rajko Grlić, Jurica Pavičić, Igor Mirković, Andrej Korovljev, Nora Krstulović, Matko Burić, Milena Zajović, Maja Marković, Ana Sikavica / Prijevodi/Translation Duško Čavić / Lektorica/Proofreader Ina Stupalo / Oblikovanje i prijelom/Design and Layout Jan Pavlović, Zoran Šukic, www.kancelarija.org / Fotografije/Photographs Nikola Zelmanović, Nina Šurđević / 190 stranica, fotografije / Motovun, 2011.

Sadržaj/Content: Uvod/Introduction / Tko je tko/Who is Who / Glavni program/Main Program / Nagrade/Awards / Nagrada Bauer/Bauer Award / Novi irski film/New Irish Cinema / Motovunski kratki/Motovun Shorts / Motovun Maverick 2011 Ulrich Seidl / Julien Temple bira/julien Temple's selection / Četiri dokumentarna/Four Documentaries / Kino Remetinec/Cinema Remetinec / 50 godina/50 years / Događanja/Events / Kazalo/Index / Pokrovitelji/Sponsors

## SUMMARIES FOR ISSUE 67

Fall 2011.

### PROBLEMS OF FILM NARRATION

Hrvoje Turković

#### Does a narrative film need a narrator?

Although recently it has been considered evident that a narration understands a narrator, "the person to narrate", this consideration is questionable for many reasons. If one is to understand a narrative as a communication-related demonstration of a single incident – which can be done via different media – the only thing that is necessarily implicitly included is the communicator, the one to articulate the story – typically the author, or rather the constructor/constructors of the narration. To this extent can it be said that the author of the narrative is the implicit narrator. The conviction that a narration must have its narrator different from the author probably arose under the influence of oral narration where there is no story unless there is a voice, and that voice does not necessarily belong to the author of the communication (nor the original story maker has to be known). However, written narrations, both printed ones as well as those followed in theatre, film, comic books, etc., do not need a generally recognizable narrator, a teller, an author, a special demonstrator. However, they can have it but only as a specifically introduced element. Each attempt to detect and support the existence of an unmentioned, silent and invisible general narrator leads to the author, or rather the communicator in the film, the one who structured the film as a narrative work. However, there is a possibility for the "narrator" to be understood as a specialized *role* of the author of sorts, a role which depends on the type of narration and its generic specificities, a role defined by a particular type of narration and insofar different from other roles that the author can assume opting for other possible types of narration. Under this interpretation, denominating the author a narrator would be reduced to denominating such a sociocultural standardized role, or rather denominating the functional and operative function that the author assumes when engaging in a specialized type of communication. However, neither in this case would we be dealing with some special function different from the author of the narration. By introducing the term "role" one would stress that the creation of a work belonging to a specific type with a specific structure is a special social and communication-related specialization and denominating this specialization, or this role (in our case the so-called narrator) could raise awareness of the social and communication-related dimension of narration, or rather its specific social and communication-related nature. Insisting on an *a priori* narrator as a term and a phenomenon different from both the author and explicit narrators does not benefit the concrete (narratological) analysis and interpretation of a narrative work – introducing the term narrator apart from the term author (creator – communicator) does not benefit the analysis of the structure of the narration nor the analysis of the social roles

that the author takes on. From a narratological and an analytical perspective the introduction of the "general narrator" is a useless theoretical move.

Mario Slugan

#### The problem of general narrator in fiction film

This paper tackles the problem of the "narrative voice", or rather the category of the narrator and its history in the attempts to adapt and rework Genett's categories. As opposed to the concepts of a (cinematic) narrator that could imply only visual focalization, but also as opposed to some new proposals to separate the visual and the auditive component (Peter Verstraten), the category of the general narrator incorporates all the aspects of film narration, especially in the case of a character-narrator. Shortly, when the film makes use of voice-over, this category can be the source of the presented world (the image) and the sounds belonging to the presented world and the general narrator is the attempt to introduce a term that would encompass the source of both the voice-over and all other things that the film offers in terms of perception and cognitive processing. Using the examples of the films such as Montgomery's *Lady in the Lake*, Jarman's *Blue*, and Wilder's *Double Indemnity* the paper explains different aspects of this problem.

Krunoslav Lučić

#### Narrative organization of individual trauma in fiction film

After establishing a connection between different procedures of trauma processing in psychoanalytic and other discourses as well as in narrative film, this paper attempts to explain the function of trauma in the organization of the narrative structure in film. Apart from acknowledging that the concept of trauma and its narrative processing play the key role in individual's recovery, the paper also notes that the concept of trauma constitutes the central (core) narrative function in many films of the classicist as well as modernist poetics. After identifying the functional link between the traumatic event in the film and its narrative development, the paper focuses on Brad Anderson's film *The Machinist* from 2004 to confirm the starting hypothesis of the study.

### FILM STUDIES

Silvestar Mileta

#### Science fiction cinema in the transition to postmodernism

Recent science fiction film, ranging from *Blade Runner* (1982) to *Moon* (2009), enable the distinction between the cinematic and literary science fiction based on their visual components exercising a cognitive and aesthetic function when observing imagined alternative worlds. Since in order to understand the contemporary science fiction production the here described cyberpunk, as a broadly accepted theoretical term that is still highly topical, as well as a subgenre that has largely been limited to industrial concepts and missed the sense of a changed perception in the

Internet era, proves to be insufficient, the paper attempts to offer some other guidelines for the interpretation of the decaying identity which the postmodern state of conscience brings. Perceivable first of all in terms of mind-set and ethics, and less so formally, the postmodern era, anticipated already in films linked to utopian/dystopian and spectacular/speculative tradition (such as *THX 1138*), marks the transcendence and hybridization of the genre and the conversion of the term SF into a supergenre term belonging to the general cultural theory. As a favourite instrument to describe the new epoch, through which stylistic procedures typical of postmodernism are being repeatedly determined, science fiction remains one of the biggest cinematic and literary debates where numerous topics from different social interests converge.

### Dejan D. Marković

#### **Androgyny in film: From science fiction to Bob Dylan**

This paper tackles the representation of androgyny in film ranging from the questions of identity in science fiction film, especially in the postmodernist subgenre of cyberpunk characterized by the questions of terminal identities (androgyny, cyborg, etc.), in films such as *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *Looker* (Michael Crichton, 1981), or *Liquid Sky* (Slava Tsukerman, 1982), to postmodernist reconsiderations in the films *Orlando* (Sally Potter, 1992), *The Messenger: The Story of Joan of Arc* (Luc Besson, 1999) and *I'm Not There* (Todd Haynes, 2007).

## FACES OF CROATIAN CINEMA

### Saša Vojković

**Interculturality, transnationalism and recent Croatian cinema**  
 Intercultural films understand an intercultural and transnational exchange. In the postcolonial era of hybrid postmodernism and globalization, intercultural films are not exclusively attached to avant-garde and guerrilla filmmaking typical of the third cinema and imperfect films. The secondary relevance becomes the key factor in defining national identity in mainstream films as well and thus the term national cinema becomes barely sustainable. In mainstream films interculturality is linked to newcomers, people who have moved to new countries for different reasons. In many cases one can talk about transitions and changed political conditions. In Croatian intercultural films one can feel the consequences of war on the one hand, and changes indicating transnational and transcultural interdependence on the other. Croatian contemporary films refer to the Croatian War of Independence, to facing the consequences of war or overcoming the negative consequences of war. Interculturality is specifically linked to post-war situations and to reestablishment of cooperation in the area of the so-called Yugsphere. In each example, the Croatian is always realized in relation to the Serbian, Bosnian or some other ethnicity. Nowadays, the co-production strategy is common in the region, which definitely conditions the transcultural dynamics. Therefore, even in the examples where the exchange is realized at the extra-textual level, the Croatian cultural imaginarius is constructed in relation to the other and this becomes unique to Croatian contemporary cinema.

### Petar Krelja

#### **Rudolf Sremec's friendly camera**

This paper by renowned critic and director Petar Krelja analyses the work of his older colleague Rudolf Sremec, one of the most important documentary filmmakers in the history of Croatian film with twenty documentaries under his belt made in the course of his long life. Starting with his debut *Spužvari i koraljari*, the paper resolves the dilemma on the reasons for the informal banning of this film in its time, it analyses Sremec's working methods and mentions obvious influences (Robert J. Flaherty, John Grierson, film of the truth) for the films such as *Black Waters* or *People on Wheels*. Following the analysis of these classic works, the author of the paper mentions some documentary filmmakers influenced by Sremec (Krešo Golik, Miroslav Mikuljan, Krsto Papić and others) and analyses other types of documentary poetics found in Sremec's work, such as flirting with feature film in *Green Love*. The paper analyses Sremec's work as publicist and critic and reminds us that Sremec authored the script for the animated Academy Award winner *The Substitute* by Dušan Vukotić. He compares the *friendly camera* method as a manner of dealing with people being shot to Sremec's ethical decisions in the cinema industry of his time.

### Tomislav Čegir

#### **A classical Croatian documentary film: Rudolf Sremec's *Nomads from the River***

Although highly appreciated, Rudolf Sremec's documentary work hides some neglected films, such as *Nomads from the River* from 1958 (scriptwriter Stjepan Perović), discarded in its time due to the Social Realist style and poetics which later critics and film scholars found to be less interesting than modern poetics evident in other works by the same director. However, this is a film of an exceptional structure that uses some techniques typical of feature films, with some elements of the so-called *friendly camera*, recognizable also in Sremec's best known documentaries, and some elements that can be tied to his best known socially critical films.

## ESSAYS

### Nikola Novaković

#### **Self-reference and identity in David Lynch's *Inland Empire***

David Lynch's *Inland Empire*, a peculiar film not recognized by the critics at first, comparable to his previous classics such as *Lost Highway* and *Mulholland Dr.*, is characterized by the structure of self-reference, crucial to the major part of director's work. A detailed analysis of the film (its intertextuality – for example, citations and allusions to other films by Lynch, the use of the motif of the double, etc.) is also enriched with the comparison to *Pierrot le fou* by Jean-Luc Godard and Buñuel's classic *Cet obscur objet du désir*.

**Nikola Strašek****Werner Herzog's po/ethics: creational ethics and documentary film**

This essay tackles the ethics of a directing technique in documentaries by Werner Herzog, especially as regards the method of a set up documentary, or rather the fact that Herzog set up and arranged the scenes for some of his acclaimed documentaries to present them as documentary, non-fiction films. Special attention is dedicated to the distinction that Herzog makes between the "accountant's truth" and the "ecstatic truth", the first being the bureaucratic and impartial registration of reality without any intervention, and the second – the one chosen by Herzog – the creative truth. Thus yet again do Herzog's films prove the Godard's maxim on a thin line between fiction and documentarism.

**Juraj Kukoč****Morality in film – as a servant of narration and master of meaning**

Does the moral value of a film determine the film's aesthetic value? If it does, to what extent is that so? Noël Carrol and Berys Gaut claim that the moral value determines the aesthetic value of narrative film because viewers' understanding of characters' behaviours and viewers' emotional engagement depend on it to a large degree. However, the moral value is not just, as Carrol and Gaut claim, servant to narration, but it is also basis for the interpretation of the artwork. This claim is further explained on the example of different films, mostly analysing Ben Affleck's *Gone Baby Gone*.

**Davorka Begović** (Zagreb, 1984) diplomirala muzikologiju na Muzičkoj akademiji u Zagrebu temom Glazba u novom hrvatskom filmu. Radi kao Umjetnička voditeljica Muzičkog salona SC-a u Zagrebu. Surađivala sa Zagreb Film Festivalom, Sarajevo Film Festivalom, Studiom DIM te radila u produkcijskoj kući Spiritus movens, kao i u produkcijskom timu Motovun Film Festivala. Objavila tekstove u *Zarezu* i *Fusnoti*.

**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.

**Josip Grozdanović** (Šibenik, 1969), diplomirao strojarstvo na Fakultetu strojarstva i brodogradnje u Zagrebu. Objavljuje u *Vijencu*; suradnik na HTV-u.

**Krešimir Košutić** (Zagrebu, 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 Kokotović** (Zagreb, 1969) diplomirao je filmsko i TV snimanje na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, gdje je trenutno izvanredni profesor. Djeluje i kao slobodni snimatelj i producent, a povremeno i režira.

**Petar Krelja** (Štip, 1940), diplomirao komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Autor je velikog broja dokumentarnih filmova i četiri cjebovečernja igrana filma (*Godišnja doba, Vlakom prema jugu, Stela, Ispod crte*). Urednik monografije *Golik* (1997) i autor knjige dnevničkih 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 nagrada 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 književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Radi kao filmski arhivist u Hrvatskoj kinoteci. Objavljivao u više časopisa i novina (*Zarez, Vjenac, 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.

**Valentina Lisak** (Zagreb, 1987) studentica je diplomskog studija anglistike (književno-kulturološki smjer) i komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu. Bavi se prevođenjem, piše za *Filmonaut*.

**Karla Lončar** (Zagreb, 1984), diplomirala sociologiju i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Suradnica *Filmospaka* 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, izvedbene umjetnosti, filma i kulture te novak na Katedri za teatrologiju i filmologiju pri Odsjeku za komparativnu književnost.

**Dejan D. Marković** (Beograd, 1948), srpski kritičar, eseist i prevoditelj, diplomirao anglistiku na Filološkom fakultetu u Beogradu. Od 1992 živi u Kanadi. Objavljivao u *Filmskoj kulturi, Oku, Quorumu, Književnoj reči, Književnim novinama* i *Letopisu Matice srpske*. Autor je knjige *Nije sve to bio samo rock'n'roll: antologija kontrakulture* (Beograd 2003).

**Silvestar Mleta** (Zagreb, 1987), diplomirao komparativnu književnost i povijest na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Tekstove objavljivao u *Hrvatskom filmskom ljetopisu, Filmonantu, Autsajderskim fragmentima, K.-u*, i *Časopisu za suvremenu povijest*.

**Nikola Novaković** (Zagreb, 1985), diplomirao engleski jezik i književnost i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Surađuje na Hrvatskim studijima.

**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. Surađuje 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).

**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.

**Mima Simić** (Zagreb, 1976), diplomirala komparativnu književnost i anglistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu; magistrirala rodne studije na Srednjoeuropskom sveučilištu u Budimpešti (CEU). Objavila je knjigu proze *Pustolovine Glorije Scott* (sa stripovima Ivane Armanini) te *Otporna na Hollywood: ogledi iz dekonstrukcije tvornice snova* (2009). Dobitnica godišnje Nagrade Vladimir Vuković za filmsku kritiku u 2007.

**Mario Slugan** (Zagreb, 1983), diplomirao računarstvo na Fakultetu elektronike i računarstva u Zagrebu, filozofiju i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu te magistrirao filozofiju na Srednjoeuropskom sveučilištu (CEU) u Budimpešti. Dobitnik diplome Vladimir Vuković za najboljeg novog filmskog kritičara u 2009.

**Jurica Starešinčić** (Karlovac, 1979), apsolvent na Geodetskom fakultetu. Član uredništva časopisa *Libra libera*. Autor stripova i nekoliko nagrađivanih kratkih animiranih filmova. Od 2010. urednik u ovome časopisu.

**Nikola Strašek** (Zagreb, 1978) studirao je komparativnu književnost i latinski jezik na Filozofskom fakultetu u Zagrebu; apsolvent je filmske i TV režije na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Studentski dokumentarni film *Ubil bum tel* sudjelovao je na nizu inozemnih festivala i osvojio Grand prix na reviji studentskog filma zagrebačke ADU – FRKA, nagradu za najboljeg debitanta na 16. D anima hrvatskog filma, Nagradu Jelena Rajković za najboljeg mladog redatelja 2007. i nagradu u međunarodnoj konkurenciji Tabor Film Festivala za najbolji dokumentarni film. U profesionalnoj produkciji režirao je filmove *Vajt* (2009) i *Kratki pregled raspadanja* (2010). Član je Hrvatskog društva filmskih redatelja.

**Vladimir Šeput** (Osijek, 1985), apsolvent češkog jezika i književnosti i francuskog jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Voditelj Salona Matice hrvatske.

**Toma Šimundža** (Split, 1980) diplomirao je na Ekonomskom fakultetu u Splitu i na Odsjeku za informacijske znanosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu; student filma na Umjetničkoj akademiji u Splitu. Objavljivao u *Hollywoodu*, *Slobodnoj Dalmaciji* i *Vijencu*. Suradnik emisije Filmoskop na Trećem programu Hrvatskog radija.

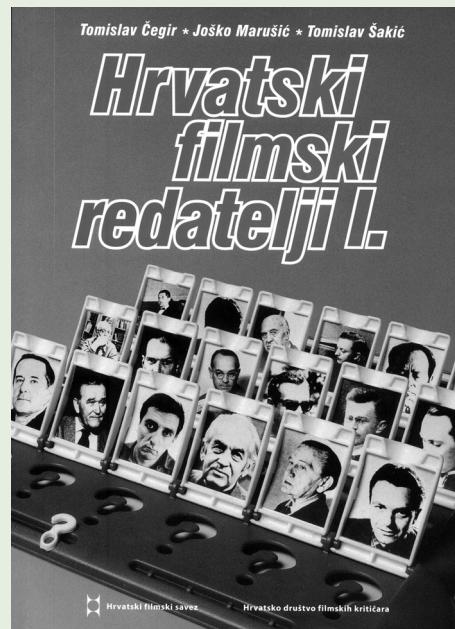
**Hrvoje Turković** (Zagreb, 1943), diplomirao filozofiju i sociologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (1972), magistrirao filmske studije na New York University (1976), doktorirao filmskoteorijskom tezom u Zagrebu (1991). God. 1977–2009. profesor na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Od 1998. predsjednik Hrvatskoga filmskog saveza. Uz više od 700 tekstova u raznim publikacijama, objavio je knjige *Filmska opredjeljenja* (1985), *Metafilmologija, strukturalizam, semiotika* (1986), *Razumijevanje filma* (1988), *Teorija filma* (1994, 2000), *Umijeće filma* (1996), *Suvremeni film* (1999), *Razumijevanje perspektive* (2002), *Hrvatska kinematografija* (s V. Majcenom, 2003), *Film: zabava, žanr i stil* (2005), *Narav televizije* (2008; nagrada Kiklop za publicistiku), *Retoričke regulacije* (2009) i *Nacrt filmske genologije* (2010). Odgovorni urednik u ovom časopisu. Dobitnik Nagrade Vladimir Vuković za životno djelo.

**Saša Vojković** (Zagreb, 1957), diplomirala filmsku i TV režiju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Magistrirala i doktorirala filmologiju na Amsterdamskom sveučilištu. Izvanredna je profesorica na Odsjeku kulturnih studija Filozofskog fakulteta u Rijeci. Objavila je knjige *Subjectivity in the New Hollywood Cinema* (2001), *Filmski medij kao (trans)kulturni spektakl: Hollywood, Europa, Azija* (2008) i *Yuen Woo Ping's Wing Chun* (2009).

**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 fejltona objavljenog 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 poglavljia Naši filmski začinjavci, Zaboravljeni filmaši 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 hrvatskoga igranog i dokumentarnog filma iz perspektive novih istraživača hrvatskoga filma, dok je redatelje animiranih filmova obradio upravo jedan od njih.

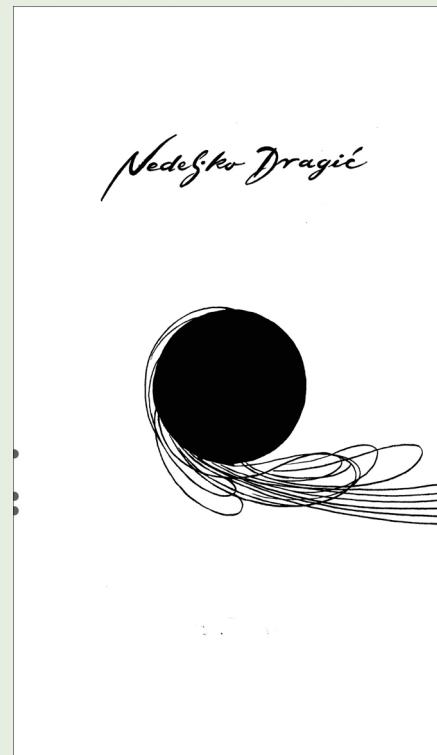
Redatelji obradeni u knjizi: Sergije Tagatz, Aleksandar Gerasimov, Drago Chloupek, Jozza Ivakić, Oktavijan Miletić, Milan Katić, Walter Neugebauer, Branko Marjanović, Fedor Hanžeković, Branko Belan, Šime Šimatović, Rudolf Sremec, Branko Bauer, Nikola Tanhofer, Nikola Kostelac, Dušan Vukotić, Vatroslav 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 špiča 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 Münchene je živio od reklama, no nakon špice AnimaFesta 2002. Dragić je sve prisutniji na ovim prostorima.

U prilogu ove jedinstvene knjige, pravog umjetničkog djela, lazi 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**

## UPUTE SURADNICIMA

*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 bilješci.

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 tisk (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, poglavљa 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](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 označke 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.