

(•)

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

god. 18 (2012)
broj 71, jesen 2012.

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, Web of Science (WoS) i u Arts and Humanities Citation Index (A&HCI)

(•)

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UREDNIŠTVO / EDITORIAL BOARD:

Nikica Gilić (glavni urednik / editor-in-chief)
Krešimir Košutić (novi filmovi i festivali / new films and festivals)
Bruno Kragić
Karla Lončar (izvršna urednica / managing editor)
Jurica Starešinčić
Tomislav Šakić
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 / DESIGN: Igor Kuduz *pinhead

PRIPREMA ZA TISAK / PREPRESS: Kolumna d.o.o., Zagreb

NAKLADNIK / PUBLISHER: Hrvatski filmski savez / Croatian Film Association

ZA NAKLADNIKA / PUBLISHING MANAGER: Vera Robić-Škarica (vera@hfs.hr)

TISAK / PRINTED BY: Tiskara C.B. Print, Samobor

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

TAJNICA REDAKCIJE: Kristina Dorić (kristina@hfs.hr)

TELEFON/PHONE: (385) 01 / 4848771

TELEFAKS/FAX: (385) 01 / 4848764

E-MAIL UREDNIŠTVA: karla.loncar@yahoo.com / nikica.gilic@ffzg.hr, ngilic@yahoo.com /
kresimir.kosutic@net.amis.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 / **IBAN:** HR8323600001101556872

Godište 18. (2012) izlazi uz potporu Ministarstva kulture Republike Hrvatske,
Hrvatskog audiovizualnog centra i Gradskog ureda za obrazovanje, kulturu i šport
Grada Zagreba / Ovaj broj zaključen je 5. 8. 2012.

NASLOVNICA / FRONT COVER: *Tokijski vjetropir* (Seijun Suzuki, 1966) © 1967 Nikkatsu Corporation

SADRŽAJ

SUZUKI Gošća urednica: Tanja Vrvilo	5	Danijel Brlas / Simfonija stiliziranog neposluha ili: Dobro nam došli, gospodine Suzuki! / Uz retrospektivu filmova Seijuna Suzukija, Filmski programi, 4. lipnja – 2. srpnja 2012.
	11	Shigehiko Hasumi / Svijet bez godišnjih doba
	25	Tanja Vrvilo / <i>Borbena elegija</i> Seijuna Suzukija
	33	Roland Domenig / Suzuki Seijun gets fired – A drama in four acts
STUDIJE	39	Josip Lah / Vizualna antropologija između znanosti i umjetnosti
ESEJI	51	Dejan D. Marković / Nepodnošljive istine: <i>cinéma libéré</i> Petera Watkinsa
	64	Ivan Žaknić / Politika i suvremeni američki film strave
FESTIVALI I REVIJE	77	5. Subversive Film Festival (2012): Među ruševinama Imperija, Stipe Radić
	84	22. Animafest – Svjetski festival animiranog filma (2012): Četrdeset godina vrhunske animacije na Animafestu, Jurica Starešinčić
	91	1. Fantastic Zagreb Film Festival (2012): Negdje preko crne duge, Stipe Radić
	97	59. Festival igranog filma u Puli (2012): Pula debitanata, Krešimir Košutić / U znaku francuske kinematografije, Tomislav Kurelec
NOVI FILMOVI	111	Kinorepertoar: <i>Bel Ami</i> (Vanja Kulaš), <i>Cosmopolis</i> (Valentina Lisak), <i>Fleke</i> (Marijan Krivak), <i>Inspektor Martin i banda puževa</i> (Diana Robaš), <i>Izdaja</i> (Janko Heidl), <i>Koliba u šumi</i> (Mario Slugan), <i>Korak po korak</i> (Josip Grozdanić), <i>Kraljevstvo izlazećeg Mjeseca</i> (Dragan Jurak), <i>Prometej</i> (Tomislav Šakić), <i>Sjene tame</i> (Boško Picula), <i>Sramota</i> (Maja Gregorović), <i>Tražeći ljubav za kraj svijeta</i> (Petra Vukelić), <i>Vitez tame: povratak</i> (Višnja Pentić)
NOVE KNJIGE	156	Vjeran Kovljanić / U početku bijaše linija / Nedeljko Dragić, <i>Avantura linije: 690 crteža ispod šestinskog šeširića</i> , Zagreb 2011.
	161	Mario Slugan / Dobrodošao odmak od ustaljenih teorijskih okvira / Jacques Rancière, <i>Filmska fabula</i> , Zagreb 2011.
PRILOZI ZA NASTAVU FILMA I MEDIJSKE KULTURE	167	Silvestar Kolbas / Kompozicija kadra. Polazišta za radionicu.
DODACI	173	Kronika / Filmografija kinorepertoara / Tekuća bibliografija filmskih publikacija / English Summaries / O suradnicima / Najava tribine Hrvatskog filmskog ljetopisa / Upute suradnicima

CONTENTS

SUZUKI	5	Danijel Brlas / Stylized disobedience symphony or: Welcome, Mr. Suzuki! / Following the retrospective of Seijun Suzuki's films, Film programmes, June 4 – July 2, 2012.
Guest editor: Tanja Vrvilo	11	Shigehiko Hasumi / World without seasons
	25	Tanja Vrvilo / Seijun Suzuki's <i>Fighting Elegy</i>
	33	Roland Domenig / Suzuki Seijun gets fired – A drama in four acts
FILM STUDIES	39	Josip Lah / Visual anthropology between science and art
ESSAYS	51	Dejan D. Marković / Unbearable truths: <i>cinéma liberté</i> by Peter Watkins
	64	Ivan Žaknić / Politics and contemporary American horror film
FESTIVALS	77	5th Subversive Film Festival (2012) : Amid ruins of the Empire, Stipe Radić
	84	22nd Animafest – World Festival of Animated Film (2012) : Forty years of first-rate animation at Animafest, Jurica Starešinčić
	91	1st Fantastic Zagreb Film Festival (2012) : Somewhere over the black rainbow, Stipe Radić
	97	59th Pula Film Festival (2012) : Pula marked by debutant directors, Krešimir Košutić / Characterized by French films, Tomislav Kurelec
NEW FILMS	111	Theatres: <i>Bel Ami</i> (Vanja Kulaš), <i>Cosmopolis</i> (Valentina Lisak), <i>Blurs</i> (Marijan Krivak), <i>Inspector Martin and the Snail Gang</i> (Diana Robaš), <i>Haywire</i> (Janko Heidl), <i>The Cabin in the Woods</i> (Mario Slugan), <i>Step by Step</i> (Josip Grozdanić), <i>Moonrise Kingdom</i> (Dragan Jurak), <i>Prometheus</i> (Tomislav Šakić), <i>Dark Shadows</i> (Boško Picula), <i>Shame</i> (Maja Gregorović), <i>Seeking a Friend for the End of the World</i> (Petra Vukelić), <i>The Dark Knight Rises</i> (Višnja Pentić)
NEW BOOKS	156	Vjeran Kovljanić / In the beginning there was the line / Nedeljko Dragić, <i>The Adventure of the Line: 690 Drawings under the Šestine Hat</i> , Zagreb 2011
	161	Mario Slugan / A welcome detachment from the well-established theoretical frameworks / Jacques Rancière, <i>Film Fables</i> , Zagreb 2011
ATTACHMENTS FOR FILM AND MEDIA CULTURE LESSONS	167	Silvestar Kolbas / Frame composition. Workshop starting point.
APPENDICES	173	Chronicle / Filmographies / Film publications bibliographies / English Summaries / Contributors to this issue / Announcement of a public discussion by Hrvatski filmski ljetopis / Submission guide

UDK: 791.633-051SUZUKI, S.

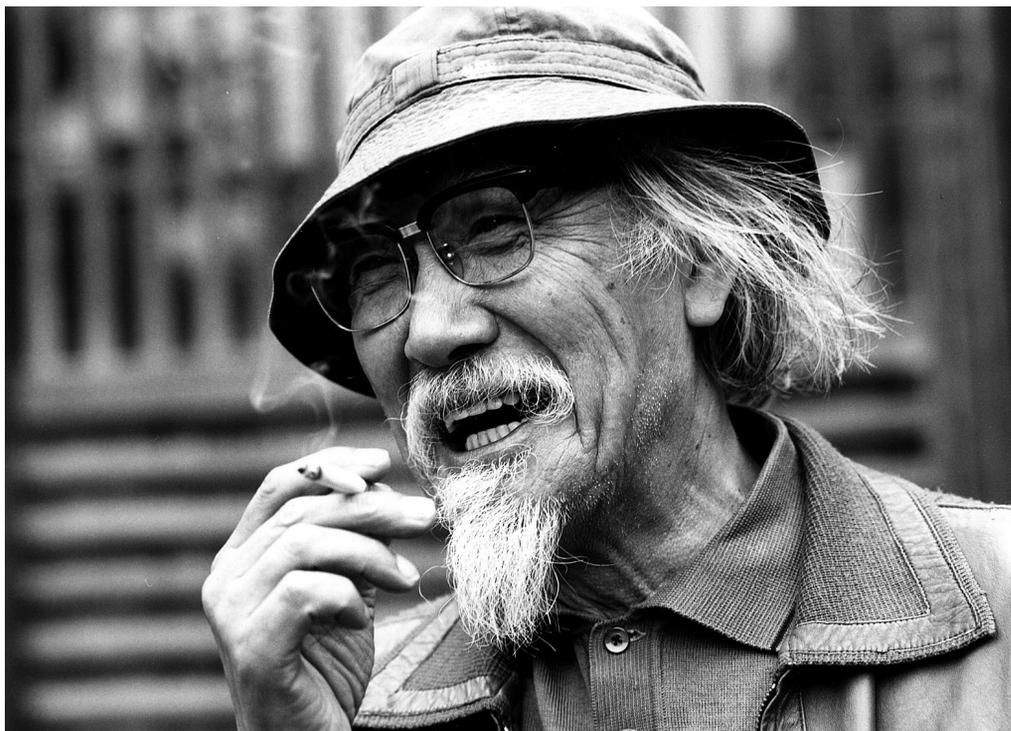
Danijel Brlas

Simfonija stiliziranog neposluha ili: Dobro nam došli, gospodine Suzuki!

Uz retrospektivu filmova Seijuna Suzukija,
Filmski programi, 4. lipnja – 2. srpnja 2012.

Zagrebačko kino Tuškanac i riječko Art-kino Croatia ove su godine otvorili svoja vrata široko obuhvatnoj retrospektivi jednog od najzanimljivijih autora u povijesti japanske, ali i svjetske kinematografije. Uvrnute filmske eskapade Seijuna Suzukija time su prvi put zabljesnule na domaćim kinoekranima u svojim originalnim formatima, okupljene u broju dostojnom ovog klasika japanskog modernizma. Unatoč relativnoj zastupljenosti na domaćim filmskim festivalima i sporadičnim retrospektivama (primjerice u posljednjih nekoliko godina ciklusi suvremenog japanskog filma održavali su se u sklopu Filmskih programa Hrvatskog filmskog saveza te na nultom izdanju Fantastic Zagreb Film Festivala), može se ustvrditi kako su zahvaljujući ovom projektu domaći filmofili bili u prigodi prisustvovati jednoj od najcjelovitijih i najusustavljenijih retrospektiva japanskog filma do sada. Činjenica da je riječ o autoru koji je svjetsku reputaciju stekao tek dvadesetak godina nakon što je načinio svoja najglasovitija djela – a hrvatskoj publici bilo je potrebno još otprilike toliko da se službeno upozna s njegovim radom – čini cijeli ovaj projekt još vrednijim.

U programu retrospektive većim je dijelom bilo zastupljeno razdoblje koje je Suzuki proveo pod ugovorom s filmskim studijem Nikkatsu – čak devetnaest od 22 filma pripada tom razdoblju. Prikladno, budući da Nikkatsu baš ove godine slavi svoju 100. obljetnicu djelovanja, ali i posve razumno, budući da je najveći dio Suzukijeva opusa nastao upravo na Nikkatsuovoj tekućoj vrpici, a dobrim dijelom i kao reakcija na nju. Upravo su ta dva elementa – krotko štancanje žanrovskih naslova i ozlojeđeni revolt prema istom – ključna za Suzukijevu filmografiju. Nastao u sklopu ovogodišnjih Filmskih mutacija: festivala nevidljivog filma, program je zorno dočarao dihotomiju u Suzukijevim filmovima, svojevrsan oblik nasilna prožimanja industrijskog, komercijalnog, žanrovski strogo kodirana aspekta s jedne strane i autorskih, avangardističkih težnji s druge. Odabir da se filmovi prikazuju nekronološki, u naizgled nasumično odabranim parovima, svakako je dodatno naglasio tu opreku. Tako smo umjesto klasično narativne progresije – od šegrtskih početaka i pokoravanja studijskim prohtjevima preko postupna provlačenja kroz rupe korporativnog nemara do mahnitog, nezadrživog rasplamsaja kreativne energije koja je napokon razorila okove industrije i učinila osebujna sineasta (nezaposlenom) ikonom japanskog modernizma – dobili prikaz spomenute opreke u nešto manje uobičajenom poretku: korporativno i kreativno u prirodnom antagonizmu, ali i neraskidivo povezano. Drugim riječima, iz Suzukijeve filmografije razvidne “mutacije žanrovskih prekoračenja” – da posudimo termin organizatorice programa Tanje Vrvilo – u ovakvu aranžmanu pokazuju kako žanr ne ide nauštrb “prekoračenja” i obratno, već jedno drugo konstantno glođu u više ili manje shizofrenoj simbiozi.



Seijun Suzuki
 © 1967
 Nikkatsu
 Corporation

Tokijski vjetropir (Tōkyō nagaremono, 1966), jedan od kasnijih naslova iz Nikkatsuova “kataloga” i ogleadni primjerak autorova naoko eklektična stila otvorio je retrospektivu u punom naponu. Suzukijev *yakuza*-akcić djeluje poput golema sveproždirućeg djeteta koje se veselo sjurilo na postmodernističko žanrovsko igralište i napravilo krasan nered. Klasična priča o mladom *yaku*-zi, kojega njegova neograničena i požrtvovna odanost prema vođi klana baca iz jedne nezgode u drugu, pretrpana je upadljivim vizualima, hiperplastičnom pop-art scenografijom drečavih boja, isprekidana glazbenim točkama i često izrazito disjunktivnom montažom. U jednoj od reprezentativnih sekvenca protivnička banda napada protagonistovo sklonište mačevima i pištoljima, dok on nonšalantno šeće snježnim obroncima oboružan – pjesmom! Raspjevani “anđelak” tako oda je svoj položaj i nekoliko sekunda poslije se prikladno preobražava u precizan stroj za ubijanje. Eliptična montaža ozbiljno narušava prostorno-vremenski kontinuitet: neposredno nakon frenetičnog napucavanja u skloništu, junak ponovno opuštено šeće po snježnoj pustopoljini, ali ovaj put kombinacija polutotala i krupnih planova anomalne crvene svjetiljke nagovješćuju ponovnu (neprekinutu?) opasnost. Pojava njegova zakletog neprijatelja dovodi do obračuna na tračnicama. U diskontinuiranom slijedu kadrova vidimo ga kako se baca na zemlju i puca, lokomotiva koju smo do sada vidjeli samo na stražnjoj projekciji iznenada ulijeće u kadar i naš junak ponovno je na snijegu, ali ovoga puta tetura u tišini.

U statičnom srednjem planu vidimo ga u interijeru nepoznatog sobička kako pred ogledalom pere već zarasle ožiljke. Njegov izranjavani krvavi antagonist iznenada provaljuje u sobu, puca, razbija ogledalo i ranjava junaka, te se on ponovno daje u raspjevani bijeg. “Proklet bio on i njegovo pjevanje”, srdito izvikuje iziritirani član odnekud iznikle neprijateljske bande. Nakon polazne konfuzije, gledatelj otkriva jedinstvo ugođaja koje se proteže cijelom šestominutnom sekvencom. Ekspozicija je potpuno zapostavljena, dok nam elipse onemogućuju sigurnu orijenta-

ciju u vremenu i prostoru. Unatoč tome, prepoznajemo žanrovske trope: jasna nam je koncepcija protagonista razapeta između uglađena statusa pop-ikone anđeoskog lica, koji nosi pjesmu u srcu i podređuje svoju egzistenciju višoj instanci (pitanju časti), s jedne strane, i opakog ubojice čije je tijelo prekriveno ožiljcima i koji svoje neprijatelje puni olovom a da ne trepne, s druge strane. Jasno nam je i epsko rivalstvo koje se postavlja između protagonista “Feniksa” Tetsuye i ljutog mu neprijatelja “Guje” Tatsuzua, dodatno povezanih sličnim imenima, nadimcima i simbolikom zrcala. Cijela sekvenca nalikuje na *jazzersku* varijaciju na temu akcijskog obračuna – čak je i omeđena glazbenim lajtmotivom (“prokleta pjevanje!”) – vizualno posloženu na način koji sabotira naraciju, ali i poštuje žanrovsku dinamiku.

Suzukijevi filmovi obilježeni su stilom naoko cijepljenim od vanjskih utjecaja: nastaju unutar strogo definiranih žanrovskih parametara i pod pritiskom studijskih restrikcija, referiraju se na vanjski svijet (poglavito pop-kulturu), ali od postojećih sastojaka nastaje čudnovata mala enklava, dubinski kadrirana koreografija plošnih žanrovskih klišeja. No njihova logika utemeljena je na estetskom doživljaju, a ne na naraciji. Uz *Tokijskog vjetropira*, najogledniji primjerak dekonstrukcije žanra svakako je Suzukijev najpoznatiji film, ekstatično remek-djelo *Ožigosan da ubije* (*Koroshi no rakuin*, 1967). Jô Shishido, glumac čija impozantno gruba hrčkolika pojava već sama po sebi savršeno odražava dihotomiju po kojoj Suzuki koncipira svoje “mimozaste” štemere, ovdje tumači trećerangiranog plaćenog ubojicu s opsesijom da postane broj jedan u svojoj branši. Suzuki do krajnosti dovodi svoju ljubav prema eliptičnoj montaži i izostavljanju ekspozicije: likovi su doslovce svedeni na žanrovske kodove (morbidna *femme fatale*, histerična izdajnička supruga, posrnuli, u alkohol ogrezao kolega, misteriozni ubojica broj jedan koji je možda stvaran, a možda samo projekcija psihički sve rastrojenijeg protagonista...), dok akcijske sekvence pršte energičnim zanosom pri kojem se najmanje računa vodilo o postavljanju likova u prostoru. Uopće nije važno odakle hici dolaze, dok god se perforacije na čelima sporednih likova te njihova spazmatična prevrtanja i padovi s visina pojavljuju u odgovarajućem ritmu. Suzuki vjeruje da je publika dobro upoznata s generičkim banalnostima i da svima već te stvari ionako izlaze na uši. Nakon napadnih kolorita i izrazito sintetičkog pristupa materijalu u *Tetoviranom životu* (*Irezumi ichidai*, 1965) i *Tokijskom vjetropiru*, čelnicima studija Nikkatsu već je debelo dozlogrdilo Suzukijevo poigravanje vizualima i naracijom, a sumanuto apstrahiranje kojemu je pribjegao u *Ožigosanom da ubije* uništilo je zadnji atom njihova strpljenja i njegovu karijeru studijskog redatelja.

Suzukijeva autorska poetika i otvoreni prezir prema konformizmu industrijskog štancajanja filmova eskalirali su u gore spomenutim djelima, ali strast prema eksperimentiranju s narativnim formama očituje se u većoj ili manjoj mjeri tijekom cijelog rada na Nikkatsuovoj tekućoj vrpici. Filmovi na kojima je pekao zanat od druge polovine 1950-ih takozvani su “programski naslovi” koji su prikazivani kao predigra visokoprofiliranim glavnim naslovima. Razlika između zvijezda večeri i njihovih neuglednih pratilja često je bila tek u budžetu i korporativnoj hijerarhijskoj poziciji autorskih ekipa. Suzuki je u prosjeku snimao tri do četiri takva filma godišnje – dovoljno da vrlo brzo zaključi kako se mora svojski potruditi želi li pobuditi i zadržati zanimanje publike te da, kada već ne može sam birati formulaične scenarije, barem dodatno pojača neke njihove “interesantnije” aspekte. To je rezultiralo sve smjelijim i ekscentričnijim mizanscenskim rješenjima, snimanjem iz začudnih kutova, potenciranjem apsurdnog humora i dramatičnim naglašavanjem naizgled minornih detalja. Žanrovske devijacije naziru se u “minornijim” djelima poput kratkometražne melodrame *Ljubavno pismo* (*Rabu retâ*, 1959) ili temperamentne kolorističke psihodelije *Smrt huliganima* (*Kutabare gurentai*, 1960); potonji pripada takozvanom žanru *seishun eige* (filmovi o mladim buntovnicima). Značajnije je poglede, međutim, Suzuki počeo u većoj mjeri privlačiti

DANIJELE BRLAS:
SIMFONIJA
STILIZIRANOG
NEPOSLUHA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Mladost zvijeri
(1963) © 1967
Nikkatsu
Corporation

tek 1963. kada su svjetlo dana (odnosno mrak kinodvorana) ugledala četiri njegova filma – sva četiri prikazana u programu Filmskih mutacija: *Mladost zvijeri* (*Yajū no seishun*), *Mladi buntovnik* (*Akutarō*), *Kanto lualica* (*Kantō mushuku*) i *Detektivski ured 23: Dovraga, gadovi!* (*Tantei jimusho 23: Kutabare akutō*).

Mladost zvijeri, mnogo puta prežvakanu priču o bivšem policajcu u osvetničkom pohodu na članove suparničkih klanova yakuza oplemenjuje prštavim koloritom, nepredvidivim izletima u nadrealno i povremeno dezorijentirajućim elipsama. Na narativnom planu film pomalo nespretno pokušava svoj inače nonšalantni odnos prema nijansama pripovijedanja nadoknaditi povremenim usiljenim ekspozicijskim dijalozima, očito prisilno nametnutim da bi se zadovoljile norme. Vizualno, međutim, film vrvi ingenioznim scenografskim rješenjima u duhu suludih umjetničkih instalacija koje krase svakodnevnih dekor u *Tokijskom vjetropiru* i u *Ožigosanom da ubije*. Staklene površine (dvostruka ogledala, stakleni podovi...) odjeljuju planove unutar kadrova, heroinskom krizom uzrokovane utvare trčkaraju prostorom, vremenske neprilike i rasvjetna tijela munjevito se izmjenjuju ponekad iz dramaturških pobuda, a ponekad isključivo radi estetskog dojma. Kao da to nije dovoljno, Suzuki posve hladnokrvno u jednu od gangsterskih jazbina ubacuje platneni zid na kojem se neprekidno vrte američki i japanski gangsterski filmovi – eksplicitno autoreferencijalni element koji luckasto parodira žanrovsku izvještačenost glavne priče. *Kanto lualica* ništa manje suptilno počinje scenom triju ciktavih školarke koje si međusobno odaju svoje tajne simpatije među lokalnim gangsterskim klanom. Prateći njihovu šetnju gradom, kamera u jednom trenutku hvata logo kompanije Nikkatsu i plakat njihove nadolazeće filmske atrakcije. Posprdni komentar na stereotipiziranu koncepciju gangsterskih protuha kao romantičnih junaka i modernih urbanih osvetnika postavlja ton za film koji se manje bavi standardno bezličnom pričom, a više pitanjima koja se u žanrovima filmova o yakuzama (*ninkyō eiga*) i akcijskog filma bez granica (*mukokuseki ak-*

ushun) uzimaju zdravo za gotovo. Suzukijev beznažno zatucani član nekoć moćnog klana yakuza trudi se iz petnih žila očuvati čast i integritet svoje zajednice, što mu naposljetku i uspijeva, ali bez koristi, jer mu ne polazi za rukom očuvati tu istu zajednicu od propasti. *Kanto lutalica* relativno je krotak u vizualnom smislu, ali Suzukijevo ironično stajalište prema materijalu koji obrađuje nakon ovog filma vrlo jasno nastavlja odjekivati kroz sljedeće studije gangsterskog častohleplja, poput *Cvijeća i gnjeva* (*Hana to dotô*, 1964) i *Tetoviranog života*. Do trenutka kada alkoholičarski plaćenik iz *Ožigosanog da ubije* govori da ga baš rastužuje kad ubojice umiru, jer oni umiru zbog časti, jasno je da je cijeli ideološki aparat u rasulu.

S druge strane Suzukijeve medalje nalaze se mahom književne adaptacije. *Borbena elegija* (*Kenka erejii*, 1966) prema romanu Takashija Suzukija, te takozvana “trilogija mesa” – sačinjavaju je *Vrata puta* (*Nikutai no mon*, 1964) prema romanu Taijira Tamure, *Priča o prostitutki* (*Shunpu-den*, 1965) prema pripovijesti Taijira Tamure i *Karmen iz Kawachija* (*Kawachi Karumen*, 1966) prema romanu Kona Tôka – pokazatelji su Suzukijeve autorske smionosti koja se proteže daleko onkraj formalističkih eksperimenata i tematski neambicioznih filmova. U antimilitarističkoj *Borbenoj elegiji* do izražaja dolaze socijalna kritika i satirički pristup, dva često zanemarivana aspekta u filmografiji velikog stilista. Scenarij Kaneta Shinda, prema romanu Takashija Suzukija, Suzuki je navodno temeljito izmijenio da bi odgovarao njegovim metodama rada. To se poglavito odnosi na ustupanje mjesta vragolastom humoru i hiperkinetičkim eksplozijama nasilja. Priča o stvaranju “jednog uzoritog fašista” portret je zbunjena mladića čiji podivljali hormoni pate pod teškom seksualnom represijom, pa mu kao jedini ispušni ventil za nakupljene frustracije ostaje fizičko nasilje. Suzuki tijekom cijelog filma održava žestoku tenziju između naivno razigranog, stripovskog prikaza mladenačkog prosipanja testosterona i potpuno ozbiljne osude represivnog militarističkog sustava koji čuči u prikrajku mladenačkog nasilničkog imaginarija. “Filmovi mesa” se dublje bave konceptom seksualnosti kao potentne anarhističke sile. *Priča o prostitutki* snažna je melodrama o grozničavom ljubavnom trokutu između strastvene prostitutke (odnosno “dame za utjehu”), njezina ljubljenog ali pasivnog vojnika i njegova sadističkog narednika, smještena na mandžurijsku granicu u doba rata između Kine i Japana 1938. godine. Usred ekspreslonca sveprožimajućeg nasilja i nadolazeće propasti, delirični vizuali ovoga puta nisu ovdje tek radi postizanja određenog estetskog dojma, već funkcioniraju kao sredstvo dočaravanja junakinjina doživljaja more koja ju okružuje. Podčinjena tijela i slomljeni umovi tema su fascinantnog prikaza demoraliziranog poslijeratnog Japana u *Vratima puta*. Polifonična struktura povezuje unutarne nemire likova pretapanjima i dvostrukim ekspozicijama, strukturama nijemog kontrapunkta mnogobrojnim iskazima o komercijalnoj eksploataciji seksualnosti. U Suzukijevoj pandemonijskoj slici japanskog društvenog dna represija dolazi sa svih strana (država, američki okupatori, religija...), ali ponajprije iznutra, kroz kodiranje seksualnosti kao strogo normirane društvene valute.

Nakon otpuštanja iz studija Nikkatsu i komercijalnog kraha u 1970-ima, Suzukiju u pomoć priskače nezavisni producent Genjirô Arato. Rezultat redateljeva sretnog upliva u drugu, nezavisnu fazu osebujne karijere spektakularno je bizarni *Zigeunerweisen / Ciganske melodije* (*Tsigoineruwaizen*, 1980), prvi dio trilogije o razdoblju Taishô. Trinaestljetno razdoblje u japanskoj povijesti (1912–25), između prosvjetiteljskog razdoblja Meiji (1868–1912; obilježeno je žestokom industrijalizacijom i otvaranjem zapadnim zemljama) i razdoblja Showa (1926–89; istodobno s vladavinom cara Hirohita), obilježeno je relativnom stabilnošću i liberalizacijom, procvatom umjetnosti, zapadnjačkim utjecajem i njegovim ukalupljivanjem u domaće kulturalno okružje. Sasvim prikladno, oslobođen studijskih okova, Suzuki u svim trima filmovima do maksimuma daje oduška svojoj mašti. *Ciganskim melodijama*, snoliko jezovitom pričom punktiranom erotizira-

DANIJELE BRLAS:
SIMFONIJA
STILIZIRANOG
NEPOSLUHA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Yumeji (1991)
© 1991
LittleMore Co.,
Ltd.

nim songovima i nebrojenim bizarnostima, pridobio je naklonost domaće kritike i osvojio posebno priznanje ocjenjivačkog suda na Filmskom festivalu u Berlinu 1981. godine. *Kageroza / Ljeskanje* (*Kagerô-za*, 1981) nastavlja niz slično intoniranom pričom o nesretnoj ljubavi između dramatičara i misteriozne žene koja je možda mrtva. Suzuki otvoreno odaje počast tradicionalnoj japanskoj estetici kazališta kabuki, kojega je simbioza raskošne kostimografije, ritmiziranih dijaloga, stilizirane glume, pjesme i plesa od samih početaka inspirirala njegovu autorsku poetiku.

Završni dio trilogije, *Yumeji* (1991), fikcionalizirana je biografija Takeshija Yumejija, slikara i pjesnika iz Okoyame, najglasovitijeg po ekspresionističkim portretima žena nastalih pod utjecajem slikara europskog romantizma. Višestruko eksponirana sekvenca šarenih lopta koje se odbijaju od glava bezbrižne razigrane mase uvod je u vizualno možda najimpresivniji Suzukijev film, nevjerojatan slijed prizora u kojem se lome fragmenti poremećenih vanjskih i unutarnjih svjetova. Fantazmagorična snoviđenja trilogije Taisho, pompozno apstraktna kakva već jesu, počivaju na filmskom vokabularu usavršenom u razdoblju “crnčenja” pod represivnim studijskim režimom, odnosno nepogrešivo su *suzukijevska*. Panegirik umjetničkoj kreaciji u ovom kontekstu postaje praktički posveta samome sebi. Svi elementi Suzukijeva stvarateljskog arsenala bezbrižno se brčkaju na larpurlartističkoj pučini. Ipak, možemo se zapitati nedostaju li im ponekad hladni okovi žanrovske opresije. Fantastična dinamika koja proizlazi iz Suzukijeva opiranja žanrovskim datostima polučila je izvanserijsku autorsku ličnost, a to je dovoljan testament slavodobitnosti umjetničke kreacije sam po sebi.

Shigehiko Hasumi

Svijet bez godišnjih doba

Blago sniježi, procvjetale trešnje trepere... Ovi prizori, iako stalno prisutni u filmovima Seijuna Suzukija, nemaju nikakve veze s godišnjim dobima. Čini se da u Suzukijevu svijetu temperatura nikada ne raste ili pada: likovi su posve zaokupljeni svojim životom i ne zamjećuju vremenske prilike. Bez obzira na temu filma: mračni grad, mladenačku uznemirenost 1930-ih, skupinu prostitutki – kamera nikada ne bilježi tipičan ugođaj godišnjeg doba. Čak i kada oblaci na plavome nebu stvaraju jasnu sliku proljetne ravnodnevice, kao u filmu *Mladi buntovnik* (*Akutarô*, 1963), nitko neće spomenuti vrućinu, kao što bi to sigurno učinio u filmu Yasujira Ozua. Ne vidimo ni kako netko rupčićem otire znoj s čela, kao što očekujemo u filmu Akire Kurosawe. Mogli bismo pretpostaviti da u *Tetoviranom životu* (*Irezumi ichidai*, 1965) gangster zaključan u policijskoj ćeliji proklinje vrućinu ili oštru studen, ali ne i u Suzukijevu filmu. Skupina muškaraca koja sklonjena od snijega grije ruke pored peći u *Borbenoj elegiji* (*Kenka erejii*, 1966) ni na koji način ne odaje dojam hladnoće. Jak pljusak u filmu *Naša krv neće oprostiti* (*Oretachi no chi ga yurusanaï*, 1964), kakav bi mogao biti i u Kurosawinu filmu, ne treba shvatiti kao ljetnu kišu ili znak za dolazeću kišnu sezonu. Čak ni samotni *yakuza* koji vrluda po snijegu u *Tokijskom vjetropiru* (*Tôkyô nagaremono*, 1966) – u sceni snimljenoj na lokaciji – ne osjeća, čini se, hladnoću. Isto možemo reći i za *yakuzu* u filmu *Cvijeće i gnjev* (*Hana to dotô*, 1964) koji se bori šakama ispred studijske pozadine snježnog krajolika.

Bez obzira na snijeg, kišu ili procvjetale trešnje – Suzukija ne brinu godišnja doba. Kovitlac pješčane oluje, divlje cvijeće u cvatu u filmu *Mladost zvijeri* (*Yajû no seishun*, 1963) ili voće koje povija grane u filmu *Karmen iz Kawachija* (*Kawachi Karumen*, 1966) rijetko izravno prizivaju godišnje doba kojem pripadaju. Djevojka u filmu *Priča o žalosti i tuzi* (*Hishû monogatari*, 1977) koja poslijepodne spava pored bazena nije metafora za ljeto, kao što ni skupina muškaraca u filmu *Zigeunerweisen / Ciganske melodije* (*Tsigoineruwaizen*, 1980) ne odijeva kapute zato što se radnja odvija zimi. Tipični Suzukijevi likovi nose tanke majice bez obzira na sezonu (u filmu *Vrata puti – Nikutai no mon*, 1964) ili pale vatromet u košuljama zavrnutih rukava (u filmu *Kageroza / Ljeskanje – Kagerô-za*, 1981). Oni drsko ignoriraju godišnja doba na vrlo nejapanski način.

Premda mnogi redatelji nastoje uključiti vremenske prilike u svoj filmski lirizam (Naruse primjerice, uzvisujući kišu do božanskih moći), u radu Seijuna Suzukija nema tih nagovještaja. Ukratko, mogli bismo reći da je Seijun Suzuki vrlo nejapanski filmaš. Nije posvećen ni književnoj tradiciji “sezonskih” riječi u *haiku* poeziji. Mnogi naslovi japanskih filmova referiraju se na godišnja doba ili vrijeme, poput Ozuovih filmova *Kasno proljeće* (*Banshun*, 1949) i *Jesen obitelji Kohayagawake* (*Kohayagawake no aki*, 1961) te filmova Mikia Narusea *Plutajući oblaci* (*Ukigumo*, 1955) i *Oblaci riblje kosti / Ljetni oblaci* (*Iwashigumo*, 1958). Japanska proza iste je tradicije. Tipični japanski osjećaj ljepote u vezi s prirodom, a izražen u romanima *Lagani snijeg / Sestre Makioka* (*Sasameyuki*) Junichira Tanizakija i *Zemlja snijega* (*Yukiguni*) Yasunarija Kawabate (oba adaptirana za film), očituje se već u naslovima. Ako pogledamo naslove koje je Suzuki dao svojim filmovima, jasno je da u njegovu radu ovaj motiv ne igra nikakvu ulogu. Naravno, Suzuki je kao tipični studijski redatelj “program-



Mladi
buntovnik
(1963) © 1967
Nikkatsu
Corporation

skih filmova”¹ morao slijediti želje i zahtjeve studija. Morao je raditi u posve različitim uvjetima od povlaštenog naraštaja ranijih majstora. Mizoguchi, Ozu, Naruse i Kurosawa mogli su odabrati koliko će njihovo snimanje trajati. Nedvojbeno, studio Nikkatsu, u kojem je Suzuki bio zaposlen od 1954. do 1967. nije bio iste klase kao Daiei (Mizoguchi), Shōchiku (Ozu) i Tōhō (Naruse, Kurosawa). Suzuki je radio gotovo isključivo B-filmove koji su se prikazivali nakon glavnog filma i nisu morali imati umjetničku vrijednost.

Godine 1948. Suzuki je počeo raditi u studiju Ōfuna kompanije Shōchiku, gdje je šest godina bio asistent redatelja. Godine 1954. prešao je u ponovno otvoreni studio Nikkatsu, a 1956. režirao je svoj prvi film. Njegov je posao bio imati spremne B-filmove za premijere određenih datuma. To mu nije ostavljalo mnogo prostora za prilagođavanje rasporeda snimanja temi filma. Uistinu, to bi moglo djelomice opravdati odsutnost godišnjih doba u njegovu radu. Međutim, godišnja doba igraju ulogu u filmovima njegovih kolega tog razdoblja koji su radili pod istim okolnostima. Primjerice u većini takozvanih filmova o mladenačkoj pobuni *taiyōzoku* (filmovi *sunčeva plemena*), žanru za koji se kompanija Nikkatsu specijalizirala, a u kojem su se prvi put vidjele snježne planine i sunčane plaže snimljene na stvarnim lokacijama. Većina je tih filmova radnjom bila smještena u obalne gradove tijekom praznika. Tipični je primjer Nakahirin film *Ludo voće* (*Kurutta kajitsu*, 1956). Trebalo bi razmisliti izražavaju li mladi buntovnici koji odlaze na skijališta – znatno prije nego što je to postala moda – osjećaj godišnjih doba. U svakom slučaju, dužnost većine

¹ Filmovi koji su se posebno radili za prikazivanje nakon glavnog filma u jednom programu, kao “drugi filmovi” (“B-filmovi”).



Zigeunerweisen
/ Ciganske
melodije
(1980) © 1980
LittleMore Co.,
Ltd.

Nikkatsuovih redatelja bila je opisivati četiri godišnja doba. Možda se Suzukijevo poricanje sezona može smatrati svjesnim činom otpora protiv studijskih smjernica.

Kako protumačiti činjenicu da nikada nije napravio film s najpopularnijom zvijezdom studija, *taiyôzoku*-glumcem Yujirôm Ishiharom, osim kao potvrdu za tu tvrdnju? Značajni redatelji 1960-ih, kao što su Shôhei Imamura i Nagisa Ôshima, koji su svoje filmske karijere započeli gotovo istodobno kad i Suzuki, uvijek su posvećivali znatnu pozornost opisu godišnjih doba. Prisjetimo se samo mučne sparine u Ôshiminu ambicioznom filmu *Pogreb Sunca* (*Taiyô no hakaba*, 1960) ili surove hladnoće u filmu *Dječak* (*Shônen*, 1969). Također, iako nisu posve utemeljeni na književnoj tradiciji, naslovi njegovih dvaju filmova se izravno odnose na određena godišnja doba: *Japansko ljeto: dvostruko samoubojstvo* (*Muri shinjû. Nihon no natsu*, 1967) i *Ljetna sestra* (*Natsu no imôto*, 1972). A Imamurina sklonost sve većoj ulozi godišnjih doba smješta ga uz velike majstore studijskog zlatnoga doba.

Vrijedi razmisliti o tome da su se tijekom 1960-ih dva Suzukijeva filma prikazivala kao B-filmovi za Imamurine filmove. *Kanto luralica* (*Kantô mushuku*, 1963) prikazivao se nakon filma *Žena insekt* (*Nippon konchûki*, 1963), a *Priča o prostitutki* (*Shunpu-den*, 1965) nakon filma *Namjere ubojstva* (*Akai satsui*, 1964). Suzukijevi su bezbrižni filmovi bili privlačniji običnoj publici od Imamurina zasićenog, umjetničkog stila. Možda je namjena Suzukijevih filmova – opuštanje publike i kritike – u vezi s odsutnošću referenci na godišnja doba. No ipak je 1963. film *Kanto luralica*, koji su pojedini kritičari silno hvalili, dosegao tek dvadeset deveto mjesto na ljestvici najboljih filmova, a film *Žena insekt* prvo. Ova znatna razlika u procjeni vrijednosti možda se može objasniti time što u Japanu postoje dva oprečna pogleda na prirodu kao fenomen. Svaki od filmaša tumači prirodu na svoj način: Imamura pokazuje vrućinu i hladnoću doslovno, a Suzuki ne dopušta ni pojavu sjenke. Razlog je tome što želi spriječiti da simbolizam godišnjih doba ometa slijed filma.

SHIGEHICO
HASUMI:
SVIJET BEZ
GODIŠNJIH
DOBA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Japanci imaju snažnu emotivnu vezu s godišnjim dobima, kao što pokazuje književna tradicija *ha-ikua*. Suzuki dokida japanski doživljaj prirode: stvara distancu, prikazujući preuveličane slike prirode. U njegovim filmovima trešnjini cvjetovi ne padaju zato što je proljeće, nego zato što pridaje važnost detalju. U skladu s njihovim dramatskim učincima, on se koristi snijegom kao simbolom trajnosti, kišom kao simbolom stvari koje protječu, a procvjetalim trešnjama kao simbolom onoga što odnosi vjetar.

Uvođenje *cinemascopea* omogućilo je suprotstavljanje okomitog kretanja i široke vodoravne plohe te razvoj akcije uz okomitu liniju. Tako je u filmu *Zigeunerweisen / Ciganske melodije* mogao pokazati djecu koja padaju sa stropa. Drugi je razlog za Suzukijevo odbacivanje godišnjih doba taj da ne želi strukturirati svoje filmove nefilmskim elementima. Teška kiša koja nezaustavljivo pada na vrhuncu Kurosawina filma *Sedam samuraja (Shichinin no samurai, 1954)* nesumnjivo upućuje na kišnu sezonu. Japanskom je gledatelju, koji poznaje ovu vrstu simbolizma, jasno da je to presudni trenutak bitke i da će film ubrzo završiti ritualom žetve. Ovim postupkom on daje značaj moralnoj pobjedi seljaka nad samurajima. Stalna povezanost između linije priče i promjena godišnjih doba upućuje na manjak Kurosawina povjerenja u radnju svojstvenu priči. S druge strane, redatelj poput Griffitha ne treba podupirati svoju priču vizualnim efektima, što vidimo u njegovu oslobađanju oluje u završnoj sceni filma *Put prema istoku (Way Down East, 1920)*. Vrijeme i radnja ni za Suzukija nisu neodvojivi. U svojim se filmovima on nastoji koristiti samo filmskim elementima.

Kako bismo to opisali, usporedimo padanje snijega u završnim scenama Imamurina filma *Balada o Narayami (Narayama-bushi kô, 1983)* i u Suzukijevoj *Borbenoj elegiji*. *Balada o Narayami* završava snijegom koji pada kao živa tvar koja ujedno može simbolizirati smrt. Ova scena ima neznatnu napetost. U Suzukija, koji se nikada ne bi koristio snijegom kao simbolom završetka filma, on potiče naglu akciju, za koju se služi naizgled oprečnim elementima. U završnoj sceni, u kojoj se čini da priča odlazi svojim putem, snijeg ne pruža gledatelju osjećaj hladnoće, nego dojam prijeteće kobi: kao obuzet, mladi junak Kiroku, suočen s posljedicama neuspjelog državnog udara, iznenada kreće u glavni grad u kojem je proglašeno vojno stanje; vlak ubrzava kroz noćni, snježni krajolik. Unatoč snijegu koji se gomila, radnja u ovom filmu nije zamućena simbolizmom godišnjih doba. Izbjegavajući pod svaku cijenu iznijeti svoje stajalište o godišnjim dobima, Suzuki naglašava pravo autora da sam određuje radnju i kretanje. Kao što Kiroku, opčinjen tihim revolucionarom, desničarskim ekstremistom Ikkijem Kitom², odlazi u Tokio, mnoge će mlade ljude privući tiha moć Suzukijevih filmova.

Rođenje redatelja

Godine 1963. Suzuki je napravio četiri filma u različitim žanrovima. Ekstremno komičnu detektivsku priču (*Detektivski ured 23: Dovraga, gadovi! – Tantei jimusho 23: Kutabare akutô*), izrazito tvrdokorni gangsterski film *Mladost zvijeri*, melodramu *Mladi buntovnik* i, u takozvanom žanru *yakuza*, film *Kanto litalica*. Posljedna tri filma iz 1963. posebno pokazuju umješnost već priznatog redatelja. Raspravljajući o ovim trima djelima, posebno o filmu *Kanto litalica*, pokušat ću protumačiti kako je Suzukijeva nesklonost simbolizmu godišnjih doba utjecala na njegov rad, referirajući se pritom na njegov položaj u japanskom studijskom sustavu. Posljednjih deset minuta filma

² Radikalni nacionalist i teoretičar, odgovoran za vojni udar 1936 (takozvani *ni-ni-roku* incident). *Borbena elegija* završava 26. veljače, na dan pobune.

Kanto luralica pokazuje što mislim. Znakovi koji se odnose na zimu, ljeto i jesen posve su odvojeni od prirodnog slijeda godišnjih doba. U nimalo zimskom krajoliku iznenada počinje obilno sniježiti. U tom trenutku junak *yakuza*, kojeg tumači popularni glumac Akira Kobayashi³, počini ubojstvo u stražnjem dijelu nezakonite kockarnice. A netom poslije, kada vlasnica kockarnice sjedeći na trijemu misli na njega, svog ljubavnika koji se nakon ubojstva predao i sada je u zatvoru, iz predsoblja čujemo suhi zvuk vjetrenih zvona. Ove majstorske scene zadivljuju gledatelja, ali ujedno stvaraju osjećaj otuđenja. U Japanu se vjetrena zvona uvijek smatraju tipičnim zvucima ljeta. Dolazi li, dakle, ljeto iako još uvijek pada snijeg? Jedva smo se zapitali, a Suzuki nas zavarava drugom serijom osebujnih scena. Iz predsoblja vidimo dim pruća koje gori u daljini. Književna tradicija “sezonskih” riječi u poeziji *haiku* propisuje da je to simbol jeseni. Suho zveckanje vjetrenih zvona koje tijekom vrućeg japanskog ljeta daje iluziju hladnoće u istom kadru kao i gorenje suhog granja. Što to znači? Kako protumačiti ovu sezonsku zbrku, u kojoj se očito nepovezani simboli ljeta, jeseni i zime pokazuju u nekoliko minuta?

Kada ističem nelogičnost ovih detalja, nikako ne namjeravam kritizirati Suzukijeve redateljske sposobnosti. Kao što sam već napomenuo, upravo ga to čini autorom. On je svjesno odlučio prikazati pomutnju godišnjih doba kako bi spriječio da sentimentalna oda prirodi i popratni simbolizam ometaju razvoj priče. Čak će se i oni koji su samo jednom vidjeli film *Kanto luralica* živo sjećati tih scena. Od ubojstva u kockarnici do završne scene u zatvoru kada kamera zumira na Kobayashija teče neprekinuta sekvenca čiste akcije u kojoj tijekom priče ne ometaju nefilmski elementi, vodeći do zapanjujućeg vrhunca. Suzuki, redatelj B-filmova, stalno iznova u *Kanto luralici* postiže iznenađujuće, avangardne estetičke učinke. No ono što film čini toliko očaravajućim nije samo inventivnost završnih scena. Kada dvojica *yakuza* u smrtnoj opasnosti poput glumaca kazališta *kabuki* padaju natraške rušeći *shoji* (papirnata klizna vrata), čitava se scena iznenada ispunji grimiznim svjetlom koje gotovo trenutačno prekida crna pozadina i snijeg nevjerojatnog intenziteta.

Ovi neočekivani obrati dolaze bezazlenom gledatelju bez ikakva upozorenja. Pa ipak, Suzuki nije prvi upotrijebio tu tehniku, koja proizlazi iz plesa. S njom je već eksperimentirao Keisuke Kinoshita u svojoj verziji *Balade o Narayami* (*Narayama-bushi kô*, 1958). Međutim, Suzuki tim vizualnim trikovima pridaje izniman značaj, a svjestan mogućnosti medija želi stvoriti najveću moguću napetost i akciju. Za njega to nije bila igra bijega od banalnosti priče ili ciničan izazov studiju. Suzuki nije avangardni umjetnik poput Hiroshija Teshigahare ili Shūjija Terayame. On je prije svega majstor, koji nije osjećao potrebu da radi osobne, nezavisne filmove. On je samo trebao stalnu, dobro uvježbanu,iskusnu ekipu kako bi ostvario svoje ideje unutar studijskog sustava. Tu ekipu činili su snimatelj Katsue Nagatsuka, njegov učenik Shigeyoshi Mine i scenograf Takeo Kimura. Godine 1963, sedam godina nakon što je kao tridesettrogodišnji Seitaro Suzuki režirao svoj prvi film, pronašao je prvu savršenu ekipu, kad je riječ o fotografiji i scenografiji. Iste je godine postalo izvjesno da japanski produkcijski sustav, kakav je ustanovljen uvođenjem zvuka, više ne funkcionira kao što bi trebao.

SHIGEHICO
HASUMI:
SVIJET BEZ
GODIŠNJIH
DOBA
HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

3 Zajedno s Yujirôm Ishiharom i drugom mladom popularnom filmskom zvijezdom Akirom Kobayashijem pripadao je takozvanoj “Dijamantnoj liniji” iz skupine “Moćni momci” studija Nikkatsu i nastupao u “Nikkatsu akcijskoj seriji”, rutinskoj

akcijskoj seriji filmova za mlade koja se proizvodila kasnih 1950-ih i 1960-ih. Kobayashi je također tumačio glavnu ulogu u *Wataridori*-seriji studija Nikkatsu.



Kanto litalica
(1963) © 1967
Nikkatsu
Corporation

Prve su u probleme upale klasične filmske kompanije Shōchiku, Tōhō i Daiei. Nikkatsu, koji je pomaknuo naglasak s umjetničkih na programske filmove, uspijevao je prebroditi krizu zajedno s kompanijom Tōei, ali samo privremeno. Primjerice: glumačka podjela u *Kanto litalici* bila je unaprijed određena zato što je to bio film iz serije *Kanto pripovijesti o yakuzama* (*Kantō-yūkyoden*). Zato je najvažniji Suzukijev doprinos tijekom ovog teškog razdoblja bilo pažljivo proučavanje scenarija s bliskim suradnicima Nagatsukom i Kimurom. Nije oklijevao ni preraditi scenarij *Borbene elegije*, scenarista velikog ugleda Kaneta Shinda. Dodao je likove, izmislio nove scene, preradio postojeće, jednostavne replike u složene kadrove; a zato što je vjerovao da je to presudno za film, snimao je na dalekim lokacijama, iako nije imao uvjete za previše vremena izvan studija. Suzuki je punu pozornost posvetio scenariju koji je studio za njega odabrao; imao je samo temu i ograničeni budžet. Tipične vizualne igre koje je razvio tijekom ovog razdoblja bile su posljedica dugotrajnog promišljanja sa snimateljem i scenografom. Zato je ponekad na špici filma kao suscenarist u filmu *Cvijeće i gnjev* potpisan, među ostalima, Kimura. Kad god se na platnu pojavi nešto što podsjeća na avangardu, to je odraz Suzukijeve predanosti akciji i napetosti. Mogli bismo reći da takvim radom narušava filmski *ready-made* žanr, ali ne odstupajući i parodirajući ga, nego učinkovitom uporabom prije zanemarenih detalja. Suzuki nije bio rutiner. Njegova je inventivnost bila neiscrpna. Svaki je put pripremao snimanje novog filma, nakon pažljivog proučavanja scenarija, osjećamo da smo osvojili “suzukijskim” entuzijazmom, kao da je prvi put otkrio medij. Taj entuzijazam objašnjava njegovo posebno mjesto u povijesti filma. Kada ima ideju da cijelu scenu snimi sa stropa, on to ne preuzima od Orsona Wellesa. A kada postavi stakleni pod za snimanje glumaca odozdo, to nije referenca na Hitchcocka.

Rođen 1923, Suzuki pripada naraštaju koji je odrastao tijekom rata, kada su strani filmovi bili zabranjeni, i koji je propustio znatan dio filmske povijesti. On želi strop i želi postaviti kameru ispod staklenog poda jednostavno zato što nikada takve stvari nije vidio.

Kanto lotalica film je koji zbog takvih pojedinosti ostaje u pamćenju. Gledatelj neće samo biti fasciniran završnim scenama nego će ujedno shvatiti koliko je pripreme u njih uloženo. Da nije bilo umjetnog snijega, vjetrena zvona ne bi mogla zveckati, a suho granje ne bi moglo gorjeti. I kada junak, nakon prvotnog kolebljivog odgađanja, polako hoda prema rijeci, napetost u slici doseže nepodnošljivu visinu. Kada vidimo kako je vješto montirao pojedine planove i protuplanove, shvaćamo koliko je njegova zamisao ingeniozna. Napetost raste, ali ne zato što očekujemo da se nešto dogodi, nego zbog junakove poze, modulacija njegovih replika, položaja kamere, udaljenosti između likova i savršenog osjećaja za vrijeme. Neprestano ubrzavajući ritam filma, od ubojstva u kockarnici do završne scene, on postiže efekt trilera. To nije pirotehnika, to je produkcijski plan ili drugim riječima – istinsko umijeće. *Kanto lotalica* nije parodija *yakuza*-filma. Tek je kasnih 1960-ih studio Tōei, nadahnut uspjehom *ninkyōrosen* (jedan od naziva za filmski žanr *yakuza*; *ninkyō* znači viteški duh), počeo u većoj mjeri proizvoditi *yakuza*-filmove. Ne bi bilo pretjerano tvrditi da je *Kanto lotalica* postao model za taj žanr. Kad se film *yakuza* razvio u popularni žanr tipiziran s formaliziranim audiovizualnim elementima u kojem je napetost zamučivala lažni romantizam, to je značilo početak masivnog propadanja japanskoga filma.

Suzuki je već dokazao svoju vještinu filmom *Mladi buntovnik*, koji je napravio prije *Kanto lotalice*. Priča se da je lirskim načinom portretiranja lika zaljubljenog adolescenta u provincijskom gradiću tijekom razdoblja Taishō (1912–26) zaslužio veliko poštovanje studijskih čelnika. Na nesppektakularan, ali svjež način obnovio je atmosferu izvornika, autobiografskog romana Kona Tōka na crno-bijelom ekranu *cinemascopea*. Dijalog ovog lirskog djela u besprijekornom dijalektu, koji ujedno podsjeća na svježinu mladog Narusea, superioran je takozvanom realizmu nekoga poput Shinda. Suzuki se drži priče i nejasne nostalgije za 1920-ima koju utjelovljuje poput pustinjaka u svijetu apstraktne ljepote. Ovdje možemo razmisliti o tome da je Suzuki nekad bio asistent redatelja u studiju Ōfuna kompanije Shōchiku.

Za razliku od Imamure – Ozuova zloglasno lijenog asistenta – Suzuki se brzo upoznao s različitim filmskim žanrovima u kompaniji Shōchiku, gdje je radio za uistinu nepoznate redatelje. U to je doba Shōchiku proizvodio uglavnom sentimentalne, takozvane melodrame Ōfuna, žanr koji se fokusirao na svakodnevne radosti i žalosti provincije. U tim je filmovima čisti lirizam nesretnih ljubavnih veza, plodna tema za rane Shōchikuove redatelje iz studija Kamata, poput Ozua, Narusea i Hiroshija Shimizua, zamijenio pojednostavnjeni sentiment, a presudni osjećaj gubitka zamijenilo je beskrajno odgađanje susreta i rastanaka. Melodrame Ōfuna nisu bile ništa više od svijeta klišeja, poput žanra *yakuza*, u kojima je napetost koja je trebala proizlaziti iz filmskih kvaliteta postojala samo u psihološkome kontekstu. No s filmom *Mladi buntovnik* Suzuki se iznenada uzdignuo iznad drama Ōfuna i kao da se, čudesno, vratio danima Narusea i Ozua.

Način na koji je prikazao fatalnu zaljubljenost mladog adolescenta nesumnjivo je lirska i nije nimalo sentimentalna. Mladić gubi svoju veliku ljubav, baš kao školarac u Naruseovu filmu *Odvojen od tebe* (*Kimi to wakarete*, 1933), a njegovo dječjačko ponašanje i govor, iako ne toliko soporifično, podsjeća na školarca u uvodnoj sceni Ozuova *Tokijskog zbora* (*Tōkyō no gasshō*, 1931). Iako je u filmu *Mladi buntovnik* dijelom za to zaslužna odsutnost boje, i sami likovi više podsjećaju na Ozua i Narusea nego na filmove iz ondašnjeg Nikkatsua. Kada je Suzuki bio asistent redatelja u studiju, Shōchiku vjerojatno nije vidio nijedan rani film Ozua ili Narusea, kao što nije vidio nijedan film Hitchcocka ili Orsona Wellesa. Upadljiva sličnost s ovom dvojicom majstora japanskoga filma dokaz je njegova osjećaja za film. Ni manje ni više, majstorski *Mladi buntovnik* mladenačka je melodrama u svojem najčišćem obliku. To je tako dobro načinjen film da je mogao biti model mnogim dramama Ōfuna.

Možda je taj film bio posljednja melodrama, snimljena u počast najboljim filmovima studija Kamata, kako bi nestanku melodrame Ōfuna priredio dostojan sprovod. S *Mladim buntovnikom* Suzuki je napravio film kakav nije poznao. *Mladost zvjeri* također je prije svega eksperiment s filmom kao medijem. Naravno, kao redatelj studija Nikkatsu, Suzuki je znao načela gangsterskog žanra. Osim Nikkatsua, i drugi su ondašnji studiji proizvodili bezbrojne filmove u boji u tom žanru. U tom se smislu više nije imalo što otkriti. Ali većina tih filmova *yakuza* nije nudila više od sentimentalnog spektakla. Bili su samo varijacije melodrame s povremenim pucanjem ili borbom. U filmu *Smrt gadovima* (*Kutabare gurentai*, 1960) Suzuki povremeno nasmijava gledatelje svojim živopisnim obračunima, ali njegove su namjere s filmom *Mladost zvjeri* bile drukčije. Iako nije ni sentimentalni ni moralističan, on ingeniozno uspijeva održavati akciju i povećavati napetost. Cvijet kamelije na početku filma razara simbolizam godišnjih doba. Kamelija nema nikakvo psihološko značenje, a nema ništa ni s kamelijom za koju se priča da početkom proljeća najavljuje zimu. Čini se da je poticanje akcije jedina svrha njezina crvenila. Očito gonjen tim crvenilom, bivši inspektor (tumači ga Jō Shishido), tek izišao iz zatvora, traži pravog ubojicu svojeg prijatelja i nestaje u svijetu *yakuza*. Način njegova hoda izražava istinu koju prikriva, pa nema potrebe da akciju filma ometa ljubavna veza. Njegov lažni identitet najučinkovitije je jamstvo njegova dosljednog ponašanja. Shishido se ubacuje u dvije suparničke bande. Sjedište jedne bande odvojeno je golemim lažnim zrcalom od pozornice erotskoga kabarea. Iza sjedišta druge bande je filmsko platno u kinu na kojem se stalno prikazuju scene iz akcijskih filmova.

Rat koji uništava bande iznutra nije bitno drukčiji od onoga u Kurosawinu filmu *Tjelesna straža* (*Yōjimbō*, 1961). Ali, odlučnost kojom prodire u sjedišta sukobljenih bandi, kao i pozorno strukturirani vizualni "trikovi" koji tu odlučnost podržavaju, odmiču Suzukijeva junaka od junaka u *Tjelesnoj straži*, koji se upleće u rat bandi u malome gradu samo zato što želi neometano otići. Vjetar u *Mladosti zvjeri* udara kao i vjetar u *Tjelesnoj straži*. Ali, Suzuki stvara okomito usisivanje koje priču povlači naprijed, poput žute pješčane oluje koja se uzdiže na polju iza terase gdje sadištički šef tuče svoju suprugu. U Suzukijevim je filmovima privlačno da ono što izgleda dubokomno uistinu nije dubina, nego samo manevar koji pomiče lik Shishida u prvi plan. Zbog svojeg tvrdokornog karaktera, film stvara iluziju zakučastosti, iluziju koja pruža koherenciju priči što se namjerava poigrati s gledateljem koji pokušava odrediti odgovarajuću distancu. Taj gledatelj ima okrutnu sudbinu da će uvijek ostati u plitkom površinskom sloju filma. Tek što pomisli da je nešto otkrio, inspektor će ponovno otići, kao da svoje akcije i kretanja ne doživljava ozbiljno; a kamelija će i dalje biti u ponosnom cvatu, neosjetljiva na sezone. *Mladost zvjeri* završava zbunjujućim krupnim planom čovjeka koji je iskusio da dubina nije duboka i da se sve događa na površini, a uči nas da je gledatelj nepopravljivo stvorenje koje dopušta samome sebi da uvijek iznova bude prevaren. Upravo je to Suzukijevo otkriće s filmom *Mladost zvjeri*. Film postoji samo na temelju dvodimenzionalnog ekrana, koji naravno ne poznaje godišnja dobra. U usporedbi s mnogim redateljima gangsterskih filmova koji moraju izigravati vrijeme i prostor zbog pravokutnih ograničenja ekrana, Suzuki je rigidan realist. Japanski kritičari koji ga kategoriziraju kao jednog od esteta posve su promašili.

Sezona pobune

Suzuki je u studiju Nikkatsu, gdje je radio od 1954. do 1968, dobio šansu napraviti deset filmova. Tijekom tog razdoblja japanski je studijski sustav ušao u svoj završni pad. Došlo je do znatnog pogoršanja u kvaliteti i produktivnosti. Značajno je da je između 1963. i 1970. Kurosawa



Cvijeće i gnjev
(1964) © 1967
Nikkatsu
Corporation

uspio realizirati samo jedan film: *Crvenobradi* (*Akahige*, 1965). Pokušavajući zadržati slobodu da sam odabire svoje teme, Shōhei Imamura će otada producirati vlastite filmove.

Još mladi redatelji Nagisa Ōshima i Kijū Yoshida napustili su Shōchiku i pokušali raditi filmove pod teškim okolnostima, izvan studijskog sustava. Studijski čelnici nisu uspijevali pronaći učinkovite mjere kojima bi prevladali ovu kritičnu situaciju, koja se nastavila pogoršavati. Prva je proglasila bankrot kompanija Daiei, koja je tijekom 1950-ih proizvodila filmove Kenjija Mizoguchija. Drugi su se studiji jedva uspijevali održati prodajom nekretnina i iznajmljivanjem proizvodnih pogona televizijskim postajama. I Nikkatsu je bio prisiljen uvesti rezove, među kojim je bilo otpuštanje nekih zaposlenika. Prvi je otpušten Suzuki.⁴ Ali, nemojmo ulaziti u detalje ovog gotovo neizbježnog slučaja. Unatoč teškim okolnostima, Suzuki je bio iznimno produktivan tijekom kritičnog razdoblja, što pokazuje deset filmova koje je uspio napraviti. Suzuki, koji nikada ne bi mogao raditi izvan studijskog sustava, bio je uvjeren da od svakog scenarija koji mu je studio

SHIGEHICO
HASUMI:
SVIJET BEZ
GODIŠNJIH
DOBA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

4 U travnju 1968, nakon filma *Ožigosan da ubije* (filma koji Kyusaku Hori, predsjednik Nikkatsua, nije mogao podnijeti), Suzuki je otpušten zbog toga što je, navodno, radio filmove koje “publika neće moći razumjeti”. Suzuki je tužio kompaniju, a sudski proces je postao najznačajniji javni događaj. Hori je naredio povlačenje Suzukijevih filmova iz distribucije i zabranio prikazivanje u tokijskom Cineclub Study Group, filmskom udruženju koje je organiziralo veliku retrospektivu Suzukijevih

filmova. Cineclub je pokrenuo javne demonstracije i zajedničku Ligu za potporu Suzukijevoj borbi protiv kompanije Nikkatsu. Liga se sastojala od redatelja, glumaca i studenata te je pokrenula širu javnost. Događaji su doveli do troipolgodišnjeg sudskog procesa i pokreta koji je ujedinio pripadnike filmskoga svijeta s gledateljima. Suzuki je dobio proces, ali nije mogao raditi filmove do 1977. godine.



Vrata puti
(1964) © 1967
Nikkatsu
Corporation

nametnuo, ma kako banalan bio, može napraviti nešto zanimljivo. Stoga se nije imao razloga odreći udobnih produkcijskih uvjeta koje mu je Nikkatsu nudio.

Možda je čak, na pomalo anarhističan način, uživao poigravati se sa samo dijelom djelotvornim sustavom. Budući da je Suzuki napravio svoj posljednji film za Nikkatsu 1967, *Ožigosan da ubije* (*Koroshi no rakuin*), deset filmova koje je napravio između 1960. i 1964. razvijaju teme koje je koristio u *Mladosti zvijeri*, *Mladom buntovniku* i *Kanto lotalici*. Tvrdokorni gangsterski filmovi *Tokijski lotalica* i *Ožigosan da ubije* očito pripadaju istoj tradiciji kao i *Mladost zvijeri*, a *Pripovijesti o buntovnicima: rođen pod lošom zvijezdom* (*Akutarōden: warui hoshi no shita demo*, 1965) možemo smatrati nastavkom *Mladog buntovnika*. Zajedno s *Borbenom elegijom*, film se može kategorizirati kao melodrama Ōfuna. Nema potrebe tumačiti zašto *Cvijeće i gnjev*, *Naša krv neće oprostiti* i *Tetovirani život* pripadaju *yakuza*-filmovima, žanru koji je Suzuki prvi put istražio s filmom *Kanto lotalica*. S druge strane, nije jednostavno prepoznati jasan smjer u njegovu opusu jer je radio u nekoliko različitih žanrova i u svakom je napravio savršene filmove. Učinkovito je iskoristio silaznu spiralu u koju je bio ulovljen i čak je suptilnim metaforama uspijevaio kritizirati političke događaje svojega doba. U njegovu se radu razotkriva nedvojbeno buntovništvo koje, čini se, nagovještuje događaje 1968.

Iako nije bilo vjerojatno da će uzvikivati "Pobuna!", on je tip čovjeka koji daje prednost destrukciji nad konstrukcijom. Da je toga bio posve svjestan, vidi se u njegovim filmovima, u kojima su ljudi često dovedeni do nasilnih sukoba. Osim toga, u ovom su se razdoblju mladi asistenti redatelja počeli žestoko natjecati za položaj u njegovoj ekipi. U svojem entuzijazmu, nudili su mu ideje razrađene do najsitnijih pojedinosti. Ubrzo su osnovali novu skupinu anonimnih scenarista. Ključna figura grupe bio je Atsushi Yamatoya, koji će poslije režirati nekoliko zanimljivih nezavisnih filmova. Ime skupine, koju je činilo osam osoba, bilo je *Grupa osmorice* (*Guryū Hachiro*)

i djelovala je kao tajno društvo odano Suzukiju, a to je dovelo do zavisti među drugim studijskim asistentima redatelja. Kao da je Suzuki, tijekom tog razdoblja, išao u smjeru tihe pobune, poput pojave Ikkija Kite u danu zametenom snijegom u *Borbenoj elegiji*.

Nakon uspjeha filma *Vrata puti*, prostitucija je postala nova tema u njegovu radu, kao na primjer u filmu *Priča o prostitutki* i *Karmen iz Kawachija*. U ovim trima filmovima glavnu ulogu tumači glumica Yumiko Nogawa. Način na koji utjelovljuje nesretnu, ali nimalo sentimentalnu, snažnu ženu koja uspijeva opstati u svijetu gangstera, *yakuza* i prijeteci školaraca, daje ovome filmu neobičnu atmosferu. Trenuci njezine najveće privlačnosti nisu oni u kojima se gubi u ljubavi prema muškarcu, nego kada Suzuki daje njezinoj suzdržanoj senzualnosti žestinu kao u *Priči o prostitutki*, kada trčeći prema bojnopolju izmiče granatama; ili kada u filmu *Karmen iz Kawachija* gurne u vodopad svećenika koji je izigrao njezinu majku i mlađu sestru; ili kada u filmu *Vrata puti* nakon linča njezino golo tijelo leži u skloništu. U tim trenucima ona iskazuje ponašanje tvrdokornog *yakuze* s neumornim osjećajem svrhe, poput Jôa Shishide u *Mladost zvijeri*; dok je muče, ne ispušta ni glasa.

Ovaj trenutak podsjeća na mučenje kojem je bio podvrgnut njezin ljubavnik u filmu *Mladost zvijeri*. I kada, nakon što je namamila svećenika do vodopada, izbjegne pad (*Karmen iz Kawachija*), moramo pomisliti na borbu Hidekija Takahashija iznad vodopada u filmu *Tetovirani život*. A kada je vidimo kako se pucajući probija prema ranjenom vojniku (*Priča o prostitutki*), čini se da gledamo Akiru Kobayashija koji juri niz planinsku padinu u filmu *Naša krv neće oprostiti*. Nogawa je glumica koja je Suzukiju dala pravu vrstu kontinuiteta i koja stalno uspijeva očarati gledatelja svojom senzualnom vitalnošću. Možda Suzuki odbija priznati razlike između muškaraca i žena, baš kao što zanemaruje godišnja doba. Njegovi omiljeni glumci koriste se fizičkim pristupom, ne psihološkim, kako bi ostvarili svoje uloge i u tom pogledu Nogawa nije ni u kom smislu slabija od Nikkatsuovih muških zvijezda. Nije riječ o tipičnim karakteristikama prostitutke, ni o okolišu u koji ju je Suzuki smjestio, nego ugođaj ovih filmova određuje sama Nogawina fizička vitalnost. Zato je besmisleno dijeliti Suzukijeve filmove ovoga razdoblja po žanrovima. Iste sastavnice pojavljuju se u svakome filmu, a u osnovi svi ti filmovi imaju istu temu. Ova srodnost, međutim, nije posljedica smišljene ideje, a osim toga on joj nastavlja dodavati nove elemente. Na primjer tema "refleksije" igra važnu ulogu u njegovu radu, ali se za njezinu vizualizaciju ne koristi samo zrcalima.

U filmu *Kanto litalica* pokazuje odraz igračke karte u posudici s umakom soje. Ova kombinacija kao sredstvo refleksije proizvodi iznenađujući efekt. U filmu *Karmen iz Kawachija*, Nogawa se prestraši zbog iznenadne pojave svećenika koji se zbog nje utopio u vodopadu, kada ugleda njegov odraz u vjedru vode za piće. U ovom slučaju, mogli bismo reći, "refleksija" ima upijajuću kvalitetu. Ovdje nailazimo na neobično protuslovlje. Rezultat Suzukijeva stalnog istraživanja filmskog medija jest da on doznaje više o njegovim ograničenjima nego o njegovim mogućnostima. Očito je da se ta ograničenja mogu tumačiti na dva različita načina: ona ga privlače na pojedinačnoj razini, ali i na sustavnoj.

Najprije pogledajmo ograničenja u smislu čistih ideja, na primjer crvenilo kamelije u filmu *Mladost zvijeri* samo je boja u *Tokijskom vjetropiru*. Predmet ne određuje boju, nego boja odabire predmet. Ovim obratom Suzuki oslobađa temu, koju mu je odabrao studio, njezinih ustaljenih slika. Gledatelj osjeća njegove namjere da pokaže temu u svoj njezinoj ogoljenosti. U filmovima *Ožigosan da ubije* i *Tokijski vjetropir* on donosi temu na površinu i tako povezuje priču u smislu čiste akcije. Junak, koji je dotad bio portretiran samo kroz mnogobrojne susrete i odvajanja te koji pluta zajedno s nestalnošću priče, kreće se po vodoravnim linijama u *Tokijskom vjetropiru*, a uz okomite linije u *Ožigosanom da ubije*. U filmu *Tokijski vjetropir* se često rabe zavjese kako bi naglasi-

le kretanje junaka. U *Ožigosanom da ubije* u sceni ubojstva iznenada sleti leptir, a reklamni cepelin diže se u zrak kako bi naglasio usisivanje duž okomitih linija. Suzukijev svijet, u kojem je sve površina i čista akcija, čini se jasno konkretan. Međutim, bilo bi pogrešno promatrati razvoj Suzukijeva rada između *Kanto luralice* i *Ožigosanog da ubije* samo kao vrstu postmodernizma. Kao što smo vidjeli, Suzukijev se majstorski rad postupno razvijao prema vrsti avangarde. Ali, ne zato što mu je bilo dosta običnih filmova. Želio je dati svojim filmovima novi život s akcijom i napetošću, dvama elementima koji su, prema njegovu mišljenju, pretrpjela najformaliziranija ponavljanja i psihološko mračnjaštvo. To je nastavio naglašavati sve do filma *Ožigosan da ubije*. Važno je da ga ova dobro promišljena dosljednost nije odvela do zrelosti, nego ga je suočila s ograničenjima filma.

Suzuki svoje filmove iz ovog razdoblja ne smatra nimalo apstraktnima. Umjesto toga, vjeruje da su oni ekstremno konkretne potrage za esencijom akcijskoga filma. Isto se može reći i za *Tokijskog vjetropira*. On ne želi naglasiti svoj prepoznatljiv identitet autora radeći zanimljive filmove, a ne samo zabavne. On ne smatra ovaj radikalni kontinuitet apstraktnim. To je vjerojatno točka u kojoj u njegovim filmovima dolazi do brutalnog protuslovlja. Čista akcija koja se pokazuje na "površini" upravo je najkonkretniji filmski modus postojanja. A kada dosegne stvarnu konkretnost, film postaje apstraktan i medij mora vjerovati u svoja vlastita ograničenja. Redatelji koji optimistično smatraju da su sposobni napraviti svaki film odbijaju vjerovati da se istinska akcija u filmu događa samo na površini i posežu za "dubinom": u praznom nastojanju da stvore lažni volumen i iluziju dubine, blokiraju put čistoj akciji. Suzuki je, vjerojatno, uz Jean-Luca Godarda, jedan od nekolicine redatelja koji se ne boje biti konkretni i u tom smislu njegovo se stajalište prema filmu može kvalificirati kao "etičko". Suzuki nije "postmoderni" autor, nego filmaš koji je svjestan ograničenja filma i zna s njima raditi.

Ne treba ni reći da se studio, kao instrument koji neprestano pokušava prikriti ograničenja filma, najviše bojao ove vrste "etike". Zato je šefove studija Nikkatsu razbjescio film *Ožigosan da ubije* i zato je vjerojatno bila savršeno prirodna reakcija otpustiti redatelja. Međutim, predsjednik Nikkatsua Kyūsaku Hori pogriješio je što nije shvatio da će otpuštanjem Suzukija za primjer drugima pokrenuti opasan slijed događaja s katastrofalnim posljedicama. Njegova je druga pogreška bila otpuštanje Suzukija upravo kada se u Cineclubu trebala prikazati retrospektiva njegova rada. Hori je odgovorio potpunom zabranom distribucije Suzukijevih filmova. Uzbuđen način kojim je ljutiti predsjednik objavio ove mjere je uskoro doveo do nemira u cijeloj kompaniji. Kad je Suzuki na sudu osporio otkaz, dobio je potporu mnogih koji su prosvjedovali protiv sustava. Kao nagovještaj zbivanja 1968, Suzuki je mitologiziran i pretvoren u simbol sezone pobune. Iako je to bila slučajnost, u takvu je ozračju njegov otkaz vjerojatno bio neizbježan. Sedamdesete su znatnije obilježene odsutnošću Suzukija nego Kurosawe. Obojica su se vratila u 1980-ima, s filmovima *Tsigoinerwaizen* (*Zigeunerweisen* / *Ciganske melodije*) i *Kagemusha* (1980), redom. Činjenica da je film *Zigeunerweisen* imao velik uspjeh u Japanu, zasjenivši *Kagemushu* koji je osvojio prvu nagradu u Cannesu, čini mi se dovoljnim dokazom Suzukijeve mitske karizme u Japanu. Nezavisne produkcije *Zigeunerweisen* / *Ciganske melodije* i *Kageroza* / *Ljeskanje* mogu se klasificirati u filmove apsurdna. *Yumeji* je također najavljen kao film apsurdna, ali kao što sam ustvrdio, ovakve su klasifikacije beznačajne.

Na kraju, želio bih nešto reći o razdoblju koje tvori pozadinu dvaju filmova koje je Suzuki snimio u 1980-ima. Takozvano razdoblje Taishō pokriva godine između Prvoga svjetskoga rata i depresije 1929. kada je Suzuki, rođen 1923, bio dijete, doba koje karakterizira pojava masovne kulture, a ujedno i prijelaz od razdoblja izgradnje (razdoblje Meiji; 1868–1912) do razdoblja ekspanzije (razdoblje Shōwa; 1926–89), tranzicijsko doba koje je donijelo neobičan osjećaj oslobođenja.

Značajna je Suzukijeva sklonost za doba kada su idealistični anarhizam, aktivistički romanticizam i kozmopolitizam bili stopljeni u neodređenu cjelinu; vrijeme kada su mladi ljudi, uhvaćeni između religije i ljubavi, prvi put iskusili fantaziju slobode. Kada Suzuki pokušava oživjeti atmosferu svoje mladosti, ne predaje se melankoličnoj nostalgiji. On više od svega želi opravdati slučajnost da se rodio u tom vremenu.

Možda je to sudbina njegova naraštaja koji je uživao u intelektualnoj slobodi, a istodobno bio u raskolu razdoblja Meiji i Shōwa. I nadalje, način na koji se vraća razdoblju Taishō pokazuje da, iako odbacuje svijet *haikua*, on nije protujapanski filmaš ili povijesno beznačajan postmodernist. Radikalni način na koji odbacuje sva politička stajališta, kao i sveprisutne dinamike njegove sklonosti autodestrukciji te skromnost kojom njegov prožimajući lirizam ukida svaku sentimentalnost, jednostavno su strategija da na najbolji način iskoristi to što se rodio tijekom razdoblja Taishō. Međutim, Taishō kao pozadina njegovih filmova nema svrhu pridavanja identiteta. On ne osjeća da mora braniti svoje razdoblje. Činjenica da se razvio u ponosnog redatelja programskih filmova u žanrovima B-filma daje mu dovoljan identitet, prema tome nema ničega što bi se trebalo braniti.

S engleskog prevela: Tanja Vrvilo

Tekst je objavljen uz ljubaznu suglasnost autora.

Engleski prijevod "A World without Seasons" objavljen je 1991. u publikaciji *Suzuki Seijun – The Desert under the Cherry Blossoms*, Rotterdam: The Tijgerreeks, Stichting Film Festival Rotterdam

Izvorni naslov eseja: "Suzuki Seijun: Mata wa B-kyu de aru koto no hokori to tsutsushimi", 1990.

SHIGEHICO

HASUMI:

SVIJET BEZ

GODIŠNJIH

DOBA

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS



*Priča o
prostitutki*
(1965) © 1967
Nikkatsu
Corporation

UDK: 791.633-051SUZUKI, S."1966"

Tanja Vrvilo

Borbena elegija Seijuna Suzukija

SAŽETAK: Oslanjajući se na estetičku i političku ulogu filma *Ožigosan da ubije* Seijuna Suzukija, zadnjeg filma redateljve rane žanrovske faze (1957–67), ali i na cjelokupan život i opus kultnoga redatelja, autorica se osvrće na film *Borbena elegija* (1966), Suzukijevu metaforu japanskoga militarizma i kolonijalizma. Otvorenom strukturom i neuobičajenim žanrovskim motivskim kombinacijama (Suzuki rabi motive komedije groteske, melodrame, tinejdžerske drame, borilačkog i političkog filma), film bilježi znatan retorički potencijal. Također, autorica pojašnjava značenje i način izlaganja Suzukijevih ponavljajućih metaelemenata u danome filmu.

KLJUČNE RIJEČI: Seijun Suzuki, B-film, komedija groteske, melodrama, politički film

Jedan započni borbu, dva pokaži odvažnost, tri pokaži vještinu, četiri pokaži stil, pet pokaži duh – to je duh! Šest za junaštvo, sedam za napad, osam za prepad, devet za bijeg, deset za hirovitu sreću – to je hirovita sreća!

Uvodni song *Borbene elegije* (*Kenka erejii*, 1966) Seijuna Suzukija koji skandira muški zbor preko najavne špice i crno-bijele slike gorskih brzaca, oblaka i pučine, samo je jedan od varirajućih glazbenih motiva filma, ali nameće se kao glavna tema i perspektiva glavnoga lika, srednjoškolca i budućeg carskog vojnika Kirokua. Završni glazbeni brojevi javljaju se kao motiv još jednom, pred kraj filma, nakon najokrutnije borbe s Bijelim tigrovima iz provincije Aizu i pobjede školaraca koje je predvodio Kiroku. Prevladavajući elegijski ton filma proizlazi iz "romantične" ljubavne teme, povezane sa slomom ženskog lika, mlade pijanistice, katolkinje Michiko, kao i iz Kirokuova osjećaja krivnje sugerirana neprizornom glazbom tijekom sekvenca tučnjave i masturbacije.

Nakon odtamnjenja, temeljni kadar praznog srednjoškolskog igrališta i natpis "Bizen, Okayama, 1935", orijentacijski je otklon od uobičajene Suzukijeve montaže distrakcija, no odmah zatim rezovima nas baca u rašivene prostore, uobičajene u svojim filmovima. Već na samome početku brza izmjena scena u cik-cak kretanju unosi napetost povezujući školsku učionicu iz koje Kiroku izlazi prije zvona, skupinu srednjoškolki koje hodaju prema kameri glasno se smijući, visoku ogradu iza koje proviruje Kiroku u društvu trojice razbijača, prvi geg s tučnjavom na nasipu, tri kadra u različitim dijelovima kuće, jedan kadar-oslonac crkvenog tornja, seriju instrukcija za tajnu borbe: "Gledaj u zrcalo. Nikad ne trepći! Udaraj vreću tisuću puta ujutro i navečer. Na početku stavi grah, a nakon što napreduješ zamijeni ga sitnim kamenjem. Hodaj s osloncem na petama izbacujući stopala naprijed. To će ti dati čvrstinu. Ostalo je hrabrost i koliko brzo možeš trčati. Hrabrost se javlja u bitci, a trčat ćeš kad bude potrebno. Tako gubitak postaje dobitak."

Groteskni gegovi, duhovite besmislice, skatološki i erotski humor (u *Borbenoj elegiji* nevolje s hormonima: od fetiš-scene glazbene masturbacije s tipkama pijanina do replike "Michiko, ne masturbiram, ja se borim!"), komični efekti koji proizlaze iz vizualnih podudaranja, koreografije položaja i kretanja tijela, mimike i gesta, a neki prizori osobito (tučnjava na nasipu, igra cipelama, odjeća na vjetru...) i melodramatski ton mogli bi biti i devijantna refleksija filma *Rođen sam, ali...* (*Otona no miru ehon – Umarete wa mita keredo*, 1932) Yasujira Ozua, s kraja razdoblja nijemoga filma.



Borbena elegija
(1966) © 1967
Nikkatsu
Corporation

Filmska kompanija Nikkatsu na Suzukijev je nagovor otkupila prava za tek objavljeni odgojni roman desničarskog pisca, redateljeva prezimenjaka Takashija Suzukija, o sazrijevanju budućeg militarista, odnosno o njegovu odlasku na mandžurijsko bojište i smrt, za dva samostalna filma. Oba filma trebao je režirati Suzuki. Kvalitetu scenarija za prvi film *Borbene elegije* jamčila je kritička adaptacija humanista Kaneta Shinda, a Suzuki je uz mnoge dijaloške preinake dodao i završnu političku diverziju, pojavu ambivalentne figure ideologa Shōwa obnove, vođe pobune Ikkija Kite, koji snosi “moralnu odgovornost” za mladićev bijeg u fašizam. Sam kraj filma u bjelini snijega, na željezničkom kolodvoru i u vlaku kojim Kiroku odlazi u tokijski rat, odvija se 26. veljače 1936. i netom nakon prvih saznanja o pokušaju državnog udara, politički kontroverznog incidenta *ni-ni-roku* (2-2-6).

Scenarij za drugi dio napisao je Suzukijev scenaristički kolektiv *Grupa osmorice* (*Guryu Hachiro*), primijenivši avangardnu metodu “rotirajućeg tijela” u radu na scenariju filma *Ožigosan da ubije* (1967). Taj kolektiv utopijska je diverzija u tradicijskom sustavu japanske filmske industrije, koji se temeljio na strogoj hijerarhiji redatelja-učitelja i njegovih osmero učenika. Tko je mogao pomisliti da bi neko društvo filmskih “šegrta” odabralo redatelja hirovitih B-filmova! Uz Suzukija i scenografa Takea Kimuru članovi su bili Chūsei Sone, Atsushi Yamatoya, Yōzo Tanaka, Yutaka Okada, Seiichirō Yamaguchi i Yasuagi Hangai. Drugi film, nastavak *Borbene elegije*, nikada nije snimljen.

Iako nastala u graničnim modusima proizvodnje B-filma, *Borbena elegija* čini se posebnim slučajem, prvom osobnijom temom (Suzukija nisu zanimala realistička i autobiografska djela) u njegovoj jedanaestogodišnjoj karijeri redatelja na ugovor kompanije Nikkatsu. Prvu knjigu iz razdoblja kada nije mogao snimati filmove naslovio je *Borbena elegija* (1970), a sadržava njegovu verziju scenarija i poeziju. Od 1957. režirao je od dva do šest filmova godišnje, ukupno više od 40

(sam govori o 42 filma) i uz ograničenja budžeta i vremena snimanja nije mogao utjecati na izbor žanrovskih predložaka i glumaca. Stilski ekscesi i žanrovska prekoračenja provocirali su čelnike studija, posebno predsjednika kompanije Kyūsakua Horija, a ozbiljnost njegovih upozorenja potvrdio je otkaz nakon “nerazumljivog” filma *Ožigosan da ubije*, 25. travnja 1968, kao i zabrana prikazivanja svih Suzukijevih filmova.

Paljenje i odstranjivanje knjiga za svaku je osudu

Dana 26. lipnja 1979. Suzuki je kao stručni svjedok iznio svoju završnu obranu na sudskom procesu koji se vodio protiv filma i knjige Nagise Ōshime *Ljubavna korida* (*Ai no korida*, 1976), koju je policija zabranila i povukla iz svih knjižara. “Zanijekati postojanje knjige i tako je uništiti ne može se opravdati, bez obzira na okolnosti. Paljenje i odstranjivanje knjiga za svaku je osudu. Scenarij *Ljubavne koride*, čiji se seksualni aspekt preneglašava, strukturalno je briljantan – zaslužuje da uđe u anale filmske povijesti. One koji u to vjeruju i koji žele da se takvo što vidi ometa mala klika imperijalista i pseudonacista. Napisavši ovaj scenarij, Ōshima je zanijekao postojanje nemoralnosti. Zadaća je filozofije da negira postojanje nemoralnosti, a Ōshima je preuzeo vodstvo. Krenuvši od hipoteze da bi nemoralnost mogla postojati, on ju je sveo na problem zakona.” (Hasumi, 1991:42)

Jedanaest godina ranije, 1968, Nagisa Ōshima je sa svojom nezavisnom produkcijskom kućom Sozoshia bio jedan od najaktivnijih filmaša – uz Kojija Wakamatsua, Masaa Adachija i Masaa Matsude – koji su uz filmske kritičare i teoretičare, kinoklupske i studentske filmske grupe pokrenuli široki prosvjed zbog Suzukijeva otkaza i zabrane prikazivanja njegovih filmova. Japanski novovalovci 1960-ih prisvojili su “umjetnost termita” filmaša ratnog naraštaja i proglasili redatelj B-filma simbolom svojega otpora. Njihov ujedinjeni front za film događao se paralelno s prosvjedom protiv otpuštanja Henrija Langloisa iz Francuske kinoteke (Cinémathèque Française) i antifestivalske akcije u Cannesu.

Mnogi povezani filmski i geopolitički događaji obilježili su to desetljeće između dvaju neuspješnih studentskih prosvjeda protiv ponovnog potpisivanja Američko-japanskoga ugovora o sigurnosti *Anpo* 1960. i 1970, a sintagma “tokijski rat” dobila je novo značenje. Potkraj 1950-ih, kompanija Shōchiku odlučila se na marketinški potez i prekinula naukovanje ondašnjih asistenata Nagise Ōshime, Yoshishige Yoshide i Masahira Shinode promovirajući ih u redatelje novoga vala (*nūberu bāgu*). Pokušaj reprize francuskoga modela, popularnog u Japanu, bio je kratkoga daha: već 1960. studio je iz distribucije povukao Ōshimin film *Noć i magla u Japanu* (*Nihon no yoru to kiri*, 1960). Ōshima je sustavno napadao politiku masovne proizvodnje, studijsku proizvodnju programskih filmova (“klasu” za koju je Suzuki radio), kao i kritičare koji su ignorirali filmove koji su u takvim uvjetima “kapitalističke eksploatacije” inovativno dekonstruirali sastavnice žanrova. “Problem Seijun” potaknuo je i dvije nove filmske koncepcije: teoriju krajolika i pokreta, koje su se razvijale uz rad na filmu krajolika Masaa Adachija AKA *Serijski ubojica* (*Ryakushō: renzoku shasatsuma*, 1969). Za radikalne su japanske filmaše 1970-e bile doba aktivističkoga filma, namijenjenog novim gledateljima.

TANJA VRVILO:
BORBENA
ELEGIJA SEIJUNA
SUZUKIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Ožigosan da
ubije (1967)
© 1967
Nikkatsu
Corporation

Svaka osoba je drukčija. Zajednički su samo načini bijega

U Suzukijevoj karijeri, koja s desetogodišnjom nemogućnošću rada 1970-ih zahvaća više od pet desetljeća, *Borbena elegija* istodobno otvara i zatvara prostor kojem se u nezavisnim filmovima nakon 1980-ih više nije vratio. To je treći film koje je snimio 1966. uz jazzersko-gangstersku ekstravagancu *Tokijski vjetropir* i film iz "trilogije mesa" *Karmen iz Kawachija*, prema romanu Kona Tōka, predstavnika avangardnog smjera nove percepcije iz razdoblja Taishō. Iste godine japanski su filmski kritičari, koji su u razdoblju proizvodnog procvata japanskoga filma s više od 500 filmova godišnje gledali samo glavne programe, otkrili Suzukija te objavili niz tekstova o njegovim filmovima. Formativnom razdoblju Taishō i utjecaju umjetničke i anarhističko-terorističke struje toga doba Suzuki će pribjeći Taishō trilogijom: *Zigeunerweisen / Ciganske melodije (Tsigoineruwaizen, 1980)*, *Kageroza / Ljeskanje (Kagerō-za, 1981)* i *Yumeji (1991)*.

Pravim imenom Seitaro Suzuki, rođen je u Tokiju 1923. u razdoblju Taishō (1912–26), spoju japanske povijesne avangarde i popularne kulture, u godini kada je potres Kanto razorio grad i veći dio filmske industrije. U školi se natječe kao trkač na kratke pruge. Regrutiran je potkraj 1943. s posljednjim valom srednjoškolaca. Godine 1944. bježi na Filipine nakon što je američka podmornica potopila brod kojim je poslan na južno bojište. Kada je američko zrakoplovstvo potopilo brod za Tajvan, pluta dok nije spašen. Godine 1945. promoviran je u drugog poručnika meteorološke divizije. U razgovorima s filmskim povjesničarom Tadaom Satōm vraća se na groteskne, crnohumorne slike rata. Ništa nije komičnije od nesreće, ali i strategije komike proizvode nesreću. Njegov humor Satō naziva mazohističkim, kao i japansku ranu komediju koja pozitivnu razaralačku snagu američkog *slapsticka* koji sadistički uništava okolinu pretvara u mazohističku agresiju prema sebi.

Nakon rata kratko studira na Akademiji za film u Kamakuri, a na svojem prvom radnom mjestu (ili drugom, ako prihvatimo njegovu tvrdnju “Moja karijera počela je u vojsci.”) u studiju Ôfuna filmske kompanije Shôchiku proveo je osam godina kao scenarist i asistent Minorua Shibuye i Tsurua Iwame te je savladao abecedu melodrame i metodu iskorištavanja svakog snimljenog kadra. Kompanija Shôchiku nje govala je estetiku kvalitete s vrstama obiteljske melodrame *shomin-geki*, pa se tradicionalni sustav nametnutog i sporog naukovanja mogao prekinuti još teže: “Odnos između redatelja i asistenta je poput odnosa *oyabuna* i *kobuna* u svijetu *yakuza*.”

Godine 1953. prihvaća poziv da s nekoliko mladih asistenata (među kojima je bio i Ozuov asistent Shohei Imamura) prijeđe u ponovno pokrenuti proizvodni studio kompanije Nikkatsu, koja je odlučila konkurirati velikoj studijskoj petorci zabavnim, akcijskim vrstama filmova za mlade *seishun eiga* i modelom dvostrukog programa: nisobudžetnim pratećim filmovima *soemono eiga* ili B-filmovima *tsuide eiga*. Tijekom 1950-ih programski su filmovi u dvostrukom programu (a ponekad i trostrukom) kratkotrajno povećali proizvodnju i daljnje komercijalizirali japansku filmsku industriju. Suzuki je u studiju Nikkatsu bio redatelj B-filmova.

Japanske pokretne slike

Najstariju japansku filmsku kompaniju Nikkatsu (*Nippon Katsudo Shashin* – Japanske pokretne slike) osnovala su 1912. četiri manja studija radi monopolizacije produkcije i distribucije po uzoru na američki filmski trust Motion Picture Patents Company, a po zamisli Shokichija Umeye, koji je ubrzo napustio kompaniju i pridružio se Sun Yat-senovoj kineskoj revoluciji. Nikkatsu je imao četiri studija, od kojih su tri tokijska razvijala suvremenije teme *gendai-geki* i stil nove škole *Shimpa* pod utjecajem kabukija, a studio u Kyotu proizvodio je kostimirane drame *jidai-geki* stare škole *Kyuha*.

Uz Nikkatsu se vežu mnoge prijelomne točke i bitni autori, redatelj filma atrakcija Shôzô Makino i glumac Matsunosuke Onue su od 1909. do 1911. snimili 168 naslova po uzoru na trik-filmove Georgesa Mélièsa, a 1913. utemeljili su žanr povijesnog filma *jidai-geki* adaptacijom slavne drame Kabuki *Chushingura* o vjernih 47 *ronina*, prvi u nizu filmova o samurajima bez gospodara. Kompanija je poznata i po štrajku *oyama* (muških tumača ženskih uloga) 1922. zbog nove filmske prakse – uvođenja glumica, po uzoru na filmove sa Zapada. Štrajk je predvodio ondašnji *oyama* Teinosuke Kinugasa, budući redatelj avangardnih filmova *Stranica ludila* (*Kurutta ippeji*, 1926) i *Raskršće* (*Jujiro*, 1928). Kenji Mizoguchi najzvučnije je ime 1920-ih i 1930-ih, uz Tomu Uchidu, Daisukea Ita, Tomotaku Tasaku, Minorua Muratu, čiji su filmovi o nižim i srednjim slojevima utjecali na socijalnu struju, kao dio filma tendencija *keiko eiga*. Karizmatički autor sa samo tri filma, Sadao Yamanaka koji je umro od dizenterije na mandžurijskom ratištu 1938, radio je u studiju za povijesne filmove u Kyotu, kao i Hiroshi Inagaki.

Tijekom jedanaestogodišnjeg rada Suzuki je ovladao trikovima Nikkatsu žanrova namijenjenih mladima u križanjima melodramatskih varijanti *akcijskog filma bez granica* (*mukokuseki akushon*) i *akcijskog filma ugođaja* (*muudo akushon*), hibridnog tvrdokornog *film noira* koji povezuje stari japanski tip nihilističkog junaka s gubitništvom američkog i francuskog kriminalističkog filma, gangsterskih trilera *yakuza*-filma i povezanih žanrova o nomadskim odmetnicima, lualicama *matatabi* i *nagaremono*, crnih komedija s elementima *ero-guro-nansensa*, eksploatacijskog seksa i nasilja u erotskim filmovima *eroduction*: ružičastim, mekim pornografskim (*soft-porn*) filmovima *pinke eiga*, “romantičnim” *roman poruno* i filmovima nadahnutim romanima Shintara Ishihare o sunčevu plemenu *taiyôzoku*...

TANJA VRVILO:
BORBENA
ELEGIJA SEIJUNA
SUZUKIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Suzuki je nasljednik japanske estetičke tradicije koja se u filmskoj povijesti prepoznaje kao misaono odmetništvo Mansakua Itamija i Sadaa Yamanake, pripadnika ondašnje filmske kontrakulture, te humornih halucinacija nasilja Masahira Makina. Tadao Satô povezuje Suzukijev razaralački humor s književnošću razdoblja Edo, s farsama *gesakusha*. Sato estetičku liniju groteske i ekscesa smatra drugom linijom japanske kulturne tradicije koja bi bez Suzukija bila zapostavljena, za razliku od dominantne koja zadivljuje i u Japanu i izvan Japana kao formalni red, meditativnost i suspregnutost u filmovima Yasujira Ozua ili Kenjija Mizoguchija. Sličnog je mišljenja i filmolog Kenji Iwamoto, koji je na prvom ciklusu suvremenog japanskog filma u Zagrebu 2004. održao predavanje o dvama suprotstavljenim estetičkim modusima. Iwamoto drugu liniju (groteske, ekscesa, vulgarnog humora) naziva antiestetičkom sviješću, a kao najpoznatijeg predstavnika navodi redatelja A-filma studija Nikkatsu Shoheija Imamuru. Dva Suzukijeva filma bila su u dvostrukim programima s Imamurinima: s A-filmom *Žena insekt* (*Nippon konchūki*) iz 1963. prikazivao se *Kanto lutilica* (*Kantō mushuku*), a uz glavni film *Namjere ubojstva* (*Akai satsui*) iz 1965. prikazivala se Suzukijeva *Priča o prostitutki* (*Shunpu-den*).

Slika destrukcije

“Hoću li to nazvati slikom? Ono što pamtimo nije slika konstrukcije nego slika destrukcije. Moć uništavanja. Kad je nešto uništeno, počinje se oblikovati svijest. To se odnosi i na civilizaciju i na kulturu, moć razaranja snažnija je od moći stvaranja.” (Sato, 1987: 224)¹

U jednom je od dvostrukih programa ovogodišnje retrospektive u kinu Tuškanac u sklopu “Filmskih mutacija: festivala nevidljivog filma”, Suzukijeva je isprekidana linija povezala *Borbenu elegiju* s *Pričom o prostitutki*. Mogli smo tako zamisliti *Borbenu elegiju* iz 1966, o odlasku mladog militarista u Mandžuriju i djevojci koja zbog problema s tijelom odlazi u samostan kao prvi dio, a *Priču o prostitutki* iz 1965, o carskom vojniku na mandžurijskom ratištu i djevojci s tijelom za utjehu koji “odlaze” u dvostruko samoubojstvo, kao nastavak filma.

Zašto u Japanu nema pustinje? Možda bi se s pustinjom i vjetrom moglo u nešto vjerovati, razmišlja Suzuki u povodu inscenacije kineske pustinje u japanskom krajoliku za *Priču o prostitutki*. Kratka scena u *Borbenoj elegiji* zamjenjuje pustinjski pijesak snijegom. Devet kadrova s Michiko i ponavljajućim prolascima vojnika koji će pokušati izvršiti državni udar u Tokiju anticipira scenu iz Ōshimine *Ljubavne koride*, mimoilazak ljubavnika-dezertera s vojnicima koji stupaju prema Tokiju. O tom je događaju Yukio Mishima prema vlastitu romanu snimio film *Rodoljublje* (*Yukoku*) iste 1966. godine, a Yoshishige Yoshida film *Vojni udar* (*Kaigenrei*) 1973. Noël Burch komentira nejasne osjećaje koje Ikki Kita izaziva među radikalnim intelektualcima u Japanu kao znak razvoja ideološke krize nakon podjela ljevice.

Ova slika razaranja razlomljena je u devet kadrova, a njezinu moć pojačava sedam ponavljanja s razlikama vojničkih silovitih prolazaka, gaženja i sudaranja s Michiko. Ekran je sve što gledatelj vidi i svaku emociju treba izazvati akcija, Suzukijeva je teza.

I. Rez s Kirokuovih ruku na okviru kliznih vrata sobe iz koje je izašla Michiko na njezine ruke na drvenoj dijagonalnoj ogradi s bodljikavom žicom. Michiko u blizom prednjem planu, licem prema kameri, u snježnom krajoliku. U stražnjem planu, odmah iza njezinih leđa stupajući

¹ Svi su citati izvorno objavljeni u Suzukijevim *Samotnim refleksijama* (Koshu, Tōkyō: Hokutō Shobō) iz 1980.

prolazi kolona i grubo je nabija na ogradu, Michiko padne na koljena i gleda ulijevo, prema njima. Pada snijeg. Šum vjetra, vojničkih čizama i Michikoin plač.

2. Gornji rakurs dijagonalnog uskog puteljka s lijeve strane omeđenog snježnom liticom, a s desne ogradom, po kojem stupa jedinica od dvadesetak vojnika. Uz snježnu liticu prislonjena je Michiko, vojnici se s njom u maršu agresivno sudaraju.

3. Blizi plan s unutrašnje strane ograde prema vojnicima koji ponovno ulaze s desne strane, stupaju u prednjem planu i mimoilaze Michiko koja se iza njih odbija i valja lijevo-desno po uspravnoj ledeni litice. Pada na pod pored ograde.

4. Rez na ponovni ulazak stupajuće jedinice s desne strane, u trenutku prolaska su u prednjem planu, izlaze na lijevu stranu kadra. U desnom rubu kadra pojavljuje se Michiko i gleda ulijevo izvan kadra.

5. Rez na ponovni ulazak stupajuće jedinice s desne strane, prvi vojnik pokazuje rukom ispred sebe i dere se: "Miči se! Smetaš!" Vojnici prolaze vrlo blizu kamere koja je s unutrašnje strane ograde.

6. Rez na kadar s vanjske strane ograde i ponovni ulazak stupajuće jedinice s desne strane preko čijih tijela je u prednjem planu napeta bodljikava žica s gornjeg dijela ograde.

7. Gornji rakurs, detalj ugaženog snijega na puteljku, vojničke čizme gaze po Michikoinoj ogrlici s raspelom. Njezin šal na ogradi, švenk ulijevo na tunel u kojem nestaju vojnici.

8. Rez na suprotnu stranu, u širem planu blještavog svjetla i veće dubinske oštine vidi se s desne strane ograde artificijelna bjelina snježne kulise. S lijeve strane, oграда baca atomsku sjenu duž cijele dijagonalne linije na snježnu stazu po kojoj su prolazili vojnici. Na desnoj strani, na snijegu leži Michiko. Polako ustaje i tetura, leđima okrenuta kameri. Kreće prema snježnom prolazu u dubini kadra, a onda se vraća do ograde i gleda prema tlu gdje su prolazili vojnici.

9. Detalj odozgo, ogrlica s raspelom na snijegu.

Nakon scene slijede dva prijelazna kadra-oslonca, detalji vojničke kape uz zvuk pucnjave prebacuju nas na željezničku postaju gdje Kiroku doznaje da je u Tokiju rat, da su dvadeset i dva mlada oficira pokušala izvršiti državni udar i da su ubili članove vlade. Gleda fotografiju i tekst: "Vođa pobune Ikki Kita", te govori prijatelju: "Sugita, idemo u Tokio!" Kiroku gleda kroz prozor vlaka, a zvuk preklapa dvije glazbene teme, onu koja se prvi put pojavila s fotografijom Kite s lajtmotivom Michiko.

Svijet ispod trešnjina drveta

U knjizi Seijuna Suzukija *Samotne refleksije* iz 1980. objavljen je razgovor autora sa samim sobom². Suzuki postavlja samo nekoliko pitanja, ali na njih iscrpno odgovara. Najviše ga zanima funkcija ponavljajućeg motiva, slike rascvjetale trešnje: "Rekli ste da su rascvjetale trešnje inscenacija za bitku. Što točno mislite kada kažete bitka?" Suzuki najprije podsjeća na izražajne slike drugih redatelja, efekt ružičastog dima iz dimnjaka u Kurosawinu crno-bijelom filmu i Ozuova plamenocrvenog čajnika, a zatim nastavlja: "Prva slika koju u meni pobuđuju rascvjetale trešnje je bitka. To je pitanje emocija. Bitka ne pogađa samo one koji ratuju nego i one koji promatraju. Prvi put sam se koristio rascvjetalim stablom trešnje u filmu *Mladost zvijeri*. Najprije sam snimao

TANJA VRVILO:
BORBENA
ELEGIJA SEIJUNA
SUZUKIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

² Prijevod razgovora objavljen je u publikaciji *Suzuki Seijun The Desert under the Cherry Blossoms* (vidi literaturu).

stabla trešnje uz rijeku Edo, a zatim automobilsku potjeru pod krošnjama trešanja uz rijeku Tama. U *Borbenoj elegiji* snimio sam scenu borbe ispod rascvjetale trešnje. Mislim da nijedan cvijet ne simbolizira smrt i ništavilo kao cvijet trešnje, iza njegove ljepote slutimo smrtnost i nihilizam. Trenutačno mi je najvažnija riječ *ispod* trešnjina drveta. Ne znam gdje su vanjske granice nihilizma, ali čini mi se da je u razdoblju Taishō, nakon razdoblja Heian, Muromachi, Sengoku, Oda, Nobunaga, Toyotomi i Hideyoshi, dobio formu autodestrukcije. Najčešći odgovor na nihilizam je anarhija i mogli bismo reći da je razdoblje Taishō napisalo priručnik za anarhiju. Jedna od mojih omiljenih izreka je ona Sakae Ōsuge: ‘Divim se duhu, ali prezirem sve teorije o tome’. Osjećam isto. Stvarno je samo ono što dolazi izravno iz duha. Tako je i s filmom. Film je posljedica eksplozije osjećaja i emocija, nepotrebno ga je ispunjavati argumentima. Zanima me tajanstveni svijet ispod trešnjina drveta. Bila to slika mrtvog tijela i smrti kao u djelu Motojira Kajija, praznine ili pustinje, ta slika odražava beskraj.” (Hasumi, 1991: 57)

U razgovorima Suzuki izbjegava tumačenja svojih slika. Film je spektakl, igra u kojoj gledatelj otpočetak zna da će biti nasamaren i sretan je što je kupio ulaznicu za taj rad suspense. Rommelova izjava “Dok god budem imao vojsku, nastavit ću se boriti, ali ću učiniti sve da moji ljudi ne nastradaju,” u Suzukijevoj obradi glasi: “Dok god budem imao priliku snimati filmove, radit ću ih, ali ću nastojati svoje gledatelje poštediti dosade.” Rascvjetala trešnja, tipičan prizor iz japanskog filma, mnogim bi gledateljima bila posljednja izražajna slika koju bi istaknuli u Suzukijevim filmovima. Suzuki drukčijim spojevima i varkama opterećuje ionako zasićene žanrovske odnose japanske kinematografije u svakome filmu, razbija i siječe prostor, vrijeme, naraciju, izbacuje iz okvira i ubacuje, pokreće točke promatranja po svim stranicama okvira. Njegov se filmski stroj provlači kroz zidove, rupe u podu – *tatamiju*, snima svijet japanskog ruleta ispod staklenih površina ili u refleksiji zdjelice sa sojinim umakom. Slike biraju svoja godišnja doba, a žanrovi svoje otpadnike i otpadnice. Iskušava život tijela, njegove kože, puti, mesa. Tijelo se tetovira, bičuje, udara, ozljeđuje, ubija, tijelo gori. Suzukijev su fetiš klizni okviri, slike u slikama, u staklu i zrcalima, maske, filmska platna, zavjese kao dekor i zavjese kao filmska interpunkcija. Snažan kazališni znak proizlazi iz osobnog simbolizma boja i osvjetljenja te ekspresionističke crno-bijele slike, artifičnosti dekora i kostima, spojeva studijskog prostora i stvarnog krajolika, koreografije mizanscene. Montažni skokovi i elipse prekidaju pogled slike, napetost nagona smrti pokretne i zaustavljene slike. Suzuki radi film koji u svakom trenutku pokazuje da zna da je film.

LITERATURA

Hasumi, Shigehiko, 1991, “Desert under the Cherry Tree”, u: Hasumi, Shigehiko (ur.), *Suzuki Seijun The Desert under the Cherry Blossoms*, Rotterdam: The Tijgerreeks, Stichting Film Festival Rotterdam, br. 5, str. 56-62.

Hasumi, Shigehiko, 1991, “The Case of *Ai no korida* – Final Testimony as Expert Witness: Cinema,

Filmmakers and Ōshima”, u: Hasumi, Shigehiko (ur.), *Suzuki Seijun The Desert under the Cherry Blossoms*, Rotterdam: The Tijgerreeks, Stichting Film Festival Rotterdam, br. 5, str. 41-49.

Satō, Tadao, 1987, *Currents In Japanese Cinema*, translated by Barrett, Gregory, New York: Kodansha International

UDK: 929SUZUKI, S.

Roland Domenig

UNIVERSITÄT WIEN/UNIVERSITY OF VIENNA

Suzuki Seijun gets fired – A drama in four acts

SAŽETAK: Godine 1968. japanska filmska kompanija Nikkatsu otkazala je ugovor Seijunu Suzukiju, uz objašnjenje da su mu filmovi tržišno neisplativi i nerazumljivi. Iznenađen odlukom, kao i zabranom distribucije i prikazivanja vlastitih filmova, Suzuki je krenuo u borbu protiv kompanije Nikkatsu uz podršku filmskog udruženja Cineclub pod vodstvom Kazuke Kawakita. U nekoliko mjeseci tadašnji su Suzukijevi zagovaratelji održali niz prosvjeda, osnovali Ligu za kolektivnu borbu Seijun Suzuki, a podnesena je i tužba protiv Nikkatsua. Sukladno navedenome, ovaj rad, sastavljen od "četiri čina", opisuje uzroke i posljedice događaja koji je obilježio povijest japanske kinematografije i društvenih pokreta.¹

KLJUČNE RIJEČI: Seijun Suzuki, Nikkatsu, društveni pokreti, Liga za kolektivnu borbu Seijun Suzuki, japanska kinematografija

The year 1968 has become a powerful symbol for the raised hope for political, social and cultural change. Japan is no exception, although in Japan 1968 may not be as pregnant with political meaning as in Europe, for there were other years of even greater significance. Still, 1968 has become a frequently invoked metaphor for the forces that politically, socially and culturally reshaped Japan.

From the vantage point of Japanese film history, 1968 was indeed an outstanding year. The start of ATG's production system gave the independent feature film production a boost, the establishment of the Japan Underground Center and the Japan Filmmakers' Cooperative was a buoyant force for experimental films, and the founding of Ogawa Productions and the Nihon Documentarist Union (NDU) heralded new ways in the field of documentary film as well. Moreover, the launch of new film magazines such as *Kikan Firumu* ("Quarterly Film"), *Gankō sen-sen* ("Sight Line") and *Cinema '69* broke new ground in film criticism. The arguably most significant event of 1968, however, which triggered a widespread protest movement that ultimately changed Japanese cinema most decidedly, was the lay-off of director Suzuki Seijun² by the Nikkatsu studio.

Act 1: Suzuki's dismissal

On April 25, 1968, Suzuki Seijun got a phone call from the secretary of the executive director of the Nikkatsu film studio Murakami Satoshi letting him know that he will not get paid his salary for April. In a nutshell: Suzuki had been sacked.

To Suzuki the bad news came rather as a surprise. Suzuki has been working as director exclusively contracted to Nikkatsu since March 1, 1957, and the one-year fixed-term contract was

¹ Tekst je izvorni rad napisan na engleskom jeziku za *Hrvatski filmski ljetopis*.

² Autor se opredijelio za slijeđenje japanskog modela navođenja imena, prema kojem se prezime (Suzuki) navodi prije imena (Seijun).



Protest
podrške Seijunu
Suzukiju u
organizaciji
filmskog
udruženja
Cineclub (1968)

annually renewed. On February 24, a week before the contract terminated and following common practice, he had been verbally notified by Murakami that his contract will be prolonged. The paperwork was usually done later and Suzuki had properly got his salary for March. He was in the middle of shooting an episode for a TV-series produced by Nikkatsu when he learned that he was fired by order of the Nikkatsu president Hori Kyūsaku.

The day after the ill-fated phone-call two friends of Suzuki went to meet Hori and find out about the reasons for the sudden sacking. Hori basically told them this: Suzuki makes films that nobody understands. Suzuki has been warned, but he won't listen. Suzuki's films are always in the red and are not profitable. Suzuki should stop making films. He should rather work as a vender of noodles.

It is true that Suzuki's films never were cash cows for the studio, but then again this was not surprising, because Suzuki was mostly assigned to B-movies, the supplementary films of the prevailing double bill system. Those were not the films featuring the big stars and standing in the limelight of media attention. For a decade Suzuki had faithfully fulfilled what the studio expected him to do and directed between 3 and 6 films a year. In the 1950s Nikkatsu had flourished mostly thanks to its strong rooster of male stars and the appeal of their films for a young demographic, but the rapidly decreasing number of movie attendance in the 1960s plunged the studio into financial crisis and forced it to cut down its production. Suzuki was affected as well, and in 1967 he was able to make only one film, *Branded to Kill* (*Koroshi no rakuin*), which amplified the rift between Suzuki and studio boss Hori. Hori was never particularly fond of Suzuki's films, which over time increasingly diverted from orthodox filmmaking conventions by disregarding narrative logic in favor of stylistic excess. *Branded to Kill* in particular left Hori, who regarded the film as incomprehensible, infuriated. His wrath, which ultimately led to Suzuki's lay-off, was not totally unreasonable, but in the end also not quite justified, because as a matter of fact Suzuki had helped the studio out of a fix. Nikkatsu was in urgent need of a supplementary film for Nishimura

Shōgorō's *Insect That Eats Flowers* (*Hana o kuu mushi*, 1967) and the planning department asked Suzuki to pinch-hit. The action movie Suzuki was preparing at this point was regarded to not really match Nishimura's erotic film for a double bill, so he came up with a new scenario. The managing director commented that he had to read the screenplay twice to understand it, but he approved it anyway, because the release date, which has already been fixed, was drawing near. It stands to reason that Suzuki was bewildered that the film he had made to help his studio ultimately resulted in his being fired.

As a matter of fact, Suzuki was not the only director who was sacked by the Nikkatsu studio. The strained financial situation of the Nikkatsu studio resulted in a number of laid-off directors and staff. What distinguished the case of Suzuki, however, was that this was not an ordinary case of labor conflict, but there was more at stake.

Act 2: Enter the Cineclub Study Group

Since the 1950s film clubs, film circles and other gatherings of cinéphiles had played an important role enriching Japanese film culture by proactively organizing film screenings apart from the commercial film exhibition routes. One of these initiatives was the Cineclub Study Group, founded in 1966 and headed by Kawakita Kazuko, the daughter of Kawakita Nagamasa and his wife Kashiko, two of the key persons for the import of foreign movies to Japan.

In February 1968 the Cineclub Study Group had started negotiating with Nikkatsu about a comprehensive retrospective of Suzuki Seijun's films, which was scheduled from May 10 to July 26. The details were settled and the program and flyers already distributed when on April 26, the day after Suzuki got sacked, Nikkatsu cancelled the rental agreement. In a meeting the following day Kawakita Kazuko tried to change the mind of Nikkatsu president Hori, but to no avail. On this occasion Hori declared: "The movies of Suzuki are incomprehensible. Therefore they are bad movies. To show these films are a shame for Nikkatsu. Nikkatsu cannot allow the prevalence of the image that Nikkatsu makes movies that only certain people can understand. Nikkatsu has fired Suzuki as of April 25. Any screening of Suzuki's films, be it in cinemas or in Cineclub programs, will be forbidden for the time being." To put it simply: Hori did not only fire Suzuki, he also shelved all of his films.

On April 30 Suzuki reported the case to the Directors Guild of Japan, which summoned a special council meeting. Gosho Heinosuke, the Directors Guild president, met with Hori Kyūsaku on May 2 and filed the following protest note:

1. *The unilateral cancellation of (Suzuki's) contract is an aggressive act, which ignores existing rules. We cannot tolerate such pre-modern conduct.*
2. *The refusal of renting films is a violation of the freedom of expression guaranteed by the constitution. Even if the films in question are products owned by the company, they are at the same time a cultural property. Therefore, in spite of the fact that it is the company's social obligation to answer screening requests that have properly been filed, the current sanction is an improper act and it regards cultural products as merely private property.*

In a protest meeting organized by the Cineclub Study Group on May 10, attended by some 200 participants, an open letter was issued in protest against Nikkatsu.

Suzuki himself, on the other hand, after a futile meeting with studio executive Murakami Satoru on May 20 lodged a requisition in which he requested proof of president Hori's claims.

ROLAND
DOMENIG:
SUZUKI SEIJUN
GETS FIRED

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

When the requisition was turned down Suzuki on June 7 filed a lawsuit against Nikkatsu at the Tokyo District Court.

Five days later, on June 12, the Cineclub Study Group organized a protest rally in front of Nikkatsu's headquarter in Hibiya. Aside from the members of the Cineclub Study Group the rally was joined by fellow film directors such as Ôshima Nagisa, Shinoda Masahiro, Fujita Toshiya and Adachi Masao, film critics such as Satô Jûshin and Osabe Hideo, writers, actors, film staff, cinéphiles as well as leftist student activists. The demonstration eventually gave rise to the formation of the so-called Suzuki Seijun Joint Struggle League (Suzuki Seijun Mondai Kyôtô Kaigi), which was officially inaugurated on July 13.

Act 3: The Suzuki Seijun Joint Struggle League

The formation of the Suzuki Seijun Joint Struggle League was in accordance with the spirit of the time, when All-Campus Joint Struggle Leagues (*zenkyôtô*) were formed at universities up and down the country. They were at the center of the student protest movement and gave the whole generation – the Zenkyôtô generation – its name.

Headed by scriptwriter Sasaki Mamoru and film critic Matsuda Masao, the Suzuki Seijun Joint Struggle League was joint by film organizations such as the Directors Guild of Japan, the Japan Society of Cinematographers, the Japan Film Actors Association, the Japan Film Pen Club, the Nikkatsu Directors Club and the All Japan Student Movie Alliance, independent production companies such as Sôzôsha (Ôshima Nagisa), Hyôgensha (Shinoda Masahiro), Wakamatsu Production (Wakamatsu Kôji), Kuroki Production (Kuroki Kazuo) and Ogawa Production (Ogawa Shinsuke), Cineclub organizations such as the Cineclub Study Group, the Suginami Cineclub, the Sôgetsu Cineclub and the Tokyo Student Film Liga, as well as some 350 individuals.

At the first assembly of the Suzuki Seijun Joint Struggle League on July 13 a manifest was adopted which reads as follows:

We, who on July 13, 1968, have formed the Suzuki Seijun Joint Struggle League, from the standpoint of filmmaker organizations, movie audience organizations and individuals declare the following:

1. *We resolutely fight the act of violence of the Nikkatsu studio, who unilaterally fired director Suzuki Seijun and keeps all of his works locked up.*
2. *We hold the belief that the Suzuki Seijun problem is more than just the question of one single director against one film studio. We confirm that this is a fight against an authoritarian system, which continuously infringes the copyrights of authors and their right to live, suppresses creative movements and bluntly ignores and insults the whole audience.*
3. *We are aware that this fight will decide the future of Japanese cinema and we are determined to take the most radical line of battle in this fight.*
4. *We will definitely win.*

The formation of the Suzuki Seijun Joint Struggle League was groundbreaking because it was the first large-scale movement in Japan, which took the position of the movie audience and challenged the primacy of the major film studios. It is also a prime example of the renegotiation of the relationship between the studios, the creators and the audience. The power of the studios was in decline whereas the audience, shrinking in absolute number, but therefore all the more precious for the film producers, began to take the center stage. The question at stake now was by

no means the Suzuki Seijun problem alone. This can be seen in the topics of the panel discussions organized by the Joint Struggle League: the first, held on September 21 at the Yotsuya Kôkaidô Hall, was entitled “The present situation and criticism of Japanese cinema”, the second, held on December 14, was dedicated to the “Kokugakin Eikan incident”, in which police had seized film footage from members of the Kokugakuin University Film Club, which they had taken during the riots in Shinjuku on Anti-War day (October 21). In early 1969 the Joint Struggle League continued to organize a series of symposia exploring the “Prospects for the reform of Japanese cinema”.

The Suzuki Seijun Joint Struggle League also achieved an immediate success: Nikkatsu departed from its uncompromising attitude and began renting out films of Suzuki to repertory cinemas again. For the most part, however, this was a strategic move of Nikkatsu to improve its position in the upcoming trial. The support of Suzuki’s trial against Nikkatsu also became the major field of activity for the Joint Struggle League.

Act 4: The Trial

On June 7 Suzuki filed a lawsuit against Nikkatsu demanding a public apology for Hori Kyûsaku’s libelous remarks and a compensation payment of 7.38 million Yen. The trial began on July 19, 1968, and ended with a settlement reached on December 24, 1971. During the three and a half years that the trial lasted Nikkatsu underwent a quite drastic change. The continuing decline in movie-attendance and the resulting decline in revenues paired with bad investments in real estate and other none-film related businesses further exacerbated the already murky financial situation of the studio, which was forced to sell its headquarter as well as some of its cinemas. The common distribution company with the also faltering Daiei studio proved unsuccessful and was only short-lived. To avoid an impending bankruptcy, the studio in autumn 1971 changed its production completely and switched to the production of sexploitation films, which were launched under the banner of “Nikkatsu Roman Porno”. Before that, in June 1971, Hori Kyûsaku had retired as president of Nikkatsu.

In March 1971 Suzuki and Nikkatsu had started negotiating a settlement. As is common practice in Japan the settlement negotiations were recommended and initiated by the judge of the trial in order to give both sides the chance to keep their face. The settlement reached on 24 December 1971 stipulated the following:

1. *Nikkatsu pays Suzuki a compensation payment of 1 Million Yen,*
2. *Nikkatsu expresses its regret for the allegations of Nikkatsu president Hori Kyûsaku with regard to Suzuki’s dismissal,*
3. *Nikkatsu donates a print each of Suzuki’s films *Fighting Elegy (Kenka erejii)* and *Branded to Kill to the National Filmcenter.**

Even though the trial ended with a settlement and not a verdict Suzuki clearly came out as the winner of the dispute. The last point, the donation of two film prints of Suzuki’s films to the National Filmcenter, evidently was also a concession to the movie audience movement as represented by the Suzuki Seijun Joint Struggle League. The fact that he was seen as the “winner” in the legal battle with Nikkatsu was but a small comfort for Suzuki, however. After being fired from Nikkatsu Suzuki was coerced into a long hiatus and it was not until 1977 that he was able to direct his next film. He kept afloat by directing a few TV-commercials as well as by writing essays, but the decade between 1968 and 1977 is a clear blank in Suzuki’s career.

ROLAND
DOMENIG:
SUZUKI SEIJUN
GETS FIRED

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

It was in this period, however, that Suzuki's fame continuously grew – in Japan as well as overseas. If nothing else, this was the result of the endeavors of the cinéphiles who were the driving force behind the Suzuki Seijun Joint Struggle League. This organisation deserves credit for the emancipation of Japanese moviegoers and cinéphiles as well as for the redefinition of the relationship between producers, filmmakers, exhibitors and the audience, which came to be seen not merely as passive recipients, but as indispensable partners in the filmmaking process.

UDK: 791.229.2:395

Josip Lah

INSTITUT ZA ANTROPOLOGIJU, ZAGREB

Vizualna antropologija između znanosti i umjetnosti

SAŽETAK: U radu se raspravlja o vizualnoj antropologiji, odnosno etnografskom filmu, s obzirom na njegov položaj unutar antropološke znanosti te na njegove specifičnosti kao podvrste dokumentarnoga filma. Daje se povijesni pregled vizualne antropologije od njezinih početaka, naglašavajući njezin odnos s dominantno tekstualnom antropološkom praksom. Kamen spoticanja u odnosu antropologije kao znanosti i filma kao umjetnosti jest samo shvaćanje stvarnosti. Klasični znanstveni pristup podrazumijeva istraživanje pretpostavljene postojeće stvarnosti, a film se shvaća kao medij koji ima mogućnost zapisivanja i pohranjivanja podataka o vidljivim kulturnim elementima. Umjetnost se pak prema stvarnosti odnosi kreativno, estetski je obrađujući, a film je rezultat takve kreacije. U posljednje je doba sve šire prihvaćeno stajalište da je svaki oblik komunikacije, pa tako i etnografski film, reprezentacija. Stoga se antropološka vrijednost uočava u svim simboličkim sustavima, koji su nužno kulturno uvjetovani. I etnografski film na taj se način može shvatiti kao vizualni kulturni proizvod, a ne samo zapis o vidljivim manifestacijama kulture koja se u njemu prikazuje. Ova je činjenica rezultirala novim shvaćanjem etnografskoga filma, koji se odmaknuo od tradicionalnoga ekspozicijskog modusa i iluzija o objektivnosti prema umjetničkim, estetski svjesnim oblicima prikazivanja kulture.

KLJUČNE RIJEČI: vizualna antropologija, etnografski film, dokumentarni film, znanost, umjetnost

Antropološki (ili etnografski) film, kao još uvijek najčešći oblik vizualnoantropološkoga rada, tradicionalno je na nesigurnim temeljima. S jedne strane ga medij filma po prirodi stvari "vuče" prema umjetnosti, dok s druge strane antropologija od njega zahtijeva znan-

stvenu vrijednost i uporabivost. Stoga ne čudi da je vizualna antropologija, kao specijalizirana grana antropologije, često na samoj margini antropološkog zanimanja. Iako film kao medij postoji već više od jednoga stoljeća, iskustvo pokazuje da je teško nalazio mjesto u antropološkim istraživanjima, a kada jest, rabio se najčešće kao ilustracija inače dominantno tekstualno orijentirane antropologije. Etnografski film postao je "institucionalizirano znanstveno polje tek 1950-ih" (usp. Brigard, 2003: 14), a tek se u posljednjih dvadesetak godina pojavilo zanimanje za reevaluaciju vizualne antropologije i njezinu emancipaciju od tekstualne prakse klasične antropologije. Pri tome se vizualna antropologija otvara prema ostalim oblicima ljudskog bavljenja stvarnošću, uključujući umjetnost. Banks i Morphy kažu: "Kako antropologija počinje ispitivati vlastite vizualne reprezentacije kao dio svojega interpretativnog procesa, sve se više uključuje u diskurs o granicama s ostalim disciplinama i ostalim praktičarima – umjetnicima, dokumentaristima, fotografima i televizijskim producentima. Krećući se izvan sebe, antropologija surađuje s drugima i istovremeno uključuje druge u svoj program" (1999: 30). Pri tome se vizualna antropologija, odnosno etnografski film, pojavljuje u nedefiniranom prostoru između znanstvene i umjetničke percepcije svijeta. Etnografski je film stoga, kako kaže Weinberger, postao "ili podžanr dokumentarnoga ili specijalizirana grana antropologije, i vrvi od nesuglasica na objema svojim marginama" (1999: 138). Namjera je ovoga rada raspraviti neke aspekte specifičnog položaja vizualne antropologije na razmeđu antropološke znanosti i filmske umjetnosti.

Film u antropologiji

Povijest vizualne antropologije seže u same (pra)početke filma. Prvi etnografski film snimio je Félix-Louis Regnault, liječnik koji se bavio patološkom anatomijom. U doba kada se Regnault počeo zanimati za antropologiju, Étienne-Jules Marey izumio je kronofotografiju. U proljeće 1895, na izložbi posvećenoj Zapadnoj Africi, nazvanoj Exposition Ethnographique de l'Afrique Occidentale, Regnault je snimio pripadnicu plemena Wolof kako izrađuje posude. Rezultate je objavio potkraj iste godine, otprilike u isto doba kada su braća Lumière počela javno projicirati filmove svojega kinematografa. Za razliku od braće Lumière, koji su film koristili kao novi oblik zabave, Regnault je od samoga početka film shvaćao kao vrijedno oruđe za antropološka istraživanja, na primjer za međukulturalno proučavanje čovjekova kretanja. Također je promicao ideju sustavnog korištenja filma u antropološkim istraživanjima i zauzimao se za osnivanje arhiva antropoloških filmova (Brigard, 2003: 15). Prvi sustavniji pokušaj korištenja filma kao sredstva antropoloških istraživanja poduzeo je Alfred Cort Haddon, antropolog i etnolingvist zaslužan za stvaranje britanske socijalne antropologije. Na ekspediciji pod nazivom Cambridge Anthropological Expedition to the Torres Straits 1898. koristio se različitim novim načinima prikupljanja auditivnih i vizualnih podataka, od voštanih cilindara i fotografije do filma. Ondje je snimio neke od prvih etnografskih filmova uopće, u okviru tzv. *salvage* antropologije, tj. pokušaja stvaranja zapisa o nestajućim kulturnim praksama.

Sačuvano je oko sedam minuta Haddonovih snimki, koje prikazuju tri muška plesa i pokušaj paljenja vatre (Brigard, 2003: 16). Upravo je Lumièreova kamera omogućila snimanje filma na terenskim istraživanjima, budući da je bila malih dimenzija, prenosiva, mase od oko pet kilograma i neovisna o električnoj energiji (Barnouw, 1993: 6). Također, potreba za dnevnim svjetlom radi odgovarajuće ekspo-

zicije iznijela je kameru iz interijera na svjetlo dana, među ljude. Mnogi su filmaši snimali nefikcionalne filmove i iz financijskih razloga, budući da je jeftinije snimati postojeće događaje nego organizirati snimanje igranoga (fikcionalnog) filma. Godina Haddonove ekspedicije u Torresov prolaz, 1898, dala je još nekoliko ranih primjera etnografskoga filma. Edisonovi snimatelji snimili su te godine, među ostalim, *Orlovski ples*, *Pueblo Indijanci (Eagle Dance, Pueblo Indians)*, *Ples sa štapom*, *Pueblo Indijanci (Wand Dance, Pueblo Indians)*, *Jelenski ples (Buck Dance)* i *Zmijski ples Hopija (Hopi Snake Dance)*, koji je vjerojatno snimio sâm Edison (Verhoeff, 2006:74). I prije su Edisonove ekipe snimale običaje sjevernoameričkih Indijanaca, npr. *Sijuški ples duhova (Sioux Ghost Dance, 1894)* i *Bizonski ples (Buffalo Dance, 1894)*.

Primjećujemo da je zajednički nazivnik tih filmova tematika plesa, koji je imao posebno mjesto u istraživanjima mnogih antropologa, primjerice oca američke antropologije Franza Boasa, koji je i sâm snimao plesove sjevernoameričkih Indijanaca, osobito narod Kwakiutl u Britanskoj Kolumbiji. Film se, kad je riječ o plesu, pokazao kao idealan instrument zapisivanja, a zatim i analize, budući da omogućuje manipulaciju brzinom projekcije kako bi se mogla provesti detaljna analiza pojedinosti koje bi golom oku promaknule. Britanski antropolog Baldwin Spencer u dva je navrata, na ekspedicijama u Australiju 1901. i 1912, snimao Aborigine, ali njegovi su filmski zapisi ostali neupotrijebljeni u arhivima i prikazani su tek 1967. na retrospektivi australskoga filma (Brigard, 2003: 16–17). Filmski zapisi bečkoga antropologa Rudolfa Pöcha, snimljeni u Novoj Gvineji, nisu imali ni toliko sreće: nakon mnogobrojnih tehničkih problema polovina zapisa nije uspjela (ibid.).

Zemlje vodeće u filmskoj proizvodnji bile su i kolonijalne sile, što ne začuđuje, s obzirom na izravnu korelaciju između kolonijalne eksploatacije te bogaćenja kolonijalnih sila s jedne strane, a bogatstva i razvoja filmske

industrije s druge. Ta je činjenica rezultirala ekspedicijama u egzotične krajeve, a filmovi ondje snimljeni počesto su izražavali kolonijalni način razmišljanja.¹ Europska je publika pokazivala zanimanje za novo i nepoznato, za snimke “urođenika” u njihovim okruženjima i njihove šarolike rituale, odjeću, plesove, običaje, itd. Ti su urođenici pritom redovito prikazivani kao šarmantni, čudni, ponekad misteriozni, općenito odani, zahvalni za europsku zaštitu i vodstvo. Od urođenika se čak očekivalo da u odgovarajućem trenutku te osobine izlože kameri (Barnouw, 1993: 23). Očito je da je znanstvena vrijednost takvih filmskih uradaka u najmanju ruku dvojbena. S druge strane, sačuvani filmski zapisi, takvi kakvi jesu, daju nam barem približnu sliku o nekim izumrlim kulturnim praksama.

Nakon kolonijalnog razdoblja film je teško nalazio mjesto u antropološkoj znanosti. Nakon spomenutih pionirskih pokušaja, zanimanje za film među antropolozima naglo opada. Još je 1975. Margaret Mead u članku “Visual Anthropology in a Discipline of Words” isticala paradoksalnu situaciju u kojoj antropologija, kao “konglomerat disciplina” koje su “implicitno i eksplicitno prihvatile odgovornost stvaranja i čuvanja zapisa o nestajućim običajima i ljudima na ovoj zemlji” (i čija se cijela tradicija temelji na spoznaji da će postojeći oblici ljudskoga ponašanja nestati), nove tehnološke izume koji bi joj to omogućili ili olakšali odbija, umjesto da ih objeručke prigripi (Mead, 2003: 3–4). Mead nudi i moguće objašnjenje – brzu kulturnu promjenu koja dovodi do nestanka pojedinih oblika ljudskoga ponašanja, istraživaču često nedostupnih za izravno opažanje. Jedini su put do njih uspomene ispitanika. One se pripovijedaju verbalno, i prirodno je da ostanu i zabilježene verbalno. Vizualnu se an-

tropologiju također smatralo neznanstvenom, podložnom umjetničkim hirovima. Kako kaže Margaret Mead: “Zanimljiva je anomalija da su oni koji se optužuju za subjektivnost i impresionizam – oni, dapače, koji su bili voljni vjerovati svojim vlastitim osjetilima i svojim sposobnostima integriranja iskustva – najaktivniji su u korištenju instrumenata koji mogu osigurati mnoštvo objektivnog materijala koji se može analizirati s obzirom na promjenjivu teoriju. Oni koji su bili najglasniji u svojim zahtjevima za ‘znanstvenim’ radom bili su najmanje spremni koristiti se instrumentima koji bi antropologiji donijeli ono što su instrumenti donijeli drugim znanostima – rafiniranje i proširenje područje točnoga promatranja.” (2003: 9–10)

Važno je primijetiti da je za Mead film antropološki instrument koji je potrebno prihvatiti jednako kao što je na primjer biologija prihvatila mikroskop. Možda razlog neprihvaćanju filma, paradoksalno, leži i u strahu od prividne objektivnosti, tj. od procesa u kojem se stvarnost posredovanjem tehnologije tobože izravno prenosi na film. Iako je jasno da je taj proces daleko od objektivnog, neposrednog preslikavanja stvarnosti, ta je predrasuda (ili nada) obilježila film kao medij koji aspirira na krajnje, doslovno shvaćanje svijeta i čovjeka. Možda je antropolozima bilo udobnije u njihovim etabliranim interpretativnim praksama, medij kojih je simbolički sustav jezika. Stoga su osnovni instrument antropološkog istraživanja ostali olovka i bilježnica. Antropolozi Monaghan i Just, raspravljajući o pitanju objektivnosti u etnografiji i uspoređujući instrumentarij etnografa i ostalih znanstvenika, zaključuju da je instrument etnografije – etnograf (2003: 26). Oni također upućuju na važnu tendenciju u razvoju antropologije od

¹ Jedan je od ranih primjera korištenja filma u nedvojbeno praktične svrhe u kolonijalnom kontekstu onaj američke uprave Filipina 1910-ih koja

se koristila filmom kako bi učinkovitije obrazovala lokalno stanovništvo čiji jezik nisu govorili (Brigard, 2003: 19).

ideala egzaktnosti prirodnih znanosti prema humanističkom, interpretativnom pristupu i primjećuju da su antropolozi otkrili kako su najbolji kao pripovjedači (ibid., 2).

Brigard navodi još jedan mogući razlog neobične averzije prema tehnologiji koja omogućuje snimanje vizualnih i auditivnih aspekata kulture: promjena trenda u antropologiji. Dok je 19. stoljeće bilo obilježeno prije svega zanimanjem za materijalne aspekte kulture (ili, bolje rečeno, kulturâ), kao i za proučavanje fizioloških razlika među etničkim skupinama, početkom 20. stoljeća u središtu zanimanja pojavljuju se neopipljivi izrazi kulture, poput psiholoških karakteristika i socijalne strukture, koji su bili prevelik izazov za tehničke mogućnosti toga doba (Brigard, 2003: 17).² Osim toga, filmska je oprema dugo bila teško dostupna većini istraživača zbog visoke cijene, a i rukovanje opremom u ranim danima nije bilo jednostavno, što zbog veličine i nepraktičnosti, što zbog osjetljivosti nedovoljno usavršenog procesa snimanja i razvijanja filma. U početku je nizak indeks ekspozicije onemogućivao snimanje u uvjetima smanjene osvjetljenosti pa su antropolozi često dogovarali da se rituali koji se izvorno izvode (ili su se izvodili u prošlosti) po mraku izvedu po danu radi snimanja filma. Sve je to nedvojbeno utjecalo na tehničku kvalitetu snimljenog materijala i na njegovu znanstvenu vjerodostojnost.

Možda je razlog bio još jedan trend u antropologiji, a to je pojačano zanimanje za terenski rad, za razliku od devetnaestostoljetne prakse tzv. *armchair* antropologije, odnosno posrednog istraživanja u udobnosti doma ili akademske institucije na temelju materijala koje su prikupili istraživači, misionari, trgovci, činovnici i sl. Nakon pionirskih terenskih etnografskih istraživanja Bronislava Malinowskog, ideal antropološkog istraživanja postaje antropolog naoružan olovkom i biljež-

nicom koji na licu mjesta promatra, tumači i bilježi ono što vidi. Štoviše, razvija se i metoda promatranja sa sudjelovanjem, koja podrazumijeva – u idealnom slučaju – aktivno (i dugotrajno) sudjelovanje u životu promatranih, postajući tako praktički njihovim članom, kako bi se svjedočilo njihovu što autentičnijem ponašanju. Vjerojatno je postojala svijest o filmu kao mediju, u doslovnom njegovu značenju, što je stajalo u opreci prema idealu neposredne (u engleskome doslovno *unmediated*) stvarnosti. Možemo pretpostaviti da je snimanje, koje je u ranim danima ipak bilo zahtjevan proces, sprječavalo istraživača u promatranju sa sudjelovanjem i, stavljajući kameru između sebe i svijeta, udaljavalo ga od ljudi koje promatra. Na taj je način njegovo promatranje nužno bilo pasivno, budući da je znatno smanjivalo mogućnosti interakcije s ljudima. Snimanjem se stvarnost bilježila za naknadno tumačenje, što je također bilo u suprotnosti s idealom neposrednog promatranja sa sudjelovanjem i tumačenjem u stvarnom vremenu.

MacDougall smatra da antropologiji nije nedostajalo zanimanja za vizualno, ali je problem bio što učiniti s njim (1999: 276). U početku su pripadnici egzotičnih kultura bili prisutni na izložbama (npr. Exposition Ethnographique de l'Afrique Occidentale, 1895), a fotografija i film savršeno su nadomjestili potrebu za prisutnošću ljudi i artefakata. Ipak, kaže MacDougall, nedostatak osobâ samo je naglasio vizualnost, ili, mogli bismo reći, ipak virtualnost, takvih reprezentacija. Odnos prema vizualnom materijalu postao je, dakle, ambivalentan. S jedne strane vizualne su slike prikazivale tijela i predmete od interesa, ali s druge je strane postalo jasno da je vizualnost tek jedan sloj stvarnosti, "poput ljuske koju se uklanja kako bi se došlo do konceptualnih i verbalnih svjetova u unutrašnjosti" (ibid., 277). Vizualni su objekti, nastavlja MacDougall, iza-

² Slično su primjetili i Banks i Morphy (1999: 9–10)

zvali veliku fascinaciju kao proizvodi i indikatori kulture, ali bili su neuspješni kao njezini tumači, te su preuzeli novu funkciju kao metafora antropologije, primjerice u muzejima (ibid.).

Antropologija između stvarnosti i fikcije

Weinberger u svojem poznatom eseju "The Camera People" opisuje "pleme" etnografskih filmaša (*Ethnographic Filmmakers*) koji žive u prašumi Dokumentarca i, poput ostalih Dokumentarista, preživljavaju loveći i skupljajući informacije, ali, za razliku od njih, većinom ih voli konzumirati sirove (1996: 137). Eksplicitnije, oni "štuju strašno božanstvo poznato kao Stvarnost, čiji je vječni neprijatelj zli blizanac, Umjetnost. Kako bi bio na oprezu protiv tog zla, vjeruju da se čovjek mora posvetiti skupu praksi poznatom kao Znanost... najgora uvreda u njihovu jeziku jest 'estet'" (ibid., 137–138). Weinberger alegorijski nastoji predočiti averziju antropologa prema umjetnosti, onih antropologa koji rade upravo s filmom. Umjetnost je za njih dijametralno suprotna idealu znanstvenog istraživanja, koje je tobože nepristrano i objektivno, dakle upravo ono što umjetnost ne želi (i ne može) biti.

Brigard kaže da se "od najranijih dana kinematografije mogu razlikovati dvije tendencije: dokumentarni ili *actualité* film, koji potječe od Lumièrea, i igrani film, koji je 1897. izumio Méliès"³ (2003: 18), a spominje i hibridni *documentaire romancé* – "film s fabulom smješten u izvorno egzotično okruženje" (ibid.). Weinberger (1996: 139) također spominje braću Lumière i Mélièsa kao dva pola rane povijesti filma, koji predstavljaju dva suprotna koncepta: realizam i fantaziju. Oko jednoga se pola kao jedna krajnost iskristalizirao antropološki film, koji se bavi snimanjem nekog aspekta kulture,

dok se oko drugoga razvila fikcionalna romanisa u kojoj su uloge igrali domoroci, kao npr. pripadnici plemena Kwakiutl u filmu *U zemlji lovaca na glave* (*In the Land of the Head-Hunters*, Edward Curtis, 1914). Obje su, dakle, vrste filma pokazivale zanimanje za egzotične krajeve i ljude, iako s različitim ciljevima. Mélièsu je antropološki karakter poslužio kako bi fikciju učinio zanimljivijom i uspješnije ju prodao zapadnjačkoj publici, dok kod Lumièrea Warren vidi zanimanje za dokumentiranje, iz kojega se izrodio antropološki film. Iako je ova distinkcija ponešto idealizirana, ilustrira činjenicu o povezanosti antropologije i filma od samih njihovih početaka, kao i već tada prisutne tendencije koje su odredile njihov odvojen razvoj.

Grimshaw ističe da su moderna antropologija i rani film bili odraz istih fundamentalnih promjena u percepciji naroda koje se do tada smatralo barbarskima (1999: 40). Ona uspoređuje Lumièrea s Haddonom i kaže da su obojica, svaki na svoj način, opisivali svakodnevni život ljudi. Obojici je najvažnije bilo "ići u svijet kako bi se otkrilo čovječanstvo iz prve ruke" (ibid.). Obojici je kamera bila nezaobilazno oruđe i činilo se da će doći do "integracije filma i antropologije u trenutku rađanja modernoga projekta" (ibid., 42). Sljedeći ključni par o kojem Grimshaw govori jesu Bronisław Malinowski i Robert J. Flaherty, koji su 1922. objavili svoje ključne radove: Malinowski klasik etnografske prakse *Argonauti zapadnog Pacifika* (*Argonauts of the Western Pacific*), Flaherty slavnog *Nanooka sa sjevera* (*Nanook of the North*). Za razliku od Lumièrea i Haddona, koji su "pokazivali", Malinowski i Flaherty tvrdili su da pokazuju, a zapravo su "govorili". Stoga su, prema Grimshaw, upravo oni označili tranziciju prema specijaliziranim praksama, tj. prema znanstvenoj etnografiji i dokumentarnome filmu odvojeno (ibid., 41). To je, dakle, doba potpu-

poljevača (*Arroseur et arrosé*, 1896), velikog uspjeha braće Lumière.

JOSIP LAH:
VIZUALNA
ANTROPOLO-
GIJA IZMEĐU
ZNANOSTI I
UMJETNOSTI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

3 Pojednostavnjivanje tipično za ovakve sistematizacije očito je prisjetimo li se *Polivenog*



Nanook sa sjevera (Robert J. Flaherty, 1922)

nog odvajanja antropologije i filma. Grimshaw će čak, parafrazirajući Clifforda, ustvrditi da Flaherty, kao amater, istraživač i hollywoodski proslavljen filmaš, predstavlja sve ono što ugrožava pojam profesionalnog autoriteta i znanstvene ekspertize Malinowskoga (ibid., 42). Nakon te šizme, antropologija je gotovo u potpunosti odbacila film kao znanstveno oruđe i ostala uglavnom tekstualno orijentirana. Kao da se bojala ičega nalik umjetničkom doživljaju i estetici.

Heider, poput mnogih drugih, u poglavlju o povijesti etnografskoga filma posebno ističe Flahertyja kao velikana etnografskoga filma, iako, naravno, priznaje da Flaherty nije znao ništa, ili je znao vrlo malo, o etnografiji,

ali je donosio slike udaljenih naroda sjeverno-američkoj i europskoj publici (2006: 15). Danas će rijetko tko zaniijekati etnografsku vrijednost *Nanooka sa sjevera* ili *Moane* (Robert J. Flaherty, 1926), iako će podjednako rijetko izostati kritika. Flahertyju se često predbacuje da je bio previše nametljiv, izmišljao priče, tjerao ljude da se ponašaju onako kako se inače ne ponašaju i romantično prizivao stari način života (Warren, 1999: 4).⁴ Brigard (2003: 22) za Flahertyja kaže da je dobar kao umjetnik, ali kao antropolog nije na razini, pa ga naziva pripovjedačem (*raconteur*). Dokumentarni je film nakon *Nanooka* protjeran iz znanosti prema edukativnome, u čemu je veliku ulogu odigrao Grierson sa svojim “ekspozicijskim modusom” (Nichols), koji

4 Poznato je da je Flaherty namjerno romantizirao život kanadskih Inuita, tražeći od njih da za potrebe snimanja npr. love morževe na stari način, kopljem, umjesto tada već uobičajenog lova puškama. Mnoge

su scene namještene (igrane), poput one lova na tuljane, prizora divljega vuka, itd. (usp. Weinberger, 1996: 141)

je postao model za većinu dokumentarnih filmova. Griersonov dokumentarni film svakako nije imao pretenzije na znanstvenu vrijednost, iako se ne može reći da je antropološki bezvrijedan.⁵ Dokumentarni filmovi “tvrde da pokazuju neglumljenu stvarnost” (Hockings, 2003: vii), ali zapravo je bolje citirati Griersona kada kaže da predstavljaju “kreativan odnos prema stvarnosti”.⁶

Pitanje istine i autentičnosti ključno je za shvaćanje razlike između dokumentarnoga filma u širem smislu i specifično etnografskoga filma. Prvih nekoliko desetljeća dokumentarnoga filma uobičajeno je bilo *namještanje* prizora, u manje ili više kontroliranim uvjetima, isključivo za potrebe snimanja. Možemo reći da je riječ o umjetničkom oblikovanju stvarnosti proisteklom iz nužde. Kako kaže Barnouw, “u grozničavoj konkurenciji toga vremena, takva je aktivnost bila više ‘poduzetništvo’ nego ‘obmana’” (1993: 24). Publika se brzo naviknula ne shvaćati film doslovno. Filmske kompanije nisu željele propustiti važne događaje samo zato što im nisu mogle izravno svjedočiti, pa su posezali za “rekonstrukcijama”. Ponekad su se rekonstrukcije izdavale za autentične snimke, dok se u drugim slučajevima govorilo o “autentičnim rekonstrukcijama”.⁷ U svakom slučaju, publika je jednako dobro prihvaćala npr. autentičnu snimku potresa u San Franciscu 1906. kao i mnogobrojne rekonstrukcije u umanjenom mjerilu (Barnouw, 1993: 25).

Iznenaduje koliko je ljudima lako prihvatiti nedoslovnu, neizravnu vezu između – de-saussureovski rečeno – jezičnoga označitelja i izvanjezičnoga predmeta. Namješteni prizori nisu referirali na objektivnu stvarnost, nego na predodžbu, koncept. S druge strane, to i nije toliko čudno, budući da je nemoguće “doslovno” pojmiti nešto što nije ovdje i sada. Za shvaćanje nečega što je prostorno i vremenski (dakle iskustveno) udaljeno od nas, potreban je proces konceptualizacije, tj. upravo onaj proces koji se odvija pri jezičnoj komunikaciji. Ipak, u jeziku je veza između označitelja i označenoga potpuno arbitrarna, dok je u slučaju vizualne komunikacije ta veza izravnija, iako nipošto posve izravna. Filmovi često ostavljaju dojam da odražavaju fizičku realnost, ali neki će autori upozoravati da ih je bolje smatrati indeksima⁸ (usp. Banks i Morphy, 1999: 16; Asch, 2003: 337), tj. da, iako je značenje etnografskoga, kao i svakoga drugog filma, rezultat interpretacije, u slučaju etnografskoga filma ipak postoji “nepromjenjiva veza između slike i događaja koji reprezentira” (Asch, 2003: 337). Od etnografskoga se filma očekuje razina “znanstvenosti” kakvu dokumentarni film niti je mogao niti je htio imati. U etnografskome filmu etnografija mora imati prednost pred filmskim zahtjevima, a ako su u sukobu, etnografija mora prevladati (Heider, 2006: 3). “U etnografskom filmu, film je oruđe a etnografija cilj” (ibid.). Ljudsko ponašanje u igranim i dokumentarnim filmovima smatra se toliko iskrivljenim da je znan-

JOSIP LAH:
VIZUALNA
ANTROPOLO-
GIJA IZMEĐU
ZNANOSTI I
UMJETNOSTI

5 Glavni problem je vjerojatno to što se Grierson nije libio posegnuti za propagandom kako bi ostvario cilj osvještavanja i obrazovanja masa (usp. Barnow, 1993: 85).

6 Nichols će čak upozoriti da Griersonova slavna definicija podriva aspiraciju za istinom i autentičnošću o kojoj ovisi dokumentarni film (Nichols, 2001: 24).

7 Valja ipak naglasiti da takva vrsta “ilustracije” nije ni danas strana dokumentarnom filmu, u obliku različitih oblika rekonstrukcije ili čak igranih dijelova.

Ključna je razlika u tretmanu tih “neautentičnih” elemenata: današnji dokumentarni film ne skriva činjenicu da poseže za takvim sredstvima kako bi bolje dočarao ono o čemu govori. S druge strane, za etnografski film i dalje vrijedi zlatno pravilo autentičnosti i što izravnijeg promatranja.

8 Očito je riječ o terminu iz Peirceove podjele znakova na ikone, indekse i simbole. Stuart Hall će, za razliku od Banksa i Morphyja te Ascha, za vizualne znakove reći da su ikonički (2003: 20).

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

stveno bezvrijedno (Brigard, 2003: 19). Stoga je važno uočiti da Warren, za razliku od Brigarda, koji između *acutalité* filma i igranoga filma stavlja fikcionalnu romansu, kao srednji put nalazi dokumentarni film, kako ga je shvaćao John Grierson kada je ustvrdio da Flahertyjeva *Moana* ima “dokumentarnu vrijednost”.

Riječ je, zapravo, o različitom poimanju istine, tj. stvarnosti. Za klasičnu znanost, istina je objekt koji se traži i nalazi u vanjskome svijetu; za umjetnost, istina je nešto što se stvara u samome procesu traženja. Loizos kaže: “Stvarnost je ona koja se stvara samim procesom traženja, činom snimanja” (1999: 92). Etnografski film, iako aspirira na znanstvenu vrijednost, tj. znanstveno vjerno prikazivanje stvarnosti, ne može se odvojiti od konteksta i procesa svojega stvaranja. Etnografski “realno” ne može biti realno na isti način na koji to mogu biti istraživanja u prirodnim znanostima, u kojima se očekuje ponovljiva i provjerljiva vrsta objektivnosti, koja se – u načelu – ne mijenja tijekom beskonačnog broja ponovnih istraživanja. Poznato je da svako ponovljeno antropološko istraživanje otkriva ne samo neke nove činjenice nego i često baca potpuno drugačije svjetlo na predmet istraživanja. Ne samo zbog ispravljanja prethodno učinjenih pogrešaka nego i zbog toga što nije svejedno tko i u kakvim okolnostima provodi istraživanje. Veliki vizualni antropolog Timothy Asch kaže: “Audiovizualni zapisi mogu pružiti vrijedne opservacije, ali nisu bez osobne i kulturne nepristranosti svojeg stvaraoca” (2003: 337). Asch također upozorava na temeljnu razliku između čovjeka, kao promatrača, i kamere: ljudi većinu podražaja ignoriraju u korist onoga što je u središtu zanimanja, dok audiovizualna

sredstva nisu sama po sebi selektivna (ibid.). Za njih, dakle, selekciju čini čovjek. Stoga etnografski film, dapače svaki snimljeni materijal, osim što sadrži informacije o snimljenim subjektima, govori i o autoru filma, odnosno o snimatelju. MacDougall će, zagovarajući analizu etnografskoga filma kao teksta, naglašavati njegovo mjesto u “konceptualnom prostoru negdje unutar trokuta koji tvore subjekt, filmaš i publika” (1978: 422).

U prošlosti su te uloge, kao što smo vidjeli, bile čvrsto definirane: “urbani bijelci” (Weinberger, 1996: 138) snimali su nezapadne narode, dok su drugi bijelci bili publika.⁹ Naravno, u međuvremenu se antropologija razvila u znanost koja se – barem u načelu – podjednako bavi svim kulturama, a ne samo egzotičnima. Također, bijeli urbani čovjek više nije jedini nositelj “pogleda” (*gaze*). Jedan od najoriginalnijih primjera je svakako film (tj. serija filmova) *Kroz oči Navaja* (*Through Navajo Eyes*, Sol Worth i John Adair, 1966), u kojem pripadnici plemena Navajo snimaju sami sebe, tj. svoj svakodnevni život.¹⁰

MacDougall kamen spoticanja u odnosima između antropologije i filma vidi u problemu kako pomiriti činjenicu da pojedinac, kao pripadnik određene kulture, predstavlja samo jedan njezin dio (1999: 276), tj. kako filmski prikazati cjelokupnost kulture, kad kamera snima specifično i parcijalno. Etnografska će monografija lakše ostaviti dojam općenitosti, iako je, naravno, nastala na temelju zapažanja jednoga čovjeka (ili nekolicine ljudi) o kulturnim elementima prisutnima kod neke skupine ljudi. Jezik lakše uopćava i konceptualizira, što, možda, ostavlja dojam veće znanstvene vrijednosti. S druge strane, film izgleda kao gotov

9 Weinberger na istom mjestu ističe da se Regnault, a ne Lumière, smatra prvim etnografskim filmašem zato što se bavio ljudima koje je tadašnja antropološka znanost smatrala antropološki relevantnima, tj. drugačijima.

10 U novije je doba zaista mnogo primjera te tendencije, koji se ponekad nazivaju postkolonijalnim etnografskim filmom.

proizvod koji predstavlja upravo ono što pokazuje. Heider kaže: “Riječima je lakše generalizirati nego filmom, dok specifičnost filmske slike čini filmske generalizacije manje zadovoljavajućima i manipulativnijima” (2006: 14–15). Kako bi kompenzirao te nedostatke, film mora posegnuti za estetskom obradom, za simbolizacijom čija će interpretacija ostvariti željeni učinak. Riječ je o reprezentaciji, na sličan način na koji je i jezik reprezentacijski sustav (Hall, 2003: 1). Elementi kao što su “zvuci, riječi, note, geste, izrazi, odjeća – dio su našeg prirodnog i materijalnog svijeta; ali njihova važnost za jezik nije što *jesu*, nego što *čine*, njihova funkcija... Oni označavaju... Nositelji su ili mediji koji nose značenje jer operiraju kao simboli, koji stoje za ili reprezentiraju (tj. simboliziraju) značenja koja želimo komunicirati” (ibid., 5). Hall također kaže: “Reprezentacija jest esencijalan dio procesa kojim se značenje proizvodi i razmjenjuje među pripadnicima kulture.” (ibid., 15)

U slučaju interkulturalne komunikacije, kakva je etnografski film, događa se dvostruki proces reprezentacije. Dolazi do kodiranja i dekodiranja u dva navrata: svaki vizualni element kulture sudjeluje u procesu reprezentacije unutar kulturnoga konteksta u kojem se događa, tj. njegovo se značenje stvara u procesu njegove komunikacije u društvu. Njegova se slika zatim snima i prenosi u filmskom obliku do publike, koja često nema nikakvo ili tek slabo shvaćanje izvorne kulture, a pritom i sama ta slika sudjeluje u procesu reprezentacije u odnosu na publiku. U procesu snimanja snimatelj i/ili redatelj donosi niz odluka na koji način i koje elemente snimati, birajući fokus, redosljed i sve ostale pojedinosti. Potom publika konzumira gotov film, pri čemu se odvija proces dekodiranja. Antropolog-snimatelj mora, dakle, biti dovoljno upoznat sa “zajed-

ničkim značenjima” (Hall) kulture koju snima i zabilježiti ih dostupnim tehničkim i filmskim (simboličkim) sredstvima, imajući na umu zajednička značenja kulture kojoj pripada publika (i najčešće i on sâm), kako bi publika mogla razumjeti film. Riječ je o nekoj vrsti, rekli bismo, prevođenja bez prevođenja.

Jezično prevođenje obično podrazumijeva nalaženje komunikacijskog ekvivalenta u ciljnome jeziku za neki element u izvornome jeziku. U slučaju kulturno specifičnog prevođenja, taj je zadatak mnogo teži: zahtijeva ili eksplikaciju, tj. “opisni prijevod”, koji je često predug i nezgrapan, ili eliminaciju kulturne specifičnosti, na način da se nađe rješenje koje funkcionira *poput* izvornika. Ako je tekst takav da su kulturni elementi iznimno važni, prevoditelj će (nastojati) izabrati opciju koja će ih sačuvati. Sa sličnim se problemom suočava film, osobito etnografski film, koji se po svojoj definiciji bavi kulturom. U idealnom slučaju, same će slike biti dovoljno ekspresivne i shvatljive kako bi ih publika razumjela. Budući da je to vrlo teško postići, nije čudo što velik broj antropologa pribjegava nekoj vrsti verbalne eksplikacije, što opet izravno utječe na karakter filma: može predstavljati kontaminaciju vizualnoga verbalnim, stavljajući prevelik naglasak na verbalnu naraciju i potiskujući vizualno u drugi plan, ili može primjerice toliko opteretiti film da ga gledatelj ne može ili ne želi pratiti.¹¹ Stoga će antropolog koji želi prenijeti kulturološke elemente iz jedne kulture u drugu morati obaviti neki oblik prijevoda, tj. estetskog preoblikovanja, kako bi film imao značenje koje želi da ima. Etnografski film prikazuje vidljive elemente kulture, koji sami po sebi sudjeluju u procesu reprezentacije, a zatim i cijeli film, kao kulturni artefakt, sudjeluje u procesu reprezentacije, kojom se stvara značenje.

JOSIP LAH:
VIZUALNA
ANTROPOLO-
GIJA IZMEĐU
ZNANOSTI I
UMJETNOSTI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

¹¹ Zloglasan je primjer intruzivne naracije u filmu *Borba sjekirama* (*The Ax Fight*, Timothy Asch, 1975).

Slika, makar i pomična, samo je jedan od elemenata koji sudjeluju u procesu reprezentacije. Nije dovoljno nešto vizualno prikazati, nego je potrebno organizirati, klasificirati i utvrditi kompleksne odnose među njima (usp. Hall, 2003: 17). Iz toga proizlazi da film koji je “specifično i namjerno etnografski” (Heider, 2006: 4) neće nužno sâm po sebi imati višu antropološku vrijednost od primjerice igranih filmova.¹² To je jedan od razloga zašto je nakon Drugoga svjetskog rata došlo do međusobne interakcije igranog i dokumentarnoga filma, kao npr. u slučaju neorealizma i *cinéma vérité*. S jedne se strane pojavila poetika igranoga filma kojega je odnos prema stvarnosti podsjećao na etnografiju, a s druge je strane etnografski film shvatio da je “igrani film često bio uspješniji u prenošenju emocionalne teksture ljudskih života i u uvjeravanju publike da se aktivnije i maštovitije uključi u potragu za značenjem” (Grimshaw i Ravetz, 2009: 82). To je čudnije, ističe Loizos, da je opservacijski stil postao toliko dominantan u etnografskome filmu od 1960-ih do 1980-ih (1999: 82). Ipak, *cinéma vérité* savršeno je odgovarao antropološkom idealu o primatu antropološkoga subjekta (za razliku od objekta), kojemu se prepušta vođenje filma (Warren, 1996: 15). To je razlog zašto je mnogo etnografskih filmova snimljeno upravo prema načelima *cinéma vérité*, odnosno u opservacijskome stilu (Warren, 1996: 14).

U međuvremenu se opservacijski dokumentarni film razvio od prvotnog ideala snimanja neposredne stvarnosti prema kreativnijem tretmanu stvarnosti, kao npr. MacDougallova tendencija prema refleksivnom opservacijskom filmu, u kojem se antropolog-snimatelj ne pretvara da ne postoji, nego aktivno sudjeluje u interakciji s filmskim subjektima. Danas pobornici opservacijskoga filma odbacuju kri-

tike upućene na račun naivnosti, iluzije objektivnosti i nepristranog promatranja, zauzimajući se za preoblikovanje opservacijskoga filma upravo prema umjetničkim oblicima ekspresije stvarnosti. Može se, dakle, reći da upravo onaj dokumentarni pravac koji je u prošlosti najgorljivije odbacivao estetizaciju, danas za nju pokazuje neobično veliko zanimanje. Grimshaw i Ravetz pokazuju kako su redatelji poput Eve Stefani, Davida MacDougalla, Ilise Barbash i Luciena Castaing-Taylora “pokušali nadići proizvodnju određene vrste etnografske reprezentacije... preselivši svoj rad iz konteksta kina u područje galerije, naglašavajući estetske mogućnosti medija, svjesno koristeći opservacijske tehnike kako bi otvorili prostor između umjetnosti i antropologiju” (2009: 138). Autori propagiraju opservaciju kao posebnu vrstu znanja, koja više “ne uključuje prijevod drugoga, nego, umjesto toga, osjetilno kretanje misli” (ibid., 139). Njihovo se poimanje opservacijskog etnografskog filma oslanja na, kako kažu, obnovljen fokus na njegove bazenijanske korijene, tj. na Bazinovu “konceptiju filma stvarnosti i njegova *duboko estetskog karaktera*” i pristup koji je po svom karakteru modernistički jer “priznaje temeljnu nestabilnost i dvosmislenost stvarnosti” (ibid., 140). Danas vizualni antropolozi sudjeluju u stvaranju muzejskih postava, koji se sve više koriste multimedijalnim sredstvima u komunikaciji s publikom. Na primjer film *Sheep Rushes* (Ilisa Barbash i Lucien Castaing-Taylor, 2007) prikazan je u galeriji Marian Goodman u New Yorku kao videoinstalacija, i to tako da su tri segmenta instalacije prikazivana kontinuirano, a gledatelj je mogao birati kada će početi i prestati gledati. Riječ je o hrabrom pomaku prema umjetničkom shvaćanju vizualne antropologije, kakav bi donedavno bio potpuno nezamisliv.

¹² Asch kaže: “Svi su filmovi u nekom smislu antropološki zanimljivi kao kulturni proizvodi.” (2003: 351)

Već je MacDougall spomenuo trend prema antropologiji kao metafori, koja se zatim realizira u konkretnim kontekstima. Snimljeni se materijal estetski oblikuje ovisno o potrebi, tj. na način koji autor smatra najboljim u pojedinom slučaju. Znanje nije objekt koji se može uhvatiti na filmski medij i prenijeti gledateljima, nego se stvara u procesu promatranja i estetskog oblikovanja i shvaćanja stvarnosti, kao posebna vrsta znanja neuhvatljiva tradicionalnom antropološkom analizom. Rezultat su hibridne forme, koje spajaju dva tradicionalno oprečna pogleda na svijet, znanstveni i umjetnički, kako bi stvarnosti pristupili na nov

način. Takav način prikazivanja stvarnosti trebao bi izbjeći realističku redukciju i estetskim sredstvima otvoriti prostor istraživačkim mogućnostima novih oblika antropološke prakse, posebno onih netekstualnih. Antropologija je možda ipak na putu da prihvati film kao estetsko sredstvo, a estetiku kao jedan od temeljnih oblika reprezentacije, tj. simboličkog stvaranja značenja u ljudskim kulturama. Ako je, kao što je rekao Heider, “najvažnije svojstvo etnografskoga filma mjera do koje ga karakterizira etnografsko shvaćanje” (2006: 4), takav scenarij vrlo je izgledan.

LITERATURA

Asch, Timothy, 2003, “Film in Ethnographic Research”, u: Hockings, Paul (ur.), *Principles of Visual Anthropology – Third Edition*, Berlin: Mouton de Gruyter

Banks, Marcus i Morphy, Howard, 1999, *Rethinking Visual Anthropology*, New Haven i London: Yale University Press

Barnouw, Erik, 1993, *Documentary – a History of the Non-fiction Film*, Oxford: Oxford University Press

Brigard, Emilie de, 2003, “The History of Ethnographic Film”, u: Hockings, Paul (ur.), *Principles of Visual Anthropology – Third Edition*, Berlin: Mouton de Gruyter

Grimshaw, Anna, 1999, “The Eye in The Door: Anthropology, Film and the Exploration of Interior Space”, u: Banks, Marcus i Morphy, Howard (ur.), *Rethinking Visual Anthropology*, New Haven i London: Yale University Press

Grimshaw, Anna i Ravetz, Amanda, 2009, *Observational Cinema*, Bloomington: Indiana University Press

Heider, Karl, 2006, *Ethnographic Film*, Austin: University of Texas Press

Hall, Stuart, 2003, *Representation – Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage Publications

Hockings, Paul, 2003, *Principles of Visual Anthropology – Third Edition*, Berlin: Mouton de Gruyter

Loizos, Peter, 1999, “First Exits from Observational Realism: Narrative Experiments in Recent Ethnographic Films”, u: Banks, Marcus i Morphy, Howard (ur.), *Rethinking Visual Anthropology*, New Haven i London: Yale University Press

MacDougall, David, 1978, “Ethnographic Film: Failure and Promise”, *Annual Review of Anthropology*, br. 7, str. 405–425.

MacDougall, David, 1999, “The Visual in Anthropology”, u: Banks, Marcus i Morphy, Howard (ur.), *Rethinking Visual Anthropology*, New Haven i London: Yale University Press

Mead, Margaret, 2003, “Visual Anthropology in a Discipline of Words”, u: Hockings, Paul (ur.), 2003, *Principles of Visual Anthropology – Third Edition*, Berlin: Mouton de Gruyter

Monaghan, John i Just, Peter, 2003, *Socijalna i kulturna antropologija*, Sarajevo: TKD Šahinpašić

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

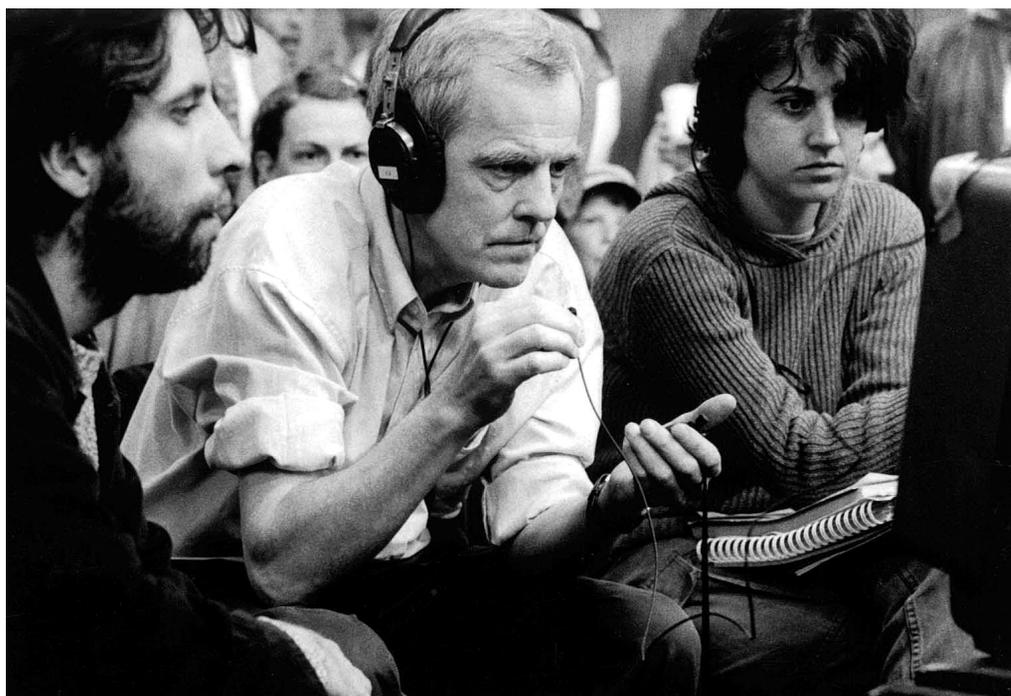
Verhoeff, Nanna, 2006, *The West in Early Cinema – After the Beginning*, Amsterdam: Amsterdam University Press

Warren, Charles (ur.), 1996, *Beyond Document – Essays on Nonfiction Film*, Hanover, NH: University Press of New England

Weinberger, Eliot, 1996, “The Camera People”, u: Warren, Charles (ur.), *Beyond Document – Essays on Nonfiction Film*, Hanover, NH: University Press of New England

JOSIP LAH:
VIZUALNA
ANTROPOLO-
GIJA IZMEĐU
ZNANOSTI I
UMJETNOSTI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Peter Watkins
na setu

UDK: 791.633-051WATKINS, P.

Dejan D. Marković

Nepodnošljive istine: *cinéma libéré* Petera Watkina*

SAŽETAK: Tekst govori o Peteru Watkinu, velikom inovatoru dokudrame koji je, unatoč dugoj karijeri, iznenađujuće nepoznat, a društveno-politički elementi u njegovom radu i dalje najvećim dijelom ostaju zanemareni. Tekst otkriva kako je Watkins, korak po korak i film po film, svoje aktere učinio aktivnim učesnicima u oblikovanju filmova, dajući im slobodu u građenju likova i prenošenju istine veće i od njega i od njih samih. Odnosno, (raz)otkriva umjetnika čija je karijera obilježena neprekidnom borbom da snimi svoje filmove, i još žešćom borbom da ih prikaže, u kontekstu institucionalnih zabrana, cenzure i otvorenog neprijateljstva kritike. Watkinsov se rad analizira kroz filmove kao što su *Culloden*, *Ratna igra*, *Privilegij*, *Komuna*, *Kazneni park* i *Putovanje*.

KLJUČNE RIJEČI: Peter Watkins, cenzura, dokudrama, *Culloden*, *Ratna igra*, *Privilegij*, *Komuna*, *Kazneni park*, *Putovanje*

Ako bismo od grupe posvećenih ljubitelja sedme umetnosti tražili da naprave listu najvećih živih svjetskih filmskih reditelja, najverovatnije bi samo nekolicina njih u nju uvrstila inovatora Petera Watkina. Sigurno bi naveli Jean-Luca Godarda, Akiru Kurosawu, Martina Scorsesea, Wong Kar Waija, Davida Lyncha, Francisa Forda Coppolu, Jima Jarmuscha – a ipak niko od danas aktivnih filmskih stvaralaca ne može da se ni po svojoj smelosti, ni po

svojoj političkoj vitalnosti, kao ni po svojoj nepopustljivosti sistemskim pritiscima, meri sa Peterom Watkinom. Nemojte se čuditi ako vam ovo ime ne znači ama baš ništa – Watkins je najzanemareniji i istovremeno najpotcenjeniji veliki aktivni filmski *auteur* današnjice. Njegovi filmovi bukvalno se više nigde ne prikazuju, osim na retkim sinefilmskim projekcijama, muzejskim retrospektivama, i levičarskim događanjima na univerzitetskim kampusima. U stvari, Watkins je možda najeklatantnija potvrda tvrdnje Noama Chomskog da današnja medijska kultura marginalizuje autentično radikalne senzibilitete.

Srećom, tokom proteklih godina, većina od Watkinovih četrnaest filmova pojavila se na DVD-ju, ali donedavno sam o Peteru Watkinu znao veoma malo.¹ Watkins je specijalista za rekreacije istorijskih i aktuelnih događaja, ali njegova prava tema oduvek su bili i ostali mediji – i kada se radi o toj temi, on je zapanjujuće aktuelan filmski stvaralac, iako je od pojavljivanja njegovog poslednjeg filma prošlo preko deset godina.

Četiri decenije je ovaj jedinstveni filmski reditelj, umetnik i mislilac, rođen u Velikoj Britaniji, uspevao da, uprkos mučnim i često konfliktnim okolnostima, stvara originalno i impresivno delo koje obuhvata svet politike, umetnosti, istorije, i književnosti. To što svi

* Tekst objavljujemo u srpskom izvorniku (nap. uredništva).

¹ Kada sam izrazio zaprepašćenje čudesnom preciznošću s kojom njegovi filmovi, od kojih najveći broj datira iz 60-ih i 70-ih, intuitivno predviđaju

savremeni kulturni i politički pejzaž – od Fox vesti do *talk showa*, od reality-televizije do izveštavanja o ratu u Iraku ili Avganistanu – prijatelj od kojeg sam doznao za Watkina mi je rekao otprilike sledeće: “Eto, sad i ti znaš tajnu. Sve dolazi od Watkina. Sve.”

Watkinsovi filmovi ostaju u dubokoj senci, posledica je delovanja faktora kao što je supresija od strane producenata i/ili povodljivih distributera, začuđujuće nenaklonjenih – ponekad čak neprijateljski nastrojenih – kritičara, i Watkinsovog sopstvenog decideranog ikonoklazma. Peter Watkins proveo je najveći deo svoje karijere u samonametnutom progonu iz svoje domovine koji je bio direktna posledica zabrane njegovog filma *Ratna igra* (*The War Game*, 1965) od strane BBC-a, i devastirajućeg prijema njegovog narednog filma *Privilegij* (*Privilege*, 1966) od strane kritike. Nakon što mu se izjalovio veliki broj projekata, Watkins je 1980. javno izjavio da diže ruke od režiranja filmova, i počeo da se bavi isključivo proučavanjem i tumačenjem efekata prekomerno centralizovane uloge masovnih medija. Iako se, nakon dužeg vremena, ipak vratio aktivnom filmskom stvaralaštvu, Watkins je nastavio da intenzivno objavljuje i drži predavanja o sveprisutnom korišćenju – kako u filmskim tako i u televizijskim novostima – vizuelnog jezika sazdanog od brzometne, “bešavne” montaže i beskrajnog bombardovanja pokretom i zvukom koji je on nazvao “monoformom”. Ta istraživanja kulminirala su u nedavnom Watkinsovom pokretanju *web sitea* <pwatkins.mnsi.net>.

Watkinsovi filmovi ne samo što postuliraju činjenicu da nas lažu, već nam i tačno pokazuju kako. U svom prvom profesionalnom filmu *Culloden* (1964), Watkins stavlja svoje majstorske veštine u pravljenju “poludokumentarnih”, “pseudokumentarnih” ili “kvazidokumentarnih” filmova – koji ubrzo postaju njegov zaštitni znak – u službu dekonstrukcije istorijskih događaja, rekreirajući pokolj hiljada škotskih gorštaka koji su se borili pod princicom Charlesom, jakobitskim pretendentom na presto, protiv mnogo veće, daleko organizovanije, i bolje naoružane engleske vojske davne 1745. *Culloden*, priču o masovnom pokolju i etničkom čišćenju, besprimerno “ublažava” uzbuđeni engleski istoričar koji posmatra uža-

savajuće krvoproliće iza jednog kamenog zida komentarišući šta se dešava (“Ovo je neverovatno... Pobunjenike bukvalno razbijaju!”), na isti način na koji su zapadnjački novinski/televizijski/filmski izveštai “izveštavali” o svojevremenim pokušajima postkolonijalne vojne “pacifikacije” pojedinih zemljama Afrike i Azije od strane Zapada. Rezonancije s mitologizacijom američkog Građanskog rata podjednako su zaprepašujuće: među Watkinsovim meta-ima je tradicionalno predstavljanje poraženog “Dragog princa Charlesa” kao tragičnog heroja, a ne kao, zapravo, mizernog, sobom-opsednutog amatera koji je pustio svoje ljude da poginu u ime dinastičkog sukoba koji oni teško da bi mogli da shvate.

Culloden je hvaljen od strane kritičara zbog svog grafičkog realizma i imitacije stila *cinéma-vérité* (koristi se u ruci držana kamera, intervjui s vojnicima i prekaljenim ratnicima na frontu, neprofesionalni glumci). Takođe, neverovatno ali istinito, *Culloden* je koristila američka armija u okviru jednog kursa vojne istorije. Međutim, po rečima samog Watkinsa, bolni realizam ovoga filma je u stvari njegova slabost koja omogućava gledaocima ugodnu distanciranost od istinski uznemiravajućih pitanja koja se postavljaju u njemu: kontekstualne kritike rata u Vijetnamu, imperijalizma, i “dokumentarističke” filmske prakse.

Watkinsovi kasniji filmovi još više intenziviraju radikalnu kritiku medija, smeštajući savremene medije u krajnje anahronistična okruženja. U njegovom poslednjem, šestočasovnom filmu *Komuna* (*La Commune /Paris, 1871/*, 2000) na francuskom jeziku, suparničke televizijske mreže pokrivaju događaje kao da se radi o materijalu za aktuelne lokalne vesti, s nezaobilaznim intervjuom s čovekom s ulice (“Imam poruku za buržuje. Imaće zbog čega da brinu jer ima da ih pobijemo”), i stručnim komentarom od strane ljudi s kratkom mašnom oko vrata koje deli samo jedan korak od notornih “žvaki” američkih generala koje su se nakon američke invazije Iraka 2003. godine

mesecima širile kroz etar, racionalizujući sopstveni fijasko do koga je došlo na drugom kraju planete. Watkins stapa fikciju i stvarnost, ne prestajući da razgolićuje sopstvene varke: naturščici improvizuju uloge u izmišljenim pričama o stvarnim događajima (krajnji rezultat veoma je nalik, ali naravno samo nalik, nekom *reality TV showu*), a vešto smišljena smicalica koja predstavlja inherentan deo bilo koje medijske naracije biva razotkrivena, dok Watkins pokazuje kamere, scenografiju, svoju rediteljsku tehniku...

Jednostavno rečeno, svet koji je Peter Watkins anticipirao u svojim ranim filmovima jeste svet u kome danas živimo. Kao nijedan drugi filmski stvaralac pre ili posle njega, Watkins registruje konstantnu manipulaciju i kontramanipulaciju od strane modernih medija, iskonstruisanu projekciju *imagea* i organizaciju/kontrolu poruka koja je uspešno zamaglila liniju koja deli vesti od propagande. Watkinsovi filmovi predstavljaju jedinstven testament fundamentalnim istinama aktuelne medijske sredine: da je puka logika bespomoćna naspram briljantne medijske projekcije ličnosti, da su samosvesna "objektivnost" i govorenje istine dve sasvim različite stvari, i da je elokventna naracija često neosetljiva na činjenice. Od prodaje Iračkog rata do prodaje Baracka Obame, Watkins nam, baš kao i George Orwell pre njega, sjajno pokazuje kako nas lažu, a i kako mi lažemo sami sebe. Jer Watkinsovo delo, da parafraziramo jednog od zatvorenika u *Kaznenom parku* (*Punishment Park*, 1971), nije posvećeno revoluciji, već zdravom razumu.

Culloden

Fascinantni dugometražni debi Petera Watkina nastao je nakon njegovog angažovanja od strane BBC-a, 1963. U svom prvom igranom filmu Watkins je primenio pionirski, spekulativni, moćni pristup istorijskim epohama ali i situacijama i događajima koji se odigravaju u bliskoj budućnosti (ili nekoj alternativnoj sadašnjosti). Taj pristup sve otada, s malim

varijacijama, neprestano razvija i usavršava. Svi Watkinsovi filmovi predstavljaju mimikriju estetike dokumentarnih filmskih novosti – u ruci držana kamera, naizgled krišom snimljena akcija, i učesnici koji svi, bez razlike, gledaju u kameru, i sve to obično praćeno *off-screen* glasom reditelja (ili televizijskog komentatora). Na ovaj način, Watkins ne samo što uspešno ostvaruje utisak spontanosti i osećaj nepatvorenog realizma već nam, paradoksalno, skreće pažnju na artificijelnost filma kao takvog, jer uopšte nema nameru da proturi svoje filmove kao nefikciju.

Dovođenje stila filmskih novosti do njegovog logičkog ekstrema omogućava Watkinsu da napravi jasnu distinkciju između stvarnosti i načina na koji se ona predstavlja u medijima, kao i da detaljno preispita odnos između onih koji prave film i onih koji se pojavljuju na filmu. *Culloden*, baš kao i *Ratna igra*, *Privilegij*, *Gladijatori* (*Gladiatorerna – The Gladiators /Peace Game/*, 1969), *Kazneni park* i drugi Watkinsovi filmovi, uspešno potresaju artificijelni osećaj sigurnosti publike/javnosti uopšte, i šokiraju svojim transparentnim viđenjima bolesti u srcu našeg društva, i kao na tanjiru serviranim mogućim posledicama sveopšte, daleko odmakle korupcije. Međutim, Watkins se ne zadovoljava time da samo šokira, već želi i da u paramparčad razbije uverenja/ubeđenja gledaoca, da bi ga tako naveo na konstruktivnu misao/akciju i nagnao da se "uključí/uzme učešća" u samim *vérité* filmskim prizorima, tj. u spoljašnjem svetu – tačnije da po mogućstvu konačno počne da saoseća.

Culloden je remekdelo istorijskog filma, oličenje istorije viđenje iz klasnosvesne perspektive na koju možemo naići kod veoma malog broja drugih filmskih stvaralaca. Na bitci na Cullodenu, kulminaciji Jakobitskog pokreta, premorene, izgadnele i neadekvatno predvođene snage škotskih gorštaka koje su se borile pod stegom princa Charlesa Edwarda Stuarda nemilosrdno je masakrirala engleska vojska, koja je nakon svoje neslavne pobede nastala

DEJAN D.
MARKOVIĆ:
NEPODNOŠ-
LJIVE ISTINE:
CINÉMA
LIBERTÉ PETERA
WATKINSA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ



Culloden (1964)

vila s brutalnim i kriminalnim osvetama nad preživelim vojnicima i nad lokalnim civilnim stanovništvom. Watkins u *Cullodenu* razotkriva prave dimenzije ovog dotad po pravilu ignorisanog ili u konvencionalnim prikazima devalviranog događaja, istovremeno verujući da će svakom iole perceptivnom gledaocu njegova savremena relevantnost (konkretno “pacifikacija” Vijetnama koja je tada bila u toku) biti sama po sebi evidentna. U skladu s klasno-svesnim aspiracijama, ovde se ne radi samo o sukobu između Britanaca i Škotlanđana, već i o sukobu između vladajuće i radničke klase. Škotski brđani su tu dvostruke žrtve: vođe klanova ih primoravaju da se bore, a onda ih Englezi masakriraju upravo zato što to rade.

Prisustvo kamere i filmske ekipe i televizijskog novinara u *Cullodenu* i svim ostalim Watkinsovim istorijskim filmovima – inače izuzetno šarmantni anahronizam/ideja o filmskoj ekipi osamnaestog veka – omogućava da se oživi istorija i da se istovremeno izbegnu

zamke konvencionalnog istorijskog filma: preokupiranost naracijom, ličnom dramom, kao i nezaobilazni spektakl od istorijskih kostima i rekvizita. Sve ove stvari, u većini istorijskih filmova, stvaraju udobnu distancu – i upravo zato je neposrednost pristupa filmskih novosti ovde toliko dragocena.

Ratna igra

Krajem 1964, tek izabrana laburistička vlada Harolda Wilsona je već bila prekršila zavet iz svog izbornog manifesta, da će unilateravno razoružati Britaniju bacivši se na razvijanje modernog nuklearnog naoružanja, uprkos protesta najšire javnosti. Britanska televizija (kao i ostale evropske nacionalne televizije), decidirano je izbegavala svaku diskusiju o trci u naoružanju, u potpunosti prećutkujući moguće posledice dejstva nuklearnog oružja – o kojima najveći deo britanske (kao i evropske) javnosti nije imao apsolutno nikakve informacije. U skladu s tim, Watkins je predložio BBC-u

da u jednom kutku jugoistočne Engleske snimi film u kome bi pokazao moguće posledice nuklearnog napada na Britaniju, na samom početku “fiktivnog” rata između NATO-a i SSSR-a.

BBC je pročitala Watkinsov scenario, nevoljno pristala na traženi budžet, istovremeno upozorivši na mogućnost da dođe do obustave snimanja. Ovo upozorenje je bilo posledica telefonskog poziva iz Ministarstva unutrašnjih poslova koje se interesovalo zašto Watkins želi da snimi film baš na tu temu. Watkins je prethodno, u okviru svog istraživanja, poslao pismo pomenutom Ministarstvu raspitujući se koliko bi bolničkih kreveta i ostalih potreština civilna odbrana bila u stanju da obezbedi u slučaju sveopšteg nuklearnog napada na Veliku Britaniju. Do snimanja je ipak došlo početkom 1965, i ono se uglavnom odvijalo u napuštenim vojnim barakama, u Doveru. Još jednom, glumačka ekipa uglavnom se sastojala od amatera. Watkins se ponovo poslužio neposrednim stilom “na-licu-ste-mesta” filmskih novosti. Jedan od njegovih ciljeva, baš kao i u *Cullodenu*, bio je da natera “obične ljude” na (dublje) proučavanje sopstvene istorije, s tom razlikom što se u ovom slučaju radilo o događaju koji je podrazumevao potencijalnu neposrednu opasnost.

Međutim, u ovom filmu postoji važna stilistička razlika. Prizori “stvarnosti” ovde su prepleteni sa stilizovanim intervjuima s nizom figura britanskog establišmenta – anglikanskim biskupom, nuklearnim strategom – od kojih su neki u svojim *hardcore* izjavama direktno podržali nuklearno naoružanje, pa čak i nuklearni rat. Neki drugi pojedinci – doktor, psihijatar, itd. bili su nešto promišljeniji, iznoseći pojedinosti o dejstvu nuklearnog oružja na ljudsko telo i um. U suštini, ovaj film, postavljajući nam pitanje “Gde je stvarnost?” – u stvarnom ludilu izjava beznadežno indoktriniranih pripadnika britanskog establišmenta koji papagajski ponavljaju aktuelnu oficijelnu doktrinu, ili u insceniranom ludilu scena, koje zapravo predstavljaju konsekvence njihovih reči – uspešno ruši iluziju medijski fabrikova-

ne “stvarnosti”. I, naravno, iznad svega, glavna Watkinsova preokupacija u ovom filmu bila je da pomogne ljudima da iniciraju konačni prekid ćutanja medija o trci u nuklearnom naoružanju.

Ratna igra sledi hipotetični scenario: nakon što je Kina izvršila invaziju Južnog Vijetnama, SAD se spremaju za nuklearnu odmazdu, dok Sovjeti i Istočni Nemci (sećate li se vremena kada su Nemačka i Vijetnam bile podeljene države!?) prete da će izvršiti invaziju Zapadnog Berlina. SAD utvrđuju Zapadni Berlin, ali komunisti napadaju i odbijaju američke snage. Tadašnji američki predsednik Lyndon Johnson, uz odobrenje NATO-a, vrši odmazdu nuklearnim napadom na Varšavski pakt. U odgovoru na to, Sovjeti u nekoliko uzastopnih navrata šalju nuklearne rakete na Veliku Britaniju. U Britaniji, nuklearnom udaru prethodi pravi kaos. Službe civilne odbrane gube kontrolu nad civilima, rasne i klasne tenzije dostižu tačku ključanja, stanovnici ruralnih sredina odbijaju da prihvate evakuisane građane. Nakon saopštenja o ostalim nuklearnim udarima, *Ratna igra* se usredsređuje na razaranja izazvana u Rochesteru, u Kentu, nakon što je projektil usmeren ka Londonu skrenuo sa svoga puta. Slede nepodnošljivo mučni detaljni opisi (verbalni i vizuelni) posledica atomskih eksplozija, naknadnih psiholoških i fizičkih reakcija te vatrenih oluja koje putem letećih otpadaka spaljuju, guše i sakate one koje nuklearna eksplozija nije vaporizirala na licu mesta.

Prolaze sati, dani, nedelje, i film se završava negde u vreme Božića. Nakon završetka ograničenih nuklearnih razmena, kao da dolazi do primirja. Posledice uključuju društvenu anarhiju, bunt protiv moćnika na vlasti, preki sud, ozračenost, psihološke i fiziološke ozlede stanovnika koje tek treba zalečiti, trovanje hranom, glad, pokušaji pružanja medicinske pomoći preživelim i uklanjanje tela nastradalih. Imajući u vidu poplavu filmova o nuklearnom Armagedonu snimljenim u 1960-

DEJAN D.
MARKOVIĆ:
NEPODNOŠ-
LJIVE ISTINE:
CINÉMA
LIBERTÉ PETERA
WATKINSA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ

im,² kao i televizijsku produkciju *Dan poslije* (*The Day After*, Nicholas Meyer, 1983), zaista začuđuje da niskobudžetna produkcija poput *Ratne igre* može u tolikoj mjeri da zadrži svoju uverljivost, dok skoro svi ostali filmovi na tu temu danas deluju manje ili više komično. Moguće je da je upravo vanvremenska uverljivost *Ratne igre* pravi razlog iz koga je ovaj Watkinsov film bio zabranjen skoro dve decenije. Scene u kojima britanska policija puca po civilima najverovatnije su okarakterisane kao “isuviše uznemiravajuće”. Najveći problem sigurno je predstavljao objektivni, nepopustljiv pogled na totalnu nesposobnost britanske vlade da zaštiti sopstvene građane od nuklearnog napada – ili da se stara o njima nakon jednog takvog napada.

BBC se našla u panici kada je prvi put videla ovaj film te je zatražila konsultacije s vladom. Ona je to kasnije negirala, ali ostaje činjenica da je BBC narušila svoju “Povelju o nezavisnosti”, tajno prikazavši *Ratnu igru* vodećim ljudima Ministarstva unutrašnjih poslova, Ministarstva odbrane, Nacionalne poštanske službe (zadužene za telekomunikacije), predstavnicima generalštaba, i članovima kabineta Harolda Wilsona, u septembru 1965. Nekoliko nedelja kasnije, BBC je najavila da neće prikazati ovaj film. Do dana današnjeg, BBC formalno negira da je do zabrane *Ratne igre* došlo zbog vladinog pritiska, ali uvid u raspoloživu dokumentaciju otkriva da je ova afera podrazumevala mnogo više toga nego što je to bilo poznato tadašnjoj javnosti.

Još manje se javno znalo za mere koje je BBC preduzela da bi marginalizovala Watkinsa kao filmskog stvaraoca. Na vrhuncu skandala, kada su u Parlamentu postavljena pitanja da li je britanska vlada *de facto* izvršila pritisak na jednu nezavisnu televizijsku kompaniju, veliki

broj gledalaca pismeno se obratio BBC-u zamolivši je da ipak prikaže ovaj film. Pred sam Božić 1965, BBC je napravila korak bez presedana objavivši otvoreno pismo javnosti u kome je na samom početku stajalo da je *Ratna igra* zabranjena kao umetnički promašaj! Vrhunac hipokrizije BBC-a, do koga je došlo nekoliko meseci kasnije, bila je njena eksplicitna želja da preuzme Akademijinu nagradu za najbolji dokumentarni film, koju je *Ratna igra* osvojila 1966! Negde u isto vreme, BBC je pokušala da dodatno ocrni Watkinsa: u večernjim vestima saopšteno je da je Watkins koristio žicu skrivenu u žbunju da bi njegovi glumci što prirodnije padali prilikom snimanja *Cullodena*. Po mišljenju Petera Watkinsa, pravi kontekst je tu bila optužba od strane Equityja, sindikata britanskih glumaca koji su bili više nego ogorčeni time što je Watkins koristio isključivo neprofesionalne glumce. Watkins je trenutno protestovao i insistirao da BBC povuče tu laž, zapretivši da će lično srušiti čitav televizijski centar, kamen po kamen. Naredne večeri, BBC je ipak potvrdila netačnost prethodno objavljene vesti.

Ove epizode razotkrivaju primitivne i skoro očajničke pokušaje koje pojedine televizijske kompanije prave da bi odbranile svoju hijerarhijsku moć pri određivanju onoga šta će javnost videti (a šta neće). Konkretno – uključujući tu i ono što se kasnije dogodilo s Watkinsovim filmovima *Edward Munch* (1976) i *Komuna* – televizijske kompanije su uvek spremne da, pod izgovorom da se radi o još jednom “umetničkom promašaju”, potisnu ili marginalizuju filmove koje ne žele da publika vidi. Nakon odluke da definitivno zabrani *Ratnu igru*, BBC je organizovala seriju njenih privatnih projekcija u dvorani Britanskog filmskog instituta, u februaru 1966. Na njih je pozvala pomno izabrane predstavnike britanskog establišmenta, pripad-

² *Kritična točka* (*Fail-Safe*, Sidney Lumet, 1964), *Dr. Strangelove ili: kako sam naučio prestati brinuti i zavolio bombu* (*Dr. Strangelove or: How I Learned to*

Stop Worrying and Love the Bomb, Stanley Kubrick, 1964), *Planet majmuna* (*Planet of the Apes*, Franklin J. Schaffner, 1968) i dr.



Privilegij (1966)

nike britanske armije i civilne odbrane, članove parlamenta, i dopisnike civilne odbrane i vojnih službi. Naravno, filmskim novinarima nije bio dozvoljen pristup u dvoranu. U nju, više nego jasno, nije mogla da uđe ni publika, kojoj je ulaz onemogućavala falanga BBC-jevih stražara koji su stajali poredani lakat uz lakat ispred tog bioskopa. BBC je posredstvom ovih sramotno elitističkih projekcija uspjela da konsoliduje svoju odluku o zabrani prikazivanja *Ratne igre*, dobivši apsolutnu saglasnost i od dovoljnog broja predstavnika štampe.

Na ovom mestu treba istaći da je uloga britanske štampe u ovoj aferi bila veoma šarolika: vojni novinari i novinari civilne odbrane osuđivali su *Ratnu igru* zbog njene propagande "Zabranite Bombu!", dok je jedan broj novinara tvrdio da ovaj film treba svakako da bude prikazan. Neki novinari pisali su da *Ratna igra* treba da bude prikazana što široj publici, neki da bi ona trebalo da se prikazuje u kontrolisanim sredinama kao što su privatna filmska društva, a neki da bi njega trebalo u potpunosti povući.

Većina mainstream štampe bila je za povlačenje *Ratne igre*. S druge strane, ugledni britanski filmski kritičar Kenneth Tynan zastupao je mišljenje da se tu radi o najvažnijem filmu svih vremena, što je dovelo do prave kampanje pisanja pisama BBC-u od strane pripadnika antinuklearnog lobija. *Ratna igra*³ je tada dobila ograničenu licencu za prikazivanje na univerzitetskim kampusima širom Evrope i Amerike tokom 1966.

Konačno na slobodi: *Privilegij*

Poput nekoliko narednih Watkinsovih filmova, *Privilegij* je iskreni portret distopije bliske budućnosti u kojoj su sveobuhvatne sile koje su prestravile Watkina i mnoge druge ljude širom planete prigrabile totalnu kontrolu nad zapadnim društvom i nemilosrdno eksploatišu želju masa za zabavom u cilju oduzimanja svake pa i najmanje autonomije i njihove kolektivizacije u poslušnu gomilu.

Godine 1966, nakon neuspešnog pokušaja saradnje s produkcijskom kućom Alberta

DEJAN D.
MARKOVIĆ:
NEPODNOŠ-
LJIVE ISTINE:
CINÉMA
LIBERTÉ PETERA
WATKINSA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

³ Britanski filmski institut je početkom 2003. objavio *Culloden* na DVD-u, zajedno s *Ratnom igrom*, i tako ih ponovo učinio pristupačnim široj publici.

Finneya na filmu o Uskršnjoj pobuni u Dublinu iz 1916, Watkins je krenuo s radom na adaptaciji originalnog scenarija Johnnya Speighta koji se bavio uticajem Stevena Shortera, pop pevača iz 1960-ih. Watkins i njegov saradnik američki novelist Norman Bognor promenili su naziv tog scenarija u *Privilege*, da bi tako naglasili značaj Stevena Shortera kao alegorijske predstave načina na koji nacionalne države posredstvom religije, masovnih medija, sporta, pop kulture i čega sve ne, preusmeravaju potencijalnu političku pretnju koju za njih predstavljaju mladi. Ovde je takođe važno imati na umu da je radnja filma smeštena u “*swinging Britaniju*” 1960-ih, i da on sjajno anticipira način na koji su etabrirana pop kultura i mediji u Sjedinjenim Državama i Evropi ubrzo i u relativno kratkom roku komercijalizovali/komodifikovali čitav antiratni i kontrakturni pokret. Treba istaći i da je *Privilegij* takođe profetski predvideo šta će se događati u Britaniji 1980-ih Margaret Thatcher – posebno tokom rata na Falklandskim ostrvima. *Privilegij*, Watkinsova prva i jedina visokobudžetna produkcija, snimljen je u Birminghamu i Londonu 1966, s mešovitom glumačkom ekipom sastavljenom od amatera i profesionalaca, s rock pevačem Paulom Jonesom (vokalist grupe Manfred Mann) i fotomodelom Jean Shrimpton kao protagonistima.

Odmah nakon što je krenulo prikazivanje u Britaniji, kritičari su zasuli *Privilegij* baražnom vatrom optužbi da je taj film “*historičan*”, kao i ekstremno nepovoljnim kritikama glume Jean Shrimpton i Paula Jonesa. To što se bukvalno *sve* što je prikazano ili se podrazumevalo u ovom filmu zaista dogodilo u Britaniji u godinama koje su usledile nije učinilo ništa za promenu statusa *Privilegija* kao još jednog u nizu Watkinsovih marginalizova-

vanih filmova. Iako je u to vreme bio izložen brojnim napadima zbog “*kopiranja televizij-skog stila*”, vredno je pomena da su brojni elementi ovog filma – kolor tehnika, mobilnost, struktura – u međuvremenu apsorbovani od strane *mainstream* filmskih stvaralaca. J. Arthur Rank, odnosno, nacionalna filmska organizacija Velike Britanije odbila je da prikaže ovaj film zbog njegove “*nemoralne prirode*”. Kompanija Universal Pictures povukla ga je nakon kratkih perioda prikazivanja u nekoliko zemalja, i on je otada veoma retko prikazivan.

Sredinom 2007, u New Yorku je održano nekoliko bioskopskih projekcija Watkinsovog dugo nedostupnog remekdela *Privilegij*, njegovog najortodoksnijeg, i čak komercijalnog filma, koje su probudile izuzetno veliko interesovanje. Dok su pomenute projekcije priuštile jedinstveno zadovoljstvo onima koji su imali tu sreću da im prisustvuju, u to vreme bilo je malo nade da će i većina ljubitelja filma konačno moći da vidi taj film. A onda, srećom, krajem 2007, na Watkinsovom *siteu* moglo se pročitati da je, nakon dugog perioda neizvesnosti, Universal konačno dopustio Watkinsovom predstavniku Oliveru Groomu, iz Project X Distribution, da objavi njegovo DVD izdanje u Severnoj Americi.⁴ To je, naravno, bila sjajna vest, s obzirom da je *Privilegij* još od početka 1970-ih bio dostupan samo na “*sivom tržištu*”, tj. u niskokvalitetnim video verzijama. Novi DVD uspešno je vaskrsnuo *Privilegij* iz nezaslužene opskurnosti.

Kazneni park – 90-minutna psihodrama

Petera Watkinsa sam “*otkrio*” sasvim “*slučajno*”, neposredno nakon što je njegov *Kazneni park* (*Punishment Park*, 1971) objavljen na DVD-u. *Kazneni park* je fascinantan – ništa

⁴ Project X Distribution i New Yorker Films, koji već duže vremena prenose sve veći broj Watkinsovih filmova na DVD, mnoge od njih po prvi put, objavili

su prvo autorizovano kućno video izdanje *Privilegija* u Kanadi i Sjedinjenim državama u julu 2008.



Kazneni park
(1991)

ni nalik njemu nisam video ni pre ni posle njega – on mi je poslužio kao možda najbolji uvod u stvaralaštvo Petera Watkinsa. Iako je proveo na ledu čitavih 35 godina i bio “prognan” na univerzitetske studijske kurseve medija, film je danas podjednako šokantan i relevantan kao i kada se premijerno pojavio.

Ključ za razumevanje genija Watkinsa i za razumevanje njegovih filmova jeste njihovo stavljanje u kontekst vremena u kome su nastali. Najbolji dokaz za to je upravo *Kazneni park* čija se radnja odigrava 1970. i nudi uznemiravajuću sliku kontrareakcije na levičarski aktivizam koji je postao evidentan širom Sjedinjenih Država nakon događaja poput Demokratske konvencije u Chicagu 1968, pucnjave na Univerzitetu u Kentu, i nezadržive eskalacije rata u Vijetnamu. I šta se dalje događa? Predsednik Nixon proglašava vanredno stanje u Americi i aktivira Zakon o unutrašnjoj bezbednosti (poznat još kao McCarranov zakon, 1950) koji daje ovlašćenje federalnim vlastima da, bez obraćanja Kongresu, stavljaju u pritvor ljude za koje se smatra da predstavljaju

“opasnost za unutrašnju bezbednost”. I onda, naravno, odmah i na sve strane hapse se pripadnici antiratnog pokreta, pokreta za građanska prava, feminističkog pokreta, pacifističkih verskih sekta, kao i članovi Komunističke partije, većinom studenti, koje sve redom spremno i željno čeka civilni sud sastavljen od izabranih članova zajednice.

Kazneni park prati jednu upravo takvu grupu “društveno opasnih” likova – Black Power aktivista, antiratnih protestanata među kojima je i jedna folk pevačica (lik zasnovan na Joan Baez) – koje krajnje formalno, na brzinu i površno saslušava (i osuđuje) *ad hoc* pseudo-tribunal uglednih civila. Njima se zatim nudi “mogućnost izbora”: da odsluže groteskno dugu kaznu u jednom od federalnih zatvora (u najkraćoj pomenutoj presudi pominje se sedam godina), ili da provedu 72 sata u Kaznenom parku, u jugoistočnom delu kalifornijske pustine. Tamo moraju peške da, kako znaju i umeju, pređu oko 80 kilometara u roku od tri dana, bez hrane i vode, na temperaturi od preko 40°C, pod budnim okom do zuba naoružanih goni-

DEJAN D.
MARKOVIĆ:
NEPODNOŠ-
LJIVE ISTINE:
CINÉMA
LIBERTÉ PETERA
WATKINSA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

ča/egzekutora – pripadnika Nacionalne garde i policije kojima je to deo obuke na terenu te koji imaju dozvolu da ubijaju na licu mesta. U (malo verovatnom) slučaju da osuđeni ipak uspeju da završe “igru mačke i miša” u okviru predviđenog vremena i stignu do američke zastave, njima je zagaranovanana sloboda. U suprotnom (ako izvuku živu glavu) čeka ih neki od mnogobrojnih federalnih zatvora. Međutim, ubrzo postaje očigledno da, pored toga što su njihove šanse minimalne, sa njima od samog početka postupaju krajnje nepošteno.

Kazneni park su na lokaciji, u celini, improvizovali glumci – neprofesionalci koji su zaista zastupali politička gledišta koja oni strasno i uverljivo izražavaju u ovom filmu. Nastala atmosfera postala je toliko realistična i ispunjena napetošću da (kažu) da se u jednom trenutku Watkins istinski uplašio da su glumci koji igraju pripadnike Nacionalne garde napunili svoje oružje pravom municijom i da se spremaju da s njom pucaju na glumce-zatvorenike. Nakon ekstremno kratkog bioskopskog veka u Velikoj Britaniji, početkom 1970, *Kazneni park* premijerno je prikazan u bioskopu Murray Hall, u totalno off kraju Manhattana. Odmah je postalo jasno da američki distributer neće obaviti svoj posao onako kako treba. Ono što je ostalo nejasno, jeste da li se vlasnik tog bioskopa (ili možda distributer) uplašio ratobornih kritičara, pretnji federalnih vlasti, ili i jednog i drugog. U svakom slučaju, *Kazneni park* je posle samo četiri dana skinut s repertoara i otada je veoma retko prikazivan u bioskopima Sjedinjenih Državama, a na tamošnjoj televiziji nikada.

Kazneni park se pojavio u Francuskoj i Engleskoj istovremeno, početkom 1970-ih. Nakon izrade novih kopija 1998. godine i revidiranih engleskih titlova, on je ponovo dospao u bioskopske programe i po svemu je sudeći delovao podjednako zastrašujuće kao i skoro tri decenije ranije! Kritike su uglavnom bile veoma pozitivne, a o njemu kritičar *Le Monde* piše:

Da bi ste našli traga o Peteru Watkinsu u nekom rečniku ili istoriji filma, možda je preporučljivo angažovati privatnog detektiva. Njegovo delo ostaje skriveno, ili zabranjeno, u većini slučajeva... Kazneni park koji se sada nudi publici, više od dvadeset godina nakon svog premijernog prikazivanja... otkriva ono što je bilo – i što se i dalje brižljivo krije iza širokog osmeha Mickeya Mousea... Priča u kojoj bi Walt Disney uveo svoje antikomunističke i antisemitske stavove u praksu, i pretvorio svoje džinovske zabavne parkove u koncentracione logore... Kazneni park je takođe sjajna lekcija o kinematografiji, bez ikakvog didaktičkog pokušaja. Po svemu sudeći, jedini park koji treba zaobići.

Putovanje

Ovaj monumentalni film (19 segmenata u trajanju od preko 14 sati, snimljen tokom 1984. i 1985) posvećen svetskom miru, Watkinsov je pionirski pokušaj da napravi u potpunosti internacionalni film, i spada među njegova najznačajnija ostvarenja. Watkins je saradivao s grupama širom sveta, sakupljao potreban novac – većinom donacije od strane grupa za podršku koje je osnovao nakon primljenih odgovora na njegov apel za pružanje međunarodne podrške ovom filmu – i formirao glumačke ekipe i timove saradnika širom sveta (u Sjedinjenim Državama, Kanadi, Meksiku, na Tahitiju, u Japanu, Mozambiku, Australiji, Sovjetskom Savezu, Norveškoj, Škotskoj, Francuskoj i Zapadnoj Nemačkoj).

Kompleksno tkanje *Putovanja* (*The Journey*, 1987) sazdano je od razgovora koje je Watkins vodio s porodicama i s nevladinim organizacijama o trci u naoružanju i njenoj povezanosti s nemaštinom i gladi u svetu, rasizmu, obrazovanju, položaju žena, funkcionisanju masovnih medija, višestrukim oblicima kolonizacije do kojih dovodi svaka centralizovana moć, otporu... Tu su takođe i potresna lična sećanja preživelih žrtava bombi bačenih

na Hirošimu, Nagasaki i Hamburg... Međutim, najvažnije i najlepše od svega jeste to da, kako se *Putovanje* odvija dalje, ljudi s kojima Watkins saraduje počinju sami da istražuju mogućnosti prolaska kroz barijere koje razdvajaju ljude/narode, razmišljajući o mirnijem, sinergističkom svetu.

Okolnosti pod kojima se odvijala produkcija *Putovanja*, neobične su kao i sam film. Nakon što su pokušaji da dođe do novca za preko televizijskih mreža u Britaniji završili neuspelom, Watkins je uputio međunarodni apel za podršku ovom filmu. 1983. Švedsko društvo za mir i arbitražu, sa sedištem u Stockholmu, pristalo je da bude centralni koordinacioni producent, a Watkins je dotle uspeo da osnuje brojne grupe za podršku u velikom broju zemalja. Na kraju, manji broj filmskih organizacija, finansiranih od strane vlade, takođe je pružio svoju podršku. Nacionalni filmski odbor Kanade obezbedio je objekte za montiranje filma i pokrio laboratorijske troškove za period od skoro dve godine. Sovinfilm u Moskvi pobrinuo se za simateljsku ekipu i finansiranje razgovora koji je snimljenih u Lenjingradu. Filmska komisija Australije investirala je 25.000 dolara u ovaj film. Grupe za podršku u Melbourneu i Gippslandu prikupile su 75.000 dolara (uključujući 10.000 od pripadnika organizacije Ljudi za nuklearno razoružanje iz Viktorije) i pobrinule se za snimanje razgovora na Univerzitetu Latrob. Kada su arazmani napravljeni za snimanje razgovora na Tahitiju propali zbog intervencije Francuske, snimateljska ekipa iz Melbournea finansirana od strane australijske grupe za podršku odletela je na Tahiti i snimila tamošnje Watkinsove razgovore. Lista zahvalnosti za *Putovanje*, koja obuhvata i spisak svih grupa za podršku, ispunila bi dve stranice dnevnih novina.

DEJAN D.
MARKOVIĆ:
NEPODNOŠ-
LJIVE ISTINE:
CINÉMA
LIBERTÉ PETERA
WATKINSA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ

U knjizi *Avantgarde: Film Motion Studies*, koja govori o radu Yoko Ono, Michaela Snowa, J. J. Murphyja, Hollisa Framptona, Trinh T. Minh-ha, Yvone Rainer i drugih, Scott MacDonald, producent segmenta *Putovanja* koji se odigrao na Koledžu Utica, u državi New York, kaže:

Snimanje Watkinsovih razgovora s pojedincima i s čitavim porodicama trajalo je duže nego što je to uobičajeno, i bilo je privatnog karaktera. Pretpostavljam da niko osim samog Watkinsa nije shvatio koliko im se duboko on posvetio. U konvencionalnim dokumentarcima, a još više u standardnim filmskim novostima, razgovori/intervjui se rigorozno montiraju: količina snimljenog materijala koja nađe svoje mesto u završenom filmu ili filmskim novostima određena je rediteljevom pretpostavkom o korisnosti ili značaju onoga što je rečeno. Ovo je naročito slučaj kada voditelj razgovora nije ekspert za temu samog filma, niti je lično upućen u rad/delo "važne" osobe koju intervjuiše. S druge strane, razgovori s tzv. čovekom s ulice retko imaju nešto više od dekorativnog karaktera. Međutim, fokus Putovanja predstavljaju razmišljanja i iskustva upravo tih običnih ljudi, a Watkinsova posvećenost svima onima koji su pristali da razgovaraju s njim bila je apsolutna. On je bio krajnje determinisan da im pruži adekvatnu priliku da odgovore na sva njegova pitanja, kao i da se s krajnjim respektom odnosi prema njihovim odgovorima, ne samo u figurativnom smislu, već bukvalno, pri dodeljivanju vremena koliko će svako od njih biti na ekranu, kao i u svom korišćenju neprekidnih, nemontiranih snimaka...⁵

5 Citat je preuzet sa stranice <pwatkins.mnsi.net>. Tamo se nalazi i ovaj MacDonaldov citat: "Što se *Putovanju* posveti više vremena, to koherentnost

njegove vizije postaje očiglednija. U početku, stiče se utisak da ovaj film naglo skače s jednog mesta na drugo, i iz jednog vremena u drugo. Međutim,

Mislim da je više nego uputno da ovde citiram i Nigela J. Younga, koji od 1985. drži katedru na Odseku za studije mira Univerziteta Colgate, država New York, 1971, i jednog od osnivača Odseka za studije mira u Bradfordu, Engleska. Ulomci iz njegovog nastavnog plana preuzeti sa istog *sitea* posvećenog Peteru Watkinu <pwatkins.mnsi.net>:

Putovanje po svetu Petera Watkinosa vodi nas kroz prostor i vreme u jednom epskom dokumentarnom filmu, odiseji nuklearnog doba. Usredsređen na etiku nuklearne tehnologije, Watkinsov film jednako je o "miru" koliko i o pripremama za globalni rat. On se kritički odnosi prema ulozi medija i fokusira se na porodice, članove različitih zajednica u dvadeset zemalja na svim stranama globusa. Ovo, zajedno s kompletnim scenarijem, biće glavni tekst, tj. "stablo" ovoga semestra. Njegove 'grane' biće dodeljena obavezna štiva povezana sa svakom pojedinom kulturom na ovom putovanju, kao i štivima koja govore o periodu milenijumske "modernosti" (npr. čitanje knjige Hiroshima Johna Herseya, proučavanje slika na panel pločama bračnog para Maruki na kojima su prikazane posledice bombardovanja Hirošime)...⁶

pri kraju filma, Watkins jasno iznosi svoje uverenje koje predstavlja jedan od temeljnih načela njegovog celokupnog dela. Naime, Watkins smatra da su sva vremena i jedinstvena i deo sveukupnog vremena. Sva pitanja/teme su važne i same po sebi i kao nerazdvojni deo nekog opšteg globalnog pitanja/teme... Poput drugih Watkinsovih filmova, ali u većoj meri od bilo kog od njih, *Putovanje* se ne kreće u pravcu narativnog klimaksa i razrešenja, već proširene svesti sveta..."

Komuna

Posmatrajući ljude i događaje kroz širokougaoni, a ne kroz teleobjektiv, baš kao i u svim svojim filmovima, Watkins i u *Komuni* fascinira i impresionira istinski umetničkim procesom dovođenja važnih istorijskih događaja u naše vreme, pružajući nam tako njihovu još jasniju sliku. Kada se Watkins lati istorijskog trenutka takve važnosti kao što je to Pariska komuna, on provocira, uznemirava, opstruira. A sama priča, zasnovana na obimnim istorijskim istraživanjima, vodi do neizbežnih razmišljanja o sadašnjici.

Watkins je ovaj film snimio u roku od samo dve nedelje u jednoj napuštenoj fabrici u predgrađu Pariza (u kojoj je svoje vreme sticajem okolnosti snimao i Lumière). Kao i uvek, Watkins je koristio uglavnom neprofesionalne glumce, ovog puta i veliki broj imigranata iz Severne Afrike, od kojih su mnogi živeli u radničkim delovima Pariza, koji se nisu mnogo razlikovali od onih iz kojih su potekli slavni komunari. Većina njih, s obzirom da je, po Watkinsovim rečima otvoreno priznala da zna malo toga ili apsolutno ništa o Pariskoj komuni, prethodno je zdušno obavila sopstvena istraživanja.

Komuna nas vodi natrag kroz vreme u revolucionarnu 1871. U ambijentu koji liči na pozorišnu scenu, preko 200 glumaca tumači komunare, i iznosi svoja vlastita razmišljanja i osećanja u pogledu neophodnih društvenih i političkih reformi. Sama priča zasniva se pre

6 Young kaže i ovo: (...) Putovanje predstavlja njegov ambiciozni pokušaj (nakon njegovog ozloglašeneo klasika iz 1966, *Ratna igra koji je bio i nagrađen i zabranjen*) da napravi film posvećen miru. On zapravo govori o životu i međusobno krajnje povezanom globalnom društvu koje se mi kao vrsta pripremamo da uništimo već preko pedeset godina. On pored toga nagoveštava da ovaj svet takođe sadrži klice jedne zdravije ljudske zajednice.



Komuna
(2000)

svega na portretisanju ljudi koji sačinjavaju Komunu, kao i onih koji vrše opresiju nad njima. Susrećemo se i s dve protivničke televizijske mreže – u jednom uglu, na terenu je reporter Versaljske televizije koji prenosi oficijelno, umirujuće viđenje događaja, potpuno izvručiti činjenično stanje, dok su izveštači Televizije Komuna tu da kroz intervju predstave proce- ne samih pariskih pobunjenika.

Komuna predstavlja jedan od Watkinsovih najznačajnijih i najuspešnijih izazova postojećim shvatanjima dokumentarnog filma, kao i shvatanjima “neutralnosti” i “objektivnosti” toliko dragim današnjim masovnim medijima, te njihovu beskompromisnu i ubojitu kritiku. Istovremeno, Watkinsov nekonvencionalni

pristup istoriji pruža nam jedinstveni uvid u kolektivnu, revolucionarnu akciju radničke klase koja je prikazana krajnje detaljno, kao i s logičkom i estetičkom koherentnošću (u jednoj sceni filma komunari čak diskutuju o već pomenutoj “monoformi”). Uprkos istorijskim kostimima, većina diskusija koje se vode u ovom filmu odnosi se na probleme u savremenom životu – pre svega na nezaposlenost i rasizam – baš kao što i većina kritika izrečenih u njemu nije upućena davno srušenoj vladi iz Versaillesa, nego tadašnjoj francuskoj vladi i društvu u kome vlada postmoderni cinizam, i gde se etičnost i ljudsko zajedništvo smatraju staromodnim i prevaziđenim, baš kao i posvećenost bilo čemu drugom izuzev oportunističkomu.

DEJAN D.
MARKOVIĆ:
NEPODNOŠ-
LJIVE ISTINE:
CINÉMA
LIBERTÉ PETERA
WATKINSA

LITERATURA

Gomez, Joseph A., 1979, *Peter Watkins*, New York: Twayne Publishers

MacDonald, Scott, 1979, “Punishment Park”, *Film Criticism*, <http://p Watkins.mnsi.net/appendix_10.htm>, posjet 10. septembra 2011.

MacDonald, Scott, 1993, *Avant-Garde Film: Motion Studies*, Cambridge: Cambridge University Press

Rosenthal, Alan, 1972, *The New Documentary in Action: A Casebook in Film Making*, Berkeley: University of California Press

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.221.9(73):32

Ivan Žaknić

Politika i suvremeni američki film strave

SAŽETAK: Polazišna je pretpostavka kako se nekoć u filmovima strave nedovoljno iskorištavala mogućnost društvene i političke kritičnosti. Tekst se bavi novijim razdobljem američkog filma strave u kojem se izraženije očituju subverzivna stajališta autora, što je dovelo do naklonosti teorije i kritike te ponovnog interesa publike. U prvome dijelu teksta navodimo pretpostavke koje su, u različitim obrascima, dovele do ponovnoga zanimanja publike za žanr. Zanimljivo, tri najznačajnija filma toga malog vala "osviještenih horora" snimili su autorski veterani: Frank Darabont, George A. Romero i Sam Raimi, čija ćemo ostvarenja analizirati u drugome dijelu teksta.

KLJUČNE RIJEČI: film strave, biološki horor, *remake*, neoliberalizam, intervencionistička politika

U jednoj od dviju epizoda, odnosno u jednome od dvaju filmova iz serijala *Majstori horora* (*Masters of Horror*, 2005) što ih je prije nekoliko godina za televiziju režirao Joe Dante – *Povratak kući* (*Homecoming*, 2005) – leševi američkih vojnika pristižu s Bliskoga istoka upravo u doba predsjedničke predizborne kampanje. Leševi oživljavaju i vođeni osvetom zbog svoje uloge topovskoga mesa u "antiterorističkome ratu" kreću u krvavi zombijski pohod usmjeren protiv političke vrhuške svoje zemlje.

Ima u toj filmskoj minijaturi i eksplicitnoj kritici politike bivšeg američkog predsjednika Georgea W. Busha koju je režirao najinfantilniji član i inače infantilnog spielbergovsko-lucasovskoga duhovnog klana, podosta rastezljive, no zamamne simbolike. Žestoku kritiku vladavine političara zaslužnoga što se neoliberalni politički i društveni koncept posljednjih godina pretvorio u karikaturu, režirao je redatelj

koji je i sam sudjelovao u spašavanju tržišta; ovdje aludiramo na uspješnu "neoliberalističku kontrarevoluciju" iz sredine 1970-ih kao konačan odgovor na šezdesetosmaška gibanja, koja se na filmu pretače u postmodernistički povratak žanru, ali i tržištu, odnosno autorско-producentskoj komercijalizaciji, u čemu je spomenuti klan odigrao značajnu ulogu.

Realno, *Povratak kući* tek je solidna i zaboravljiva epizoda jednoga serijala u kojoj je Joe Dante – koji je, kao i većina prvoboraca filmske postmoderne, počeo čeprkajući po filmu strave – jasno rekao što misli o Bushu i njegovoj koncepciji vladavine. Istine radi, Dante je tu samo redatelj, naime, *Povratak kući* nastao je prema kratkoj priči Dalea Baileya. Također, američki filmski svijet, uključujući i navedeni duhovni klan, većinom se, ponekad i pomodarski neukusno, ogradio od poteza bivšeg američkog predsjednika. No ovdje nam se čini zanimljivim što je baš jedan film strave uperen protiv aktualne vladajuće politike, a Danteov film tek je izrazito izravan djelić takozvanih "osviještenih horora" što ih je američka kinematografija proizvela u posljednjih nekoliko godina, a kojima se namjeravamo baviti.

Horor, društvena shizofrenost i građanska racionalnost

U eseju "Horor-filmovi i vlast" austrijskog filmskog avangardista Friedricha Geyrhofera – što ga je potkraj 1980-ih u zanimljiv zbornik radova *Moć imaginacije* uvrstio Tomislav Gavrić – književni se horor, klasik o doktoru Jekyllu i gospodinu Hydeu, koji je do vremena nastanka Geyrhoferova eseja doživio čak dvanaest filmskih adaptacija, spominje kao idealan materijal za audiovizualni prikaz društvene i građanske



Cloverfield
(Matt Reeves,
2008)

shizofrenosti. Prema Geyrhoferu, film strave “osvjetljava i psihološke i društvene mehanizme skoro do točke objašnjenja, a potom s iznenađujućom snagom sve potire mračnim mistifikacijama” (Geyrhofer, 1981: 296). Geyrhofer zaključuje kako je “suština horor filma u tome što on prikazuje svijet kroz prizmu crno/bijelo, Dobro/Zlo, a istodobno je i izraz građanske racionalnosti” (ibid., 296). A ta građanska racionalnost “kojoj se horor uvijek može obratiti” (ibid., 296) služi za uviđanje “džekilovsko-hajdovske” dvojnosti otuđenoga i podvojenoga društvenoga sustava.

Iako Geyrhoferov esej sadrži nerijetke fluidne elemente pa ga nije uputno jednoznačno čitati, on svakako ide u prilog mišljenju lijeve i marksističke filmske kritike i teorije iz hladnoratovskoga razdoblja. Ta je kritika i teorija, osobito ona zapadnoeuropska, nerijetko upozoravala na potencijale filma strave kao žanra unutar kojega je moguće jednostavno istaknuti proturječja u kapitalističkome društvu. Neograničena realizacija maštovitosti, stilska anarhoidnost u kojoj je dopušteno sve, poželjna uporaba metafora, hiperbola, alegorija

i inih sredstava baštinjenih iz teorije književnosti – dakle, sve ono što je imanentno žanru horora – za taj se teorijsko-kritičarski segment pretvaralo u autorsko oruđe podobno za ocrtavanje “građanskoga rata”.

Naravno, iako je u povijesti žanra filma strave bilo takvih filmova kakve su priželjkivali marksistički teoretičari, oruđe nikad nije ušlo u masovnu uporabu, a padom Berlinskoga zida marksistički koncept promišljanja filma većinom je napušten, preobraćen ili usisan u liberalni, što je znatno širi pojam, ali se zapravo naslanja na politiku “trećega puta” koja prihvaća liberalno-demokratske kapitalističko-tržišne norme kao zadane. Zazivana “horor-revolucija” nije se, međutim, dogodila i iz razloga koji navodi Geyrhofer – kao i neki drugi teoretičari i kritičari bez obzira na ideološki predznak – a s kojim je teško ne suglasiti se.

Najprezreniji žanr na svijetu

U uvodu svojega teksta Geyrhofer ističe kako “skoro sve teorije umjetnosti boluju od iste bolesti: bave se vrhunskim estetskim djelima” (ibid., 294). Gotovo od samih začetaka

IVAN ŽAKNIĆ:
POLITIKA I
SUVREMENI
AMERIČKI FILM
STRAVE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

filma strave – izuzmemo li razdoblje njemačkoga ekspresionizma – taj se žanr uvijek označavao trivijalnim, “neozbiljnim”, eksploatacijskim. Ne želimo na ovome mjestu detaljnije analizirati povijest horora; teško je iznaći i riječi obrane za pojedina razdoblja, pokrete, struje i podstruje unutar žanra – no, zaključak kako je u žanru filma strave bilo podjednako trivijalnoga, eksploatacijskoga ili šundovskoga kao i u drugim filmskim žanrovima čini se posve legitimnim. Navedeno podcjenjivanje jednoga žanra zajedničko je maslo običnih filmskih gledatelja i filmske teorije i kritike – naravno, u filmsku je povijest ušao sasvim pristojan broj filmova strave koji su postali klasici, no žanr jednostavno nije vrijednosno percipiran na isti način kao drugi žanrovi. Kako, primjerice, drukčije protumačiti postmodernističko uzdizanje žanra znanstvene fantastike koje je, praćeno činjenicom da je dobar broj SF-filmova snimljen prema značajnim književnim djelima, u pojedinim segmentima uzdignuo žanr do *popkulturalne* činjenice. S hororom se to nije dogodilo, a jedini objektivni razlog je, uz spomenute književne predloške, još jednostavnija i izraženija uporaba stilsko-izražajnih sredstava i figura (alegorija, metafora, hiperbola...) u znanstvenofantastičnom žanru.

Službeni zahtjev je izostao, no upravo je dio postmodernističke kritike i teorije u žanrovskim preslagivanjima umalo ukinuo autonomnost žanru filma strave, pozivajući se na fabularni žanrovski kostur, odnosno ogoljelu filmsku priču koja je u osnovi kriminalistička (detekcijska, “trilerska”...) te se samo koristi “filmskostravičnom” ikonografijom. Kao da upravo filmska postmoderna nije metažanrovski upućena na sintetizam. U praksi, horor-filmovi gotovo su sasvim nestali u široj gledateljskoj percepciji sredinom i krajem 1980-ih – u razdoblju već zrelog postmodernizma – kad su svedeni na tzv. *slasher*-serijale ili prepušteni B-produkciji zadržavajući pozornost tek istinskih žanrovskih ljubitelja. Primjerice u jednoj od opsežnijih enciklopedija posvećenih žanru,

The A–Z of Horror Films Howarda Maxforda na popisu najboljih ili najutjecajnijih horora svih vremena nema ni jednoga ostvarenja nastaloga u posljednjem desetljeću prošloga stoljeća.

Hvala tinejdžerima i vampirima...

Zanimanje za žanr filma strave obnavlja se sredinom 1990-ih. Začetnik te “duhovne obnove” je jedan tek prosječan film – *Buffy, ubojica vampira* (*Buffy, the Vampire Slayer*, 1992) redatelja Frana Rubela Kuzuija koji se, međutim, ispostavio svojevrsnim pilotom poslije iznimno popularne i vrlo dobre televizijske serije. Formula je zapravo jednostavna. *Buffy, ubojica vampira* – kako film tako i serija – bio je materijal o tinejdžerima za tinejdžere, a upravo su tinejdžeri oduvijek predstavljali protagonističko-tematsku jezgru žanra, baš kao što su činili i njegovu vjernu publiku. Povijest podžanra “tinejdžerskoga horora” zahtijeva opsežniju i slojevitiju analizu; ovdje valja napomenuti kako je zanimanje za adolescentske teme u američkoj kinematografiji 1990-ih – čega je najizravnija posljedica i niz komedija što ih je predvodila *Američka pita* (*American Pie*, 1999) – moguće dijelom tumačiti i kao zakašnjeni odgovor na društveni neokonzervativizam 1980-ih, “službeno” inauguriran 1979. kada je njegov ideološki otac Irving Kristol osvanuo na naslovnici *Esquirea*.

Od početka do sredine 1990-ih pozornost ljubitelja filmova strave održava i niz takozvanih “gotičkih horora”, zapravo romansiranih i romantičnih ljubavnih priča koji su od žanra baštinili tek ikonografske, scenografske i kostimografske segmente te vječno potentnu priču o grofu Drakuli. Unatoč tome što je za ovaj poprilično isprazni “darkerizam” bio angažiran velik broj redateljskih (Neil Jordan, Kenneth Brannagh i dr.) i glumačkih zvijezda (Brad Pitt, Tom Cruise, Antonio Banderas, Wynona Ryder i dr.), sve je bilo kratkoga daha – danas pamtimo tek iznimni *Intervju s vampirom* (*Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles*, Neil Jordan, 1994) i bizarne trivi-

je, poput smrti Brendona Leeja, sina slavnoga Brucea i glavnoga glumca u filmu *Vrana* (*The Crow*, Alex Proyas, 1994).

... i Wesu Cravenu

Konačno, potpuna tržišna obnova zanimanja za žanr filma strave zasluga je Wesa Cravena, koji je 1996. zajedno s scenaristom Kevinom Williamsonom osmislio *Vrisak* (*Scream*). Taj je film u sebi zapravo spojio stereotipe tinejdžerskoga filma i filma strave ističući tipičan postmodernistički odmak od žanra koji je obnovio (u filmskom su postmodernizmu parodija ili njezini elementi tijekom godina postali samorazumljivi). *Vrisak* je utržio impresivan 161 milijun dolara, no ubrzo se sve pretvorilo u nešto što je, povijesno gledano, film strave nerijetko odmicalo od ozračja ozbiljnosti i stvaralo zazor prema žanru – puka eksploatacija, i to u više smjerova. *Vrisak* je dobio nekoliko nekvalitetnih nastavaka te potaknuo niz negledljivih parodija, od kojih su neke, na žalost, tržišno uspjele. Kevin Williamson jedno je vrijeme bio tražena scenaristička roba, okušao se i kao redatelj i ubrzo nestao, međutim, Williamson i *Vrisak* su, dijelom nadovezujući se na *Buffy*, ubojicu vampira potaknuli komercijalnu renesansu tinejdžerskoga horora i obnovili gledateljsko zanimanje za žanr. Renesansa je neko vrijeme potrajala, namaknulo se i novca, no ponestajalo je dobrih ideja, “tinejdžerski horori” postali su preformulaični čak i za nezahtjevnju mlađu publiku. A hollywoodske navike su jasne – “Krepat ma ne molat!” – valjalo je očuvati teško stečeno zanimanje za žanr filma strave kod nezahtjevnje, ali i najzahvalnije publike. Rješenje je potraženo na Dalekom istoku.

Kako dušu učiniti društvenom?

Vratimo se još na trenutak Geyrhoferovu eseju “Horor-filmovi i vlast”. Dotičući se usputno povijesti žanra, austrijski avangardist ističe kako su “horor filmovi njemačkoga ekspresionizma bili isključivo psihološki, a

američki film je bio taj koji je likovima podario i društveni status” (ibid., 294). To “podruštvljavanje” ili “socijaliziranje” nije usko vezano uz filmove strave u američkoj kinematografiji. Štoviše, to je uglavnom njegova trajna osobina, što je najčešće razvidno u preradbama, odnosno *remakeovima* za kojima je često posezala i poseže hollywoodska matrica. Smjestiti likove i radnju u određeno društveno okruženje – to je trajna stečevina američkoga filma.

Upravo to je početkom 21. stoljeća američka filmska industrija pokušala učiniti s japanskim filmom strave, takozvanim *J-hororom* (*Japanese Horror*) koji je, unatoč svim rukavcima koje je proizveo, primarno i snažno usmjeren na psihološko. Iako japanska kinematografija posjeduje žanrovsku tradiciju, japanski, a u manjoj mjeri i drugi dalekoistočni filmovi strave, na Zapadu su se proširili u doba žanrovske krize u Americi. Međutim, nikad nisu stekli tako veliku popularnost kao angloamerički film strave, poglavito među ciljanom tinejdžerskom publikom. Na japanske je pak tinejdžere *J-horor* utjecao podastrijevši im specifičan životni stil i navike. Vjerojatno je razlog tomu upravo individualizacija i posvemašnja psihologizacija japanskih filmova strave. Zanimanje američkih producenata za japanski film strave počinje zapravo u doba kada *J-horor* u domovini komercijalno posustaje i grana se u dva smjera. Prvi je američka preradba izvornika, od kojih se naročito ističe *Krug* (*Ring*, 2002) u kojem je Gore Verbinski, uglavnom držeći se priče iz originala (*Ringu*, Hideo Nakata, 1998) ali se izraženije usmjerivši na socijalni aspekt djela, u trenucima ostvario čak i bolji dojam od zapaženoga izvornika.

Drugi smjer mogli bismo okarakterizirati klasičnim hollywoodskim modelom koji je već dokazao svoju funkcionalnost i u drugim žanrovima. Nakon što japanski izvornik uspije, američki producenti šalju ponudu koja se ne odbija – snimat će se nastavak prema načelu “novci i glumci naši, ideje vaše”. Na prvi pogled sasvim pristojan model koji je u samom

početku bio i utrživ, no rezultirao je s nekoliko nekvalitetnih filmova, pa iako je u blagim refleksijama i dan-danas prisutna, ova se hollywoodsko-japanska koalicija ubrzo raspala. Jednostavno, dobrodošlo “podruštvljavanje” žanrovskih elemenata iz povijesti filma (njemački ekspresionizam i psihološki status likova naspram američkog film strave i društvenog statusa likova) pokazalo se težom zadaćom od “podruštvljavanja” malog žanrovskog segmenta. Nakon nekolicine očitih promašaja s integracijom japanskoga tipa filma strave, valjalo se okrenuti domicilnoj tradiciji.

Čeprkanje po boljoj splatter i slasher prošlosti

Prije nešto više od dvije godine, u jednom je trenutku s američkoga filmskoga utrška stigla vijest kako je film *Petak trinaesti* (*Friday the 13th*, Marcus Niespel, 2009), preradba istoimenog slavnoga originala iz 1980, u prvome vikendu prikazivanja zaradio oko 46 milijuna dolara. Tako se taj film, koji je zapravo kombinacija prvih četiriju filmova iz dugovječnoga *slasher*-serijala, po zaradi uspeo na sam vrh ljestvice i ušao u povijest kao film strave s najboljim otvaranjem u povijesti kinematografije. Uspjeh toga filma može se smatrati vrhuncom vala snimanja novih ili sintetiziranih verzija, kao i novih nastavaka horor-klasika i filmskih serijala u posljednjih nekoliko godina. Taj trend možemo pripisati već pomalo banaliziranoj priči o scenarističkoj hollywoodskoj deflaciji, ali možemo na nju gledati i kao na posljednicu tipične postmodernističke citatnosti i referencijalnosti u kojoj je prepisivanje postalo doslovno. Dašak iracionalnosti takvom stanju, koje nije prisutno samo u žanru filma strave, udahnula su i priznata autorska imena – primjerice Gus Van Sant koji se u *remakeu* Hitchcockova *Psiha* (*Psycho*, 1998) upustio u doslovno prepisivanje ili Michael Haneke koji je svoje remek-djelo *Funny Games* (1997) deset godina poslije pukim prijevodom pretvorio u novu, anglo-američku verziju – *Funny Games U. S.* (2007).

Konačno, da iskažemo i dašak blagonaklonosti, u ovoj priči ne treba potpuno prekriziti osobni i iskreni motiv odavanja počasti filmskim uzorima i preferencijama iz formativne filmske dobi suvremenih autora.

Uvodničarski dio čeprkanja po boljoj žanrovskoj prošlosti odigrao se još potkraj prošloga desetljeća. Godine 1998. snimljen je film *Noć vještica – dvadeset godina poslije* (*Halloween H20 – 20 Years Later*, Steve Minner) već nazivom usko determiniran film, kvalitetom još i više. Novo stoljeće simbolički se svima učinilo važnim za nove početke pa je 2000-ih slijedilo prerađivanje i nastavljane većine žanrovskih klasika, što je američke filmske magazine natjeralo na sastavljanje popisa filmova koji zaslužuju novo čitanje. No to su tek usputno spomenute činjenice, nama su bitni tek pojedini naslovi unutar “obnoviteljskoga vala”.

Jedan od značajnijih *splattera*, *Teksaški masakr motornom pilom* (*The Texas Chain Saw Massacre*, Tobe Hooper, 1974) svoj je istoimeni *remake* doživio 2003. u režiji Marcusa Niespela, a tri godine poslije snimljen je i svojevrsni prednastavak izvornika – *Teksaški masakr motornom pilom: Početak* (*The Texas Chain Saw Massacre: The Beginning*, Jonathan Liebesman, 2006). Nijedan od tih dvaju filmova nije bio osobito dobar, niti je ostavio komercijalnoga traga, no nekim je začudnim silnicama i sintezom raznoraznih činitelja vratio zanimanje za ovakvu vrstu filmova strave, koji su u posljednjih dvadesetak godina funkcionirali jedino u radikalno niskobudžetnoj produkciji. Teško je sa sigurnošću ustvrditi povezanost, no činjenica je da je *Teksaški masakr motornom pilom* uživao kulturni status među ljubiteljima *splattera* te da je dvije godine nakon distribucije nove verzije snimljen *Hostel* (2005), koji je pokrenuo val *torture porn* filmova kao izvedbeno radikalne podvrste *splattera*. Naravno, takvi filmovi – u kojima se u podjednakim postotcima propituju gledateljski želuci i granice ljudskoga tijela, odnosno krhkosti i otpornosti istoga, uključujući i bezgranično transparentni



Hostel (Eli Roth, 2005)

prikaz izlučevina – postojali su i prije, no sve je u komercijalne vode pogurnuo *Hostel*, na prvi dojam niskobudžetna ekstravagancija, scenarij koje je mladi filmaš Eli Roth poslao Quentinu Tarantinu. Očekivano, Tarantinovoj osobnosti, raspolućenoj između genijalnosti i vječne infantilnosti, priča o skupini mladih američkih turista čiji se posjet Slovačkoj pretvara u strašnu fizičku torturu iza koje se krije unosan posao, itekako se svidjela pa je svoje ime “posudio” pri promociji filma. U tom trenutku hinjena niskobudžetnost i mladalačka naivnost ustupaju mjesto pretencioznosti i mediokritetstvu – uostalom, nisu li Tarantino i njegov prijatelj Robert Rodriguez uložili golem novac kako bi odali počast niskobudžetnim *grindhouse* filmovima?

Torture porn i egzotične destinacije

Iako je riječ o sasvim prosječnom filmu, *Hostel* je višestruko uspio – Rothova tvrdnja kako je cijela priča nastala na temelju istinitih događaja u dalekoistočnim turističkim odre-

dištima privukla je ljude koliko i Tarantinova potpora. Tržišni uspjeh nije izostao, horor-publika voli svježju krv; nakon postmodernističkoga spajanja žanrovskih obrazaca filma strave i tinejdžerskoga filma s elementima komedije i parodije, američki film strave je u *torture pornu* otkrio novu komercijalnu prigodu. *Hostel* je tu ustoličen kao međaš, iako je zanimljivo da su u tom kontekstu pojedini kritičari primat dali *Projektu: Vještice iz Blaira* (*The Blair Witch Project*, Daniel Myrick, Eduardo Sanchez, 1999). Rothovo ostvarenje prouzročilo je zaseban odvojak filmova o turističkim avanturama na egzotičnim lokacijama; usputno, barem su dva od tih filmova – *Hostel 2* (*Hostel: Part II*, 2007), koji je Roth potpuno i istinski umočio u *splatter*-ezoteriju, i *Turisti* (*Turistas*, John Stockwell, 2006), dramatski razrađen nauštrb prikaza torture i lociran u amazonsku prašumu – bolji od svojega prethodnika ili uzora. Cijela stvar doima se prozaičnom – *Hostel* i njegovi potomci zapravo počivaju na kanonima tinejdžerskoga horora i gotovo starozavjetne kažnjivosti pohote, raskalašenosti i nemo-

IVAN ŽAKNIĆ:
POLITIKA I
SUVREMENI
AMERIČKI FILM
STRAVE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

ralnog ponašanja. Vještom uporabom stereotipa takvo ponašanje ovdje je na dušu stavljeno zapadnim, poglavito američkim mladim turistima koje sustiže strašna kazna – fizičko zlostavljanje. Pritom je za lokacije njihove raskalašenosti neprimjereno izabrati znamenita i ozloglašena španjolska ili grčka turistička odredišta – puno se zanimljivijom čini egzotika Slovačke. To je pojedinim fenomenolozima i kritičarima poslužilo za rasprave o političkoj korektnosti autora – vide li oni u “novoj Europi” istinsku opasnost u liku društvene izopačenosti i monstroznosti, ili se pak rugaju mogućim predodžbama neupućenih i naivnih turista? U svemu se, očito, otišlo predaleko pa valja još jednom podsjetiti kako je sam Roth priznao da je ideja za *Hostel* nastala na temelju dalekoistočnog oglasa, a zemlje i gradovi “nove Europe” su, zbog jeftinih troškova snimanja, već niz godina idealna filmska kulisa.

Iako su izgubili početni zamah – a i uz nemogućnost našega sveobuhvatnog uvida u nezavisnu produkciju – *torture porn* filmovi i danas plijene pozornost žanrovskih ljubitelja ulažući napore da se kako-tako zadovolji forma narativnoga filma. Priča je ionako tu da upotpuni praznine među sve radikalnijim zahvatima nad ljudskim tijelom, pa termin *porn* u semantičkome smislu dobiva na značaju, jer se forma sve više približava formi pornografskoga ili erotskoga filma. Sve raširenija 3D-tehnologija ovoj je vrsti filmova dala dodatnu injekciju – primjerice *Scar 3D* (*Scar*, Jed Weintrob, 2007) – ili je možda riječ tek o infuziji koja znači održavanje na životu i navješćuje pomazanje.

Valja spomenuti kako se u filmskoj javnosti raspravljalo o tome mogu li i filmovi koji žanrovski ne pripadaju filmovima strave također pripadati *torture porn* djelima. Neosporno je da *Pasija* (*The Passion of the Christ*, Mel Gibson, 2004) sadržava mnogobrojne prikaze fizičke torture nad ljudskim tijelom, što je u samoj osnovi *torture porn*a. Filmske žanrove i vrste ne treba brkati, no nas ovdje zanima *torture porn*

samo kao (pod)vrsta unutar žanrovskih filmova strave. I da konačno razjasnimo, *torture porn* filmovi mogu biti kvalitetni ili nekvalitetni, no bez konzervativnog zanovijetanja, riječ je o nusproduktu dužega razdoblja, koje je počelo veličanjem prikaza tjelesnosti u masovnim medijima da bi, pod utjecajem šarolikih društvenih čimbenika – pri čemu ni utjecaj neokonzervativizma nije zanemariv – skončalo u *torture porn* fotografijama anoreksičnih manekenki.

“Biohorori”, postapokalipsa i vegetarijanstvo

U već opisanoj poplavi *remakeova*, novih verzija i nastavaka, došao je red i na jedan od ključnih filmova u opusu Wesa Cravena – *Brda imaju oči* (*The Hills Have Eyes*, 1977). Adaptacije izvornika smještenoga u američku pustinsku zabit u kojoj prijete čovjekoliki mutanti prihvatio se Alexandar Aya, redatelj koji, iako Francuz, obožava američki horor. Njegov se istoimeni film iz 2006. kritički može svrstati u jedan od boljih *remakeova*. Temeljna priča uglavnom je ostala ista – veliku obitelj koja je na proputovanju kroz pustinski dio SAD-a napadaju mutanti, žrtve biomedicinskih istraživanja. Cravenov original bio je postavljen po modelu kombinacije vampirskih i zombi-filmova uz maštovite eksplicitne scene krvoločnih napada. Aya je ponešto preusmjerio film – zadržana je eksplicitnost, ali je donekle izmijenjen kontekst, odnosno veća je pozornost posvećena sudbini mutanata kao žrtava zlokobne sprege medicine i vojske. Tako je Aya – fleksibilno aludirajući na strategiju “spržene zemlje” koju je u ratovima na Bliskom istoku provodila američka vojska i njezini saveznici – stvorio ili, uspoređujući s izvornikom, razradio društvenokritički segment filma. Na taj način, nova verzija *Brda imaju oči* većim dijelom ulazi u podžanr filmova strave zvan biološki horor ili “biohoror”, a manjim dijelom izravno zadire i u političku angažiranost; napadnuta sveamerička obitelj grubo je podijeljena na konzervativni i liberalni dio, na one kojima je isticanje



Brda imaju oči
(Alexandre Aja,
2006)

državne zastave neprijeporni patriotski čin i na one koji to isticanje smatraju suvišnim ili primjerenim samo ako predstavlja “vladavinu demokracije”.

“Biohorori” su od svojih začetaka – a može se reći da je taj podžanr star koliko i sam žanr, iako je sam termin u širu filmsku uporabu iz književnosti ušao tek potkraj 1970-ih – nosili određenu vrstu društvene kritike. Osim toga, “biohorori” su se snimali gotovo kontinuirano, što baš nije imanentno drugim žanrovskim podvrstama. Jednostavno, oduvijek je bilo ludih znanstvenika, pokvarenih vlastodržaca i eksperimenata što su se oteli kontroli. Obrasci “biohorora” izvrsno su se uklapali u krizne situacije i vrlo često se koristili u sinergiji s postapokaliptičnom filmskom tematikom, a hladnoratovska politika koju je nastavila ideologija različitih fundamentalizama, od islamskoga preko tržišnoga do zapadnoga, osiguravala je dostatan materijal. Na kraju krajeva, kad se i nije željelo biti kritički izravan ili u nedostatku hrabrosti, konvencije biološkoga horora uvijek su dobrodošle i otvorene za široki dijapazon stilsko-izražajnih sredstava. Ako

je kugla zemaljska u političkoj, ekonomskoj ili moralnoj krizi; ako je u tijeku rat koji ne podupirete, snimite “biohoror” – to je najbolji put za izgrađivanje vlastita društvenokritičkoga statusa, a istodobno se nećete naći na izravnom udaru društvenih moćnika ili njihovih cenzorskih slugana. Šalu na stranu, ovaj poučak funkcionirao je samo u totalitarnim i autoritarnim sustavima; u liberalnoj demokraciji metode su nevidljive i stoga perfidnije.

Kao nusprodukt kritičkog pokušaja svođenja društvenih, političkih, pa i ekonomskih rukavaca u korito političke korektnosti, američkoj kinematografiji potkradaju se i mnogobrojne, na prvi pogled, efemerne ideje. Te su korekcije uspostavljene u srazu s aktualnom politikom koja je odustala od tradicionalnog poimanja politike kao časne i moralne djelatnosti, ali istodobno postaju same sebi svrhom, odnosno stvaraju nešto što kritizira britanski postmarksistički teoretičar Stuart Sim kad govori o “rječniku političke korektnosti koji se može pretvoriti u novi oblik dogmatizma” (Sim, 2006: 199). Uzmimo za primjer vegetarijanstvo. Na početku hita *Sumrak saga* (*The*

Twilight Saga, Catherine Hardwicke, 2008), tinejdžerske ljubavne drame obrubljene gotičkim i horor-motivima, naići ćemo na vampire vegetarijance koji ne piju krv, što je još zabavnije predstavljeno kroz likove morskih pasa vegetarijanaca u dugometražnom crtiću *U potrazi za Nekom* (*Finding Nemo*, Andrew Stanton, Lee Unkrich, 2003). Takvoj vrsti inzistiranja na društveno-političkoj korektnosti priključila se čak i legendarna nezavisna producentska kuća Troma, snimajući jednu od najzabavnijih niskobudžetnih *trash* horor-komedija posljednjih godina *Poultrygeist: Noć pilića mrtvacu* (*Poultrygeist: Night of the Chicken Dead*, 2006) u režiji jednog od Trominih utemeljitelja, nenadmašnog Lloyda Kaufmana.

I dok je najbolji biohoror novijega doba ipak stigao iz Velike Britanije – 28 dana kasnije (*28 Days Later...*, 2002) u redateljskoj izvedbi Dannyja Boylea i prema scenariju književnika Alexa Garlanda – dok je Ayina preradba Cravenovih *Brda imaju oči* tek dijelom i podkontekstualno zagrabila u uzavreli politički problem; slijedio je niz filmova koji puno izravnije oćijukaju s političkim elementima. Iza bioloških eksperimenata uvijek stoje neki predstavnici vlasti, uključujući i vojsku koja opetovano štiti trenutačni poredak, te otvorimo li prostor Geyrhoferovoj tezi o “društvenoj i građanskoj shizofrenosti”, dobivamo jasno zacrtane obrasce od kojih postoje tek manja odstupanja. Primjer je svakako film *Ludaci* (*The Craizies*, 2010) u kojem je redatelj Breck Eisner spojio navedene obrasce. Riječ je o još jednoj preradbi – i to ne toliko dobrog filma Georgea A. Romera *Ludaci* (*The Craizies*) iz 1973. Žitelji malog američkog gradića postaju slučajne žrtve incidenta s bojnim otrovom koji izaziva epidemiju “ludila”, lokalni šerif i njegov pomoćnik nemoćni su u borbi s vlastodržačko-militarističkim komplotom kojim se želi sve zataškati. Pritom je na udaru i obitelj (šerifova supruga je trudna!), što je zapravo zanimljiv detalj jer je, čini se, obitelj u svim ideološkim zabranama – od marksizma do neokonzervativizma – i na-

dalje “osnovna ćelija društva”. Eisner i njegovi scenaristi su, u odnosu na izvornik, ispumpali koji hektolitar krvi, no temeljna priča ostala je ista (što pokazuje koliko se svijet vrti u krug) i – baš kao i Aya u slučaju *Brda imaju oči* – snimili vrlo solidan žanrovski uradak.

Blairwitch-metoda i 11. rujan

Spominjući militarizam, ovdje ne treba zaboraviti još jednu stvar zorno naznačenu u spomenutoj Danteovoj epizodi *Majstora horora*. Kritika militarizma ovdje je, naravno, u izravnoj i prirodnoj vezi s kritikom američke intervencionističke politike koja, doduše, datira još od hladnoga rata, ali se ponovno aktivira nakon terorističkoga napada na Sjedinjene Američke Države 11. rujna. “Postjedanestorujanska” kinematografija iznjedrila je i u samom Hollywoodu niz društveno i politički relevantnih filmova svih vrsta, rodova i žanrova. S obzirom na to da Amerikanci i pod Obaminim vodstvom nastavljaju s politikom intervencionizma te zbog stalnog zveckanja nuklearnim oružjem, čini se kako je u tom smislu sezona filmskoga lova i dalje otvorena, a produljit će je i mogući ponovni ulazak republikanaca u Bijelu kuću.

Kao neprijepornu refleksiju “postjedanaestorujanske” kinematografije svakako moramo spomenuti *Cloverfield* (2008), mali film koji se, zahvaljujući i lukavoj reklamnoj kampanji, izrodio u veliki hit. U filmu Matta Reevesa jedan raskalašeni mladenački tulum na Manhattanu prekida napad divovskoga čudovišta na New York. U žarištu je spomenutog tulumu odnos djevojke i mladića čije je dugogodišnje prijateljstvo narušio seksualni odnos, a sve to uoči njegova poslovnog odlaska u Tokio. Umjesto da mladić otputuje u Tokio, čudovište nalik Godzilli prekida tu ljubavnu priču, a cijeli film je lažni ili hinjeni dokumentarac sniman digitalnom kamerom mladićeva prijatelja. *Cloverfield* je izravna posveta terorističkom napadu na New York i primarno pripada žanru znanstvene fantastike, no neizbježna je karika u nizu igranih ostvarenja pseudodokumentar-



Zemlja živih
mrtvaca
(George A.
Romero, 2005)

ne forme, koji se protegao od *Projekta: Vještica iz Blaira* (pa se ponekad i naziva *blairwitch*-metodom – uspješno ju je rabio George A. Romero – što ćemo tek eksplicirati) do komercijalno potentnog *Paranormalno* (*Paranormal Activity*, Oren Peli, 2007), njegovih nastavaka i izvedenica.

Romerovo uskrснуće zombija

Kao konačnu sintezu, ali i vrhunac svega dosad opisanog, dakle kao temelje snažnih političkih i društvenih refleksija u suvremenom američkom filmsku strave, valja istaknuti tri filma iza kojih stoje trojica žanrovskih velika- na i veterana, od kojih su neki proteklih desetljeća i godina postali žanrovski odmetnici. Najtvrdokorniji slučaj svakako je George A. Romero koji je sredinom prve dekade novoga tisućljeća oživio svoj zombi-serijal začat još potkraj 1960-ih filmom *Noć živih mrtvaca* (*Night of the Living Dead*, 1968). Romerov se autorski prosede uvijek snažno oslanjao na politička zbivanja; *Noć živih mrtvaca* snimljena je 1968, u jednoj od najturbulentnijih godina američke povijesti; te su godine ubijeni Martin Luther King i Robert Kennedy, rat u Vijetnamu

bio je na vrhuncu, policija se grubo obračunavala s prosvjednicima na nacionalnoj konvenciji Demokratske stranke u Chicagu i sa studentskim aktivistima na Sveučilištu Columbia. Stoga je Romerova krvava apokaliptična vizija svijeta koji polako preuzimaju zombiji ujedno označavala i grubo buđenje iz “američkoga sna” ili, kako su to u *Midnight Movies* zapisali J. Hoberman i Jonathan Rosenbaum, “Romerov niskobudžetni film nije bio samo još jedan instant horor klasik, nego i nezaboravna vizija kasnih šezdesetih” (cit. prema Winter, 2006: 89). A taj je klasik do novijega doba doživio još dva nastavka.

Potkraj 2004. George W. Bush ponovno je izabran za predsjednika, taj je reizbor označavao nastavak ili čak snaženje američkoga “rata protiv terorizma”, što je uključivalo i mnogobrojne poteze u unutarnjoj politici kojima se ograničavala sloboda pojedinca. Bio je to dovoljan signal za Romerovu procjenu kako je vrijeme za udahnuće novoga života “živim mrtvacima” i za nadopisivanje slavne trilogije pa je u ljeto 2005. plasirao *Zemlju živih mrtvaca* (*Land of the Dead*), film u kojem zombiji preuzimaju vlast nad planetom čineći ono što najbolje zna-

IVAN ŽAKNIĆ:
POLITIKA I
SUVREMENI
AMERIČKI FILM
STRAVE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ

ju – (re)producirajući se i umnogostručujući svoju snagu na račun mrtvih ljudi. Pričom stereotipna, no politički vrlo radikalna i vješto režirana akcijski horor, snimljen je za 15 milijuna dolara, a zaradio je pedesetak milijuna dolara. Zanimljivo, samo godinu dana prije žanrovski mladač Zack Snyder je u Hollywoodu snimio remake Romerove *Zore živih mrtvaca* (*Dawn of The Dead*) iz 1978. za dvostruko veći proračun od *Zemlje živih mrtvaca*, a koji se kvalitetom ne može mjeriti ni s jednim filmom iz Romerovog serijala. Iako Romero nikad nije previše držao do hollywoodskih studija – vjerujući, valjda, kako u njima osobno stoluju zombiji – profesionalni put ga je ipak natjerao na suradnju s njima. Tako je *Zemlja živih mrtvaca* snimljena u produkciji studija Universal što, međutim, nije utjecalo na redateljevu autorsku i kreativnu slobodu pa je, među ostalim, mogao potpuno autonomno izabrati glumačku ekipu.

Romero polazi od pretpostavke kako su kogačići kugle zemaljske i dalje na nizbrdici, ali su zato zombiji evoluirali – znatno su komunikativniji, učinkovitije razmišljaju i bolje su organizirani. Kao takvi oni su zavladaali većinom kugle zemaljske, a život međusobno podijeljenih ljudi sveden je na gradsko središte kojim dominira otuđeni neboder što ga kontrolira mafijaš staroga kova Kaufman (Dennis Hopper). U borbu za ljudski opstanak kreću tipični društveni “luzeri” Riley (Simon Barker) i prostitutka Slack (Asia Argento) koji pokušavaju spasiti gradsku sirotinju budući da su političke i društvene elite odustale od sraza sa sve goropadnijim zombijima. Tri godine poslije Romero snima i *Dnevnik živih mrtvaca* (*Diary of the Dead*, 2007) koji je stilski, ali i društveno, proširio te ga režirao u potpuno nezavisnoj produkciji jer mu je dosadilo naporno pregovaranje s velikim producentima. U *Dnevniku živih mrtvaca* Romero se koristi formom “filma u filmu”, odnosno metodom lažnog dokumentarca (ili *blairwitch*-metodom) s pričom o skupini studenata koje će u snimanju horor-filma omesti najezda zombija. Uz već davno

naznačene “zombijevske” metafore i alegorije i izravnu kritiku politike vlastodržaca koji nastoje sve zataškati, Romero ovaj put kritizira i medijsku pomamu za “ekskluzivnim” krvavim i eksplicitnim prizorima – umjesto da pomognu čovjeku u čijem mesu zombiji upravo uživaju, drugi ljudi sve to snimaju te snimku žele prodati televizijskoj postaji. Tako su “živi mrtvaci”, uz podulje stanke, preživjeli desetljeća, liberalno-kapitalističke uspone i padove te kontinuitet američke intervencionističke politike uz permanentan strah od kataklizmičke uporabe nuklearnog oružja. I sve se čini kako će – bude li u Romera autorskog žara, volje i snage – i budućnost donijeti prigode za ponovna uskrsnuća “živih mrtvaca”.

Iskupljenje u supermarketu

Svoj značajan doprinos ovoj vrijednosno-perceptivnoj maloj revoluciji filma strave dao je i jedan iskusan redatelj koji se, međutim, etablirao u potpuno drukčijim žanrovskim krajolicima. Riječ je o Franku Darabontu, redatelju dvaju cijenjenih zatvorskih filmova – *Iskupljenje u Shawshanku* (*The Shawshank Redemption*, 1994) i *Zelena milja* (*The Green Mile*, 1999), oba prema predlošcima Stephena Kinga. Darabonta je na horor-stranputicu, nakon velikih uspjeha i kod kritike i kod publike, vjerojatno natjeralo prijateljstvo s Kingom, ali i opsjednutost filmskim prikazima izoliranih ljudskih sudbina. Uglavnom, Darabont je, prema Kingovu književnu izvorniku, napisao scenarij i režirao *Maglu* (*The Mist*, 2007), iako bi bolji prijevod bio *Izmaglica*. Radnja filma smještena je u gradić u Maineu koji je upravo poharala oluja. Glavni lik David (Thomas Jane), njegov sinčić (Nathan Gamble) i susjed Norton (Andre Braugher) kreću u lokalni supermarket po namirnice. Usput primjećuju kako se nad gradićem nadvija magla, zbog koje će uskoro ostati zatočeni u trgovini sa šarolikim društvencem. Kad se spozna da je u magli nešto jezovito i ubojito, kreće klasična igra živaca, herojstva, kukavičluka i međusobnih optužbi,



Magla (Frank Darabont, 2007)

u kojoj posebno iritantan dojam ostavlja gospođa Carmody (Marcia Gay Harden), vjerski fanatik, koja tvrdi kako je magla Božja kazna zbog svih zala što su ih ljudi počinili i čine ih. Darabontov film je, prema žanrovskim obrascima, zapravo vrlo staromodan i stereotipan, ali su likovi uglavnom slojevito koncipirani, a i društveni okvir mu je poprilično usložen. Primjerice najveći dio filmske radnje smješten je u trgovački supermarket u kakvom su se ljudi današnjice spremni satima svojevolumeno “zatočiti”. Nadalje, iako je gospođa Carmody negativno oslikana, Darabont ne zazire od religijskih motiva u svom filmu. Vjerskom fanatizmu on pretpostavlja pitanje iskupljenja kao jednoga od najvažnijih kršćanskih i religijskih pitanja, a s kojim već bavio u svojim dvama hitovima snimljenim prema Kingovu predlošku. Konačno, kad se spozna kako je uzrok ubojite izmaglice vojni eksperiment, Darabont ulazi na teren biološkog horora lišenog izravnog politiziranja, zaobilazeći česte motive zataškavanja i društvene neodgovornosti. Štoviše, upravo se vojska, kao generator eksperimenta koji se oteo kontroli, na kraju pokazuje kao spasitelj, što se može višeznačno tumačiti – ili

je riječ o pukoj narativnoj nuždi, ili o pomalo militantnom pogledu, ili o zakučastoj kritici naravi američkih vojnih intervencija koje po bliskistočnim bespućima “uvode demokraciju” uništavajući sve pred sobom.

Kletva gospođe Ganush

Trijadu filmova strave izdignutih iznad žanrovskoga prosjeka i upregnutih u žanrovsko iščitavanje politike i društva zatvara žanrovski veteran Sam Raimi filmom *Odvuci me u pakao* (*Drag Me to Hell*, 2009). Riječ je o filmu koji svakako nadilazi obrasce žanra, a kad se njima koristi, čini to vrlo promišljeno, na što smo od Raimija i naviknuli. Već u svojem zapaznom prvijencu *Zli mrtvi* (*Evil Dead*, 1982), Raimi je vrlo uspješno spojio elemente horora, groteske i humora, a postmodernistički su ga meta-postupci postupno doveli do podčinjavanja komercijalnim hollywoodskim zahtjevima te je redateljski začeo uspješni filmski serijal *Spiderman* (2002). *Odvuci me u pakao* snimljen je u nezavisnoj produkciji i u tom spoju filma strave, trilera, drame i humoroga Alison Lohman glumi ambicioznu službenicu banke Christine Brown koja uživa u malograđanskom

IVAN ŽAKNIĆ:
POLITIKA I
SUVREMENI
AMERIČKI FILM
STRAVE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Odvuci me u pakao (Sam Raimi, 2009)

životu sa svojim dečkom (Justin Long). Jednoga dana u banku ulazi misteriozna gospođa Ganush (Lorna Raver) i moli za produženje kredita. Christine, nakon unutarnjeg konflikta, to odbije učiniti pa gospođa Ganush ostaje bez doma, ali poseže za kletvom koja će Christinin život pretvoriti u pakao. Raimi je svoj film začeo usporedo sa samim počecima svjetske financijske i bankarske krize, koja će na kraju dobar dio svijeta “odvući u pakao”, a na neke države obrušit će se kletva ravna onoj gospođe Ganush. *Odvuci me u pakao* – film u kojem glavni negativac nije određeni lik, nego lojalnost bankarskom lihvarskom sustavu – ubitačna je Raimijeva strelica koja pogađa u samu srž društvenih nedaća te možda i najznačajniji film spomenut ovom tematskom prigodom.

Naravno, i na kraju ove priče opet se nameće usud filma strave kao, s jedne strane prezrene i ponižene filmske forme, a s druge strane žanra koji je, zbog poprilično uskogrudnih žanrovskih vidika, značajno limitiran. A limiti se ubrzo okreću maksimalnoj eksploataciji pa su u posljednje vrijeme filmovi strave sve nekvalitetniji i predvidljiviji, lišeni značajnijih društvenih implikacija i kritičnosti, a u komercijalnom smislu do iznemoglosti ih crpi 3D-tehnologija. Nove poticaje za snimanje filmova strave redateljci će nesumnjivo imati prilike dobiti – gotovo svako krizno razdoblje ide na ruku filmovima strave i njihovu antagonističkom načinu prikaza Dobra i Zla. Vrijedilo je upozoriti na jedno kratko razdoblje u kojem taj žanr ne samo da se obratio “građanskoj racionalnosti” nego je tu “racionalnost” i hrabro izrazio.

LITERATURA

Geyrhofer, Friedrich, 1989, “Horror-filmovi i vlast”, u: Gavrić, Tomislav (ur.), *Moć imaginacije – eseji o filmskom žanru*, Beograd: Rad, str. 294–296.

Maxford, Howard, 1996, *The A–Z of Horror Films*, London: B.T. Batsfird

Sim, Stuart, 2006, *Svijet fundamentalizma – novo mračno doba dogme*, Zagreb: Planetopija

Winter, Jessica, 2006, *The Rough Guide To American Independent Film*, London – New York: Rough Guides

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB):791.231(100)"2012"(049:3)

Stipe Radić

Među ruševinama Imperija

Uz filmski program 5. Subversive Film Festivala,
5-12. svibnja 2012, Zagreb

U jednom od najupečatljivijih dijelova ruskog filma *Meta* (*Mishen*, 2011) Aleksandra Zeldoviča, kojim je otvoren filmski dio 5. Subversive Film Festivala, prikazane su trgovačke autoceste budućnosti kojima se furiozno i pravocrtno kreću nezaustavljive rijeke kamiona. Tim prometnim venama i arterijama, kako ih naziva jedan od likova u filmu, cirkulira krv globaliziranog svijeta kojom kolaju sirovine, tehnološki dijelovi, pa čak i ilegalni radnici. Međuovisnost kasnog kapitalizma premrežena je pumpanjem tog krvotoka u prostoru, unutar kojeg kao trgovinski regulator patrolira jedan od likova filma. Svijet bliske budućnosti (2020. je godina) koji Zeldovič stvara sa suscenaristom, velikim ruskim postmodernim piscem Vladimirom Sorokinom, lišen je kvara sustava kristaliziranog u ekonomskoj krizi današnjice. To je svijet potpune pobjede apolitične tehnokracije u kojoj se sirotinja i bogataši te ideološka ljevica i desnica sukobljavaju tek u bizarnim televizijskim emisijama, a dokona elita zaokuplja izvorima vječne mladosti i, kao jedan od glavnih likova, naočalama kojima razdvaja iskonski dobro od lošeg. U tom je svijetu Kina postala vodeći svjetski gospodarski igrač te shodno tome svi znaju ili uče kineski, što je ideja koju Sorokin dovodi do vrhunca u hibridnim jezičnim eksperimentima sjajnog distopijsko-satiričnog romana *Plavo salo* (*Goluboe salo*, Moskva: Ad marginem, 1999). I roman i *Meta* počivaju na hrpi aproprijiranih (pogotovo ruskih) kulturnih referenca te tako u isto vrijeme slave i miniraju odrednice tzv. ruske duše.

Slično je postavljen i ruski film *Generacija P* (*Generation P*, 2011, Viktor Ginzburg), ekranizacija istoimenog romana Sorokinova kolege Viktora Pelevina, koji se bavi prijelazom sa sovjetskog etatičkog društvenog ustrojstva na ruski divlji kapitalizam oligarha, žderačkog konzumerizma i medijske manipulacije. I dok je *Generacija P* više kritična, a *Meta* sentimentalna, oba filma povezuje širina nakošenog, shizofrenog uvida koji mapira čvornatu mrežu fluksova kapitala kroz nutrinu društvenog tkiva. Pelevinova i Sorokinova djela tako sugeriraju da se kompleksnost suvremenog svijeta može pojmiti tek kompleksnim delezue-guattarijevskim shizoanalitičkim pristupom. Naglašenom metaforom gospodarskog krvotoka iz *Mete* razotkriva se djelić tog stalno cirkulirajućeg i prisvajajućeg kapitalističkog organizma.

Ta koncepcija svijeta kao umreženog teritorija kojim fluktuiraju kapital rezonira s političko-filozofskim konceptom Imperija Michaela Hardta i Antonija Negrija koji su, pak, svaki zasebno gostovali na zadnje dvije konferencije Subversivea. Autori koncept razvijaju među ostalim i na tragu misli Michela Foucaulta te Gillesa Deleuzea i Félixia Guattarija, u ambicioznoj trilogiji (od koje su prva dva dijela prevedena na hrvatski) koju počinju *Imperijem* (*Empire*, Cambridge: Harvard University Press, 2001), a nastavljaju *Mnoštvom* (*Multitude*, New York: Penguin Press, 2004) te *Commonwealthom* (Cambridge: Harvard University Press, 2009). Njihovo je viđenje suvremenog svijeta formi-

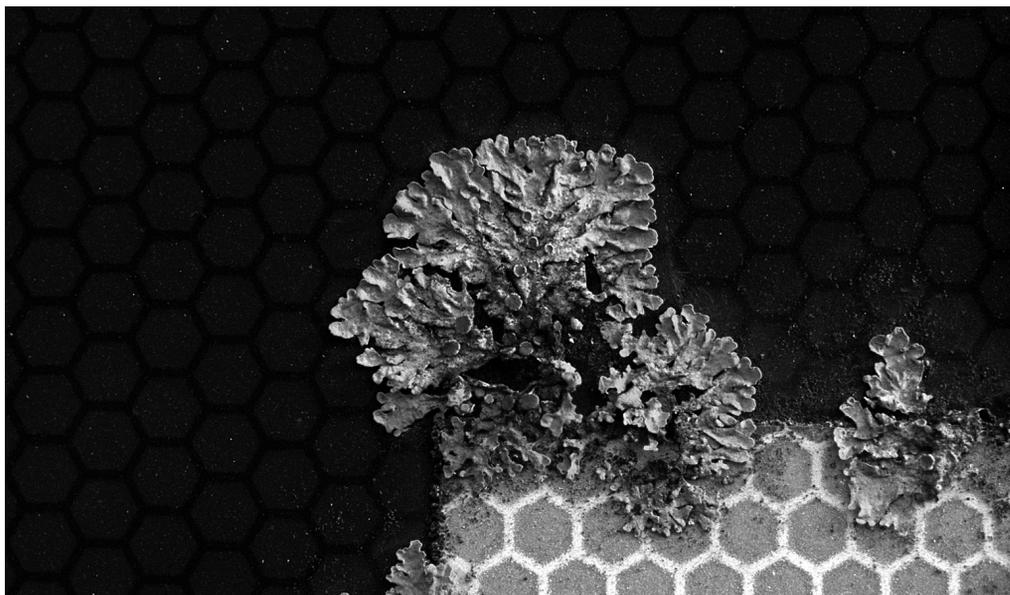


Meta
(Aleksandar
Zeldovič, 2011)

rano na paradigmatičkim promjenama do kojih je došlo urušavanjem blokovske podjele i procesom globalizacije na više razina. Imperij je tako decentralizirani i virtualni poredak koji sačinjava mreža različitih ekonomskih, vojnih, političkih i kulturnih autoriteta i centara moći (među ostalim, nacionalne države, nadnacionalne i nevladine organizacije, multinacionalne korporacije, mediji...) koji svi zajedno djeluju na istom cilju – zaštiti i širenju kapitalističkog poretka. Imperij je, po autorima, dinamična i elastična sustavna struktura koja se predstavlja kao stalna i nužna te koja ima moć održavanja društvenog mira i proizvodnje vlastitih istina.

Mapiranje krajolika, cjevovoda te čvorova (ne)moći Imperija iskazalo je još nekoliko filmova iz ovogodišnjeg programa festivala, ponajprije sjajni dokumentarci koji se lucidnom tematskom širinom i rafiniranim filmskim jezikom bave kasnim kapitalizmom kao strukturom i mrežom odnosa. To su prije svih *Kontrola niske rezolucije* (Low Definiton Control, 2011) Michaela Palma, *Robinson u ruševinama* (Robinson In Ruins, 2011) Patricka Keillera te *Tržište nekretnina* (Mercado de futuros, 2011) Mercedes Álvarez.

Polazna točka za Hardtovo i Negrijevo viđenje današnjice Foucaultov je pojam biopolitike kao artikulacije potpune moći suverene države nad životima pojedinaca. Biopolitičko društvo nadzora zamijenilo je društvo discipline koje je bilo uvjetovano djelovanjem institucija kao primarnog instrumenta discipliniranja. Vidljiva je kontrola ustupila mjesto djelotvornijoj psihološkoj disciplinizaciji pod kojom pojedinac, kako bi smanjio životne rizike, prihvaća potpunu kontrolu nad svojim tijelom i umom. Njegovim prešutnim pristankom kontrola se internalizira te prožima sve aspekte suvremenog života. Tako austrijski redatelj Michael Palm u filmskom eseju *Kontrola niske rezolucije* nizanjem snimki nadzornih kamera koje prati govor u *offu* (tj. intervjui sa znanstvenicima iz različitih disciplina koje, pak, poimence ne predstavlja) secira biološke, filozofske i političke posljedice djelovanja mehanizama biopolitičke kontrole. Palm film dijeli u poglavlja u kojima se dotiče različitih aspekata suvremenog života (kontrola javnih prostora, civilizacijska ovisnost o tehnologiji, kontrola rađanja itd), bazirajući ga na inače neproblematiziranoj dominantnoj ulozi slike u društvu.



Robinson u ruševinama
(Patrick Keiller, 2010)

Nizovi snimki koje autor podastire razokrivaju minorne događaje u urbanom prostoru u kojima pojedinci na određene načine odskaču od obrazaca kojima se ostali ljudi podvrgavaju. Bilo da pojedinac predugo stoji na istom mjestu, trči, snima vlastitom kamerom, on podliježe “strožoj” inspekciji nadzornih kamera. Palm naglašava jezivu razinu ambivalentnosti koju kamere bilježe, jer se iz njihova rakursa svatko može izdvojiti i biti proglašen opasnim elementom. Suvremeno izvanredno stanje tako omogućava trenutne suspenzije demokracije i ljudskih prava, neprestano prijeteci promatranim subjektima mogućom interventnom korekcijom od strane sustava.

S druge strane, prisutnost tehnološkog panoptikuma nesvjesno utječe na samokontrolu pojedinaca koji se povinuju strožim normama svodeći svoje ponašanje na razinu konformističkog obrasca. Palmov fragmentirani mozaik mutnih crno-bijelih snimaka predstavlja urbani okoliš kao distopijski krajolik Imperija kojim se kreću nesigurni subjekti svedeni tek na biološki trag unutar kompjuterskog polja rezoniranja. Pesimistično naglašavajući da će ljudsko arbitriranje u procesu društvene kontrole uskoro postati nepotrebno, te da

će računala moći sama, ravnajući se nizovima programiranih obrazaca, procjenjivati potencijalnu opasnost, *Kontrola niske rezolucije* postavlja osnovno pitanje: tko i zašto ima pravo nadzirati i kontrolirati društvo?

Prostor ima važnu ulogu i u *Robinsonu u ruševinama*, dokumentarcu britanskog autora Patricka Keillera. Ako je u svojim ranijim dugometražnim radovima *London* (1994) i *Robinson u prostoru* (*Robinson In Space*, 1997) kritizirao mijene koje su zahvatile društvo i njegov krajolik nasrtajima sprege kapitala i tatcherijanske politike, *Robinson u ruševinama* je, kako dvosmisleni naslov i sugerira, filmski esej koji bilježi konačno urušavanje tog dereguliranog kapitalizma u krizni ambis. Ako je u njegovim ranijim filmovima još postojala nada u izborni proces i smjenu višedesetljetne torijevske vladavine, *Robinson u ruševinama* kristalizira iskustvo laburističkog “trećeg puta” i ideološke pobjede neoliberalne platforme na svim razinama. Nedavna kriza financijskog sektora, koju Keiller pritom apokaliptičnim tonovima problematizira, predstavlja tek jednu od nuspojava kronične kvarnosti društvenog sustava. Stilski i tematski neodvojiv od ranijih dvaju filmova, *Robinson u ruševinama* ponovno se predstavlja

STIPE RADIĆ:
MEĐU
RUŠEVINAMA
IMPERIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

u formi iščašenog pseudodnevničkog putopisa fiktivnog lika (autorova alter-ega) zvanog Robinson koji plovi kroz ruralni i urbani prostor Velike Britanije. Robinson se kreće i pritom spontano snima lutajući krajolikom, što je inspirirano situacionističkim istraživanjem prostora objedinjenim u psihogeografiji i ideji tzv. *derivea* (besciljnog lutanja) Guya Deborda. Keiller iskazuje istančan osjećaj za vizualno, koristeći serije statičnih, brižno komponiranih kadrova detalja i pejzaža koji su (za razliku od ranijih filmova) gotovo u potpunosti lišeni ljudske prisutnosti (pojavljuju se tek vozila) što dodatno naglašava stav o konačnom smaku civilizacije. Identičan autorski odabir obilježava i odličan film *Ruševine* (*Ruínas*, 2009) Manuela Mozosa u kojemu se bilježe stadiji raspadanja napuštenih građevina (od vila do hotela i bolnica) diljem portugalske obale. Keiller, pak, bilježi pitoreskne vedute engleske provincije, urušena obiteljska zdanja, njive i detalje života u prirodi, ali i napuštene tvornice i kamenolome, gradske ulice, supermarkete, korporativna i vojna ograđena zemljišta. Robinsonova kontemplativna melankolija ublažena je, pak, blagom (auto)ironijom kojom odiše naracija Vannese Redgrave koja iz trećeg lica pripovijeda o njegovim lutanjima.

Arhitektura i pejzaž za Robinsona predstavljaju bazen upisanog ljudskog iskustva, određen povijesnim, političkim i kulturnim bremenom, te se njegova zapažanja pletu u čvrstu mrežu podataka vezanih uz određeni prostor. Kompleksan i asocijativno digresivan Keillerov je dokumentarac parnjak romanjskim remek-djelima W. G. Sebald, a zbog motiva putovanja po engleskoj provinciji sličan je njegovu romanu *Saturnovi prstenovi* (*Die Ringe des Saturn*, Frankfurt am Main: Eichborn Verlag, 1995). Kao što Sebald svoje pseudoputopisne romane s melankoličnim glavnim likom (koji predstavlja samog pisca) premrežava nizovima referenca, citata te minuciozne i eruditne povijesno-antropološke rekonstrukcije, tako i Keillerov Robinson u doticaju sa svakod-

nevnim doživljava vrtoglave navale civilizacijskog iskustva. On sam je (što sugerira i njegovo ime) neka vrsta izopćenika koji u shizofrenoj nakupini informacija i detalja nastoji razotkriti premreženost suvremenog društva (što Keiller apostrofira u višeminutnom kadru pauka koji plete mrežu), te osjetilno upijajući krajolik spoznati budućnost civilizacije. Daleko od turističko-putopisne banalnosti Robinsonov je pogled uviđavan i dubok, bilo da kroz prikaz razmještenosti naftnih cjevovoda kontemplira o američko-britanskim odnosima ili da povijesnu borbu protiv prvotnog procesa ograđivanja i privatizacije zajedničke zemlje (tzv. *enclosure*) suptilno povezuje s današnjim gospodarskim spekulacijama.

Na sličan autorski način, no uz daleko manje podataka i bez direktnih komentara, svoje mapiranje stanja svijeta formira Mercedes Álvarez u dokumentarcu *Tržište nekretnina*. U njemu, kao i u svom prvom film, elegičnom ruralnom ostvarenju *Nebo se okreće* (*El cielo gira*, 2004), autorica pokazuje snažan utjecaj katalonskog majstora antropološko-meditativnih dokumentaraca Joséa Luisa Guerína na čijem je filmu *Rad u nastajanju* (*En construcción*, 2001) radila kao montažerka. Guerín u tom suptilnom dokumentarcu pokazuje utjecaj naleta politike i kapitala na siromašnu urbanu zajednicu koju se deložira zbog gradnje luksuzne zgrade, ali i na ljude povezane uz taj prostor i projekt (radnike, susjede, prolaznike). *Tržište nekretnina* tako je svojevrsni nastavak u kojem se još šire zahvaća u tematiku ozloglašene španjolskog nekretninsko-bankarskog balona. Suzdržanim pristupom i sporim tempom autorica povezuje prikaze različitih aspekata života u kasnom kapitalizmu, a kao i kod Keillera i Palma vizija svijeta krajnje je pesimistična.

Álvarez tako promatrački bilježi različite, no ipak povezane događaje (s tim da se nekima vraća kroz cijeli film); deložaciju stana iz kojeg će svi predmeti završiti na lokalnom sajmu, korporativna motivacijska predavanja, sajam nekretnina, financijsku burzu nervoznih bro-



*Kontrola niske
rezolucije*
(Michael Palm,
2011)

kera koji neprestano telefoniraju, vrtnu oazu između prometnica i razgovorljivog starca koji na sajmu svaštarija odbija prodavati svoje izložke. Najveću pozornost autorica pridaje španjolskom sajmu nekretnina koji se odvija uoči samog ekonomskog sloma i kojim kruže grabežljivi ulagači i prodavači iz cijelog svijeta oboružani maketama i trgovačkim frazama. I dok Keiller u svojim filmovima bilježi suvremenu urbanizaciju koja se podređuje kapitalu te kojoj nije stalo do suodnosa čovjeka i prirode, Álvarez pokazuje mjesto gdje se smišljaju takvi proždrljivi naleti u prostor.

Suptilno prateći aktere na sajmu u njihovim pokušajima da obrnu novac i profitiraju (po mogućnosti u zemljama sa što dereguliranim uvjetima investicijskih opterećenja), autorica naglašava da se cijelo suvremeno društvo bazira na virtualnom i fiktivnom, spektaklu gonjenom umjetno stvorenim potrebama. Ispražnjeno od realnoga to je društvo sazdano od fiktivnog novca i generičkih zgrada koje se multipliciraju unedogled diljem svijeta, zauvijek mijenjajući prirodne krajolike. Álvarez tako

prikazuje i sam centar suvremene komodifikacije, financijsku burzu u kojoj se zarađuje i gubi titrajima znamenki na ekranu, a instinktivnim procjenama neposredno se odlučuje o sudbini cijelog svijeta.

Iako se Keiller fokusira na engleski krajolik, a Álvarez na španjolsko društvo, oni ipak širinom dodirnutih tema progovaraju o globalnim mijenama – spojnicama Hardtova i Negrijeva Imperija. Tako labavo povezani fragmenti dokumentarnih snimki, povijesnih i analitičkih podataka usko povezuju oba filma u namjeri da podastru tapiseriju fluidnih centara moći postmodernog svijeta – nuklearnih, naftnih, trgovačkih, financijskih, graditeljskih, političkih. Sve ih, pak, natkriljuje Palmovo propitivanje društva nadzora koje pacifikacijom otpora brani nametnuti *status quo*, u kojemu “male sestre” Manuela Castellsa zamjenjuju Orwellova “velikog brata”. Álvarez daje alternativu prikazom starca koji uživa u vrtnoj oazi usred grada te, u konačnici, praćenjem stanovitog Jesusa Castra, odrpanog devedesetogodišnjeg prodavača sajamskih tričarija koji odbija

STIPE RADIĆ:
MEĐU
RUŠEVINAMA
IMPERIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Tržište
nekretnina
(Mercedes
Álvarez, 2011)

usluživati svoje mušterije jer, kako kaže, radije sjedi i razmišlja o životu negoli zarađuje. Kroz njegove dijaloge s prolaznicima autorica nudi kontrapunkt prikazu apsurdne trke za brzom zaradom iz ranijih sekvenca, ali i u univerzalnom okviru predstavlja trezveniji pogled na život i svijet.

Način otpora protiv autoriteta Imperija morao bi – kao što u potentnim idejama o mnoštvu govore Hardt i Negri, ili o nomadskom ratnom stroju Deleuze i Guattari – preuzeti njegove postavke: fluidnost, bezgranično kretanje i stalno ofenzivno prisvajanje teritorija i značenja. Mnoštvo je tako kategorija novog proletarijata koji se formira uslijed promjena u radu, proizvodnji i eksploataciji u postfordovskom kapitalizmu. Te promjene formiraju nove subjektivnosti i forme života, u konačnici, i nova bića koja su hibridna, mobilna i umrežena. Stoga se u mnoštvu pojedinačnosti ne potčinjavaju, jer se ono sastoji od individua s vlastitim osobinama koje se povezuju u stvaranju zajedničnosti i zajedničkoga. Mnoštvo je revolucionarni subjekt čije stvaranje tek trebamo dočekati, no to je, po autorima, neminovno, pa u nedavno objavljenom internetskom pamfletu *Deklaracija* (*Declaration*, 2012), eman-

cipativne i ohrabrujuće tragove pronalaze u sličnostima između alter/antiglobalističkog pokreta s kraja prošlog stoljeća, nedavnih sjevernoafričkih revolucija te pokreta i okupacija tzv. “ogorčenih” (ili, kako se nazivaju, “ostalih 99 %”) diljem svijeta. Ono što ih, usprkos razlikama, povezuje umrežena je mobilizacija i komunikacija, horizontalno i demokratsko odlučivanje bez vođa te, na koncu, osvještanje borbe za zajedničko i samoafirmaciju. I dok su na ovogodišnjem Subversiveu dokumentarci *Samit* (*The Summit*, Franco Fracassi, Massimo Lauria, 2011) i *Black Block* (Carlo Bachschmidt, 2011) različitim autorskim pristupima progovarali o brutalnoj represiji Imperija nad prosvjednicima u Genovi 2001, lirični igrani pamflet *Indignados* (Tony Gatlif, 2011) povezuje, afirmira i slavi masovne pobune u zadnje dvije godine (od Egipta preko Grčke, Španjolske...).

Za razliku od tih pokreta, koji su preuzimali gradske trgove za koncentraciju otpora i lakšu organizaciju i širenje znanja, niz zagrebačkih prosvjeda iz proljeća 2011. pokazivao je zanimljiv nomadski karakter; npr. desetak tisuća ljudi bez ikakvih vođa znalo se satima nesmetano i sasvim spontano kretati gradom prosvjedujući pred poimanim simbolima moći.

Taj primat fluktuiranja prostorom Álvarez metaforički naglašava prikazom grupice tinejdžera koji se urušenim gradskim kvartom kreću metodom *parkoura*. Oslobođeni konformističkih normi oni ujedinjuju spontanost, neuhvatljivu snagu i moć istraživanja. Tako je i Keillerov Robinson nomad bez korijenja, koji se kreće i razmišlja kompleksno i spontano, te se u vlastitoj potrazi za utopijom neprestano suprotstavlja normama i autoritetima. Na kraju filma naratorica otkriva da mu se gubi svaki trag, a baš ta neuhvatljivost egzodusa, koja prkosi nadzoru Imperija, nosi u sebi sjeme optimizma i promjene. Keiller to apostrofira metaforičkim naglašavanjem lišaja, kojemu se

vraća tijekom cijelog dokumentarca, navodeći ga kao jedan od primjera biološkog fenomena uzajamnosti. Takvu evolucijsku organsku kooperaciju Robinson suprotstavlja dominaciji neoliberalnog darvinističkog viđenja opstanaka najjačih, referirajući se na radove američke biologinje Lynn Margulis. Na direktnom tragu deleuze-guattarijevske misli to Keillerovo naglašavanje organske kooperacije postaje zalogom neke bolje budućnosti civilizacije, u kojoj bi udruživanjem i otporom roja nomadskih Robinsona nastao samoorganizirajući i održivi biomorfni društveni sustav koji bi, kao što zazivaju Hardt i Negri, počivao na radosti stalnog stvaranja, kooperacije i ljubavi.

STIPE RADIĆ:
MEĐU
RUŠEVINAMA
IMPERIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.288:791.65.079(497.5 ZAGREB)(091)

Jurica Starešinčić

Četrdeset godina vrhunske animacije na Animafestu

Uz Animafest – Svjetski festival animiranog filma

(kratkometražno izdanje), 29. svibnja – 3. lipnja 2012, Zagreb

Svatko tko makar ovlaš prati animirani film u Hrvatskoj upoznat je s činjenicom da ove godine Animafest slavi četrdesetu godišnjicu postojanja. To ga čini drugim najstarijim festivalom posvećenim isključivo animaciji, odmah poslije Annecyja. Zagrebački Animafest među najvažnijim je festivalima animacije i po mnogočemu drugom, osim tradicije. Primjerice, Taschenova knjiga *Animation now!* (urednika Juliusa Weidemanna), grafički impresivan pregled suvremene animacije, Animafestove nagrade navodi između svega nekoliko najvažnijih festivalskih nagrada.

S druge strane, Animafest se nikad nije uspio nametnuti kao mjesto sklapanja važnih poslova. Nije se uspio nametnuti kao obavezno odredište komercijalno relevantnih producenata i autora koji traže financijere za svoje grandiozne projekte. Dojam neupućenog promatrača sa strane je da se tek unatrag nekoliko godina pokušalo napraviti iskorak prema tome. Je li zbog uvjeta nastanka samog festivala u okvirima samoupravnog socijalizma, gdje se takva orijentacija mogla smatrati sramotnom ili čak kontrarevolucionarnom ili, naprosto, zbog težnje organizatora da jasno razgraniče umjetničko od komercijalnog i ostanu čvrsto na strani prvog, teško je reći. Gotovo snagu činjenice ima kako kontakt umjetnika i potencijalnih producenata za njihove filmove generira povećani interes spomenutih da osobno posjete festival, a opet je i ove godine u Zagreb svoje filmove došao ispratiti više nego zadovo-

ljavajući broj poznatih autora iz najudaljenijih točaka globusa (Japan, Kanada, Kina...).

Četrdeseti rođendan pokazao se i kao zgodna prilika za rekapitulaciju dosad gledanog na Animafestu, pa su organizatori pripremili program svih dobitnika Grand Prixa od 1972. do 2012. Nakon odgledanog programa nameće se pitanje koliko se svjetska produkcija animiranih filmova u tom razdoblju promijenila?

Najveća promjena su, naravno, tehničke mogućnosti. Malo koja grana umjetnosti je u digitalnoj revoluciji doživjela tako radikalnu transformaciju proizvodnog procesa kao animacija. Animacija trodimenzionalnih modela omogućila je stvaranje potpuno artificijelnih prizora koje je ponekad nemoguće razlikovati od snimljenog materijala; automatsko faziranje i sinkronizacija zvuka i slike omogućili su stvaranje estetski primitivnih animiranih filmova u svega nekoliko sati, a internet njihovu distribuciju gotovo trenutačnu, čime oni danas mogu odgovarati na aktualne političke prilike brže od novinske karikature; skeneri, tableti, besplatni softveri i jeftina stolna računala omogućuju apsolutno svakome tko posjeduje znanje, talent i puno slobodnog vremena da praktički bez troškova producira i distribuira svoje filmove; protočnost informacija i edukacija na daljinu omogućili su da svega nekoliko svjetskih centara animacije zamijeni nepregledna mreža kako animacijskih škola i akademija, tako i samoukih pojedinaca.



Oh Willy...
(Emma De
Swaeef i Marc
James Roels,
2011)

Spomenuti tehnički napredak odavno se prelio i na prikazivačko platno u vidu sasvim novih estetika, ponajviše vezanih za trodimenzionalnost. S jedne su strane filmovi nastali animacijom trodimenzionalnih računalnih modela koji se onda digitalnim putem iscrtaavaju na dvodimenzionalnu plohu, što je vrlo fleksibilna tehnika i korištena je i u izradi šarenih dječjih filmova i monokromatskih eksperimentalnih i hiperrealističkih imitacija igranih filmova. Naravno, spomenuta je tehnika (osim u specijalnim efektima gdje se kombinira sa snimljenim materijalom) najkorištenija za izradu komercijalno orijentiranih animiranih filmova čija se inspiracija kreće negdje između lutka-filma i klasične disneyjevske animacije. Dotad iznimno složene (ili gotovo neizvedive) zamisli u trodimenzionalnom okruženju lutka-filma poput ogromnih setova s tisućama karaktera među kojima se kamera kreće velikom brzinom ili tzv. “spljošti pa rastegni” (*squash-stretch*) tehnike upotrebene na trodimenzionalnim likovima, računalna je animacija ne samo olakšala, nego i učinila relativno jeftinim. S druge strane tu je 3D kao kinoprikazivačka tehnologija, koja je pak najčešće vezana za dugometražne filmove (bilo igrane ili animirane u spomenutoj tehnici), ali u sklopu Animafesta

mogli smo vidjeti iznimno zanimljivu prezentaciju kanadskog National Film Boarda u kojoj ne samo da smo vidjeli klasično animirane filmove prikazane u 3D-u, nego i eksperimentalne filmove koji se poigravaju perspektivom (obrnuta perspektiva, primjerice: fotografski snimljeni materijal bio je obrađen tako da manji predmeti, oni u prirodi dalje od nas, djeluju bliži i obrnuto), često nas dovodeći do ruba mučnine.

Klasična je animacija, također, pretrpjela snažnu transformaciju koja možda nije toliko očigledna gledatelju, ali animatori sami sve manje koriste papir, cel i sl. jer je crtanje grafičkim tabletima izravno u računalne softvere postalo brže i jeftinije. Gotovo da i nema više filmova koji nisu makar snimljeni digitalnom kamerom pa obrađeni i “spojeni” na računalu.

Ne čudi zato da je najglasniji pljesak po završetku projekcije na čitavom Animafestu dobio film *Malo ovdje i veliko ondje* (*Here and the Great Elsewhere*, Michèle Lemieux, 2012) izveden u tehnici igličastog ekrana poznatijeg kao *pinscreen*, tehnici koju se vrlo često spominje kao najtežu, najzahtjevniju tehniku animacije uopće. Radi se o povećoj plohi potpuno prekrivenoj iglicama koje se mogu uvlačiti ili izvlačiti stvarajući reljefne oblike. Doda li se još kvali-

JURICA
STAREŠINČIĆ:
ČETRDESET
GODINA
VRHUNSKJE
ANIMACIJE NA
ANIMAFESTU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ

tetno postavljena rasvjeta, rezultat je slojevito osjenčana slika snažnih kontrasta i s velikim potencijalom za realistično prikazivanje nadrealnih zamisli, barem su je tako koristili njezini tvorci Alexandre Alexeïeff i Claire Parker 1930-ih godina, ali kako vidimo i njihovi iznimno rijetki sljedbenici sve do danas. Igljasti ekran zapravo je bila tehnika koja je, uz puno više truda, omogućavala realističnost i fleksibilnost računalne animacije davno prije nego je ta tehnologija postojala. Posebno je zanimljivo da po okončanju ovog zapravo prosječnog filma autorica kameru udaljuje i snima sam uređaj, *pinscreen*, otkrivajući gledateljima koji to do tad nisu shvatili o kojoj se tehnici radi. I upravo se u tom trenutku dvoranom prolama pljesak.

Čini se da je educiranoj publici, ali i velikom broju animatora i studenata animacije koji su pohodili projekcije na Animafestu, fetišističko obožavanje arhaične tehnike animiranja pobudilo nostalgiju za nekim drugim vremenima kad je animiranje bila puno zahtjevnija avantura i kad je između ideje i kreacije postojao puno taktilniji proces. Računala kao da su animatore lišila idiosinkratizma i romantičnosti njihova poziva: animatore se više ne zamišlja okružene šarmantnim lutkama, glinom, s pijeskom, olovkama ili kistovima u rukama... Tendencija je da svi, koliko god im pristupi bili različiti, rade u istim okružjima, sjedeći ispred računalnog ekrana poput programera, arhitekata ili ljubitelja računalnih igara.

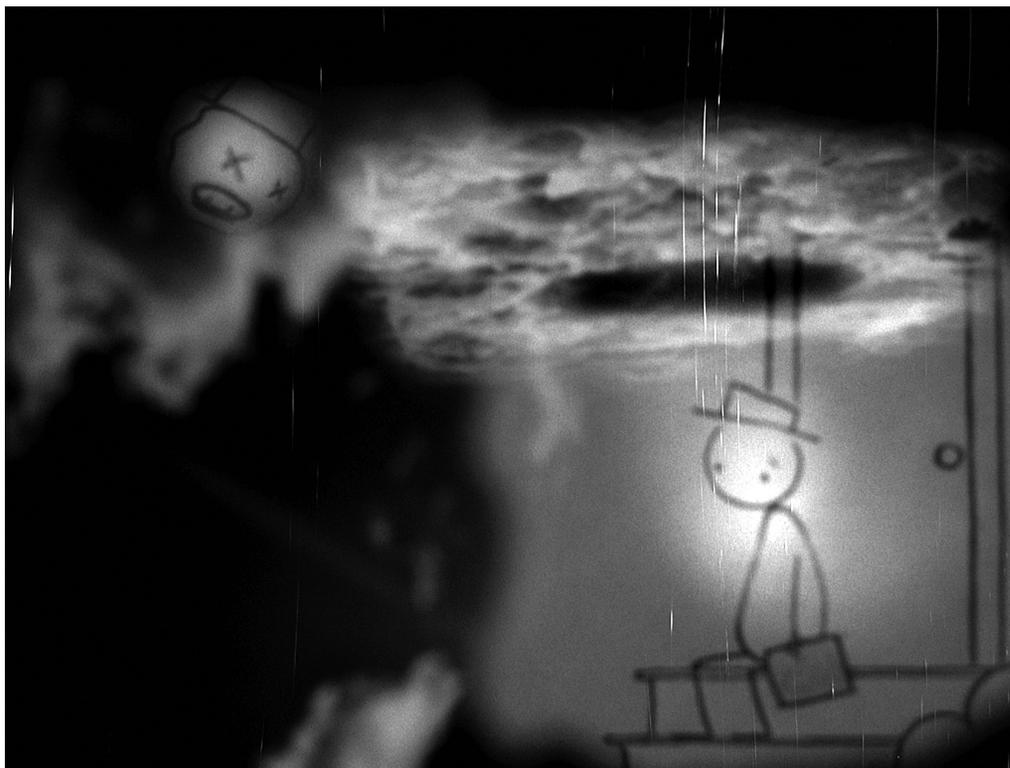
Ponekad se može čuti da su "pravi" vojnici (oni koji hodaju pustinjama i nose u rukama ubojita oružja) često sumnjičavi i prezrivi prema računalnim stručnjacima koji upravljaju daljinski navođenim bombarderima ili robotima za razminiranje. Gledanje u oči svoje žrtve, riskiranje vlastitog života – za njih samo to može biti pravi vojnički poziv, kao što nam je zagrebačka publika pokazala da za nju korištenje računalne animacije zbog svoje jednostavnosti i uštede na trudu i financijskim ulaganjima nije jednako častan posao kao što je to bio

slučaj prije 40 godina kad su se na zagrebačkim platnima izmjenjivali lutka-filmovi, animacije pijeska, rasteri, klasično animirani filmovi i sl.

I žiri je svoje simpatije poklonio jednom tradicionalnije animiranom lutka-filmu (*Oh Willy...*, Emma De Swaef, Marc James Roels, 2011). Ovogodišnji je dobitnik Grand Prixa istovremeno dirljiva i duhovita priča o gubitku životnih temelja sredovječnog, pretilog Willyja koji se vraća u nudističku zajednicu u kojoj je odrastao da bi posjetio umiruću majku. Dramaturški na mahove nespretni film uspješno se opire nihilizmu u koji je premisa lako mogla potonuti i to prvenstveno korištenjem specifičnosti animiranih filmova: geg humorom i šarmantnim vizualima. Dizajn lutke pretilog cinika posebno je vrijedan pohvale jer kontrastira oštri karakter Willyja oblim i mekim oblicima, a njegovu ogromnu tjelesinu malenim genitalijama. Willy će se prisjetiti brojnih neobičnih epizoda iz mladosti (uglavnom sitnih poniženja i nesporazuma), a doživjet će i pregršt novih (podjednako nevino ponižavajućih), te sasvim nehotice pronaći nit koja ga povezuje s iskustvima i okruženjem u kojem je izgrađen kao osoba.

Radi se o vrlo simpatičnom, zabavnom i promišljenom radu, koji neambicioznost čini neobičnim izborom za nagrade na velikim, ponajprije umjetničkim festivalima poput Animafesta. Nešto slično dogodilo se prije četiri godine kad je Grand Prix osvojio također vrlo kompetentan, duhovit i zabavan film kojem je također nedostajala nešto snažnija vizija da bi bio pamtljiv, *Sestre Pearce* (*The Pearce Sisters*, Luis Cook, 2007). Osobno se bojim da će i uspomena na ovaj film izbljedjeti već za nekoliko godina, iako sam u njemu podjednako uživao kao i većina publike.

Nagrada Zlatni Zagreb pripala je još jednom komunikativnom i duhovitom filmu, *Kakav divan dan* (*It's Such a Beautiful Day*, Don Hertzfeldt, 2011), posljednjem dijelu trilogije o životu i smrti iz radionice jednog od najpopularnijih autora *underground* animacije i jed-



Kakav divan dan (Don Hertzfeldt, 2011)

nog od najgorljivijih pristalica tradicionalnih tehnika u animaciji. I u ovom filmu Hertzfeldt koristi vrlo jednostavan crtež (tzv. *stick-figures*) te nastavlja svoja istraživanja s pozadinskim fotografijama. Hertzfeldt je prvenstveno zaljubljenik u proces animiranja, oživljavanja i pripovijedanja, a na sam crtež ne troši puno vremena. Rezultat su filmovi čiji reproducirani kadrovi u knjigama, časopisima i sl. djeluju prazno i nemarno, dok su filmovi zapravo vrlo bogati i dinamični.

Izuzetak nije ni *Kakav divan dan* u kojem glavni junak Bill prvo gubi pamćenje, na koncu i umire. Čak 23 minute Hertzfeldt razrađuje posljednje Billove dane prepuštajući pripovijedanje zvuku, odnosno naraciji iz *offa*, dok slikom samo dodaje notu razigranosti u humoru, te pozadinskim fotografijama pojačava brze promjene atmosfere filma. Promjene atmosfere, kao i najveći dio uspješnijih šala (a radi se o vrlo duhovitom djelu, bez obzira na tematiku), posljedica su Billovih problema s pamćenjem

zbog kojih učestalo ponavlja radnje; malo je svjestan svoje skorašnje smrti, malo nije; kao i postavljanja fokusa baš u lik Billa. Iako narator govori u trećem licu, čujemo samo ono što i sam Bill zna. A to je, kako mu se stanje progresivno pogoršava, sve manje i manje jer sve češće i češće misli mu se ponavljaju budući da ih protagonist svaki put iznova proživljava kao i prvi put. Zanimljiva je to studija uloge koju pamćenje ima u našim doživljajima, kao i same naravi ljudskog postojanja. Ambiciozan, ali sasvim nepretenciozan, ovaj je film još jednom potvrdio Hertzfeldta kao modernog klasika, iako se radi o autoru tek u tridesetim godinama života (rođen je 1976. godine).

Osim zajedničkih nagrada, svaki je član žirija odabrao i jedan film koji se njemu osobno svidio, što je među nagrađene (ili barem spomenute) promoviralo i nekoliko neobičnijih, samosvojnijih, pa i hermetičnijih ostvarenja. Trostruki osvajač zagrebačkog Grand Prixa Priit Pärn simpatije je poklonio uvrnutom fil-

JURICA
STAREŠINČIĆ:
ČETRDESET
GODINA
VRHUNSKJE
ANIMACIJE NA
ANIMAFESTU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Bobby Yeah
(Robert
Morgan, 2012)

mu (čak i za standarde i inače uvrnutog autora) Roberta Morgana *Bobby Yeah* (2012), djelu prilično proizvoljne dramaturgije i strukture, u kojem izrazito antipatični antropomorfni zec (ili čovjek s dva tumora na glavi koji podsjećaju na zečje uši) nikako ne uspijeva odoljeti iskušenju pritiskanja crvenih gumba kojih, izgleda, u *Bobby Yeah* svijetu ima na svakom živom (i ponekom neživom) predmetu, a čije je djelovanje potpuno nepredvidljivo, osim što je predvidljivo da protagonist kad god pritisne jedan od tih gumba završi u još goroj nevolji nego što je bio, iako je u nevolji već od samog početka filma. *Bobby Yeah* nastavlja Morganov interes za zastrašujuće i groteskno. Njegovo vladanje stopanimacijom lutaka na uobičajeno je zavidnom nivou, ali najizrazitija vrlina mu je dizajn lutaka, osvjetljenja, interijera... Osim ovim filmom, Morgan se na ovogodišnjem Animafestu predstavio i trima starijim filmovima (od kojih sam barem za jedan siguran da je bio i u natjecateljskim programima ranijih izdanja) u panoramskom programu 3x3 (tri filma triju autora). Može se zaključiti da je neobična snaga i upečatljivost njegovih kreacija u dodavanju vrlo realističnih elemenata u sasvim groteskno okružje. Primjerice, u većini njegovih filmova

oči likova načinjene su potpuno realistično. Puno truda uloženo je i u materijale i strukturu "kože" lutaka, koja je također vrlo realistična, iako u pravilu boležljiva, sluzava i uopće degutantna. Tako sasvim groteskni oblici kojima je, pogotovo, *Bobby Yeah* ispunjen postaju opipljivi i bliski do te mjere da ponekad izazivaju gađenje i mučninu.

Lea Zagury istakla je novi film jednog od najredovitijih zagrebačkih gostiju Georgesa Schwizgebela *Romansa* (*Romance*, 2011). Desetljećima konzistentno koristeći istu tehniku animacije boje pod kamerom, te prepoznatljive duge kadrove u kojima se "kamera" neprestance giba, a figurativne pojave podudaraju s glazbenim temama klasika ozbiljne glazbe koji redovito čine glazbenu podlogu, ali i strukturalnu osnovu njegovih filmova, ovaj je Švicarac izgradio možda i najkonzistentniji i najprepoznatljiviji opus u čitavoj povijesti animacije. Stoga su se i ranije u njegovoj karijeri mali pomaci prepoznavali kao važni iskoraci (prvotno rotoskopiranje postajalo je sve stiliziranije, tako da je zadnjih godina uobičajeni realizam čak kombinirao s escherovskim apstraktnim geometrijskim oblicima), a kombiniranje dviju tehnika (akril na celu i kreda na papiru) u

Romansi skoro je revolucionaran pomak u njegovu stvaralaštvu.

Osim toga, virtuoz s kistom ovoga je puta glazbu i likovnost uskladio i s rudimentarnom naracijom (što je ranije izbjegavao) o mladiću i djevojci koji sjedaju u avion, gledaju film i maštaju jedno o drugom. Prepoznatljiva Schwizgebelova paleta prikazuje izmaštane događaje, kadrovi iz filma su monokromatski, a stvarnost je izvedena kredom na papiru, autoru praktički novom tehnikom, ali tehnikom kojom sigurno vlada. Iako se korištenje tri različite tehnike za tri različite realnosti u filmu ovako opisano čini istrošenim, u visoko strukturalnom svijetu kulturnog švicarskog animatora takva artifičijelnost konzistentna je s nepromjenjivom autorskom vizijom.

Spomenimo i vrlo zanimljivi film finskog autora Jonija Männistöa *Rojenje* (*Kuhina*, 2011), koji je pobijedio u studentskoj konkurenciji, ali bi se zasigurno istakao i u konkurenciji profesionalaca, ako ne zbog bizarne zamisli, onda svakako zahvaljujući detaljnoj, složenoj i dosad malo s čim usporedivoj animaciji. Protagonist je dječak koji nailazi na razne kukce i insekte, te ih sadistički počne ubijati, da bi ga ubrzo gomila istih potpuno preplavila i počela zamjenjivati njegove organe. Jedan kukac mu tako zamijeni oko, drugi uho, treći usta itd, dok uskoro čitav dječak ne ostane naprosto skulptura načinjena od kukaca koji na kraju svaki krenu svojim putem ne ostavivši ni traga od dječaka. Razigrani i šareni crtež efektno balansira između odvratnosti, koju neminovno izazivaju slike tisuća kukaca koji ispunjavaju cijeli ekran svojim treperenjem i migoljenjem, te s druge strane simpatija prema pastelnim bojama te dječje naivnom crtežu. Sama animacija mora da je bila mukotrpa jer dojam je da se radi o ogromnom broju karaktera koji se čitavo vrijeme gibaju u pojedinim sekvencama kad je dječak već sav sačinjen od kukaca.

Među filmovima koje je nužno makar spomenuti da bi slika o ovogodišnjem Animafestu bila kompletna svakako spada ap-

straktna animacija japanskog majstora te forme mlađe generacije Miraija Mizue *Modern No. 2* (2011) koja podsjeća na rane eksperimente sa 3D grafikom, ali je u potpunosti animirana najklasičnijom mogućom tehnikom crteža na papiru. Mizue je možda i najzabavniji eksperimentalni animator današnjice i njegove se radove doživljava kao razlikovna djela u kontekstu animacije 21. st. zbog davanja sasvim drugačijeg, bezbrižnog i razigranog tona svojim izuzetno dorađenim i životnim figurama, bile one ameboidne ili geometrijske, što su dosad bile dvije njegove najprepoznatljivije faze. Mizue je autor stotina kratkih apstraktnih animacija i očigledno je osoba zaljubljena u proces oživljavanja crteža, no nešto manjom frekvencijom proizvodi ovakve promišljenije, složenije i dorađenije eksperimente poput *Modern No. 2*.

Njegov japanski kolega Atsushi Wada predstavio se također zanimljivom i misterioznom minimalističkom animacijom *Veliki zec* (2011). Ako je nešto prepoznatljivost japanske animacije ne samo u autorskom, nego i sasvim komercijalnom stvaralaštvu, izrazita dvodimenzionalnost figura bez sumnje pada na um. Spomenuli smo da Mizue čak i kad dočarava trodimenzionalnu geometriju ostaje vezan uz papir i olovku, dok Wada ostaje još izravnije povezan uz japansku tradiciju, pa i ovaj film, kao i neki raniji koje smo prošlih godina mogli vidjeti u studentskoj konkurenciji, crpi inspiraciju iz tradicionalne japanske grafike.

Maska (braća Quay, 2010) hermetični je i pretjerano ozbiljni tretman književnog predloška kulturnog SF pisca Stanisława Lema. Braća Quay i ovaj su put vjerni lutka-filmu i prepoznatljivo gustoj i zloslutnoj atmosferi, no dojam je da sve češće zapadaju u mračnjački kič. Vrlo inteligentni autori vjerojatno će prepoznati da su se našli u slijepoj ulici i potražiti nova izražajna sredstva. Argentinski autor Juan Pablo Zaramella puno je manje opterećen tehnikom, u svojoj se karijeri okušao u mnogima, ali se uvijek, pa i u piksilacijom izvedenom *Luminaris* (2011), trudi prije svega biti zabavan i

JURICA
STAREŠINČIĆ:
ČETREDESET
GODINA
VRHUNSKJE
ANIMACIJE NA
ANIMAFESTU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Romansa
(Georges
Schwizgebel,
2011)

dopadljiv. Pošto su ova dva filma prikazana jedan uz drugog na početku jednog od programa Animafesta, usporedbe su se same nametnule, a na opće iznenađenje, u ovakvoj usporedbi, Zaramellin optimizam i humor većini su se učinili dojmlijiviji.

Frédéric Tremblay, još jedan mlađi specijalist za lutka-film efektno se predstavio vrlo dobrim filmom depresije *Bijele jagode* (*Blanche fraise*, 2011) u kojem pratimo nesigurni život antropomorfnih zečeva izmučenih glađu i strahom od lovačkih klopki. Vizualno je pak vrlo efektan bio film Everta de Beijera *Dođi k sebi!* (*Get Real!*, 2010) koji kombinira grubi crtež nalik avangardnom europskom stripu s trodimenzionalnim modelima čineći neočekivan, ali začudno efektan brak improvizacije i proračunatosti. U tom mu je smislu srodan (iako nešto manje "žestok") *Rođendan* (*Birthday*, Jari Vaara, 2010), duhoviti i groteskni uradak koji također kombinira stripovsku estetiku (Vaara je u finskoj poznati alternativni stripaš) s računalnom animacijom trodimenzionalnih mode-

la. *Deblji kraj* (*Sticky Ends*, Osman Cerfon, 2010) im je pak srodan po grotesknom, površnom humoru i crtežu, iako je izveden u potpunosti u dvodimenzionalnom okružju korištenjem jednog od najzloupotreblijvanijih suvremenih oruđa za animiranje, Adobe Flasha, pokazujući još jednom da taj paket nije kriv što su ga se dokopali brojni netaleantirani diletanti i da, kao i većina oruđa u animaciji, samo o autoru ovisi kako će ga upotrijebiti. U ovom se slučaju radi o vrlo zanimljivoj, ako ne i posebno pamtljivoj, djelu.

Na domaće se predstavnike ovaj put nećemo posebno osvrnuti jer su višestruko obrađivani na stranicama *Hrvatskog filmskog ljetopisa*, ali vrijedi spomenuti da, iako se nisu posebno istakli, nisu ni razočarali, već su pokazali da hrvatska animacija također ima što ponuditi u ovakvoj vrlo jakoj i zanimljivoj konkurenciji, kao što je i Animafest pokazao da i nakon četrdeset godina ima što ponuditi svjetskoj festivalskoj sceni.

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB):791.221.8(100)"2012"(049.3)

Stipe Radić

Negdje preko crne duge

Uz filmski program 1. Fantastic Zagreb Film Festivala,
29. lipnja – 6. srpnja 2012, Zagreb

U hrpi filmskih festivala koji se kroz cijelu godinu održavaju diljem Hrvatske, prošle je svojim nultim izdanjem zabljesnuo zagrebački Fantastic Film Festival. Fokusirajući se na žanrovska ostvarenja nastala u godišnjoj produkciji, svojim je programom ukazao na kvantitativno i tematski delirično bogatstvo nehollywoodskog žanrovskog filma. Istaknut je time i nedostatak istog u programima ostalih hrvatskih filmskih festivala, najčešće usmjerenih protežiranju (srednjostrujaškog) umjetničkog filma, ali i općenito na izostanak neameričkog filma s kinotečnog, pa i televizijskog programa. Organizatori su pritom svojim izborom zagrabilo duboko u vode svjetske produkcije, čineći vidljivim neke dosad nepoznate autore i kinematografije. Na tom se utabanom tragu predstavio i ovogodišnji, 1. Fantastic Film Festival donijevši niz većinom europskih i azijskih radova – trilera, horora, krimića, znanstveno-fantastičnih filmova, psiholoških drama. Osim već ustoličenih programa, poput Panorame (koju čine mahom europska djela), izbora azijskog filma (program Orient Express) ili, pak, programa Ponoćnog ludila, ove su godine uvedeni i sjajni novi programi: Vizije (sačinjen od eksperimentalnijih filmova sa žanrovskom podlogom) i Američke noćne more (odabir američke nezavisne produkcije). Vrijedi zabilježiti da je festival projekcije proširio i na napokon dočekano Ljetno kino Tuškanac, koje mu šumskom atmosferom daje zasebnu čar.

Filmske autore koje je program predstavio povezuje pak inovativno, zaigrano ili transgresivno propitivanje tipiziranih žanrovskih obrazaca. Daleko od lako prepoznatljivih hollywoodskih narativno-stilskih formula namijenjenih brznoj konzumaciji, oni žanrovske konvencije koriste većinom na suveren i samosvojan način, stvarajući napete, humorne, provokativne i inteligentne filmove. Demokratizacija filmskog medija, do koje je došlo razvojem tehnologije, omogućava pritom i veću slobodu mladim autorima u poigravanju okvirima žanra, a time i očekivanjima gledatelja. Tako su autori većine djela iz programa Fantastica mladi filmaši koji stvaraju sa skromnim budžetima, nadomještajući nedostatak sredstava idejama i entuzijazmom.

Jedno od najupečatljivijih djela iz ovogodišnjeg programa zasigurno je film *Iza crne duge* (*Beyond The Black Rainbow*, 2011), debitansko djelo kanadskog redatelja Panosa Cosmatosa (inače sina Georgea P. Cosmatosa, redatelja *Ramba 2* /1985/ i *Cobre* /1986/). Riječ je o meditativnom znanstveno-fantastičnom djelu izuzetne vizualne dorađenosti, u kojem se podjednako miješaju tematsko-stilski utjecaji Tarkovskog i Kubricka, američkog eksperimentalnog filma (Anger, Viola) i filmova strave 1970-ih i 1980-ih (Argento, Coscarelli). Cosmatos tako radnju smješta u paralelne, tehnološki-futurističke 80-e, ipak zadržavajući sociopolitički okvir Reaganomije i kopnećeg Hladnog rata. Važnost same priče o djevojci utamničenoj u miste-



Iza crne
duge (Panos
Cosmatos,
2011)

riznoj ustanovi pod nadzorom nestabilnog doktora, autor, pak, u potpunosti utišava te je *Iza crne duge* izrazito atmosferičan film sporog tempa, u kojem se ističu upečatljiva scenografija te hipnotička uporaba audiovizualija. Tako je i pulsirajuća elektronska glazba inspirirana djelima Johna Carpentera, što djeluje kao naklon velikom majstoru.

Slično prisvajanje detalja iz žanrovske povijesti obilježava i francusko-belgijski film *Incident (Asylum Blackout, 2011)* Alexandrea Courtès-a. Osim što je, kao i *Iza crne duge*, smješten u korektivnu instituciju u 80-ima, film obilježava karakteristična elektronska glazba. Ako Cosmatos motiv represije alegorijski koristi kao osvrt na neokonzervativizam 80-ih, Courtèsu period i institucija praktički služe samo da bi tehnološki i prostorno snažnije izolirao svoje likove. Iako *Incident* počinje kao sporogoreća drama o grupici dvadesetogodišnjaka koji rade u kuhinji sanatorija, nestankom struje u zgradi film prelazi u triler, a potom i u brutalni film strave. Na tragu vala francuskih filmova strave zadnjeg desetljeća, Courtès jako dobro i vizualno stilizirano gradi atmosferu i tenzije, podsjećajući na kulturni film *Krvava romansa (Haute tension, Alexandre Aja, 2003)*. Uspješno dramaturški načinjen kraj, film čini ambicioznim i psihološki višeznačnim, te ako je kraj kod Aje uobličio pogled na pomućenu žensku spolnost, Courtès je to učinio za dezo-

rijentiranu ulogu mladog muškarca u suvremenom društvu.

Povezanost psihoseksualnih devijacija i okrutnosti propituje i omnibus britanskih autora, *Male smrti (Little Deaths, 2011)*. Tri su različite priče povezane naglašeno makabričnim odnosima mladih britanskih parova, ali nijedna ne uspijeva u potpunosti kapitalizirati glavnicu početne ideje. Tako u prvom segmentu Seana Hogana, spoju socijalnog komentara i filma strave, dobrostojeći par otima beskućnicu planirajući je silovati, no ona im se brutalno osvećuje. U drugoj, bizarnoj priči Andrewa Parkinsona (očito inspiriranoj djelima W. S. Burroughsa), životi nekolicine ljudi mijenjaju se pod utjecajem eksperimenta u kojem se iz utamničene žrtve apstrahira droga. Treći, pak, dio, onaj Simona Rumleyja (čiji je drugi film *Crveno, bijelo i plavo /Red, White & Blue, 2010/* prikazan na prošlogodišnjem festivalu), u mračno-humornom tonu prikazuje kako seksualne igrice nestabilnog para postepeno dovede do ljubomore i osvete.

Još jedan britanski film iz programa, *Lista smrti (Kill List, 2011)* Bena Wheatleyja, za svoj narativni temelj uzima nestabilan odnos svježeg vjenčanog para. Tako žena tjera muža, bivšeg vojnika a sada istraumatiziranog plaćenog ubojicu, da prihvati novi zadatak i zaradi za kućanstvo. Film se u početku predstavlja kao sjajno glumljena i dijaloški autentična socijalna dra-

ma, no postepeno, nakon što muž prihvati posao, sve više klizi u misterioznu dezorijentiranost i trilersku paranoju. *Lista smrti* začudan je žanrovski hibrid, što sumira i konačnim, neočekivanim suočavanjem glavnog lika sa šumskim poganskim ritualom. Wheatley tako uspješno kristalizira i potpuno preokreće utjecaje karakteristično britanskih žanrova – socijalne drame, kriminalističkog filma i tzv. *folk horror*a.

Kao što glavni lik *Liste smrti* ima zadatak ubijati nemoralne i nastrane ljude, trgovce dječjom pornografijom i *snuff*-filmovima, tako i junak tajlandskog filma *Pucanj u glavu* (*Headshot*, Pen-ek Ratanaruang, 2011) ubija političare i poduzetnike ogrezle u pohlepi i kriminalu. Glavni je lik bivši policajac koji se, nakon što je odslužio zatvorsku kaznu za namješteno ubojstvo, uključuje u osvetničku organizaciju kao plaćeni ubojica, a taj šundirani zaplet autor upleće u kontemplativnu, meandriraću naraciju. Nakon što glavni lik na jednom od zadataka upucuju u glavu, njegova se perspektiva izokreće pa okolinu počinje vidjeti naopako. Te stilizirane obrnute kadrove redatelj, pak, rijetko rabi te za radnju ne predstavljaju više od stilskog štosu. Za razliku od *Liste smrti* koja prikazuje urušavanje lika u mračnoj spirali, *Pucanj u glavu* predstavlja pokušaj pojedinca da se pomiri sa sobom i okolinom punom nepravde tako da u konačnici glavni lik postaje budistički monah.

Zanimljivo je da se gotovo svi filmovi iz ovogodišnjeg azijskog dijela programa na različite načine bave problemom koruptivne sprege kriminala, politike i kapitala, od *Pucnja u glavu* preko infantilne *wu xia* bajke Tsuija Harka *Leteći mačevi Zmajevih vrata* (*Long men fei jia*, 2011) do malezijskog filma *Bunohan* (Dain Said, 2011) i indonezijske *Racije* (*Serbian maut*, Gareth Evans, 2011). *Bunohan* je priča o tri brata koji se nakon nekog vremena ponovno nađu u rodnom mjestu, a film obilježavaju superiorna režija i nekonvencionalno izlaganje radnje koje elemente krimića i borilačkog filma ujedinjuje upečatljivim autorskim dodirima. Tako osim

kontemplativnog ritma i upečatljive, zagašite fotografije *Bunohan* karakteriziraju uleti onirički mitskog u filmsku stvarnost. U suštini obiteljska drama, radnja se vrti oko očeva imanja od kojeg jedan od braće, prijavljuje lokalni poduzetnik, želi napraviti golfske terene i marinu. Sva su tri brata – s tim da je najstariji depresivni mafijaški nasilnik, a najmlađi borilačka zvijezda – pod kontrolom kriminalnih interesnih mreža koje cijelo društvo drže u čvrstom stisku.

Na sličan se behemotski način predstavlja i kriminalna organizacija u frenetičnom akcijskom filmu *Racija*. U njemu grupa policijskih specijalaca ostaje zarobljena u zgradi koja služi kao neprobojna sigurna kuća za najokrutnije kriminalce. Tako grupicu neprestano napadaju naoružane bande, a preživjeli se policajci silom pokušavaju probiti na slobodu. *Racija* predstavlja novu azijsku glumačko-borilačku zvijezdu Iku Uwaisa, majstora tradicionalne indonezijske vještine *pencak silat*. Za razliku od stripovskih filmova s drugom velikom azijskom zvijezdom, Tonyjem Jaaom, poput *Tajlandskog ratnika* (*Ong-bak*, Prachy Pinkaew, 2003), *Racija* je silovit i okrutan, dokumentaristički snimljen film isprane fotografije, u kojoj se tako još izražajnije ističu proplamsaji CGI krvi. Iako scenarijski rutiniran, Evansov je film atraktivno režiran sa sjajnim osjećajem za koreografrane scene kontaktne borbe te od samog početka predstavlja vratolomno iskustvo gonjeno pumpajućom elektronskom glazbenom podlogom.

Kao i *Raciju*, motiv policijske korumpiranosti obilježava i solidni američki nezavisni film *Rampart* (2011) Orena Movermana, psihološku dramu s Woodyjem Harrelsonom u odličnoj ulozi mizantropskog policajca uhvaćenog u mreži nasilja, depresije i paranoje. *Rampart* je impresionistički portret pojedinca u emotivnom rasulu, a obilježavaju ga autentični dijalozi (uz redatelja, suscenaarist je pisac James Ellroy), kao i izrazita ambivalentnost radnje (što pokazuje i otvoreni kraj).

STIPE RADIĆ:
NEGdje PREKO
CRNE DUGE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Incident
(Alexandre
Courtès, 2011)

Urušavanje pojedinca u ambis prati i sjajno djelo estonskog redatelja Veika Ōunpuua, *Iskušenje svetog Ante* (*Pūha Tõnu kiusamine*, 2009). U njemu autor kristalizira utjecaje Béle Tarra i Roya Anderssona (monokromni dugi kadrovi, sardoničan humor), stvarajući jedan od najupečatljivih filmova proteklih godina. Glavni je lik tako uspješni menadžer koji postepeno sve više sumnja u sebe i okolinu, gubeći kontakt sa stvarnošću. Film je to kafkijanske atmosfere koji od oštre društvene satire sve više poprima obrise egzistencijalne potrage pune bizarnih likova te nadrealno poetičnih događaja.

Nekolicina filmova iz ovogodišnjeg programa *Fantastica* preuzima te reinterpretira čest scenarij civilizacijske katastrofe. I dok kubanski *Juan i živi mrtvaci* (*Juan de los muertos*, Alejandro Bruges, 2011) i španjolski film *Izvanzemaljsko* (*Extraterrestre*, Nacho Vigalondo, 2011) tematskoj premisi invazije zombija, odnosno, vanzemaljaca pristupaju iz pomaknuto komičnog rakursa, njemačko *Blještavilo* (*Hell*, Tim Fehlbaum, 2011) usvaja mračno trezveni ton u prikazu ljudskih od-

nosa u postapokaliptičnoj pustoši. *Juan i živi mrtvaci* već i naslovom otkriva inspiraciju britanskim filmom *Noć glupih mrtvaca* (*Shaun of the Dead*, Edgar Wright, 2004). Iako nije sofisticiran kao britanski, kubanski je film zabavno ostvarenje puno šašavog crnog humora, a uspješnost ponajprije duguje egzotičnosti lokacija. Brugesov je film i subverzivna satira koja brojnim dijaloškim doskočicama dira u kubanske sociopolitičke odnose.

Vigalondo u *Izvanzemaljskom* preokreće čest znanstveno-fantastični motiv o invaziji na Zemlju te se fokusira na obične ljude u začudnoj, potpuno perifernoj situaciji, čineći to na tragu argentinskog filma *Faza 7* (*Fase 7*, Nicolás Goldbart, 2011) koji je prošle godine prikazan na *Fantasticu*. *Izvanzemaljsko* tako u apsurdno komičnom ključu prati odnose unutar svojevrsnog ljubavnog trokuta stiješnjeng u jedan stan usred opustošenog grada. Iako je riječ o romantičnoj komediji, autor izbjegava melodramatiku te je riječ o šarmantnom i zabavnom filmu koji ipak ne iskorištava svoje potencijale u potpunosti.



Racija (Gareth
Evans, 2011)

Potencijale ne iskorištava ni *Blještavilo*, solidan postapokaliptički film koji temom, prikazanim okrutnostima te dojmljivom fotografijom nalikuje *Cesti* (*The Road*, John Hillcoat, 2009), ekranizaciji još mračnijeg romana Cormaca McCarthyja. Fehlbbaum kreira zastrašujući svijet u kojemu rijetki preživjeli lutaju opustošenim pejzažima u potrazi za osnovnim životnim potrebštinama. Film, pak, iz psihološke drame u drugoj polovici prelazi u film strave koji kao da je prepisan iz zapleta francuskog filma *Granice* (*Frontiere(s)*, Xavier Gens, 2008). Tako glavni likovi *Blještavila*, dvije mlade žene, završe zarobljene na imanju obitelji kanibala za čije bi se muške članove trebale udati. Fehlbbaum ipak ne uspijeva zadovoljavajuće finalizirati djelo koje završava bez pravog klimaksa i prilično predvidljivo.

Na programu festivala prikazan je i dokumentarac *American Grindhouse* (Elijah Drenner, 2010) zabavan i informativan uvod u povijest američkog eksploatacijskog filma, utjecajne, no u povijesti filma potpuno potisnute grane produkcije. Od skromnih ranih začetaka pa do

potpune i besramne slobode 70-ih u različitim žanrovskim granama (od *gore* filmova ili *splattera*, naci-seks eksploatacije, blaxploatacije) film bilježi pokušaje filmaša da utrže neke od stalnih tabu-tema – prikaz golotinje, seksa i nasilja. Uz relevantne sugovornike – osim Joea Dantea i Johna Landisa ističu se i slavni eksploatacijski autori, poput Jacka Hilla, Herschella Gordona Lewisa ili, pak, Dona Edmondsa – *American Grindhouse* pokazuje na koje su načine redateljski plaćenici i filmski entuzijasti subverzivno (pa i lošim filmovima) širili prostor filmske slobode.

Direktni je nasljednik eksploatacijske poetike 70-ih *Skitnica sa sačmaricom* (*Hobo With a Shotgun*, Jason Eisener, 2011), film koji se, poput *Machetea* (2010) Roberta Rodrigueza, razvio iz foršpana unutar dvodijelnog *Grindhousea* (2007) Rodrigueza i Quentina Tarantina. Kao i ta djela i Eisenerov je film postmoderna posveta eri groteskno nasilnih niskobudžetnih filmova. Tako skitnica iz naslova (glumi ga Rutger Hauer) u tipičnoj premisi vesterna dolazi u grad pun kriminala te se sukobljava s

STIPE RADIĆ:
NEGDJE PREKO
CRNE DUGE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

glavnim mafijaškim klanom. Djetinje zaigran, *Skitnica sa sačmaricom* film je manične energije i stripovski naglašenih boja, a brojne su nasilne scene obilježene bizarnim crnim humorom.

Novi film Francisa Forda Coppole, *Twixt* (2011), također je metafilmska posveta, među ostalim i radovima Rogera Cormana, čiju važnost za američki nezavisni i eksploatacijski film *American Grindhouse* ne naglašava dovoljno. Tako je i sam Coppola (uz brojne druge velike filmaše, poput Bogdanovicha, Scorsesea ili Hellmana) karijeru počeo snimajući niskobudžetne filmove u Cormanovoj produkciji. *Twixt* je redateljev izrazito osoban film, u kojemu kroz priču o piscu u kreativnoj blokadi

(Val Kilmer) koji dolazi u malo uspavano mjesto, neobavezno miješa teme i tonove. Snovi i vizije se tako prelijevaju u piščevu stvarnost (redatelj ih odvaja stiliziranom crno-bijelom fotografijom) te je konačan rezultat zabavan nered, autoironično i neambiciozno djelo koje se teško može povezati uz autora Coppolina pedigreea. Ima tu i masovnih ubojica djece, sumanutih šerifa, satova sa sedam lica, vampira, mladih darkera, vilinskih maloljetnica, pa čak i jedan lutajući duh Edgara Allana Poea. Ukratko, čudnovata galerija filmskih likova koja obitava negdje iza žanrovske crne duge na kakvu se može naići samo na programima Fantastic Film Festivala.

UDK: 791.65.079(497.5 PULA):791-21"2012"(049.3)

Krešimir Košutić

Pula debitanata

Uz Nacionalni program 59. festivala igranoga filma u Puli,
14-28. srpnja 2012.

Nacionalni je program ovogodišnjeg pulskog festivala otvoren komedijom *Sonja i bik* Vlatke Vorkapić. To je njezin prvi dugometražni igrani film. No još početkom 1990-ih Vlatka Vorkapić snimila je zapaženi kratki igrani film *Vozačka dozvola* (1992), koji je na Hrvatskoj televiziji, možda se neki još toga spominju, bio prikazivan zajedno s djelima tada još dvojice mladih redatelja (prvo je *Mirta uči statistiku* /1991/ Gorana Dukića, a drugo je *Stranci u noći* /1992/ Dejana Jovovića). Od to troje tada mladih redatelja Dukić je otišao u Ameriku i tamo uspio snimiti svoj cjelovečernji igrani debi *Pizzerija Kamikaze* (*Wristcutters: A Love Story*, 2006), Dejan je Jovović gotovo posve nestao iz filmskoga svijeta, dok se Vlatka Vorkapić posvetila snimanju dokumentarnih filmova i režijskom radu na Hrvatskoj televiziji s ponekim (uspješnim) izletom na kazališne daske.

Upravo je jedna zgoda sa snimanja dokumentarca o borbama bikova bila povod ideji za stvaranje ovoga filma. On se bavi temom toliko popularnom u nas o "sukobu" između središta i provincije, grada i sela, suvremene i tradicijske kulture, između "naprednih" i "nazadnih", Dalmatinaca i Zagrepčanaca... koje smo do sada toliko puta vidjeli – od tv-serija *Naši i vaši* (2000-02) do *Stipe u gostima* (2008-). Naravno, da bi operiranje stereotipima bilo funkcionalno i prihvatljivo za što širi krug "naših" gledatelja, u toj su tradiciji obje strane prikazane karikaturno, ali njihove mentalitetne "skvrne", na prvi pogled paradoksalno, umjesto žestokoga

uboda komediografskoga žalca, tek su blago zagolicane nježnim perom, te tako postaju "šakljev" primjer za svehrvatsko ideološko izmirenje, jer se upravo te "mrlje" pokazuju kao gotovo kulturno-evolucijski zalag za opstojnost i čvrstoću hrvatskoga identiteta. Jer kako pjeva Dražen Žanko u svojoj domoljubnoj budnici *Od stoljeća sedmog* (1991): "Tko na tvrdoj stini svoju povist piše/Tom ne može nitko prošlost da izbriše/Mi smo tu odavna, svi moraju znati/To je naša zemlja, tu žive Hrvati".

Naravno, kao i svaka ideologija (ako ćemo idelogijom zvati skup društvenih ideja koje svoj temelj nemaju u zbilji, nego u poželjnoj slici stvarnosti, njezinoj fantazmatskoj projekciji) onda i ideologija "naših" i "njihovih" počiva na tom pojednostavljenju. Tako i u ovom filmu, koji je žanrovski romantična komedija, imamo dva tabora: na jednoj je strani tradicijska, patrijarhalna seoska kultura, a na drugoj liberalna gradska. I u jednoj i u drugoj imamo dobrih i loših pojedinaca, dobrih i loših navada, koje se na kraju prevladavaju i izmiruju spajanjem mlade aktivistice za prava životinja Sonje (Judita Franković) i naočitog "seljaka" Ante (Goran Bogdan), dok negativci na obje strane bivaju poraženi.

Sukob je izmješten iz svojih polazišnih temelja i premješten u simbiotičke visine priželjkivanoga ideološkoga suživota. Sonja internalizira "vitalnost" seoske zajednice, hvata se za "tvrdu stinu" – na razini doslovno prikazane radnje, Antu, a dublje značenjski za čvrsto



Judita
Franković
u prizoru iz
filma *Sonja
i bik* (Vlatka
Vorkapić, 2012)

(ljubavno) uporište koje do tada nije imala, dakle, za zajednicu, za par. Ante, pak – otpočetka prikazan kao “prosvijećeni” seljak – (na)učiti se prihvaćati drugost, različitost, unosi toleranciju u patrijarhalnu “isključivost”.

Film se, nažalost, tek ovlaš dotiče onoga temljenoga sukoba – a to je sukob između liberalne i, uvjetno rečeno, antiliberalnih ideologija, između društva labavo povezanih pojedinaca i čvrsto strukturirane zajednice hijerarhiziranih skupnih vrednota među kojima ne postoji – a teško da i može postojati – ideološki suživot. Odnos spram životinja nije jedini – ali slažem se da je mogao biti – i više nego uspješan pokazatelj tih različitih identitetnih položaja.

Cvjetni trg Krste Papića, pak, tipičan je primjer filma koji je sadržajem “veći” od svoje forme, djelo koje svojom pozom želi biti toliko važno da stil postaje talac njegove društvenokritične veličine. Jer on se bavi danas čarobnom riječju korupcija, te spregom kriminala i vlasti. Snimajući dokumentarac *Građani na Cvjetnom trgu* (2010) Krsto je Papić u razgovoru sa scenaristom i književnikom Matom Matišićem došao do zamisli da snimi i igrani film slične tematike, te je Matišić napisao scenarij na osnovu motiva iz toga dokumentarnoga filma i svoje drame *Balon*. No Matišić nema sreću s ekranizacijama svojih crnohumornih drama,

sve kada je i sam svoj ekranizator (*Nije kraj*, Vinko Brešan, 2008; *Ničiji sin*, Arsen Anton Ostojić, 2008), što svakom tko je čitao njegove drame nije jako čudno, jer njegov spoj crnoga humora i društvene kritike po svem sudeći nije lako prenijeti na platno i zahtijeva ili redatelj osebujnoga stila ili filmski vještoga dramaturga, što se do sada kod ekranizacije njegovih komada još nije dogodilo. Najveći je problem taj da Matišićeve hiperbolizirane grotesknosti prenesene doslovno na platno djeluju banalno, još kada su spojene s krajnje anakronim Papićevim stilom, u kojem likovi izgovaraju “realistične” dijaloge s pozom kao da recitiraju Shakespeara, dojam nikako ne može biti povoljan. Naravno da igrani film “trpi” određenu razinu hiperbolizacije, jer u filmu se uvijek više puca, uvijek ima više krvi i mrtvih, uvijek ima više jako sretnih i jako nesretnih ljubavi... uvijek je svega više negoli u stvarnom životu, ali i film ima svoje granice. I upravo to postaje sve češći problem suvremene dramaturgije – ni filmsko platno ne podnosi sve. Pa je tako i pripovijest o općoj korumpiranosti hrvatskoga društva (što jest stvarnost – to vidimo po količini pokrenutih sudskih procesa za pripadnike najviših razina vlasti ili raznih društvenih služba), pretvorena u dosadnjikavu, izvještačenu i bezličnu kriminalističku dramu.

Noćni brodovi Igora Mirkovića pripovijedaju nam romansu Helene (Ana Karić) i Jakova (Radko Polič), koji su se upoznali u staračkom domu, ali su svoju posljednju ljubavnu pustolovinu odlučili proživjeti izvan njega. Mirković je, očito, želio snimiti film kojem će najveća vrлина biti dopadljivost. Film od početka do kraja vrvi sentimentalizmom koji, doduše, ima dramaturško opravdanje u završnome obratu, ali taj završni obrat nema opravdanje u početku filma, pa se u tome nastojanju da snimi "ljubić" za starije scenarist Mirković malo pogubio u fokalizacijama (ispričavam se scenaristu Mirkoviću ako sam se možda ja pogubio gledajući film, jer i to je moguće). No sve i da je film dramaturški ulašten besprijeekorno, dojam ne bi bio puno povoljniji. Jer, najveći je nedostatak filma anemičnost, manjak "krvi i mesa", nešto što bi istinski oživjelo tog "golema" zvanog filmska umjetnost.

Noćni su brodovi tipičan film ceste. No prave katarze niti neke nove spoznaje na tom putu nema. Nije to negledljiv film, ali nakon što se odgleda ostaje okus kao da ste zagrizli nešto nit' ukusno nit' neukusno, nego, zapravo, bezukusno. Kao i Vlatki Vorkapić to je Mirkoviću prvi dugometražni igrani film. Nakon vrlo dobrih kratkih igranih filmova (*Krupni otpad* /2008/, *Inkasator* /2009/) ipak se od njega očekivalo više.

Jozo Patljak još je jedan redateljski debitant. Jedan od najsnalazljivijih i najpoduzetnijih hrvatskih producenata (*Fine mrtve djevojke* / Dalibor Matanić, 2002/, *Ta divna splitska noć* / Arsen Anton Ostojić, 2004/, *Josef* /Stanislav Tomić, 2011/ samo su neki od filmova koje je producirao), ovaj se put odlučio stati iza kamere i režirati svoj prvi cjelovečernji igrani film. Iako reklamiran kao prvi hrvatski film snimljen u tehnici 3D, riječ je, zapravo, o prvom hrvatskom dugometražnom igranom filmu snimljenom u toj tehnici, jer je prošle godine, upravo u sklopu pulskog festivala, snimljen kratki igrani film na radionici 3D-a za studente ADU-a.

O tom je djelu teško nešto uopće napisati, jer je pitanje koliko je to ustvari "film", a

koliko tek niz snimaka kojima se željelo demonstrirati što se sve može s tom tehnikom u danim okvirima. Bez scenarija (doslovce, jer film nije imao scenarista) i bez suvisle radnje, na njega se ponajprije može gledati tek kao na niz "spektakularnih" snimaka izvrsne fotografije, zanimljive kostimografije i spektakularizirane scenografije, no bez scenarističkoga daha, koji bi mu unio život i dramaturški ga uobličio, on je ostao samo obličje bez glave i repa. To je i više nego šteta, jer je Patljak očigledno čovjek velike producentske energije.

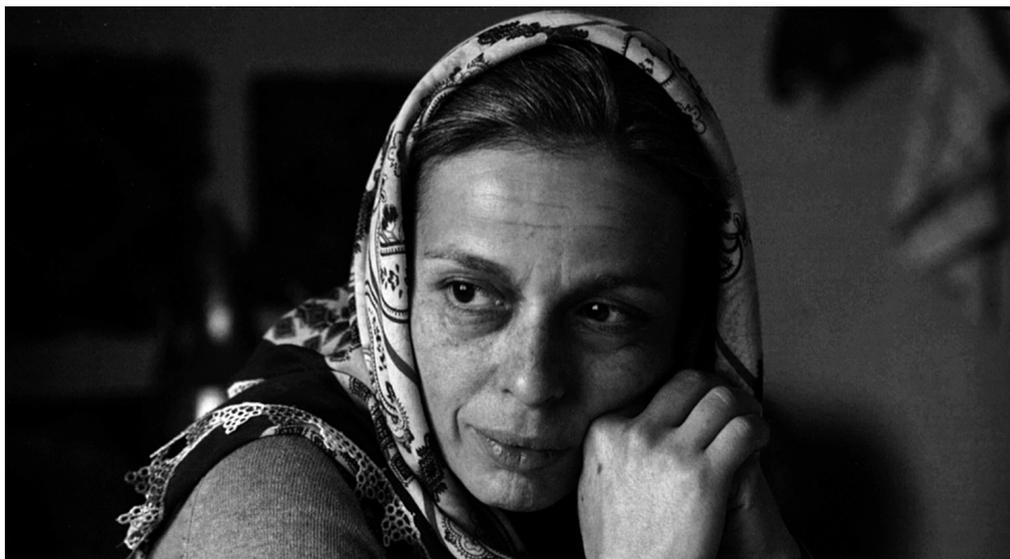
Omnibus Zagrebačke priče 2 sastoji se od šest filmskih pripovijesti. I ovaj se put načelno može prigovoriti tom projektu da nema nikakve (ili gotovo nikakve) veze sa Zagrebom i da se mogao, naprimjer, zvati i *Obiteljske priče*. Odnosno, da se tako nazvao, naslov bi imao puno više smisla jer obitelj jest tema svih šest pripovijesti.

U prvoj (*Kruške*, Hana Veček) riječ je o odnosu kćeri i oca prikazanom kroz njezin posjet ocu dan uoči njegova vjenčanja sa ženom gotovo njezinih godina; u drugoj (*Od danas do sutra*, Sara Hribar) imamo muža i ženu koji pred kćericom hine da još žive skupa da ju ne bi "traumatizirali"; u trećoj (*Mucica*, Aldo Tardozi) bračni par strepi zbog prvih školskih dana svoga školarca; u četvrtoj (*Sin*, Ivan Sikavica) tematizira se otuđenje i ponovo zbližavanje oca i sina tijekom treninga trčanja; u petoj (*Može neko bacit čik odozgo*, Josip Visković) to je odnos mladoga momka i njegove trudne djevojke koji žive u njegovoj kući skupa s njegovim ocem alkoholičarem; i, na koncu, u šestoj (*Na kvadrat*, Radislav Jovanov Gonzo) imamo dvije lezbijke od kojih jedna ima problem s izražavanjem osjećaja.

Drugom se dijelu *Zagrebačkih priča* mora priznati da je sadržajem i kakvoćom puno koherentniji i ujednačeniji od prvoga. Niti jedna priča izrazito ne "strši", ni u dobrom, ali niti u lošem smislu. Osobno, za nijansu bih prednost dao filmovima koji prikazuju one ne toliko "aktuelne" teme poput Tardozičeve i Viskovićeve

KREŠIMIR
KOŠUTIĆ: PULA
DEBITANATA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Alma Prica u
filmu *Halimin
put* (2012)
Arsena Antona
Ostojića

pripovijesti, čija se “opuštenost” vidi i u odluci da se rabi humor, u *Mucici više* (budući da je riječ o čistoj komediji), a u *Može neko bacit čik odozgo* nešto manje (budući da je riječ o socijalnoj drami s elementima humora). Ostali dijelovi omnibusa pomalo pate od preuzetnosti: *Sin* je, naprimjer, izvedbeno možda i najdojmljiviji od svih, ali stilski, dramaturški, pa i sadržajno, preveć slični na poznati i nagrađivan film braće Dardenne *Sin* (*Le Fils*, 2002). Bez obzira bila to slučajnost ili svjesna redateljska odluka, ostaje dojam da je riječ o nečemu već viđenom, (prekopiranom?), doduše, u nešto drugačiji kontekst, ali nedovoljno da bi film bio nešto više od “preslike” (velikoga uzora?).

Kruške, *Od danas do sutra* i *Na kvadrat* tipične su obiteljske teme suvremenoga liberalnoga društva. I kao takve sve pomalo pate od stereotipizirane i idealizirane slike gdje se razvodi, ponovna vjenčanja i “drugačije” obitelji utrpavaju u postmodernu disperzivnu matricu gdje “sve prolazi” (*anything goes*). U *Kruškama* to je idiličan odnos između kćeri i oca s kojim više ne živi, u *Od danas do sutra* to je prokazivanje obiteljske hipokrizije kao društveno atavističke, dok u *Na kvadrat* imamo sliku “i oni, tj. one (lezbijke) su ljudi”, jer imaju “jednake” probleme u vezi kao i ostali, oni “normalni”.

Halimin put redatelja Arsena Antona Ostojića i scenarista Feđe Isovića temelji se na stvarnoj životnoj crtici o zamjeni identiteta, kada jedna žena poslije rata u Bosni i Hercegovini nije mogla naći posmrtno ostatke svoga sina budući da to nije bio njezin biološki sin.

Film ima prekrasnu fotografiju Slobodana Trninića, vrlo je solidno režiran i korektno odglumljen, a eventualni prigovor mogao bi se uputiti dramaturškoj odluci da se spomoću *flashbackova* često vraćamo u prošlost, čemu uzrok možda treba vidjeti u želji da se romantizira pomalo arhaizirana Bosna 1970-ih, koja je prikazana kao živopisno ubavo seoce još žive “usmene” kulture napučeno tvrdim i silovitim ljudima. Iako naslov sugerira putovanje i potragu, ni jednoga ni drugoga u filmu nema s obzirom da se radnja većega dijela filma odigrava na jednom mjestu.

Ostojićev je film dobio sasvim sigurno jednu od najvećih, ako ne i najveću prosječnu ocjenu publike u Areni (4,86), možda i u svih njezinih 59 dosadašnjih godina, prestigavši čak i *Paradu* Srđana Dragojevića (4,83) iz manjinske koprodukcije, koja je u Hrvatskoj skupila više do 100 000 gledatelja u kinima. Hoće li i Ostojićev film postati domaći hit, bit će zanimljivo vidjeti. U svakom slučaju to je film mi-



Milivoj Beader
i Mate Gulin
u filmu *Pismo
ćaci* (Damir
Čučić, 2012)

šljen da emotivno dirne gledatelja, što, uostalom, priznaje i sam redatelj: “Moja je osnovna namjera bila naglasiti emocionalni učinak koji proizvodi scenarij i stvoriti žive, uvjerljive i prepoznatljive likove čije će sudbine gledatelji s lakoćom moći pratiti” (citāt preuzet iz službenoga kataloga PFF-a).

Komedija *Zabranjeno smijanje* Davora Žmegača temelji se na istoimenome romanu Mire Gavrana. U filmu pratimo Borisa (Ljubomir Kerekeš) koji se u jednome trenutku nađe na neočekivanoj životnoj prekretnici nakon što ga dugogodišnja ljubavnica Nina (Nataša Dangubić) ostavi, a žena mu Mia (Ljiljana Bogojević), već naviknuta na mužovo stalno odsustvo, ostaje “neugodno šokirana” njegovom novonastalom pažnjom.

Predložak Mire Gavrana (koji je uz Žmegača i suscenarist filma) očito daje prilično komedijskoga “štofa” – ako već ne za “baroknu” blakeedwardsovsku ornamentiku, onda makar za laganu pučku zabavu – no, nažalost, Viktor Žmegač nije uspio izvući ni ovo drugo, ostajući na razini, ili čak i ispod nje, najslabijih suvremenih domaćih situacijskih komedija.

I za kraj ostaju nam dva filma koja su svojom kakvoćom ipak iskočila od ostatka konkurencije. *Ćaca* Damira Čučića prometnuo se u

najveće iznenađenje u zadnjih nekoliko godina osvojivši “posve neočekivano” Veliku zlatnu Arenu. Pa, ipak, ta se odluka nije pokazala odveć “kontroverznom”, jer je opći sud akreditiranih novinara i filmskih kritičara bio da se radi o, u najmanju ruku, veoma zanimljivu filmu s maestralnom glumom Mate Gulina i Milivoja Beadera. To je film koji, naravno, neće imati puno gledatelja u kinima, jer je film pomalo i eksperimentalan/konceptualan, i to ne toliko svojom formom i sadržajem, koliko “pozom” i načinom rada koji je objasnio sam redatelj: “Čitav projekt filma *Pismo ćaci* režijska je improvizacija koja se zasniva na zadavanju teme, a potom dokumentiranju glumačkih izvedbi, koje se kasnije organiziraju kao paralelne sekvence sinovljevih optužbi i očevih obrana. To čini platformu za prve dvije trećine filma, a završnu trećinu čini uprizorenje susreta oca i sina. Redateljski pristup uvjetovali su skromni produkcijski uvjeti na početku snimanja, no namjera je redatelja da to u konačnici ne bude vidljivo nego da se napravi dojmljiv dugometražni igrani film snimljen u dokumentarnoj maniri” (citāt preuzet iz službenoga kataloga PFF-a). I to je Čučiću, treba reći, posve uspjelo.

No, ipak, najbolji je film (po mom sudu) – i to ne samo ovogodišnjega festiva-

KREŠIMIR
KOŠUTIĆ: PULA
DEBITANATA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Rene Bitorajac
u filmu
*Ljudožder
vegetarijanac*
(Branko
Schmidt, 2011)

la – *Ljudožder vegetarijanac* Branka Schmidta snimljen (kao i *Metastaze*) prema istoimеноm romanu bivšega liječnika ginekologa Ive Balenovića. Schmidt je dramaturški predložak podosta iščistio i filmski ekonomizirao, tako da film protječe u jednom dahu od prvoga do zadnjega kadra. Scenarij barata mnogim općim žanrovskim mjestima o organiziranom kriminalu, prostituciji, sprezi policije i “mafije” – što svoje utemeljenje sasvim sigurno ima u stvarnosti, ali zbog hiperbolične naravi filma, kao i umjetnosti općenito, takvo se društveno znamenje simbolički potencira, što nerijetko zna preći u neuvjerljivost i patetiku (pogotovu ako ne postoji odgovarajući žanrovski okvir). No Schmidt je svojom režijom uspio nadići taj žanrovski okvir kriminalističkoga miljea i upečatljivo ocrtati duh vremena u kojem se kreće glavni lik Danko Babić. Danko

je Babić (anti)“junak našega doba”, “čovjek bez osobina”, zlopamtilo puno zavisti, ljubomore i zloradosti, kojem je osjećaj za dobro i moralnost ostao tek negdje na dnu Pandorine kutije. Schmidt (Zlatna Arena za režiju) i Rene Bitorajac (Zlatna Arena za glavnu mušku ulogu) uspjeli su učiniti nešto što je jako rijetko u suvremenom hrvatskom filmu – uzdići formu iznad sadržaja, onim kako reći što, puno više nego onim što (u prvom planu vidimo na platnu). Jer svi smo mi danas postali, manje ili više, htjeli to priznati ili ne, makar malčice Danko Babić, otuđeni i osamljeni pojedinci koji “uživaju” u svojim malim ritualima zadovoljstava i trošenja ispraznih stvarčica, spremni zbog vlastite hlepnje pomaknuti decimalni znak, koji (i prenesno i doslovno) “život znači”, kad nam se za to ukaže prilika.

UDK: 791.65.079(497.5 PULA):791-21(100)"2012"(049.3)

Tomislav Kurelec

U znaku francuske kinematografije

Uz Međunarodni program 59. festivala igranog filma u Puli,
14-28. srpnja 2012.

Film koji će nedvojbeno obilježiti ovogodišnju svjetsku produkciju, a ne samo međunarodni program 59. festivala igranog filma u Puli, dobitnik je canneske Zlatne palme *Ljubav* (*Amour*, 2012) sedamdesetogodišnjeg Michaela Hanekea, Nijemca koji se kao redatelj afirmirao u Austriji, a sve češće snima u Francuskoj. On ovim najnovijim ostvarenjem unosi važne, prvenstveno tematske promjene u svoj filmski svijet. Svi njegovi dosadašnji filmovi fasciniraju ponajviše gotovo kliničkim, niti najmanje osjećajima ublaženim, ispitivanjem postupaka protagonista što vodi prema izrazito kritičkoj, nemilosrdnoj slici otuđenosti i nehumanosti suvremenog građanskog društva. U *Ljubavi*, međutim, Hanekea prvi put analiza osjećaja protagonista zanima daleko više od socijalnih prilika. Ljubav je to između ostarjelih, umirovljenih nastavnika glazbe Georgea i Anne koju njena bolest stavlja na kušnju. Gotovo sav film odvija se u prostoru njihova stana koji postaje fascinantno svijet za sebe zahvaljujući funkcionalnoj, a istodobno i vizualno efektnoj scenografiji Jean-Vincenta Puzosa te bogatstvu nijansi kamere Dariusa Khondjija, ali prije svega minucioznoj, u svakom detalju perfekcionista Hanekeovoj režiji koja je izvanredno koristila svaku nijansu izvanrednih glumačkih interpretacija da bi našla savršenu filmsku sliku onoga što se zbiva u duši protagonista. A da je ta ljubav nešto posve drugo od većine ljubavnih filmova Hanekea je naglasio ne samo time što se zbiva među ljudima osamdesetih

godina, nego i izborom interpreta koji su u mlađim danima tumačili nezaboravne uloge u najuspješnijim filmovima te tematike. Tako Georgea, koji i pod cijenu nadljudskih napora u brizi za Evu, kojoj je obećao da se neće vraćati u bolnicu, dojmljivo tumači Jean-Louis Trintignant koji je 1966. imao glavnu ulogu u filmu *Jedan muškarac i jedna žena* (*Un homme et une femme*) Claudea Lelouchea, a 1969. u *Moja noć kod Maude* (*Ma nuit chez Maud*) Erica Rohmera. Evinu postupnu fizičku degradaciju i nastojanje da unatoč tome sačuva svoju ljubav s preciznošću u svakoj gesti igra Emmanuelle Riva koja je u kulturnom ostvarenju Alaina Resnaisa *Hirošima, ljubavi moja* (*Hiroshima mon amour*, 1959) sugestivno tumačila junakinju vrlo neobične ljubavne priče. Obrnuvši s vremenom zvijezdama uloge kakvima su one ostale u sjećanju iz nekih svojih najvažnijih ranijih filmova, Hanekea je izokrenuo sliku kakvu su od međuljudskih odnosa, a i ljubavi, stvarala njegova prethodna djela gdje je poremećenost tih odnosa bila odraz nakaradnosti građanskog društva. *Ljubav*, nasuprot tome, pokazuje da tek u starosti, u kojoj više nema erotske strasti, taj osjećaj može biti oslonac za, doduše, mučno pomirenje s istinom o smislu vlastite egzistencije i odbacivanje ispraznosti društvenih konvencija koje štite formalne odnose, ali potpuno zanemaruju ljudskost. Pritom može izgledati da se to odnosi i na samog autora koji, napunivši 70 godina, više nije opsjednut nasiljem kao najvažnijom odrednicom ljudskog



Jean-Louis
Trintignant i
Emmanuelle
Béart u filmu
Ljubav
Michaela
Haneke (2012)

ponašanja. No njegova opsjednutost perfekcionizmom i inovativnošću filmskog izraza, kojim nastavlja dosljedno i minuciozno istraživati kako prikazati i najtananije nijanse onoga što se skriva u ljudskoj duši, izvanredno funkcioniraju i u *Ljubavi*, netipičnom, ali i jednom od najboljih ostvarenja velikog autora.

Veliko zanimanje gledatelja i kritičara izazvao je redateljski debi najveće zvijezde prisutne na ovogodišnjem festivalu, *Koriolan* (*Coriolanus*, 2011) Ralpa Fiennesa prema istoimenoj tragediji Williama Shakespearea, prebačenoj u neki suvremeni ratni sukob. On je film zamislio tako da na temelju Shakespearova teksta efektno prikaže glavne zajedničke karakteristike suvremenih regionalnih, prvenstveno azijskih ratova, kao što to pokazuju spektakularne scene koje redateljski sličje najatraktivnijim hollywoodskim prizorima iz igranih ratnih filmova koji se zbivaju od Afganistana preko Iraka do Somalije. Te scene i pored nedvojbene upečatljivosti brojnije su no što je nužno u priči o Koriolanu, što je vjerojatno ustupak financijerima. Oni čak ni Fiennesovu Shakespeareu ne vjeruju toliko da bi mu dali za ovakvu produkciju neophodan veliki budžet, ako im ne garantira spektakl s mnoštvom akcijskih prizora, pa bit-

ke zato povremeno postaju same sebi svrhom. Međutim, ostaje pitanje zašto je Fiennes za nastojanje iskazivanja na filmu svoje u kazalištu već odavno potvrđene vrsnosti u tumačenju Shakespearea, izabrao baš taj i u kazalištu rijetko izvođen komad koji među stotinama ekranizacija velikog engleskog dramatičara nije doživio niti jednu filmsku i tek nekoliko televizijskih. Možda mu se činilo da će mu manje poznato djelo dati veću slobodu filmske adaptacije ili je baš u *Koriolanu* pronašao one elemente rata koji mu se čini karakterističnim i za današnje sukobe – ratni vođa koji je u ratu junak, ali u vođenju zemlje nastoji postati diktator zbog (djelomice opravdanog) prezira prema neefikasnoj demokraciji, pokvarenim političarima i ograničenim građanima. Iako mu je to pomoglo da uobličiti niz dojmljivih sekvenca, ipak nije u potpunosti riješilo problem zbog kojeg je od više stotina ekranizacija Shakespearea tek vrlo mali dio dosegao natprosječnu vrijednost, a to je nalaženje filmskog izričaja u kojem Shakespeareovi dijalozi velike literarne vrijednosti i poetske snage neće djelovati izvještačeno. Fiennes je to rješavao poimajući dijalog kao neku vrstu stilizacije u odnosu na realizam filmske slike, pa je sve elemente *Koriolana* naglašeno stilizirao od in-

timnih razgovora preko masovnih prizora i akcijskih scena do gotovo kazališnog naglašavanja glumačkih gesta, mimike i govora. U tim okvirima on sam je tumačeći naslovnog junaka ponio film silinom glumačke energije, dok je Vanessa Redgrave snažnom karakterizacijom ambicioznosti i kontrolom govora briljirala kao njegova častohlepna majka Volumnia, ali su ostali interpreti, uključuju čak i hvaljenog Briana Coxa pretjerali u potenciranju svog glumačkog umijeća, pa mi se čini da se se *Koriolan* iz stilizirane, ali čvrste cjeline, koja dojmljivo govori o nekim vidovima sukoba u suvremenom svijetu, prometnuo u nizanje senzacija od vizualnih i akcijskih atrakcija do pretjeranih glumačkih parada.

Drugačijim, a čini mi se i uvjerljivijim putem suvremenog oblikovanja značajnih povijesnih zbivanja – i to istinitih (prema nagrađivanom romanu ugledne povjesničarke Chantal Thomas) – krenuo je francuski veteran Benoît Jacquot *Zbogom kraljice* (*Les adieux à la reine*, 2012) s radnjom u Versaillesu tijekom nekoliko dana od pada Bastilje 14. srpnja 1789, kojim je počela Francuska revolucija. Jacquot je autor 30-ak filmova kojemu je teško preciznije odrediti stil u kojem se odražava njegovo podjednako snažno vjerovanje u stvarnost, književnost i podsvjesno, što često rezultira neobičnim stilom koji na neočekivani način spaja neku vrstu klasicističke, “nevidljive” režije s izrazito modernističkim, naglašeno autorskim pristupom. *Zbogom kraljice* jedan je od njegovih najuspjelijih filmova, jer ta mješavina djeluje ne samo funkcionalno, nego i vrlo dojmljivo u oslikavanju presudnih zbivanja koja vode do propasti francuske monarhije. Sve je to viđeno očima Sidonie (Léa Seydoux), obične djevojke, služavke koja na dvoru čita knjige Mariji Antoinetti. Time Jacquot postavlja presudne obrate povijesti u realističan okvir u kojem su protagonisti jednako važni svakodnevni događaji i njezini osjećaji prema vladarici (duboka odanost za koju tek na kraju kroz ljubomoru prema kraljičinoj miljenici shvaća da je ljubav), kao i znakovi potpunog rasula kojem nastoji

spoznati prave uzroke. Jacquot kameru često postavlja tako da predstavlja Sidonijin subjektivni pogled, ili je ona u središtu kadra, koji najčešće dugim vožnjama prati njeno prolaženje kroz beskrajne prostore dvorca u kojima se otkriva nesposobnost i briga velikaša za osobnim spasom, a uz to i Sidonijino sazrijevanje i odlučnost kojima dokazuje svoju ljudskost i postaje prava junakinja.

No, još su zanimljiviji *Snjegovi Kili- mandžara* (*Les neiges du Kilimandjaro*, 2011) u kojima obični ljudi u svakodnevnim situacijama postaju kompleksnije i zanimljivije osobnosti. Autor Robert Guédiguian vezan je čvrsto za grad Marseille i lučki kvart L’Estaque u kojem je odrastao. Zato često ekranizira priče upravo iz svog kvarta od kojih su neke rezultirale filmovima koji su nezaobilazna ostvarenja francuske kinematografije posljednja dva desetljeća. U svom posljednjem, a možda i najboljem filmu, očaravajućom prirodnošću i lakoćom, za koju treba mnogo umijeća i dara, oživljava živopisne i vrlo različite predstavnike radničke sredine u toj četvrti. Sindikalni vođa Michel (Jean-Pierre Darroussin) i kućna pomoćnica Marie-Claire (Ariane Ascaride) u braku su 30 godina. Život im je ispunjen nastojanjem da žive u skladu i međusobnoj solidarnosti s brojnim članovima obitelji i s ljudima s kojima rade, a to se ne mijenja ni kada Marcel ostaje bez posla, jer se svojevrsnom lutrijom biralo 20 radnika koji će biti otpušteni zbog krize koja nije mimoišla ni njihovo poduzeće. Ipak, Marcelovo povjerenje u ljudsku dobrotu stavljeno je na kušnju kada mu maskirani provalnici otmu novac, a još više kada sazna da je jedan od njih njegov mlađi kolega koji je otpušten u isto vrijeme. Autor postupno film gradi kao mješavinu potrage, trilera i socijalne drame kojom otkriva kako kriza na različite načine mijenja pripadnike radništva koji stradavaju. Ne optužujući, ali i ne idealizirajući nikoga od njih, autor stvara kompleksnu sliku tegoba u četvrti koju izvrsno poznaje i koja u njegovim filmovima djeluje izrazito autentič-

TOMISLAV
KURELEC:
U ZNAKU
FRANCUSKE
KINEMATO-
GRAFIJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Ralph Fiennes i
Gerard Butler u
filmu *Korijolan*
(Ralph Fiennes,
2011)

no, a dojmljivost tih detalja prerasta u kritičko sagledavanje društvenih promjena mnogo širih razmjera.

Da se na filmu te važne mijene vrlo često sugestivnije ogledaju u sudbinama običnih ljudi, nego kroz karijere ljudi koji su kreirali i politiku i način života, dokazuje i film *Sarkozy* (*La Conquête*, 2011) Xaviera Durringera, poznatijeg po kazališnom djelovanju (autor tekstova i redatelj), nego po filmovima. No, ovaj tek četvrti mu igrani film iznimno je ambiciozno djelo o političkom usponu i privatnim problemima Nicolasa Sarkozyja od 2002, kada postaje ministar, do 2007. i pobjede na predsjedničkim izborima. U svjetskim razmjerima vrlo rijedak primjer ekranizacije biografije predsjednika koji je još na vlasti (kao što je Sarkozy bio u vrijeme snimanja ovog filma) Durringer je radio uz dugotrajne pripreme kojima je za gotovo svaki prizor pronalazio dokumentaciju koja bi ga učinila što bližim istini. Rezultat je, nažalost, bila potvrda toga da niz istinitih detalja ne mora nužno tvoriti i istiniti film, jer njihov izbor i montaža daju konačni smisao i pokazuju stav autora prema prikazanim zbivanjima. A Durringerov

stav prema dolasku Sarkozyja na vlast teško je dokučiv. On se u stvaranju filma oslonio na tri glavne okosnice. Jedna je politička igra u borbi za vlast između trojice pripadnika iste stranke – prethodnog predsjednika Jacquesa Chiraca i njegova favorita Dominiquea de Villepina protiv opasnog im Sarkozyja. Te spletkeske redatelja filma očito fasciniraju, iako ih povremeno pretvara u grotesku, pa se može naslutiti da za njega politika nije ozbiljan posao. Zato je sve svedeno na osobne ambicije, a da film uopće ne govori o smislu političkih programa i različitim putevima razvitka države. Da autora prvenstveno zanima Sarkozy kao osoba, vidljivo je i iz toga što važnu ulogu za budućnost Francuske pridaje i postupnom raspadu dvadesetgodisnjeg braka budućeg predsjednika i njegove prve supruge. Iako u početku sve izgleda kao drama čovjeka koji osvaja vlast, a gubi suprugu, za redatelja je jednako važan odnos Sarkozyja prema medijima i glasačima, pa bol zbog raspada braka vrlo brzo odlazi u pozadinu (zbog nastojanja da pred javnošću uvjerljivo odglumi da je brak idealan – na isti način protagonist zavodi svoje birače, pri čemu redatelja zanima samo način na koji



Prizor iz filma
*Zbogom
kraljice* (Benoît
Jacquot, 2012)

Sarkozy stvara sliku o sebi, ali ne i ono što on zapravo predstavlja), pa se i pored svih pretenzija Durringerov film značenjski ne izdiže puno iznad razine tabloida. No, sjajna interpretacija Denisa Podalydèsa, koji silnom glumačkom energijom kao Sarkozy nosi film, te brzi tempo režije, koja sugerira gotovo dokumentaristički pristup fabuli, osiguravaju životnost i zanimljivost filmu koji ipak nije zadovoljio ambicije koje su potaknule njegovu realizaciju.

Zato su zanimljiviji u okviru programa Francuska – zemlja prijatelj festivala bili ostali filmovi koji su se bavili pojedinačnim sudbinama u vrlo neobičajenim situacijama, često prelazeći iz drame u triler i fantastiku, omogućavajući tako svojim autorima vizualno atraktivna redateljska rješenja. *Osveta* (*Désordres*, 2012) Étiennea Faurea postupno zaokuplja gledateljevu pozornost atmosferom nelagode i prijetnje koja se stvara oko obitelji srednjoškolskog profesora koji je došao u provincijsko mjesto s prelijepom suprugom, koja se odrekla uspješne glazbene karijere, i sinom tinejdžerom. Iako bi se očekivalo socijalnu dramu s akcentom na rasizam, zbog toga što je obitelj tamnoputa, a

takvih nema mnogo u tom mjestu, Faure suvereno prelazi u triler kojem je pokretač čisto zlo, povezano s prikrivanjem zločina koji se dogodio u kući u koju se obitelj uselila.

Hélène Klotz u *Noćnom izlasku* (*L'Âge Atomique*, 2012) nijansirano i slikovno dojmljivo prikazuje komplicirani odnos dvojice prijatelja prigodom njihova odlaska iz predgrađa u parišku diskoteku. Jedan silno želi konačno naći djevojku, a drugi je vjerojatno zaljubljen u prvog, no niti jedan, čak i kada im se pruži prilika za zadovoljavanje seksualnih poriva, to ne realizira, ne želeći ugroziti prijateljstvo koje im je jedina brana od osamljenosti. Na izlasku iz diskoteke verbalno se sukobljavaju s brojnijom, snobovskom i vjerojatno bogatom grupom mladih, ali iako u početku izgleda da će film kulminirati maltretiranjem, napetosti se smiruju, a prava drama, koja neosjetno ali vrlo sugestivno prelazi u fantastiku, nastaje tijekom njihova povratka kući, kada se moraju suočiti s ozbiljnim pogledom na vlastitu egzistenciju i međusobni odnos. Na kraju pokušavajući skratiti put prema kući krenu kroz šumu koja postupno prelazi u čudnovatu pustoš koja

asocira na “atomska doba”, kako glasi originalni naziv filma.

Pustoš u duši mladog protagonista pokretač je zbivanja u vizualno vrlo bogatom i raznolikom *Drugom svijetu* (*L'autre monde*, 2010) Gillesa Marchanda, afirmiranog scenarista kojemu je ovo drugi cjelovečernji film koji je režirao, koji se maštovitim redateljskim rješenjima, fabularnim obratima i ekspresivnim stilom otkriva kao samosvojni sljedbenik poetike Davida Lyncha u otkrivanju nepoznatog svijeta mladih koji žive život kroz igre na PC-ju, a kao kraj jedne od najpopularnijih dogovaraju zajedničko samoubojstvo. Pawel Pawlikowski, podrijetlom Poljak koji se u Velikoj Britaniji školovao i afirmirao kao redatelj dokumentaraca, a potom i dvaju igranih filmova, koji su dobili niz britanskih i međunarodnih nagrada (*Moje ljeto ljubavi* / *My Summer of Love*, 2004/ nagrađeno je i u Motovunu). Protagonist njegova prvog francuskog filma *Žena iz Petog okruga* (*La femme du Vème*, 2011) američki je pisac koji dolazi u Pariz da bi vidio kćerku čije mu viđanje, zbog ranijih nevolja, onemogućava bivša supruga. Kada mu je ukradena prtljaga našao se na novom, teškom početku u kojem će jedva preživljavati, ali i krenuti u novu opsesivnu ljubavnu vezu. Pawlikowski izvanredno gradi atmosferu netipičnih pariških prostora u kojima se neobičnost priče doima vrlo uvjerljivo, a gledatelj s velikim zanimanjem prati virtuozan prijelaz iz drame u krimić, a potom i u fantastiku za koju i na kraju ostaju dvojbe nije li ipak samo plod protagonistove bolesne mašte.

Za razliku od prethodnih godina, kada su se u međunarodnom programu pojavljivali i zanimljivi filmovi s drugih kontinenata, ove je godine program bio okrenut samo Europi. Pritom su uz Francusku više od jednog filma u konkurenciji imale velike kinematografije (iako ove godine nije bilo španjolske). Britanci su osim spominjanim Koriolanom mogli zainteresirati i uzbuđljivim trilerom *Noćni ubojica* (*I, Anna*, 2012) Barnabyja Southcombea koji je u svom igranofilmskom prvijencu dojmljivo

rekreirao mnoge elemente film *noira*, efektno oblikujući atmosferu noćnog Londona i uspijevajući sa svojom majkom, izvanrednom glumicom Charlotte Rampling, unatoč njezinim godinama, uvjerljivo stvoriti suvremenu inačicu *femme fatale*, osamljene žene koja se ne sjeća umorstva koje je počinila. Dostojan partner i glumačkim umijećem i snažnom osobnošću joj je Gabriel Byrne u ulozi također osamljenog detektiva kojeg ona fascinira u filmu koji može dublje zainteresirati ne samo napetom radnjom, nego i neobičnom ljubavnom pričom.

Vrlo visoke domete ostvarila su i dva od tri talijanska filma. Oba potpisuju redatelji koji su se afirmirali kao dokumentaristi. Andrea Segre (1976) u svom prvom igranom filmu *Shun Li i Pjesnik* (*Io sono Li*, 2011) nastavlja se baviti najčešćom temom svojih dokumentaraca – useljavanjem u Italiju (uglavnom nelegalnim) i odnosom Talijana prema takvim useljenicima. Takva je i protagonistica filma, Kineskinja Li, koju impresivno tumači Tao Zhao minimalističkim sredstvima, istovremeno pokazujući distanciranost i potisnute snažne osjećaje. Nju je kineska mafija dovela i zaposlila u Italiji i uzima joj svu zaradu da bi joj jednog dana dovela osmogodišnjeg sina iz domovine. Oni je šalju iz tvornice na rad na otočić pored Venecije u gostionicu u koju zalaze stalni gosti, uglavnom postariji ribari i lokalni kriminalac sa svojom svitom. Oni u njoj vide samo poslugu, a ne ljudsko biće, osim jednog od ribara kojeg drže svojim i zovu Pjesnik, jer često za zabavu slaže rime. On se ipak nije potpuno uklopio u to društvo, jer se još uvijek osjeća pridošlicom, iako je od njegove imigracije iz tadašnje Jugoslavije prošlo preko 30 godina. Sugestivno ga tumači Rade Šerbedžija kloneći se velikih gesti i uspješno se koncentrirajući na izražavanje ljudske topline zbog koje će postupno uspostaviti dublju vezu s Li. No to se ne sviđa mještanima i dovodi do zapleta. Segre vješto izbjegava i melodramu i drastične prizore kakve je imao u dokumentarcima i nijansirano prikazuje psihičke tegobe imigranata navodeći gledatelja na razumije-



Gérard Meylan
i Jean-Pierre
Darroussin u
filmu *Snjegovi
Kilimandžara*
(Robert
Guédigian,
2011)

vanje težine neljudskih uvjeta njihove egzistencije, i onda kada nisu izravno izvrgnuti nasilju. A da niti samim Talijanima nije danas puno bolje u njihovoj domovini, u dokumentarcu koji povremeno prelazi granicu igranog filma *Italija: Voli je ili napusti* (*Italy: Love It, or Leave it*, 2011), na iznimno duhovit i originalan način pokazuju filmski i životni partneri, već višestruko nagrađivani dokumentaristi Gustav Hofer (1976) i Luca Ragazzi (1971). Postavivši si pitanje trebaju li se iseliti kao znatan dio njihovih prijatelja ili ostati u Italiji, odluče šest mjeseci putovati svojom zemljom i vidjeti što im se u njoj dopada, a što ne i je li se sačuvao toliko cijenjeni talijanski načina života. Pronalazeći (i prije sadašnje krize) urušavanje tradicionalnih vrijednosti i proizvodnje, kojom se Italija dičila, s mnogo jetkog humora ukazuju na mnogobrojne mane, ali nalaze i neke pozitivne pojave, te se pitaju ne bi li ipak trebalo ostati i pokušati pridonijeti boljitku. No Talijani su (koprodukcijski potpomognuti od Francuske i Irske) kumovali i promašaju *Ovo mora biti pravo mjesto* (*This Must Be the Place*, 2011) Paola Sorrentina (1970). Taj je film, doduše, ne samo bio u službenoj konkurenciji Cannesa (kao i prethodna

tri djela istog autora), nego ga je čak i nagradio Ekumenski žiri, vjerojatno zbog tema holokausta, mržnje, osvete i eventualnog praštanja koje se naziru u priči o nekadašnjoj rock zvijezdi, koja ne stigavši vidjeti oca (s kojim nije bio naročito blizak), prije njegove smrti odluči potražiti nacističkog zločinca koji je tijekom rata oca maltretirao. Problem je, međutim, što Sorrentino iz europske vizure, bez većeg razumijevanja, nastoji napraviti nešto slično američkom nezavisnom filmu, a Sean Penn u želji da napravi ulogu koja nema sličnosti s njegovim dosadašnjim opusom, rock zvijezdu uobličuje kao karikiranu verziju onemoćalog Alice Coopera kojem tužan smiješak nerazumijevanja ne silazi s groteskno našminkanog lica, a svaki pokret predstavlja mu poseban napor, gotovo veći no što gledatelju predstavlja praćenje ovog filma.

Dva njemačka filma nisu dostigla domete velikih djela te kinematografije u posljednjih desetak godina, ali su ipak vrlo originalna i natprosječna ostvarenja. Sabine Bernardi (1974) u svom prvijencu *Romeos* (2011) vrlo uvjerljivo i s pravom mjerom osjetljivosti za neobičnog protagonista i njegovu kompliciranu situaciju

TOMISLAV
KURELEC:
U ZNAKU
FRANCUSKE
KINEMATO-
GRAFIJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

oblikuje filmski efektu priču o tinejdžerici koja je počela tretman koji će je pretvoriti u muškarca (jer se tako osjeća), ali ima problem zbog neuklapanja u društvo vršnjaka, pretežno svojim statusom neopterećenih lezbijki i homoseksualaca, što se dodatno komplicira njenim zaljublivanjem u jednog od mladića kojemu se on(a) sviđa, ali koji nema razumijevanja za transrodne osobe. Potpuno drugačiji je *Hotel Lux* (2011) Leandera Haußmanna (1959) koji se 1990-ih afirmirao kao vrsni, ali i kontroverzni kazališni redatelj, koji je u ovom stoljeću češće stvarao nagrađivane i vrlo popularne filmove, kakva je i ova groteskna komedija o bijegu pred nacistima kabaretskog interpretatora Hitlera iz Berlina u Moskvu, gdje ga smještaju u hotel Lux s komunistima iz raznih drugih zemalja i u kojem se osjeća teror KGB-a i strah pred čestim staljinističkim čistkama. Protagonista to mimoilazi, jer ga zabunom smatraju za vrsnog Hitlerova astrologa koji je odlučio preći Staljinu. Iz tog nesporazuma proizlazi niz urnebesno komičnih, ali i crnohumornih scena koje u obliku farse podsjećaju na strahote vremena i prostora u kojima se ovaj neobično zabavan film zbiva.

Uza svu vrijednost do sada spomenutih filmova, za nešto širu sliku kretanja u europskom filmu ipak su bili nužni filmovi iz još pokoje zemlje. Zato su dobrodošla dva djela iz tranzicijskih zemalja, koji se podosta razlikuju od ostalih u međunarodnom programu Pule, a na stanovit način podsjećaju na već gotovo pola stoljeća udaljena zlatna vremena kinematografija tih tada socijalističkih zemalja. Čehinja Alice Nellis (1971) nije se još bila ni rodila kada su češki autori kao posebnu vrijednost svoje nacionalne produkcije afirmirali specifičan, ponekad i pomalo gorak humor kojim su na smiješan, ali značenjski slojevit način govorili o najraznovrsnijim problemima suvremenog života, no njeni *Savršeni dani* (*Perfect Days – I ženy mají své dny*, 2011) upravo na taj način grade priču o uspješnoj ženi 40-

ih godina koja postiže uspjehe svojom televizijskom emisijom, ali joj je privatni život u rasulu, potenciran i time što ona svakako želi zatrudnjeti. Zanimljivo je da je ovaj karakteristično češki film Nellis napravila prema komadu škotske dramatičarke Liz Lochhead koji je režirala na sceni praškog Divadla Na zábradlí 2003, tako uspješno da se na pozornici održao punih sedam godina. István Szabó (1938) bio je, pak, jedan od vodećih autora koji su mađarsku kinematografiju u 1960-im i 1970-im doveli u vrh europskog filma, a *Vrata*, snimljena prema cijenjenom romanu njegove prezimenjakinje Magde Szabó, podsjećaju na njegova remekdjela iz tog razdoblja po načinu na koji se kroz dramatične sudbine pojedinaca i njihove neobične odnose posredno pokazuje kako tragična zbivanja lome čak i najsnažnije osobnosti. Ovdje se čini da je takva čvrsta osobnost kućna pomoćnica Emerenc (tumači je Helen Mirren silnom energijom) koja se svojim stavovima nametne uspješnoj spisateljici (nijansirana interpretacija Martine Gedeck) u Budimpešti 60-ih godina, no postupno se otkriva da iza vrata izbe, u koju Emerenc ne pripušta nikoga osim brojnih mačaka, stoluju i uspomene na strahote koje je preživjela.

Iako su filmovi iz velikih kinematografija zapadne Europe i vrijednošću i raznolikošću mogli zadovoljiti i zahtjevnu publiku, ova dva ostvarenja tu raznovrsnost još više šire, jer se doimaju kao da dolaze iz nekog drugog svijeta u kojem su desetljećima vladale potpuno drugačije norme. No vrlo zanimljiv međunarodni program Pule ipak je ove godine s pravom bio ponajviše u znaku u nas već desetljećima nedovoljno cijenjene francuske produkcije, ne samo zbog brojnosti njenih filmova, njihove tematske i stilske raznorodnosti nego i zbog vrijednosti koje su, uz ona nešto poznatija autorska imena, ukazale da postoje još brojni zanimljivi autori, što dokazuje da je to još uvijek velika i živa kinematografija.

UDK: 791.633.051DONNELLEN, D. I ORMEROD,
N."2012"(049:3)

Bel Ami (Declan Donnellan i Nick Ormerod, 2012)

Francuska, kraj 19. stoljeća, turbulentno doba obilježeno silovitim usponom kapitalističkog društva kojim sve više upravljaju industrijske i bankarske sile diktirajući uz pomoć sve moćnijih medija vanjsku i unutarnju politiku. Kolonijalna osvajanja donose velike priljeve bogatstva, a proizvodnja se dobara, unatoč povremenim finacijskim i političkim skandalima, zahuktava. Francuska je uz SAD i V. Britaniju predvodnica Druge industrijske revolucije. Mondeni Pariz još uvijek čvrsto drži ulogu intelektualne prijestolnice Europe, no u ekonomsko-društvenom smislu bojno je polje te se po prvi put mora suočiti sa slabljenjem svoje moći. Upravo se u nadolazećoj društvenoj metamorfozi ogleda latentno apokaliptična atmosfera *fin de sièclea*. Kaos političkih previranja, materijalnog obilja razuzdane buržoazije, ali i općeg beznađa i dosade, pogodan je kontekst za mračne priče o pohlepi, amoralu i korupciji.

U hektici kabarea dekadentnog Pariza deziluzionirani Georges Duroy (Robert Pattinson) susreće svog ratnog druga, sada novinskog urednika Charlesa Forestiera (Philip Glenister). Zahvaljujući njegovoj preporuci besprizorni mladić postaje novinar lista *La Vie française* pri čemu je, čini se, nevažno što je polupismen i bez ikakva radnog iskustva. Prvi novinarski zadatak ispisivanja fikcionaliziranog vojnog dnevnika umjesto njega u maniri *ghostwritera* velikodušno odrađuje Forestierova supruga Madeleine (Uma Thurman). Moćna ga savjetnica, osim toga, uvodi u visoko društvo uskipjelo od burzovnih špekulacija i izvanbračnih afera namijenivši mu ulogu žigola svojih imućnih prijateljica, a sve mu one uz

pomoć visoko pozicioniranih muževa i prijatelja namještaju atraktivne poslove. "Važni ljudi u Parizu nisu muškarci, nego njihove žene", objašnjava mu ona, a njih, dokone i osamljene, "Bel Ami" (Ljubimac), kako mu tepa kćerka jedne od njih, osvaja ljepotom i urođenom elegancijom. "Pariškom sajmu taštine" intimidirani mladić bez porijekla, manira i novca isprva služi kao igračka, no on svoju inferiornu poziciju začas lukavo preokreće u vlastitu korist. Nakon Forestierove smrti upravo se Bel Ami, statusa u međuvremenu ojačanog lažnom plemićkom titulom, ženi za njegovu udovicu. To ga ne sprječava u održavanju niza paralelnih veza: Virginie Rousset (Kristin Scott Thomas), bigotnu suprugu despotskog vlasnika novina u kojima je zaposlen ljubi čak i u crkvi, a istodobno održava odnos i s udanom bogatašicom Clotilde de Marelle (Christina Ricci), svojom jedinom ljubavi. Madeleine i gospođa Rousset mu zahvaljujući jakim političkim vezama priskrbuju ekskluzivne informacije slijedom čega postaje moćan politički novinar. Kao manipulativni egoman zauzvrat supruzi otima novac koji je naslijedila od dugogodišnjeg ljubavnika te se uslijed jednog ljubavno-političkog skandala od nje razvodi ne bi li se oženio za kćer gospođe Rousset. Time dospijeva na sam vrh novinskog imperija, a poniženu i odbačenu ljubavnicu, sada punicu, otjera u ludilo.

Sažetak je ovo filmske adaptacije klasika *Ljubimac (Bel Ami)* francuskog romanopisca i pripovjedača Guy de Maupassanta (1850-1893). Pomalo balzakovski ispričovijedana priča o novinaru koji zahvaljujući ljepoti i šarmu ostvaruje blistavu karijeru napisana u samo deset mjeseci i objavljivana isprva u nastavcima u pariškim novinama *Gil Blas* svojom je pojavom 1885. godine izazvala popriličan skandal. To ne čudi s obzirom da je Maupassant – uz Flauberta, Balzaca i Zolu najbritkiji kritičar licemjerja pariške buržoazije – sintetizirajući vlastita (traumatična) pariška iskustva donosi pesimističnu socijalnu studiju premreženu oštrom kritikom francuske kolonijalne politike u sjevernoj Africi. Maupassant se u svome autofikcionalnom romanu, naime, izravno

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



referira na ekonomski motiviran rat, konkretno, na francusku invaziju jedne sjevernoafričke arapske zemlje radi nafte. Osim visokih političkih krugova na udaru mu je i ondašnji svijet medija kojemu je i sam pripadao, a gdje se pozicije domoći mogao bilo tko bez ikakvih intelektualnih potencijala, što ovu vješto ispletenu pripovijest čini tužno aktualnom u suvremenom, napose hrvatskom društvenom kontekstu u kojemu bi Bel Ami mogao više nego uspješno figurirati kao kakav (anti)junak našeg doba.

Maupassantov realistični romaneskni tekst izuzetno je filmičan i kao takav oduvijek je bio naširoko eksploatiran. Nažalost, prati ga loša karma niza bljedunjavih ekranizacija koje mahom ne uspijevaju iskoristiti sadržajne potencijale intrigantnog predloška, od čega ni ova posljednja, u režiji Declana Donnellana i Nicka Ormeroda, a prema scenariju Rachel Bennette, nije izuzetak. Nakon nijemog filma Augusta Genine (*Bel Ami*, 1919), točno 20 godina poslije uslijedila je prerađa u režiji Willija Forsta (*Bel Ami*, 1939), primjer njemačke političke propagande. Uspjela verzija Louisa Daquina, redatelja sklonog ekranizacijama literarnih predložaka (*Bel Ami*, 1955), jedva da je, iskasapljenih dijaloga koji kritiziraju francusku kolonijalnu politiku, preživjela cenzuru. 1976.

godine snimljena je erotska komedija u švedsko-francuskoj koprodukciji (*Bel Ami*, Mac Ahlberg), a 2005. atmosferični francuski televizijski film (*Bel Ami*, Philippe Triboit); u međuvremenu snimani su i televizijski mini-serijali, postavljen je i mjuzikl, no svakako je najpoznatija, hvaljena i do danas jedina uistinu uspjela ekranizacija *Privatni poslovi Bel Amija* (*The Private Affairs of Bel Ami*, 1947) američkog redatelja i scenarista Alberta Lewina, gdje on scenaristički slobodno tretira predložak znatno intervenirajući u strukturu romana u želji da smrću kazni glavnog protagonista.

Najnovija ekranizacija *Bel Amija* preciznim kronološkim nizanem scena gotovo doslovno prepisuje strukturu romanesknog predloška tek s pokojom korekcijom u skladu sa zahtjevima filmske pripovjedne ekonomike. Takav neinventivan, tehnički pristup u konačnici ostavlja dojam taksativnog bilježenja romanesknih događanja, grčevitog listanja i prevođenja proznog teksta u filmski medij, ali bez cjelovitog razumijevanja njegove filozofije. Tome u prilog govori činjenica da se nerijetko u filmu izoštravaju, za doživljaj cjeline pogrešno odabrani elementi predloška, likovi su tek ocrtni ili, pak, karikaturalno reducirani na klišeje, a njihovi odnosi ponegdje površno

interpretirani. Tako je primjerice zavodljiva Clotilde predstavljena tek kao stereotipni sklop puštenosti, frivolnosti i naivnosti, dok je kognitivna i intelektualna Madeleine, strastvena istraživačka novinarka iz sjene koja se svjesno okružuje slabim muškarcima, slijedom ove crno-bijele logike prikazana kao hladna, aseksualna i maskulina, iako ju je Maupassant zamislio neposrednom i simpatičnom, što dakako ne znači da je neiskvarena i nesebična.

Maupassant konstruirao svoju pripovijest oko središnjeg lika Bel Amija pružajući kroz psihološki profil pojedinca kritički prikaz određenog društvenog sloja, dok se ostali likovi razotkrivaju i razvijaju u izravnom odnosu s njim. Hladnokrvni oportunist, ambicioznošću na tragu Balzacova Eugèna de Rastignaca i Stendhalova Juliana Sorela spretno se uspinje u buržujskom miljeu kojemu apriorno ne pripada i koji, naposljetku, trijumfalno pokorava svojim vlastitim moralno upitnim metodama. No dok Stendhalov Julien Sorel ne priželjkuje položaj radi moći ili novca, nego samo zato da dokaže da ga je u stanju osvojiti osjećajući se sposobnim za nešto više no što se od njega s obzirom na pripadnost određenom društvenom sloju očekuje, Bel Amija kao i, primjerice, Balzacove likove proganja demon društvenog uspjeha bez pokrića i pod svaku cijenu. Tako u filmu, baš kao i u Maupassantovu romanu, sa strepnjom pratimo gotovo dijaboličnu transformaciju siromašnog seoskog mladića u propalog podoficira u husarskoj regimenti u blaziranog skorojevića, uslijed čega mu duša trune poput slike Doriana Graya na kojega i podsjeća dok povampireno uskače u postelje bogatašica različitih profila i generacija, a sve u kulisi raskošnih *belle époque* interijera. Promiskuitetnim divljanjem lik Bel Amija blizak je i grofu de Valmontu iz epistolarnog romana *Opasne veze (Liaisons dangereuses, 1782)* Choderlosa de Laclosa ekraniziranog, primjerice, 1988. godine (*Dangerous Liaisons, Stephen Frears*) te ponovno 2012. godine (*Dangerous Liaisons, Jin-ho Hur*). Ondje je doduše riječ o spletkama razvratne aristokracije druge polovice 18. stoljeća koje su same sebi svr-

ha, a u Maupassantovu djelu se, međutim, kalkulirajući Duroy, kojega upoznajemo u trenutku kad dolazi u Pariz s čvrstom namjerom da se bogato oženi, meandrirajući kroz paralelne ljubavničke odnose promišljeno uspinje do samoga vrha socijalne piramide. Maupassant, pod jakim utjecajem Schopenhauerova mračnjaštva i za života žestoko kritiziran zbog pretjeranog pesimizma, nije smatrao potrebnim visoko toksičnoj koncentraciji buržujskog zla u romanu suprostaviti ikakav pozitivan antipod. Pa se stoga i u filmskoj interpretaciji Duroy (kasnije u skorojevićevskoj varijanti prezimena Du Roy), nezreo i neuravnotežen, narcisoidan, a ipak zapanjujuće krhka samopoštovanja, u bijegu od bijede i nuništivih žohara u svome sirotinjskom stanu, samozadovoljno okružuje plejadom njihovih humanoidnih varijeteta, kojima je i sam nalik.

Strukturalna transparentnost oštrog Maupassantova romana u ovoj anemičnoj filmskoj preradi ustupa mjesto ispraznom gomilanju atraktivnih kostimografskih i scenografskih detalja kojima se nastoje ispuniti naracijske napulke i kompenzirati manjkava karakterizacija. *Bel Ami* je proračunat film koji osim prvoloptaške vizualne dojmivosti iritantno inzistira na golo-tinji i ljubavnim scenama Roberta Pattinsona s glumačkim mu partnericama, čije im slabo razrađene sporedne uloge ne omogućuju manevarski prostor koji zaslužuju. Jedan od središnjih problema filma upravo je komercijalno motivirano angažiranje Pattinsona, nakon uspjeha u tetralogiji *Sumrak saga (The Twilight Saga, 2008-12)*, proglašenog najzgodnijim muškarcem na svijetu, koji u naslovnoj ulozi dominira filmom, no samo formalnom prisutnošću u gotovo svakom kadru. Pattinson svojom reptilskom energijom i minimalističkim glumačkim konceptom, koji je isključivo posljedica njegove potpune interpretativne nemoći, jalovo pokušava utjeloviti mladića kod Maupassanta toliko nepatvoreno malicioznog da roman od njega smrdi po sumporu. Dok Pattinson zabrinjava glumačkim rješenjima u rasponu od potpune apatije do neuroloških ispada poput nemogućnosti kontroliranja mišića lica i udova,

KINO-
REPERTOARHRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

ni ostatak glumačke podjele nije besprijekoran: uznemirujuća je opća neekspresivnost, ali i manjak komunikacije i napetosti među glumcima, kao da je svatko u svome balonu koji se mimoilaze. Gledaju se, ali se ne vide, dodiruju i govore, ali ne reagiraju, kao da su nesvjesni jedni drugih, a otuda i osjećaj da nitko od njih ondje nije uistinu prisutan. Dok otrovna satira i precizan pripovjedni stil Guya de Maupassanta konstruiraju trodimenzionalni ispis jednog amoralnog društva, film, koji štreberski doslovno doživljava predložak ne promišljajući ga u cjelini, djeluje poput simplificirane i značenjski ogoljele ekranizacije književnog klasika u obrazovnom programu s ciljem približavanja djeci i mladima mrskih im lektirnih naslova.

Vanja Kulaš

UDK: 791.633-051CRONENBERG, D."2012"(049.3)

Cosmopolis

(David Cronenberg, 2012)

Unatoč tome što roman Dona DeLilla o jednom danu u životu multimilijardera čitatelju ne nudi provokativne slike mutiranog tijela, poput onih iz sad već kultnog *Videodroma* (*Videodrome*, 1983), *Cosmopolis* u sebi ipak sadrži nešto što bi se moglo nazvati cronenbergovskim duhom. Naime, *body horror* (ili tjelesni horor), po kojem je Cronenberg toliko poznat i za koji je kroz svoju karijeru gotovo postao sinonim (bez obzira na znatan broj filmova snimljenih izvan okvira tog podžanra), nije tek taktika šokiranja, niti neka vrsta larpurlartističkog autorskog potpisa. Naglašeno vizualan i brutalno izravan fokus na tijelo i njegove mutacije, infekcije, penetracije i druge oblike deformacija samo je najdoslovnija manifestacija tema i motiva koji se, ponekad direktnije a ponekad diskretnije, dosljedno provlače kroz Cronenbergov opus. Upravo te ideje čine neka od zajedničkih čvorišta s DeLillovim romanom koji redatelju otvara širok prostor za ispoljavanje stare fascinacije tijelom, psihom, tehnologijom, medijima i njihovim kompleksnim odnosom u masovnoj, kapitalističkoj kulturi 20. i 21. stoljeća, gdje razvoj virtualne tehnologije u potpunosti preobličuje uvriježene koncepte poput novca, vremena ili prostora te time zadire u same temelje našeg poimanja stvarnosti.

Materijal na raspolaganju Cronenberg, nažalost, nije dovoljno iskoristio te se prijevod *Cosmopolisa* u filmski medij naposljetku nije pokazao previše uspješnim. Ne zbog toga što ekranizacija ne slijedi dovoljno vjerno književni predložak (što je dio jednog posve drukčijeg gledateljskog pristupa), već upravo suprotno. Cronenberg kao da se nije uspio dovoljno odvojiti od romana da bi stvorio jednu novu i, najvažnije, svoju viziju. Problem je ponajprije u izrazito kolažnom pristupu čitavom procesu adaptacije.



Kako govoreći o knjizi i filmu govorimo o dva različita medija, a time i o dva različita jezika, sasvim je prirodno da je čin adaptacije ujedno i čin prevođenja. Naravno, nužna posljedica prijevoda gubitak je određenih značenja, što naročito vrijedi za odnos knjige i filma gdje vještina prevođenja prije svega postaje vještina interpretacije i stvaranja novih značenja. Točka u kojoj Cronenberg podbacuje interpretativni je moment koji je kod njega premalo razvijen, odnosno, minimalan. Poslušimo li se još malo prevodilačkom analogijom, mogli bismo reći da je Cronenberg učinio najveću grešku odlučivši se za taktiku doslovnog prevođenja. Drugim riječima, impresioniran DeLillovim jezikom odlučio je njegov tekst prenijeti u scenarij u nepromijenjenom obliku, bez ikakvih prilagodbi ili dodavanja vlastitog teksta.

Dakako, govor je oduvijek zauzimao bitno mjesto kod Cronenberga čiji likovi nerijetko imaju tendenciju iznositi teorije i stavove o stvarnosti koja ih okružuje – ponekad su to i čitave filozofije življenja. Ali ono što je ranije uz govor svoj izričaj nalazilo i u gotovo fetišističkoj vizualnosti fizičke groteske, u posljednjim je njegovim filmovima poprimilo nešto drukčiji izraz. Čvrsta isprepletenost psihe i tijela, njihov dijalog s tehnologijom i konačni utjecaj tih odnosa na percepciju stvarno-

sti dosegli su u *Cosmopolisu* svoj najapstraktniji stupanj. Radnja *Cosmopolisa* vrti se oko Erica Packera (Robert Pattinson), dvadesetosmogodišnjeg multimilijardera i ultimativnog predstavnika kapitalizma. Odlučivši da mu je vrijeme za šišanje Eric sjeda u svoju bijelu limuzinu i počinje vožnju s jednog kraja Manhattana na drugi, zapadni. Unatoč upozorenjima tjelesnog čuvara Torvala (Kevin Durand) o opasnostima takva kretanja i prijetnji smrću, Eric u glavi ima već zacrtano odredište. Vožnja se pretvara u cjelodnevno putovanje tijekom kojeg kroz Ericovu limuzinu prodefiliraju čitava plejada likova. Istovremeno s time, njegovo financijsko carstvo progresivno propada zbog tvrdoglavog inzistiranja na pokušaju da predvidi kretanje juana, kineske valute. Ericovo enciklopedijsko znanje o svijetu koji ga okružuje, promišljanja o financijama, vremenu i stvarnosti te uporni pokušaji da pronađe red i smisao u kaosu informacija u koji je ta stvarnost uronjena, središte su romana i filma. Već uvodna i odjavna špica, čija tekstura priziva slike apstraktnih umjetnika (konkretnije Pollocka i Rothka), daju naslutiti da su u središtu prikaza apstrakcije, odnosno, ideje kao takve. Pa i sama vrsta prikaza u visokom je stupnju prebačena na razinu apstrakcije, odnosno, na razinu jezika koji postaje okosnica filma.

Međutim, tehnika fragmentarnog “kopi-pejstanja” koju je Cronenberg usvojio u svom pristupu građi, rezultira na platnu gotovo mrtvim jezikom koji zvuči poput automatiziranog čitanja teksta iz knjige (što zapravo i jest). DeLillov kompleksan i ritmičan jezik postaje umrtvljeno recitiranje. Razgovarajući s Bennom Levinom (Paul Giamatti), čovjekom koji ga želi ubiti, Eric kaže da će taj čin biti tek imitacija, ne stvarni čin nasilja, već oponašanje drugih takvih činova – što bi značilo da je on udaljen od svojega pravog značenja, a time i od stvarnosti. Na jednak način možemo promatrati i Cronenbergovo tretiranje DeLillova jezika koji u filmu zvuči tek kao imitacija ogoljena od izvornog konteksta i značenja, a čije rupe zatim nisu popunjene ničim novim. Iako je film upečatljivo verbalne prirode, redatelj tu verbalnost ne prisvaja, niti je oblikuje u nešto svoje. Ono što dobivamo nije Cronenberg, već okljaštreni DeLillo. Sama struktura priče omogućila mu je da scenarij sastavi poput slagalice: izvadio je čitave komade DeLillovih dijaloga i jednostavno ih (bez posebnih intervencija) naljepio u niz jedan na drugi. Dojam ispraznog naklapanja, koji tako nastaje, uvelike otežava gledanje filma nezavisno od knjige.

I sama kamera podredila se govoru, obuzdala svoje vrludanje i zaustavila se na bezizražajnim licima koja neprestano nešto govore. Direktan vizualni prikaz brzo je zamijenjen komentiranjem tog prikaza, a rijetke potencijalno (vizualno) uznemirujuće scene ostavljaju slab ili nikakav utisak. Kratke scene iznenadnog nasilja svako toliko svraćaju pozornost na tijelo i fizičko, ali kamera na njima nikad ne zastaje, već odmah odlazi dalje, najčešće nazad u unutrašnjost limuzine. Skučeni prostor limuzine zauzima veći dio filma te nosi značajnu praktičnu i simboličku funkciju. Mnoštvo ekrana na kojima Eric promatra ono što se događa oko njega, uključujući i stvari iz neposredne blizine, vidljive već kroz prozor limuzine, ostavljaju dojam da je sve vidljivo, da je sve zabilježeno i pretvoreno u neprekidno reproducirajuće slike. Virtualna stvarnost i stvarnost propuštena kroz kamere (bilo nadzor-

ne, bilo one masovnih medija), prostor je u kojem obitava Eric, odnosno, prostor kapitalizma. U tako virtualnom okruženju i sama stvarnost postaje apstraktna, stanje kojem Eric istovremeno teži i od kojeg pokušava pobjeći. Rečeni konflikt vjerojatno najbolje odražava sam Eric dok s jedne strane čeznutljivo razmišlja o ideji bestjelesnosti, postignute odvajanjem uma od tijela (kroz ultimativno zadiranje tehnologije u ljudsko tijelo), no s druge strane koristi svaku priliku za utaživanjem neke fizičke potrebe (glad za hranom, glad za seksom, naposljetku, i glad za boli i njenim nanošenjem).

Limuzina ujedno reflektira i sam Ericov društveni status. Blindirana, zamračenih stakala, nudi Ericu prostor iz kojeg promatra/nadzire svoju okolinu i svijet dok je on sam nevidljiv i nedodirljiv. Kako vrijeme odmiče, a prosvjednici izvana uništavaju limuzinu, tako i Eric sve više prelazi u vanjski, “stvarni” svijet. Ograničeni prostor vozila Cronenberg vješto iskorištava. Širokokutni objektiv kojim se bogato (pa i previše) koristi u klaustrofobičnoj unutrašnjosti limuzine izvrsno dočarava iskrivljenu sliku nadzorne kamere, a invazivnim unošenjem u lica likova uspješno gradi sliku stvarnosti u kojoj je sve potencijalni predmet prikaza i iz koje je ideja privatnosti već uvelike nestala. Jasna vidljivost detalja, koju nudi upotreba širokokutnog objektiva, reflektira na određenoj razini i prezasićenost informacijama do koje dolazi u kapitalističkom svijetu u kojem je sve vidljivo. Ericova očajnička potreba da od kaosa informacija stvori neki smisao i pronađe veze samo je potencirana potreba koja se javlja kroz čitavu kulturu modernog društva. Traženjem uzroka i posljedica, pronalaženjem veza između naizgled nespojivih pojava Eric stvara artifičijelnu sliku koherentnog i spoznatljivog svijeta. I upravo je jezik jedno od glavnih sredstava u proizvodnji tih veza i značenja. No čitava se slika ruši čim naiđe na prepreku u naizgled nelogičnom ponašanju Juana.

Svojim inzistiranjem na šišanju kod starog Anthonyja (George Touliatos), kojem odlazi još od djetinjstva, Eric pokušava pobjeći od apstrak-

tnog futurističkog svijeta tehnologije i ubrzanog vremena u fizički svijet izravnih kontakata gdje stvarnost traži u fizičkom osjetu (najistaknutiji su tu seksualni užitak i bol), izrazito subjektivnom doživljaju stvarnosti. I Ericov ubojica Benno Levin bit stvarnosti pronalazi prije svega u subjektivnom doživljaju: "Nije bitno umišljam li to ili ne. Za mene je stvarno". Preobrazba koju Eric doživljava kroz jedan dan, koliko mu treba da dođe do drugog kraja grada, u filmu je prikazana površno, gotovo nemotivirano. Problem tu predstavlja suzdržanost u prikazanom, odnosno, u prikazu intruzija vanjskog, "stvarnog" svijeta u Ericov (od prosvjednika preko gorućeg neznanca i javne smrti poznatog biznismena pa do pogreba omiljenog repera). Sve su to bogato razrađene eksplicitne slike koje DeLillo nudi, a Cronenberg ih se tek usputno dotiče.

Naposljetku se javlja nešto poput paradoksa. Riječ je o tipično cronenbergovskom filmu, točnije o filmu tipično cronenbergovske tematike koji nije dovoljno Cronenbergov. Cronenbergov *Cosmopolis* poput kolaža je napravljenog od oslabljenih slika i osiromašenih dijaloga DeLillova romana. Namjerno bezizražajan govor i mimika likova oslabljuju još više ionako monoton ritam filma u kojem onom izgovorenem nedostaje punina sadržaja koju mu je mogla ponuditi slika ili neka nova, svježija perspektiva neovisna od romana.

Valentina Lisak

UDK: 791.633-051TAROZZI, A."2011"(049:3)

Fleke (Aldo Tardozi, 2011)

Filmovi vole noć. Još od *camere obscure*, koju mnogi smatraju pretečom kinematografije, odnos svjetla i tame, ono je što čini filmsku magiju. Dakle, radi se o tomu da svaku umjetnost, pa i onu filmsku, obilježuje spomenuti kontrast. No, tama... tama je uvijek zavodljivija, tajanstvenija... podatnija za stvaranje.

Nisu niti hrvatski filmski autori osamljeni u svojoj težnji da otjelotvore svoju fascinaciju tamom – bila ista tek vizualna ili ona dubokosežnija, tematska. Film *Fleke* Alda Tardozi u tom je smislu posveta noći. No, ne samo noći već i tami, koja najvećim dijelom života obavlja naše egzistencije. Ipak, svijest o mračnoj strani ljudske duše i njezina usuda, kao umjetnički predložak, sam po sebi još ne mora polučiti i primjeren artistski doseg. Nakon gledanja Tardozičeva filma, mnogo toga me upućivalo na taj zaključak. No, kako ne bih ispao nepravedan prema njegovu "noćnom djelu", moram priznati da su u filmu nazočni i elementi istinskog nadahnuća. Prije svega, formulaični, epizodični karakter dramske naracije omogućio je uobličavanje nekoliko vrlo efektnih sekvenca. One, same po sebi, film čine pamtljivim. Primjerice, tu je sjajna sekvenca u kojoj se dvije protagonistice susreću s tramvajcem (Robert Ugrina), koji djeluje nestvarno, poput vanzemljca, u kontaktu s "noćno nabrijanim" curama. Ništa manje upečatljiva nije ni sekvenca sa starijim "ratnim taksistom" Matom (Nikša Butijer), u kojoj dolazi do izražaja glumačka igra troje glumaca u skućenom prostoru taksija. Ipak, provizorno, moram reći da *Fleke* – niti nakon dvaju gledanja – po autoru ovih redaka neće ostaviti dublji trag u novijoj domaćoj filmskoj produkciji. Žanrovski, ovaj triler zapravo je želio progovoriti o "nasilju među mladima"... o onome što puni stupce novinskih redaka, a rijetko kada nam se

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



pruža prilika da sagledamo u svojoj složenosti taj psiho-sociološki problem.

Je li Tardozzijevo ostvarenje filmski uvjerljivo? Od odgovora na to pitanje ovisi i procjena o stvarnoj vrijednosti njegova djela. "Napeta priča iz hrvatske stvarnosti", što je – prema svojedobnom intervjuu – bila osnovna autorska intencija, pretvorila se u niz više ili manje uspješnih sekvenca, da bismo na kraju dobili amalgam, odnosno, *simulacrum* nečeg što je moglo postati i dobrim kinodoživljajem. Filmovi vole noć... Ali vole i svjetlo što ga za sobom ostavlja dobro motivacijski sklopljena cjelina.

O čemu se u filmu radi? Koristi se provjeren formula: *Sex and drugs...* pri koncu ima i nešto *rock and rolla*. Zatim su tu, već spomenuta noć, nespavanje, nasilje, od nemila do nedraga... Dvije cure skulirano brijaju na granici zakona.. *Fleke* su "nabrijani" film za one što se osjećaju mladima, koji "vole sve što vole i mladi".

Aldo Tardozzi kao redatelj je dugometražnog, cjelovečernjeg igranog filma debitirao relativno kasno. Nakon niza godina pisanja o filmu, te dosta velikog televizijskog iskustva u produkciranju i režiranju humorističnih serija na nacionalnoj i komercijalnim televizijama, ovaj tridesetosmogodišnjak svoj prvijenac scenaristički i

autorski uobličuje o naraštaju kojemu već dugo ne pripada i na koji može gledati s distance.

Dakle, junakinje su njegova filma dvije tinejdžerke Lana (Iskra Jirsak) i Irena (Nika Mišković). Ove cure u jednoj noći prožive više nego njihovi vršnjaci/vršnjakinje, ali i oni stariji, u cijelom svom tinejdžerskom stažu, odnosno, cijelom životu. "Film je to!" mogao bi netko reći, a on je uvijek veći od stvarnosti... Ipak, u *Flekama* sve to djeluje nekako "preveliko" i za sam film. Dakle, što? Noćni izlazak sedamnaestogodišnje Lane pretvara se u "idiotsku noć" (*Idiotska noć* – *After Hours*, Martin Scorsese, 1986). Iz ove će noći tinejdžerka izići kao ranjena, mlada žena s preteškim teretom nasilja i smrti. Lana je zaljubljena u Igora (Živko Anočić) oko kojega se otimaju i njezine prijateljice. Vođena strašću i nošena željom, ona s njime doživljuje i prvo seksualno iskustvo. Ali, kakvo? Umjesto zamišljane i priželjkivane nježnosti u toplini sobe s voljenim mladićem, ona svoju nevinost gubi na zadnjem sjedištu noćnog taksija. Njezin će je "dragi" pa... zapravo, silovati, a što će na njezinoj kratkoj suknji ostaviti krvavu "fleku". Fleku će, ali na svoj traper jakni, zadobiti i Irena. Njezina će fleka biti posljedica mnogo sudbonosnijeg događaja. Naime, nakon noćne vožnje taksijem, Irena će

“razvaliti” potiljak jednome od brojnih taksista koji se pojavljuju u filmu. Nesretni Ante (Siniša Labrović) nastradat će tek zbog nešto kuna tinejdžerki potrebnih za brzu nabavku narkotika. Irena je posve divlja i impulzivna... za razliku od krhke i roditeljskim domom inhibirane Lane. Neukrotiva je i sasvim neobuzdana u autodestruktivnom nagonu za “brijanjem” i konzumiranjem narkotika.

Scenaristički postav filma uobličio je sam Tardozi. Baš i ne suviše inspirativno. Druženje Lane i Irene kreće iz noćnog lokala i traje kroz cijelu noć (zapravo, do sljedećeg jutra što ga divlja djevojka neće dočekati živa). Tardozi sklapa film motivima nasilja, ne samo doslovno fizičkog i opipljivog, već i onog verbalnog, pa i mentalnog. Jezik što ga mlade cure (posebice Irena) rabe u filmu prepun je psovki, prenaglašenih gesta i opscene scenske mimike. Žanrovski, rekoh već, radi se o trileru s kriminalističkim elementima, tematski i vizualno sasvim mračnom. Noćna pustolovina dviju tinejdžerki zbiva se u okružju sablasnog, *unheimlich* Zagreba (Tardozi kazuje da je, osim svojedobnog kratkometražnog filma *Ta tvoja ruka mala* Sare Hribar, koji se bavio stvarnim motivom ubojstva taksista, sljedeća inspiracija bila i medijski, te sociokulturno-psihopatologijski slučaj ubojstva Luke Ritza.

Fleke su snimljene fotoaparatom. Ta činjenica, očekivano, predodređuje vizualnu kakvoću filma. Likovi su ocrtni preciznim “kinofotografijama”, ali bez nekih izrazitijih oblika filmskog zapisa (švenkova, vožnji, trešnji kamere, totala, *close-upova*). Montažni je ritam, posljedično, klasičan. Sve to, naravno, u vrijednosnom smislu nije presudno za doživljaj filma. Ipak, ako želimo analizirati dramaturšku koherentnost i umjetničku uvjerljivost filma, tu se već suočavamo s izvjesnim poteškoćama. Naracija je podosta konfuzna, a motivacija likova neuvjerljiva... riječ je o žanrovskoj travestiji. Tek jedan naizgled sporedni detalj: inicijalno ubojstvo taksista ostaje poprilično nesuvislo fabularno razriješenim. Autor nam – u bolničkoj sekvenci – sugerira da bi zavojima omotani muškarac u klinici, gdje zapi-

nju Lana i Irena, trebao biti dotični noćni vozač. Sarakastični liječnik (Alen Liverić), pak, kazuje da se radi o policajcu stradalom na dužnosti od vatrenog oružja. Ipak, taksist ostaje u svome autu sve do posljednje sekvence filma, gdje dolazi do patetične Irenine smrti. Taksisti, međutim, odlučuju se za štrajk, znajući da je ubijen, a ostavljajući ga u automobilu (?!). Nadalje, upitan je i cijeli motivacijski sklop ponašanja jedne od protagonistica. Lana doživljuje svoje prvo, razočaravajuće seksualno iskustvo, tj. osjeća se silovanom, iako se u uvodu filma sprema na željno iščekivani koitalni susret sa svojim alfa-mužjakom. Ipak, ona ustuknuje. Zašto? Na stranu dobar odgoj, skrupuli građanskog društva, umišljaj ljubavi... Jer, poslije j**anja nema kajanja! (ispričavam se zbog vulgarizacije izričaja). Pisac ovih redaka, naime, ne može prihvatiti dramaturšku motivaciju redatelja-scenarista prema kojoj Lana, na nagovor Irene, želi ubiti mladića u kojega je toliko zaljubljena. Ovako patetično i grubo dramski upakirano – neuvjerljivo je.

Popriličnim nedostatkom filma biva i površna uobličenosť dijaloških sekvenca. Jer, osim “nabrijanih” akcijskih epizoda, dobar dio filma čine razgovori Lane i Irene koji bi trebali biti ključni za psihološki razvoj filmskih karaktera. Odnos i međusobno približavanje Lane i Irene zbiva se upravo preko tih “malih noćnih razgovora”. Ipak, dijalozi djeluju nekako šablonski iskonstruiranim. Osim živopisnih psovki koji postavljaju okvir za sleng zagrebačkih noćnih “brijačina”, ovi su razgovori zapravo isuviše predivljivi i crpe iz općih mjesta. Tako se negdje pri kraju filma čuje i ovo: “Svijet je pokvaren”. *Heureka!* Sve to, na koncu djeluje nekako stripovski, groteskno.

Što, ustvari, želi reći Tardozi? Opisati mladenačko nasilje? Referirati se na sam medij filma (neke od ključnih sekvenca zbivaju se u starom Ljetnom kinu Tuškanac)? Slavi li autor mladalacku neobuzdanost i slobodu? Ili, pak, kritizirati prijetvornu i beskrvnu malograđanštinu i oportunitizam? U najblagonaklonijem slučaju Tardozi je želio snimiti dobro primljen i u kinima gledan film?

KINO-
REPERTOARHRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Koliko je u tome uspio? Kako su se pisca ovih redaka dojmile *Fleke*? Kao *Thelma i Louise* (Ridley Scott, 1991) koje sreću *Idiotsku noć*. Ali, što? Očigledna težnja da se bude izravnim, da se prikaže nasilje i nabrijanost mladih, da se vidi okorjelost i neosjetljivost okružujućeg društva, rezultirala je, zapravo, "mlakim" filmom punim krajnje patetike i karikirane dramatičnosti. Ovdje posebice mislim na pribjegavanje shemi fatalnog usuda i tragike vidljive u završnoj sekvenci kada Irena umire na Laninim rukama. *Život je nepravdan, okrutan, surov...* Ali, film je tu da ga prikaže dinamičnim, zanimljivim, nepredvidivim... Naravno, ako je pravi film, naravno.

Intuitivno i podsvesno, najvažnijim mi se čini autoreferentnim trenutkom kada dvije cure u noćnome klubu pjevaju: "Danas sam luda, ne znam što hoću"... (čuveni otkvačeni evergreen Josipe Lisac). Tardozzi je zanatski dobro naučio sve lekcije o vizualnim medijima. No, rekoh već, *Fleke* su tek *simulacrum* nečeg što je moglo postati dobar kinodoživljaj. Ovako, ponajbolji sastojak filma ostaje grafički dizajn špice.

Marijan Krivak

UDK: 791.633-051LEPČIN, I."2012"(049.3)

Inspektor Martin i banda puževa (Igor Lepčičin, 2011)

Na subotnjoj matineji u jednom zagrebačkom multipleksu *Inspektora Martina i bandu puževa* gledala je ravno jedna osoba. To ne znači da kino u to doba nije bilo krcato djecom, ali konkurencija razvikanih zapadnjačkih računalno generiranih 3D atrakcija, od kojih su neke nastavci već dobro poznatih i provjerenih hitova, ipak je bila prejaka.

Inspektor Martin i banda puževa prvi je dio planirane trilogije, a premda plakat filma daje naslutiti da je također riječ o računalnoj animaciji, zapravo se radi o "starinski", ručno crtanom i tek naknadno računalno obrađenom i obojenom djelu, koje je ujedno, kako stoji na njegovoj stranici na Facebooku, "prvi nezavisni dugometražni animirani film u Hrvatskoj snimljen u digitalnoj tehnici" (<<http://www.facebook.com/InspektorMartiniBandaPuzeva>>) te je premijeru uslijed tehničke neosposobljenosti kina čekao godinama. Snimljen u produkciji Ater studija i radionice za animaciju Dva lijena psa, stilski ponajviše podsjeća na američke televizijske animirane serije iz produkcije Nickelodeona i Cartoon Networka, dugujući inspiraciju kako klasičnoj, tako i sve prisutnijoj računalnoj Flash animaciji. Produkcijski, riječ je o filmu financiranom isključivo privatnim novcem čiji budžet nije javno obznanjen, no već sama činjenica da je nastao bez ikakve pomoći državnih institucija trebala bi poslužiti kao poticaj drugim mladim filmašima i opovrgnuti tvrdnje nekih starijih i etabliranih, poput Joška Marušića, da su za stvaranje dugometražnog animiranog filma nužni milijunski iznosi.

Inspektor Martin i banda puževa treći je dugometražni animirani film u Hrvatskoj nakon desetljetne stanke i kao takav bi mogao biti jedan



od pokazatelja obnovljene vitalnosti hrvatske animacije. Izrazita stilaska različitost tih triju filmova ukazuje na to da suvremena domaća animacija još uvijek ispituje teren i traži vlastiti put, dajući zanimljive nagovještaje mogućih pravaca u kojima bi se ona mogla nastaviti razvijati u budućnosti. Prije petnaest godina, disneyjevske *Čudnovate zgone šegrta Hlapića* (Milan Blažeković, 1997) označile su početak kreativne suše koju je 2007. godine prekinuo Krešimir Pernek ambicioznim radom *Control: The Revelation*, koji je 20 mjeseci sam kreirao u 3D tehnici na vlastitom računalu, s minimalnim brojem suradnika. Razočaran propalim pokušajima promocije filma koji je neuspješno nudio televizijskim kućama, festivalima i inozemnim distributerima, Pernek je *Control: The Revelation* naposljetku plasirao za besplatnu konzumaciju na YouTubeu. Krajem 2009. godine premijeru je doživjela i *Duga* Joška Marušića, milijun eura teška ekranizacija dviju kratkih pripovijetki Dinka Šimunovića čiji se komercijalni i kritičarski uspjeh, međutim, pokazao upravo obrnutim od bombastičnih autorovih najava i očekivanja. Sudeći po već spomenutoj praznoj kinodvorani, ni *Inspektor Martin i banda puževa* neće mnogo bolje proći, no dojma smo da slaba posjećenost

i učestali izlasci gledatelja o kojima su izvijestili neki recenzenti (<<http://www.slobodnadalmacija.hr/CineMark/tabid/173/articleType/ArticleView/articleId/177673/Default.aspx>>), više govori o mentalitetu današnje multipleksne publike negoli o kakvoći samog filma. Štoviše, moglo bi se ustvrditi da je od tri navedena, u potpunosti raznorodna pothvata hrvatske dugometražne animacije u novom tisućljeću upravo *Inspektor Martin...* kvalitativno najuspjeliji.

S obzirom na svoje nezavisne korijene, kao i na činjenicu da je riječ o redateljskom prvijencu zagrebačkog dizajnera, književnika i strip-umjetnika Igora Lepčina, *Inspektor Martin i banda puževa* uistinu je posve respektabilan rad. Tome ponajprije doprinosi njegov razigrani, ležerni smisao za humor – uz sklonost blagom apsurdnu i obvezatne reference na popularnu kulturu (od kojih mnoge imaju snažan lokalni naboj, prizivajući fenomene u rasponu od *Profesora Baltazara* do recentne reklame za mobitele, dok će scena u kojoj naslovni junak uoči finalnog okršaja s mafijaškim plaćenicima zapjeva *Bandieru rossu* nesumnjivo razgaliti pokojeg gledatelja odraslog u samoupravnom socijalizmu), zamjetan je i njegov satirički potencijal.

Lepčin je scenarij napisao zajedno sa svojim bratom Sašom Lepčinom prema ideji Tomislava Zagode, autora niza književnih djela namijenjenih tinejdžerima. Poprište zbivanja livada je koja, sudeći po zemljopisnoj karti u uredu gradonačelnice (Zrinka Vrabec Mojzeš), ima oblik Hrvatske, a njezini stanovnici nekim svojim osobinama upadljivo odražavaju situacije iz naše društveno-političke svakodnevice. Minimalistička, plošna, jarkim bojama obogaćena animacija uvjerljivo dočarava ambijent i likove, stvarajući zaokruženi mikrokozmos po mnogočemu udaljen i bajkovit, a opet po brojnim elementima blizak i prepoznatljiv. Likovi su redom stanovnici livade životinjskog podrijetla, bez ljudskih intruzija koje bi razbile njihov pažljivo izgrađeni i samodostatni svijet, a okosnica radnje potraga je za kovčegom tajanstvena sadržaja koji ovdje figurira kao MacGuffin. Trilerski elementi time se ne iscrpljuju, očitujući se i u samom protagonistu, smrdljivom martinu (Božidar Alić) koji kroz karijeru vrhunskog borca protiv zločina i frankofonizaciju vlastita prezimena u Martín nastoji nadići svoje skromno podrijetlo. Isti je slučaj s njegovim glavnim pomagačem/rivalom, inspektorom Davorom Golatchem (Ljubomir Kerekeš), mrgodnom samotnjaku koji pati za odbjeglom suprugom, izražava se u noirovskim *voice overima* i svaka druga riječ mu je na engleskom. Obojica pozapadnjačenih kolega u stvari su pokondireni *geekovi*, šmokljani i autsajderi u duši čije se pravo lice ogleda i u neprestanom obnavljanju nikad razriješenoga djetinjeg sukoba oko toga koji je strip bolji, *Radioaktivna gusjenica* ili *Superpauk*.

Paralelno s njihovom pričom pratimo nastojanja bande puževa, trapavih nadobudnih kriminalaca koji se ipak vraćaju na pravi put i pridružuju inspektorima u borbi protiv glavnog negativca, Opakog Stanka (Baby Dooks), koji je pak prikazan kao vjeran sljedbenik klišeja iz mafijaških filmova zajedno s pomalo problematičnim talijanskim naglaskom. Izvedba dijaloga donosi zgodan preokret u odnosu na sinkronizirane strane crtiće u kojima je uobičajena praksa prevođenje izvornog govora na različite hrvatske dijalekte, dok ovdje imamo autohtoni hrvatski

rad u kojem dobar dio likova materinski jezik nadopunjava šarolikom paletom stranih naglasaka i obilatim upotrebom tuđica. Utoliko *Inspektor Martin* efektom raspodjelom akcenata funkcionira kao metafilmska posveta, ali i refleksija stvarnog stanja u društvu u kojem se, što zbog prevladavajućeg provincijalizma što zbog podlijevanja globalizacijskim trendovima, mnogi rado "prave Englezi".

Najmlađi pripadnik bande Silvio (vrlo dobri debitant Luka Jaklič) izgovara pak visokoparne monologe neprimjerene svojim godinama, što je opet u skladu s neuništivim klišejem o starmaloj djeci iz brojnih američkih obiteljskih filmova. No, za razliku od svojih obično iritantnih hollywoodskih pandana, pužić Silvio možda je i najsimpatičnija osobnost u filmu, a njegova želja da si estetskom operacijom ugradi noge da bi s prijateljima iz škole mogao igrati nogomet istodobno je i bizarna i savršeno smisljena. Posve očekivano, Silvio će se do kraja priče iskazati moralnim kvalitetama koje nadilaze njegov fizički "hendikep" te, posljedično, biti prihvaćen od vršnjaka i riješiti se kompleksa manje vrijednosti. Znakovito je da će kao krajnja afirmacija Silvijeve vrijednosti poslužiti njegova (kratkotrajna?) medijska slava, a njegova zloslutna izjava da bi rado jednoga dana imao vlastiti *talk show* još je jedan satirični ubod koji ga zorno ocrtava kao tipičnog predstavnika mlade generacije za koju je vječna želja za naslikavanjem i masmedijskom prisutnošću nešto što se podrazumijeva od malih nogu – ili, u njegovu slučaju, malog stopala.

Za razliku od u potpunosti amerikaniziranog i smrtno ozbiljnog *Control: The Revelation* te izrazito pohrvaćene i također smrtno ozbiljne *Duge*, najjače odlike autorskog prvijenca braće Lepčin upravo su lepršavi humor s dozom samoironije i uspjeta odomaćenost predložka unatoč očitim inozemnim utjecajima te neopterećenost epskim tendencijama koje su pokopale njegove prethodnike. Usporedbe s Nickelodeonovim hit-serijalom *SpužvaBob Skockani*, u nas iznimno popularnim i kod odraslih gledatelja, nisu bez temelja jer *Inspektor Martin...* podjednako učinkovito uobličuje vlastito livadno okruženje i

njegove specifične unutarnje zakonitosti i logiku kao što je to u *SpužviBobu* slučaj s podmorjem, istodobno se obilato nadahnjujući i žanrovskim odrednicama kriminalističkog filma. Među mane bi mu se svakako dala ubrojiti povremena nategnutost i mrvicu predugo trajanje, kao i pokoja suvišna i ne odveć uspjela šala. Iako priča tu i tamo zaluta u nepredviđenom smjeru, prijeteći na trenutke rasipanjem na slijed nepovezanih vinjeta, većina podzapleta biva do kraja razriješena, a nejasnoće u radnji razjašnjene, pa makar i na pomalo nezadovoljavajući način kao što je to slučaj s konačnim otkrićem tajne inspektorova kovčega. Također, svaki od živopisnih epizodnih likova na koncu pronalazi svoje mjesto i svrhu u cjelini priče, a neki od njih jamačno će imati značajnije uloge i u dvama nastavcima.

Osim ciljanoj publici predškolske i nižeosnovnoškolske dobi, čijim roditeljima ne bi trebala zasmetati pokoja blaga psovka koja se tu i tamo omakne nekom od likova, podjednake, ako ne i veće mogućnosti zabave nude se i punoljetnim gledateljima, osobito onima naglašenijih filmofilskih i stripofilskih sklonosti. Iako je riječ o djelu čisto komercijalnih stremljenja, za pohvalu je što se autori (izuzev, možda, nekolicine primjera infantilnog zahodskog humora) nisu prepustili sladunjavo-prizemnom populizmu i želji za sviđanjem masama po svaku cijenu, ali ni podilaženjem uskom krugu znalaca koji bi između sebe mogli uživati u prepoznavanju internih pošalica ili ismijavanju (samo)svjesno kreiranog *trash*a. Ponajprije se stječe dojam kao da su filmaši na projektu radili prvenstveno za svoj "gušt", ne smećući pritom s uma da je ipak riječ o ozbiljnom poslu koji zahtijeva itekakvu upornost i trud. Spoj entuzijazma i nepretencioznosti, oživljen kompetentnim izvedbama cijele autor-sko-glumačke ekipe, ključ je šarma *Inspektora Martina*... te je za nadati se da će se u kinima u skorju budućnosti pojaviti i već dovršeni drugi i treći dio trilogije.

Diana Robaš

UDK: 791.633-051SODERBERGH, S."2011"(049.3)

Izdaja (*Haywire*, Steven Soderbergh, 2011)

Tijekom jednog od svojih čestih zagrebačkih gostovanja i druženja s publikom, srpski je redatelj Želimir Žilnik ispričao da se negdje koncem 1970-ih, po povratku u domovinu, nakon višegodišnjeg svojevrsnog političkog izgnanstva i života i rada u Njemačkoj, ozbiljno zapitao želi li se doista i dalje baviti filmskom režijom. Jer, okolnosti mu nisu išle na ruku. Iskreno razgovarajući sa samim sobom shvatio je da želi snimati filmove i da uistinu voli sam proces izrade i snimanja, da se u tom poslu dobro osjeća. Dodao je da su po njegovu mišljenju redatelji koji često snimaju redatelji koji taj posao vole raditi, a da oni drugi, koji snimaju rijetko, između dvaju filmova imaju velike stanke zato jer zapravo ne vole tu gungulu praktičnog filmskog stvaralaštva.

U suvremenom Hollywoodu ne manjka marljivih redatelja koji snimaju film za filmom, a među najproduktivnijima nesumnjivo je Steven Soderbergh koji je u 2011. imao premijere čak triju dugometražnih igranih filmova: *Kad sam posljednji put vidio Michaela Gregga* (*The Last Time I Saw Michael Gregg*), *Zaraze* (*Contagion*) i *Izdaje* (*Haywire*). U 23 godine karijere Soderbergh je režirao 25 dugometražnih igranih filmova, s time da je osobito plodan postao u ovom stoljeću, nakon uspjeha društveno angažiranih drama *Erin Brockovich* i *Traffic*; obje su snimljene 2000. i sljedeće godine višestruko nominirane za Akademijinu nagradu, između ostaloga obje za najbolji film i za najbolju režiju. Osvojivši Oscara za režiju *Traffica*, te postavši prvi redatelj koji je u istoj godini bio nominiran za režiju dvaju filmova u nadmetanjima za Oscara, Zlatni globus i Nagradu ceha američkih redatelja, Soderbergh se vinuo u sam vrh, a nedugo nakon toga humorno razbibrižnim filmom pljačke *Oceanovih jedana-*

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



est (*Ocean's Eleven*, 2001) dodatno se dokazao kao stvaratelj iznimnih komercijalnih uspješnica, što je potvrdio s još dva nastavka tog filma, *Oceanovih dvanaest* (*Ocean's Twelve*, 2004) i *Oceanovih trinaest* (*Ocean's Thirteen*, 2007).

Podsjetimo se, Soderbergh je svjetsku afirmaciju stekao već svojim debitantskim dugometražnim igranim filmom, Zlatnom palmom nagrađenom te komercijalno uspješnom psihološkom dramom *Seks, laži i videovrpce* (*Sex, Lies and Videotape*, 1989). Iako je uspjeh tog ostvarenja uvelike doprinio usponu nezavisnog filma 1990-ih, Soderbergh kao da je iznevjerio očekivanja javnosti. Cijelo desetljeće, sve do spomenutih uspjeha s *Erin Brockovich* i *Traffic*, razmjerno je učestalo, otprilike tempom jedan godišnje, snimao filmove koji su se doimali razočaranjem u odnosu na proslavljeni prvijenac i činilo se da je riječ o čudu jednog hita.

No otad, od tog dvostrukog zgoditka, Soderbergh se ne zaustavlja. Istina, daleko od toga da je riječ o redom sjajnim filmovima. Primjerice, drama *Licem u lice* (*Full Frontal*, 2002) ocijenjena je amaterski nesuvislom; za ratnu špijunsku (melo)dramu *Dobri Nijemac* (*The Good German*, 2006) rečeno je da se odveć bavila stilom a premalo sadržajem; dvodijelna biografska drama *Che* (2008) proglašena je megalomanski preten-

cionom. No, zadivljujuć tempo rada koji po svojoj prilici nije uvjetovan nekom izvanjskom prisilom (primjerice, financijske naravi), nego tek filmotvoračkom strašću i entuzijazmom, na neki način otupljuje kritičku oštricu i dovodi do blagonaklonijeg prihvaćanja određenih mana tih filmova. Udivljenje prema Soderberghovu djelu uvećava i neuobičajena činjenica da je taj filmaš većini svojih ostvarenja istovremeno redatelj, snimatelj (pod pseudonimom Peter Andrews) i montažer (pod pseudonimom Mary Ann Bernard). Nije, također, teško ni posebno cijeliti nesklonost konvencionalnom poštivanju nečega što bismo ovako ukratko mogli ocrtati kao nepisana karijerna pravila. Sa statusom redatelja A-ranga Soderbergh kao da ne nastoji snimati isključivo važne filmove, niti se baviti velikim temama, niti težiti tome da, recimo to tako, režira samo djela dostojna njegove (zamišljene, projicirane) reputacije. Drugim riječima, bez nekog reda i plana, prema tome kakva je prilika, s jednakim će žarom režirati film s proračunom od, za hollywoodske pojmove bijednih jedan i po milijun dolara (*Mjehurić /Bubble*, 2005/) ili s onim raskošnim od 110 milijuna dolara (*Oceanovih dvanaest*); jednom će snimiti film s posve nepoznatim ili neprofesionalnim glumcima, drugi put s najvećim hollywoodskim zvijezdama, treći će put spojiti

jedne i druge, a četvrti će se poigrati s dodjeljivanjem glavne uloge porno-glumici (Sasha Gray u drami *Potpuni doživljaj / The Girlfriend Experience*, 2009/) ili borilačkoj zvijezdi (Gina Carano u akcijsko-špijunskoj napetici *Izdaja*); neki će film pustiti u distribuciju kablovske/satelitske televizije istovremeno kad i u kina (*Mjehurić*), drugi će biti zamišljen, ostvaren i prezentiran kao tipično hollywoodski velehit (Oceanova trilogija). Soderberghov je stil ili *modus operandi*, mogli bismo reći, napraviti film najjednostavnije i najnepretencioznije što se može, a da pritom zadrži iznadprosječnu zanatsko-izvedbenu razinu i da način režije odgovara onome o čemu film govori. Darovit, sposoban i kompetentan filmaš, Soderbergh u tom naumu gotovo redovito uspijeva te se, unatoč navedenim kritikama, može reći da nijedan njegov film nije loš, što, uostalom, na svoj način dokazuje i činjenica da mu je omogućeno da toliko radi, kao i to da rečeni eklekticism nije uzrokovao Soderberghovo nestajanje ispod radora zanimanja kritike i publike.

Jedna od uočljivijih karakteristika Soderberghova opusa – koju nije teško ocijeniti kao autorovo igralačko obilježje – učestalo je izravno oslanjanje i pozivanje na filmsku baštinu, kako u smislu citatnosti, odnosno, otvorenog preuzimanja stilskih obilježja nekih razdoblja ili žanrova, tako i u iznadprosječnom naglašenoj sklonosti k *remakeovima*, novim verzijama već snimljenih filmova, te ekraniziranju već ekraniziranih književnih predložaka (i to ne onih klasično kanoniziranih koje je uobičajeno više puta ekranizirati kao npr. djela Williama Shakespearea ili Charlesa Dickens), nego onih manje poznatih, što se može proglasiti svojevrsnim filmofilskim skretanjem pažnje na vrijednosti marginaliziranih ostvarenja, čak i u slučaju *remakea Solarisa* (1972/2002) Andreja Tarkovskog, odnosno, nove ekranizacije istoimenoga romana Stanislaw Lema, budući da je riječ Amerikancima slabo poznatom djelu.

Triler *Ispod površine* (*Underneath*, 1995) nova je inačica filma *Criss Cross* (1949) Roberta Siodmaka (oba prema romanu *Criss Cross Dona Tracyja*); krimić *Daleko od očiju* (*Out of Sight*,

1998) usvaja modele klasičnog američkog *film noir*a; *Oceanovih jedanaest* prerada je istoimenoga filma Lewisa Milestona iz 1960, *Licem u lice* poigrava se zamućivanjem granica između filmskih likova i glumaca koji ih glume; smješten u Njemačku 1945, *Dobri Nijemac* sniman je uz tehnička ograničenja s kakvima su se nosili filmovi snimani u vrijeme radnje (korišteni su samo osvjetljenje, kamere, objektivni, mikrofoni i sl. dostupni Hollywoodu u ono doba); humorna špijunska-korporativna drama *Doušnik!* (*The Informant!*, 2009), oslanja se na retro-dizajn po uzoru na tematski srodne filmove iz 1970-ih godina.

Sve nas to dovodi do najnovijeg u nas prikazanog Soderberghova filma, akcijsko-špijunskog triler *Izdaja*, koji i jest tema, odnosno, povod ovog osvrtu i poticaj ovdje zapisanih razmišljanja. Riječ je o djelu koje nema ni potencijala, niti pretenzija biti upisano u bilo kakvu antologiju, no isto je tako riječ o filmu koji je lako gledati, koji je zabavan, napet, duhovit, vješto izveden i dovoljno društveno-filozofski relevantan da ne bude trivijalno beznačajan i besmislen. Usporedimo li ga provizorno s dva najnovija ostvarenja uglednih i plodnih redatelja, što su približno u isto vrijeme stigla do hrvatskih kina, *Prometejem* (*Prometheus*, 2012) Ridleyja Scotta i *Cosmopolisom* (2012) Davida Cronenberga, čija je generalna namjera također da budu ozbiljna i relevantna ostvarenja koja će se, između ostaloga, svidjeti publici, nije teško primijetiti koliko je *Izdaja* u odnosu na njih osvježavajuće nepretenciozna i pitka, a u konačnici ništa manje mudra i slojevita. Moglo bi se reći i ovako: razmjerno ili naizgled niske ambicije *Izdaje* ostvarene su maksimalno, dok su visoke ili naizgled visoke ambicije *Prometeja* i *Cosmopolisa* dosegnute tek djelomično, zbog čega se potonja dva filma doimaju uvelike manjkavima, a *Izdaja* posve dovršenom i zaokruženom te stoga ostavlja bitno bolji dojam.

Soderbergh je, čini se, *Izdajom* poželio napraviti tek jedan solidan akcijsko-špijunski B-film. To je učinio s punim uvjerenjem i ozbiljnošću, s pravom vjerom i ljubavlju prema toj vrsti ostvarenja, a ne s visoka, ni u parodijskom ključu,

niti s implicitnom idejom da su takvi filmovi zapravo manje vrijedni, ali nam predstavljaju takozvana grešna zadovoljstva te ih svejedno volimo unatoč njihovim nesavršenostima, svjesni da je riječ o “niskoj umjetnosti”, kao što često zna biti kada se kakav prominentniji redatelj prihvati sličnog zadatka. Soderbergh nije poželio niti podići takav B-model na višu, proračunsku razinu, nego je ostao na primjereno maloj skali, a svojevrsne je korekcije i osuvremenjenja izvršio unutar zadanih okvira. Velik korak u korist kvalitete napravio je dodjelom sporednih uloga glumcima zvjezdanog kalibra – Michaelu Douglasu, Antoniju Banderasu, Ewanu McGregoru, Billu Paxtonu i Michaelu Fassbenderu – koji su svoje uloge ostvarili doista izvrsno, pravim glumačkim zalaganjem, a ne tek gostujućim šmiranjem, kako u sličnim prilikama često znade biti. B-okus u tom odsječku zadržan je time što glavnu ulogu tumači zvijezda borilačkih sportova Gina Carano, čije glumačke vještine nisu osobite, ali, barem u ovom filmu, nadilaze nizak nivo što ga uobičajeno nude sportaši-glumci poput, primjerice, Jean-Claudea Van Dammea ili Stevena Seagala, pa i onih u tom smislu cjenjenijih poput Jackieja Chana ili Arnolda Schwarzeneggera. Njena, pak, tjelesna spremnost uvelike dolazi do izražaja u nekoliko prizora manje-više golorukih borbi prsa o prsa u koje je Soderbergh uložio iznadprosječan trud i zanimanje, uspješno ostvarivši tučnjave koje se prije doimaju stvarnima negoli koreografijama kaskadera, u kojima izgleda da se protagonisti pošteno udaraju i mlate, koje traju uvjerljivo dugo i u kojima možemo naslutiti muku, bol, napor i iscrpljenost što ih osjećaju sami sudionici. Drugi fino razrađen, s guštom i ljubavlju izveden motiv jesu za tu vrstu filma karakteristične sekvence potjera na gradskim ulicama i na krovovima zgrada, posve u duhu zanesenjačke energije i kinetičke dinamike – što smo najučestalije vidjeli u filmovima iz 1970-ih (npr. *Francuska veza / French Connection*, William Friedkin, 1971) – u *Izdaji* popraćene izvrsnom funky-soul glazbom Davida Holmesa koja inventivno replicira tipičnu onovremenu glazbenu pratnju (te u sjećanje

ponajviše priziva vrhunski *soundtrack* Curtisa Mayfielda za film *Superfly*, Gordona Parks Jr. iz 1972. godine), s najuočljivijom razlikom u tome da se Soderbergh odrekao naglašenog korištenja zum-objektiva, inače gotovo zaštitnog znaka *modernog filma sedamdesetih*.

Vrijedi spomenuti i nekoliko velemajstorski jednostavnih i ekonomično djelotvornih redateljskih rješenja. Primjerice, kadar u kojem definitivno spoznajemo da je lik Coblenza, što ga tumači Michael Douglas, pripadnik američke vlade (gotovo političar), snimljen je u statičnom srednjem planu iz nešto nižeg rakursa, pomalo ukoso u odnosu na protagonista. Razmjerno običnim uredskim ambijentom nenametljivo, ali prezentno, dominira državna zastava u kutu prostorije – prepoznatljiv znak američke službe za Vladu – a Coblenzove radnje poput pisanja bilješki ili traženja podataka, odnosno, komuniciranja preko interneta, raspoznamo iz neoptimalne vizure, no iz dijaloga i Douglasove sjajne glume razabiremo baš sve što je potrebno doznati u tom prizoru maestralno zgusnutom u jedan kadar. Važan razgovor između Coblenza i glavne junakinje Mallory Kane, u kojem se kroz precizno odrješit *ping-pong* dijalog poentiraju ideje o običnom čovjeku nedokučivoj prepletenosti i zavjereničkoj povezanosti državnih i privatnih službi koje mu generalno kroje život, ovdje konkretno tajnih, a implicitno i svih ostalih, lakoruko je ambijentiran u hangar male zračne luke, što omogućuje da rečeni razgovor, izravno vezan uz sive zone manipulacije društvenim novcem, bude logično snimljen s protagonistima kao sivo-crnim siluetama u protusvjetlu. Prizor, pak, automobilske potjere, u startu zgodno smješten na uske sporedne cestice u snijegom pokrivenoj šumi, dodatno je oživljen i očuden efektним i “usputnim”, neočekivanim, no opet posve logičnim sudarom s jelenom.

Neprestano nebombastično dinamičan, primjereno napet i neizvjestan, te poput većine špijunskih trilera u konačnici i ne baš posve razumljiv – što je učestalo rabljena taktika dočaravanja tajanstvenosti djelovanja tajnih službi – *Izda-*

ja osim tihom zanatskom vještinom pažnju plijeni i već spomenutim dojmom da su njegovi stvaratelji, na čelu s “vođom puta” Soderberghom, svoj posao odista obavljali s guštom, s “amaterskim” entuzijazmom u profesionalnoj izvedbi. Riječ je o zaraznoj zaigranosti, o tome da filmaši dio čarolije ostvaruju upravo time da na gledatelja prenose osjećaj entuzijazma i veselja što, nažalost, emanira manje filmova no što bismo se nadali. Ta privlačna osobina nosi, međutim, i jednu manu koja se dosta očito proteže kroz Soderberghov opus i zbog koje gotovo nijedan njegov film ne ostavlja impresiju velikog ostvarenja. Spomenuta zaigranost i zanesenost filmskom “muzeologijom” kao da ga sprječavaju ostvariti djelo koje neće biti izvedeno poput vježbe na već postojeću temu, nego će izraziti njegovu osobnu autorsku viziju, dati neki ključ u kojem će izraziti nešto uistinu originalno, barem onoliko koliko se originalnima čine filmovi jakih autorskih osobnosti poput Wesa Andersona, Paula Thomasa Andersona ili Alexandera Paynea, da nasumično spomenemo nekolicinu istaknutijih Soderberghovih suvremenika i zemljaka. Zasad se, zapravo, jednim takvim filmovima u njegovu opusu čine dva najrazvikanija: *Seks, laži i videoprpe* i *Traffic*.

Naposlijetku, dolazimo do svojevrsnog demantija gore provučene teze o užitku na filmskom setu. Naime, sam je Soderbergh u novijim intervjuima rekao da je došao do točke u kojoj svaki put kad mora ponovno ući u kombi da bi pregledao lokaciju za novi film pomisli da će se upucati od muke. Najavio je da će dovršiti još dva začeta filma – psihološku dramu *Gorka pilula* (*The Bitter Pill*) i biografsku priču o Liberaceu *Iza kandelabra* (*Behind the Candelabra*) – nakon čega se namjerava povući u redateljsku mirovinu i posvetiti se slikanju. Odnosno, u manje radikalnoj varijanti, da namjerava otići na poduži odmor od filmskog svijeta. Hoće li doista ispuniti svoju prijetnju ili, kao ni dosad, jednostavno neće moći odoljeti zovu filmskog seta i stvaralačke igre, to ćemo tek vidjeti.

Janko Heidl

UDK: 791.633-051GODDARD, D."2011"(049.3)

Koliba u šumi

(*The Cabin in the Woods*,
Drew Goddard, 2011)

Koliba u šumi redateljski je prvijenac Drewa Goddarda koji je izvorno počeo kao scenarist na TV-serijalima Jossa Whedona (*Buffy ubojica vampira* /*Buffy the Vampire Slayer*, 1996-2003/ i *Angel* /1999-2003/) i J.J. Abramsa (*Alias* /2001-2006/), a prvo iskustvo s velikim ekranima imao je pišući scenarij za *Cloverfield* (Matt Reeves, 2008). Neovisno o vrijednosnom sudu *Kolibu u šumi* u pravilu se opisuje kao metahoror (što ne znači da opis meta- ne vodi određenim vrijednosnim sudovima), no u biti oznaka meta- može se primijeniti samo ukoliko se ona shvati znatno labavije nego što li se to čini u standardnoj akademskoj literaturi na tu temu (ovdje se u prvom redu pozivam na Lindu Hutcheon i *Narcistički narativ* /*Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Wilfrid Laurier Univ. Press, 1981/).

Priča filma obično se sažima na nešto poput “petorica studenata odlaze provesti vikend u kući na osami gdje se počinju dešavati strašne stvari”, no istini za volju ovo ne samo da ne odgovara fabuli već ne odgovara ni sižeju filma. Zapravo se radi o tome da smo i prije priče o petorici prijatelja suočeni s nečim što se nadaje kao narativni okvir, koji se kroz nejasne reference na petorku i na ono što ima uslijediti epistemološki uspostavlja kao nadređena struktura. Dobar dio filma počiva na otkrivanju prirode odnosa između tog okvira i petorice prijatelja, a sižejno je film tako koncipiran da se to otkriće odlaže. Što znači činjenica da likovi narativnog okvira kroz kamere i ostala sredstva nadgledanja vide sve radnje petorke u kolibi, pa čak i da donekle mogu utjecati na njihove radnje uporabom kemijskih preparata? Radi li se ovdje o nekakvu *reality showu* poput onoga u *Trumanovu showu*



(*The Truman Show*, Peter Weir, 1998) u kojemu glavni akter toga nije niti svjestan i kojime se na različite načine manipulira (uz iznimku što je ovdje *reality show* napučen i čudovištima)? Upravo taj audiovizualni modus nadgledanja, kao i ograničeni “upravljajući” odnos, daje inicijalni poriv da se *Koliba u šumi* shvati kao metahoror jer, tobože, sve što je potrebno da film bude meta- jest da imamo film u filmu i da taj ugniježđeni film bude pod nekim tipom kontrole onog na “višoj” razini. Kao prvo, po toj logici svaka ugniježđena priča rezultirala bi metanarativnim djelom. Stvari su ponešto kompliciranije od toga i bilo bi dobro razlikovati različite dijegetske razine o kojima nas uči Gérard Genette u *Narativnom diskursu* (*Discours du récit*, 1972) od metanarativnog teksta u uskom smislu koji treba shvatiti kako tekst koji unutar sebe sadrži komentare o svome fikcijskom statusu kao i o procesima svoje produkcije i recepcije. *Adaptacija* (*Adaptation*, 2002) redatelja Spikea Jonzeja i scenarista Charlieja i Donalda Kaufmanna odgovara potonjem zahtjevu mnogo konkretnije od *Kolibe u šumi*. Kao drugo i mnogo važnije, narativni okvir kao i termin “viša razina” potencijalno nas upućuje u krivom smjeru, jer priča narativnog okvira nije nipošto na drugoj dijegetskoj razini od one petorice prijatelja – to

postaje jasno odmah na početku filma kada jedan od špijuna zavjernički izvijesti da je petorka na putu (isti je slučaj i sa *Trumanovim showom*). To što se petorka u jednom trenutku doslovno fizički probija u prostor onih koji nadgledaju ne znači da se radi i o ontološkom probiju između različitih dijegetskih razina ili između fikcije i stvarnosti. Utoliko svesti priču Goddardova filma na priču o petorici studenata znači napraviti dvostruku zabunu – to prvo znači zamijeniti narativni okvir za metadijegetsku ravan i zatim dodatno tu ravan zamijeniti za metanarativni komentar. Drugim riječima, radi se o zabuni epistemološke nadređenosti jedne skupine likova za metanarativnost (opet isto vrijedi i za *Trumanov show*). U biti ta epistemološka nadređenost nije bitno drugačija od bilo kojeg tipa fikcijskog nadgledanja. Ipak, nikome ne bi palo na pamet prozvati serijal *Nemoguća misija* metanarativnim samo zato što se glavni lik Ethan Hunt nadgleda sve u šesnaest.

Nešto drugačiji tip epistemološke diskrepancije mogao bi nam pomoći da dodatno rasvijetlimo ovaj problem. Narativno govoreći, jedan od uvriježenih načina da se stvori napetost jest da se osigura epistemološka diskrepancija između gledatelja/čitatelja i fikcijskog lika, i to tako

da gledatelj/čitatelj dobiva više informacija od lika. Interes ili iščekivanje, pak, opet s narativnog gledišta, nerijetko se ostvaruje recipročnom distribucijom informacija – likovi znaju više od gledatelja/čitatelja i mi kao publika pokušavamo dokučiti što to oni točno znaju. Ono što se ovome filmu nameće kao jedan od glavnih problema jest kako točno s narativnim okvirom na umu rasporediti te informacije. Tako nam se, primjerice, već na početku filma otkriva da oko same kolibe postoji nevidljivo energetske polje koje prži sve što pokuša proći kroz nj (što petorica prijatelja ne znaju). Ovo isprva funkcionira kao još jedan puzzle u dokučivanju odnosa “narativnog okvira” spram priče o petorci. Kasnije, ista će se informacija dublirati kao generator napetosti kada jedan od prijatelja pokuša premostiti jaz i motorom doseći drugu stranu ceste koja opasuje liticu. Iako zbog ovog dubliranja potonja scena ne funkcionira najbolje i iako se dobiva dojam da bi bolje riješenje bilo šok – izostanak ove informacije i neuspjeh u preskakanju iznenadio bi nas koliko i preživjele – to ne znači da se ovdje radi o tome da u jednom trenutku ova informacija funkcionira metanarativno, a u drugom narativno. U oba slučaja ona funkcionira narativno. Općenito govoreći, ovakav tip dubliranja sam po sebi nipošto nije metanarativan.

Drugi kriterij kojim se obično priziva oznaka meta- u kritici filma činjenica je da se film igra s pravilima žanra utoliko što ih izvrće, svjesno se suočava s njima ili ih, pak, naknadno ponovno uspostavlja. Ipak, potrebno je razlikovati “svjesno” poznavanje pravila žanra od eksplicitnog iznošenja istih. Utoliko tetralogija *Vrisak* (*Scream*) Wesa Cravena mnogo više zaslužuje epitet meta- negoli *Koliba u šumi*. Kontinuirano eksplicitno pobrojavanje pravila žanra poput “naizgled mrtav zlikovac uvijek se diže iz mrtvih da priredi šok za kraj”, “sve dok je heroina djevica preživjet će masakr” ili, pak, to da nastavak mora biti krvaviji od prethodnika u *Vriskovima* idu mnogo bliže ka metanarativnosti od svih zamislivih i nezamislivih nemani u *Kolibi u šumi*. Zanimljivo je i kako se motiv djevice u *Kolibi u šumi* naznačuje, da bi

se pokazao patkom te također ne figurira na ovoj metanarativnoj ravni, jer se naprosto postavlja kao uvjet ovoga filma i funkcioniranja žrtve u njemu, a ne žanra općenito. Što onda ovaj film jest ako nije metanarativan? Najprecizniji odgovor bio bi da je bogato intertekstualan i da se u njemu iznimno vješto izvrću i nanovo uspostavljaju žanrovska pravila.

Napisano do sada trebalo je ustvrditi da ovo nije sitničarenje i da postoji vrijednost koju je najbolje sročiti u terminima preciznosti u zadržavanju distinkcije metatekstualnosti i intertekstualnosti s jedne strane, te metatekstualnosti i svjesnog ispipivanja granica žanra s druge. U prvom slučaju ne radi se toliko o problematiziranju proizvodnje i recepcije fikcijskog djela kao takva, koliko o inkorporiranju drugih fikcijskih djela i motiva (npr. utvare nalik onima u japanskim filmovima strave poput *Kruga /Ringu*, Hideo Nakata, 1998/). U drugom pak slučaju umjesto eksplicitnog tematiziranja žanrovskih odrednica poput onih u *Vrisku*, žanrovske strukture tek su dotaknute u listama potencijalnih čudovišta ili, pak, reprezentacijom istih.

Ovo ne znači da film nema svojih propusta. Već prije spomenute instance dubliranja znaju biti aljkave u sekundarnoj funkciji. Ono važnije – u jednom ključnom trenutku umjesto principa epistemološke diskrepancije informacije se uskraćuju svima (nadgledateljima, petorci i gledatelju) da bi se proizveo efekt šoka i iznenađenja pri čemu se iznevjeruju narativni principi koje je film ustanovio – epistemološka nadređenost nadgledatelja. Utoliko, ovo nije slučaj poigravanja žanrovskim odrednicama, već naprosto unutarnja narativna nekonzistentnost. Usprkos ovome *Koliba u šumi* dobrodošlo je, veoma inteligentno te nerijetko i humoristično osvježenje žanra filma strave.

Mario Slugan

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ

UDK: 791.633-051ČAKIĆ VESELIČ, B."2011"(049.3)

Korak po korak (Biljana Čakić Veselič, 2011)

Nakon razočaravajuće dvodijelne dokumentarno-igrane serije *Zagorka* (2007), nezgrapnan križanac egzistencijalne ratne drame i romantične melodrame naslova *Korak po korak* predstavlja još jednu stepenicu niže u razvoju autorske osobnosti neosporno darovite scenaristice i redateljice Biljane Čakić Veselič. Autorica koja se prije desetak godina afirmirala izvrsnim (auto)biografskim dokumentarcem *Dečko kojem se žurilo* (2001), u kojem je na suptilan i nimalo patetičan način, naglašeno emotivnim isповјednim diskursom, uz posezanje za humorom i autoironičnim ekskursima, prikazala dugotrajnu obiteljsku potragu za svojim bratom nestalim u Domovinskom ratu, ovdje se, nakon suhoparnog epizodnog skiciranja lika prve hrvatske novinarkе i najčitanije književnice Marije Jurić Zagorke, vratila svojim (omiljenim?) temama ratnih zbivanja povezanih s nestankom, potragom te intimnih i obiteljskih drama.

Nevjerojatno je i prilično bizarno što je sve i na kakve načine Čakić Veselič utrpa u svoj dugometražni igrani prvijenac temeljen na zbirci pripovjedaka *Frezije i još ponešto* Lydije Scheuermann Hodak, osječke književnice i prevoditeljice, koja zajedno s Čakić Veselič i Brankom Šömenom supotpisuje scenarij ovog filma. Svega tu ima, od supružničke i generacijske bračne drame prouzročene nedostatkom ljubavi, razumijevanja i poštovanja, preko gej-melodrame kroz koju se – slično prozi Ljudevita Bauera – pokušava provući i tragična sudbina podunavskih folksdojčera, do iznenađujuće stereotipne slike ratom zahvaćenog Osijeka te njegovih građana i branitelja, baš kao i četnika koji su prikazani u skladu s najcrnijim klišejima 90-ih. Stereotipi, klišeji i trivijalna sentimentalnost pretežak su kamen okolo ovog djela koje se ponekad doima kao vari-

jacija zloglasnog žanrovski, a dijelom i izvedbom srodnog naslova *Vrijeme za...* Oje Kodar iz 1993. godine. U oba filma u fokusu su požrtvovne žene koje su za spas svojih sinova spremne na najveće žrtve, dok su očevi kukavice koji su odlascima i(li) bjegovima supruge i sinove ostavili u nevolji. Ti sinovi odbijaju preporuke da odu na sigurno, ili da barem ne idu u rat. Muškarci su mahom prikazani kao sadisti i (neprijateljske) zvijeri, a u oba slučaja tu je i po jedan pripadnik druge strane koji se izdvaja ljudskošću i umjetničkim sklonostima. U *Vremenu za...* to je bio izgledom četnik, a pjesničkim habitusom boem i lutalica koji je sklonište pronašao u obiteljskoj grobnici protagonistice, te koji joj je pomogao u zbrinjavanju pougljenog tijela za koje je vjerovala da joj je truplo sina, a u *Koraku po korak* to je susjed Srbin Drago (Neven Paleček Papageno), tjelesnom staturom gorostas, ali duhom također pjesnik zaljubljen u junakinju, spreman da i usred najveće opasnosti teatralno ustane i zapjeva neku opernu ariju. Ako se pitate otkud operni pjevač, očito školovanog glasa, u ruhu siromašnog Osječanina s periferije, kojeg će tijekom rata "progutati mrak", to je tek jedna od mnogih bizarnosti u ovom filmu. Inače, s iznimkom sina Krste (Hrvoje Perc), praktički svi su muški likovi manje ili više intenzivno zaljubljeni u protagonisticu Vjeru Kralj koju stoički, unatoč brojnim proturječnostima samog lika, interpretira Ksenija Marinković.

U nju je zaljubljen ponajprije suprug Tomo, u za njega već sasvim manirističkoj grubijanskoj interpretaciji Sretena Mokrovića, koji se doima kao da je stigao sa seta serija *Loza* ili *Mamutica*, koji osjeća prema supruzi iskazuje isključivo kroz vrijeđanja i omalovažavanja koja bi trebala sugerirati ljubomoru, no koja se ponajviše doimaju posljedicama njegove infantilnosti, nezrelosti i nesigurnosti. On, naime, na samom početku rata Vjeru i Krstu ostavlja da se sami snalaze te iz Osijeka bježi u Zagreb, odakle povremeno telefonski kontaktira suprugu samo da bi je zasuo novom porcijom uvreda i sumnji da se pod granatama odala najstarijem zanatu na svijetu. Vjera, pak, želi prikupiti pet i pol tisuća njemač-



kih maraka kojima od švercerice Stelle (Sandra Lončarić Tankosić) želi kupiti pancirku za sina. Ta Stella je, pak, posebna muštra, kao i svi ostali likovi koji su zbroj svih mogućih stereotipa povezivih s određenim nacionalnim, karakternim, rodnim i spolnim ulogama. Ona usred rata, dok u susjedstvu padaju granate, mirno živi u prenamještenoj i kičem pretrpanoj kući, spokojno sluša domoljubnu glazbu i broji novac zarađen na mucijudi kakva je Vjera Kralj. Ta će se Stella, predložena kao hladna, bezobzirna i izuzetno proračunata osoba, u završnici, koja se odigrava pretpostavljivo nekoliko godina poslije rata, pojaviti na tv-ekranu kao nekakva kulturna aktivistica koja organizira manifestacije “kulturom protiv rata”, što je izraz koji je preuzela upravo od Vjere dok joj je kao protivrijednost za pancirku beščutno uzimala i vjenčani prsten i naušnice pokojne majke. Doslovnost poruka koje nam šalju autori prilično iritira svojom jednoslojnošću, prizemnošću i trivijalnošću.

U Vjeru Kralj zaljubljen je i robusni Brko, kojeg također maniristički i teatralno tumači Goran Navojec, jedan od čini se važnijih zapovjednika gradske obrane koji ima razumijevanja za sve i svakoga tko želi sudjelovati u obrani grada, od tetoviranih tipova do narkomana, a jedini za kojeg nema razumijevanja, i kojeg vjerojatno

sa svojim ljudima redovito premlačuje, gej je Johann Gross u izvedbi Nenada Cvetka. Profiliran kao praktički jedini koliko-toliko racionalan i “normalan” muški lik, što je s obzirom na njegovo temeljno obilježje već zapravo klišej, Gross će prevoditeljici Vjeri ispričovijedati povijest svoje obitelji u 20. stoljeću, povijest u kojoj se opet gomilaju opća mjesta, od Johannova oca tiranina (skiciranog kao komunista staljinističkog tipa), zlostavljača i silovatelja, koji se u svojem oportunizmu priklonio ideji jugoslavenstva i kao zaccijelo etnički Nijemac sinu dao ime Jovan. Jovan, koji sam sebe zove Johann, iz četničkog je zarobljeništa uspio pobjeći hineći psihičku poremećenost, te minska polja prijeći (gotovo pa anđeoski prelebdjeti) zahvaljujući jastucima vezanim oko nogu. A četnici ne samo da su ga mlatili do krvi, već ga je jedan istaknuti pripadnik četničke skupine i silovao, dok je njihov zapovjednik pred njegovim očima zaklao Johannova suborca. Naši momci u ratu jesu činili manje delikte, poruka je autora filma, od premlaćivanja do pozadinskog pljačkanja tj. “kokošarenja”, no to je neusporedivo benignije od klanja i silovanja koja su činili neprijatelji. Napokon, za spomenuto kokošarenje dvojica besprizornih hrvatskih vojnika, koji su prethodno napali i orobili Vjeru te joj ukrali preskupo plaćenu pancirku, koju će Krsto nazvati

KINO-
REPERTOARHRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

ukletom, bivaju kažnjeni smrću od strane svojih ispravnih i časnih suboraca među kojima je i Mikloš (Bojan Navojec), Krstin suborac i Johannov partner za kojim mladić traga i kojeg će pronaći prekasno, dok ovaj mrtav leži na hodniku ratne bolnice ustrijeljen od strane spomenutih kokosara. Redateljica time kao da želi poručiti da su se i oni drugačiji u ratu pokazali kao pravi ljudi i prihvatljivi građani Hrvatske, iako su pripadnici manjine ne samo po nacionalnosti (Mađar Mikloš), nego i po seksualnoj orijentaciji. Na stranu mogućnost da je Biljana Čakić Veselić samo na ekran prenijela detalje iz proze Lydije Scheuermann Hodak, ovakav konzervativizam, baš kao i cjelokupna retrogradnost filma, ipak je neugodno iznenađenje.

Eh da, i Vjera Kralj je pjesnikinja (još jedan element koji upućuje na barem djelomičnu autobiografičnost proze Lydije Scheuermann Hodak), koja je svojim djelom još u djetinjstvu utjecala na Johanna, pa će joj on u jednom trenutku priznati da je tada čitav njegov razred bio zaljubljen u nju. A u zamišljeno poetičnoj, no nejasnoj i na cjelinu nasilno nakalemjenoj završnici, Vjera će, što na predstavljanju svoje knjige, što u stanu, što na slavonskoj njivi (!) zaplesati sa svim muškarcima iz svog života: i s agresivnim mužem, i s buntovnim i otresitim sinom, i sa, zacijelo, ubijenim Dragom (?), i s Brkom, a, napokon, i s Johannom s kojim će se najduže zadržati u plesu. Njeno metaforičko izmirenje s muškarcima, kojima se u plesu djelomično podčinjava, samo je krajnja manifestacija patrijarhalnosti i anakronosti ovoga filma.

Josip Grozdanić

UDK: 791.633-051ANDERSON, W."2012"(049.3)

Kraljevstvo izlazećeg

Mjeseca

(*Moonrise Kingdom*, Wes Anderson, 2012)

Godina je 1965. Iz izviđačkog logora na izmišljenom novoengleskom otoku New Penzanceu nestao je dvanaestogodišnji izviđač Sam Shakusky (Jared Gilman). Vođa izviđačkog logora (Edward Norton) u praznom šatoru pronašao je tek pisamce u kojem dječak obavještava o svom napuštanju izviđača. Vođa logora stupa u kontakt s policijom i pokreće potragu. Usamljeni mjesni policajac (Bruce Willis) telefonski pak obavještava roditelje da je dječak nestao. Ispostavlja se da je dječak s kapom Davy Crocketa i naočalama debelih stakala, siročić. Na obavijest o nestanku udomitelji reaguju rezervirano, koristeći priliku da zbog "učestalih problema" otkazu dječaku svoje gostoprimstvo. Za odbjeglog dvanaestogodišnjeg Sama Shakauskog sada je nadležna socijalna služba. Paralelno s nestankom dječaka na drugoj strani otoka nestaje i dvanaestogodišnja djevojčica Suzy (Kara Hayward). Policajac i roditelji povezuju dva nestanka. Djeca su se upoznala na školskoj predstavi o potopu i Noinoj arci. O zajedničkom bijegu pismeno su se dogovorili. Djevojčica je uz nužne stvari sa sobom ponijela mačića, mačju hranu, knjižicu *Coping with the Very Troubled Child*, uz pomoć koje su je roditelji odgajali, i gramofon na baterije mlađeg brata obavještavajući ga u pisamcu da će gramofon vratiti najkasnije za osam dana. I dok djeca prema unaprijed dogovorenom planu kreću prema zaljevu upisanom na karti kao *Mile 2.25 Tidal Inlet*, izviđači, policajac, roditelji i lokalni avijatičar pretražuju otok. Vrijeme je ograničeno. Za par dana otok će pogoditi nezapamćena oluja. Ni tragači ni djeca nemaju previše vremena. No svoj sedmod-



nevni bijeg djeca uspijevaju realizirati u svega dva dana. Odbjegli par stiže do zaljeva prozaična imena, podiže kamp, kupa se, suši odjeću, u donjem rublju pleše na plaži, a zatim se ljubi i dodiruje. U zoru u šatoru ih zagrljene pronalaze roditelji i ostatak potrage. Majka izvlači djevojčicu iz zagrljaja, dječaka odvodi policajac. No ljubavna priča tankonogog dječaka i nešto više djevojčice u visokim bijelim čarapama i roznoj haljini još nije gotova. Dvanaestogodišnji ljubavnici uz pomoć izviđača ponovo uspijevaju pobjeći. Ovoga puta s planom da se vjenčaju kod logorskog ekonomista i čamcem s jedrom pobjegnu na kopno. Do velike oluje ostalo je manje od jednog dana...

Kraljevstvo izlazećeg Mjeseca prvi je film Wesa Andersona smješten u 1960-e. I *Obitelj čudaka* (*Royal Tennenbaums*, 2001) i *Panika pod morem* (*The Life Aquatic with Steve Zissou*, 2004) i *Darjeeling d.o.o.* (*Darjeeling Limited*, 2007) i *Fantastični gospodin Lisac* (*Fantastic Mr. Fox*, 2009) tematizirali su obiteljski život, događali se u specifičnom prostoru i bili naglašeno stilizirani kao i *Kraljevstvo izlazećeg Mjeseca* – ali svi su bili smješteni u neodređenu sadašnjost, uključujući i animiranog *Fantastičnog gospodina Lisca*.

U najnovijem Andersonovu filmu vrijeme radnje precizno je određeno. Nalazimo se na početku razdoblja koje povjesničari odre-

đuju kao “visoke 60-e”. Koristeći se analogijom s tzv. “kratkim 20. st.” i “dugim 19. st.” pojedini povjesničari 60-e nazivaju “dugim desetljećem” koje je počelo na prijelazu 1958. i 1959. godine i trajalo do 1973/1974. godine, kada se počinju osjećati posljedice naftne krize, Nixon napušta Bijelu kuću, a rat u Vijetnamu se privodi kraju. Vrhunac tog “dugog desetljeća” predstavljale su “visoke 60-e” – razdoblje između 1964. (početka Vijetnamskog rata i početka britanske glazbene invazije) i 1969. godine (obilježene Charlesom Mansonom i Hell’s Angelsima, ubojstvima Tate/La Bianca i nasiljem na Altamontu).

U tih kratkih pet godina zapadno društvo nepovratno će se promijeniti. Starci više neće poznavati svijet u kojem se nalaze. John Wayne više neće poznavati svijet u kojem se nalazi. U snažnom vrtlogu kulturne revolucije, seksualne revolucije, antiratnih demonstracija, borbe za prava manjina, za prava žena, za očuvanje okoliša, bit će otpuhana većina tradicionalnog predratnog društva, a kao glavno nasljeđe te 20-stoljetne “mini-renesanse” ostat će multikulturalizam i novo poimanje ljudskih sloboda.

Na pitanje u intervjuu britanskom *Sight&Soundu* (lipanj, 2012) zašto je priču o bijegu dvoje dvanaestogodišnjaka smjestio u 1965. godinu, Anderson daje neodređen odgovor. Film

je sniman na otoku u blizini Newporta, u državi Rhode Island. Otok je sve do sredine 1960-ih s kopnom bio povezan samo trajektnom vezom. Negdje u to vrijeme počela je gradnja visećeg mosta. Do tada otok je stotinu godina ostajao manje-više isti. Od završetka gradnje mosta sredinom 1960-ih, u sljedećih svega desetak godina na otoku su se dogodile drastične promjene: nekad izolirana, ruralna zajednica sada je praktički postala predgrađe Newporta. Ono što je Andersona zanimalo u toj snažnoj transformaciji jest smještanje priče na samu točku preokreta, u američko selo kakvo je postojalo do sredine 1960-ih, a kakvo danas više ne postoji ni u jednom dijelu Amerike.

Promjena koja se izoliranom novoengleskom otoku dogodila s izgradnjom mosta koincidira dakako s promjenom koju američkom društvu donose "visoke 60-e". Ta velika prekretnica u filmu je označena olujom kakva se ne pamti. Prema paraleli s dječjom predstavom o Noinjoj arci, na kojoj se dvanaestogodišnji par prvi puta ugledao, oluja ima značaj potopa. Nakon nje ništa više neće biti isto. Vrijeme će se dijeliti na ono prije i ono poslije nezapamćene oluje. Svijet će se dijeliti na ono prije i poslije, premda "svijet" ovdje podrazumijeva u najvećem dijelu tek otok i njegovu malu zajednicu.

Iako Anderson izbjegava preciznije objašnjenje razloga smještanja svoje priče u 1960-e, očito je da je posrijedi prekretnički trenutak. On je pozicioniran i naglašen godinom radnje, pričom o izgradnji mosta danom u intervjuu Sight&Soundu, a na kraju i samom olujom, odnosno, potopom kao dramatskim vrhuncem filma. Drugim riječima, sve da *Kraljevstvo izlazećeg Mjeseca* i nije smješteno u 60-e godine, u filmu bi bili jasni znaci jednog prijelomnog vremena. Prve promjene u "60-ima" (1958-63) najavila je pojava "tinejdžerske revolucije" i "nove kulture mladih", te promjena seksualnog ponašanja kod mladih i sredovječnih bračnih parova. U *Kraljevstvu izlazećeg Mjeseca* imamo gotovo sve te elemente.

Dječakovo napuštanje izviđačke jedinice raskid je s ideologijom militarizma. Bijegom iz

logora Sam Shakusky bježi od uniformiranosti, društvene hijerarhije, vrednota ekskluzivno muškog društva, dakle, od svega onoga što je na filmu predstavljala ideologija Fordove konjice. Dječak se u jedinici osjeća neprilagođeno, izviđački voditelji smatraju ga "emocionalno nestabilnim", a suizviđači to koriste da bi ga označili kao otpadnika. Iz jedinice dječak bježi kao Tim Robbins iz zatvora Shawshank (*Iskopljenje u Shawshanku / Shawshank Redemption*, Frank Darabont, 1994/): rupu za bijeg u šatorskom krilu prikrija posterom. Izvan logora veliki je prostor slobode, unutar logora ostaje neshvaćanje (izviđači ne znaju da je dječak siročić) i neprilagođenost.

Bijeg od tradicionalne, militarističke kulture ujedno predstavlja i pomaljanje nove kulture mladih, tijekom 60-ih izrazito i antimilitarističke i antitradicionalne. Odbacujući ekskluzivno muško društvo dječak demonstrira odbacivanje dominantnih patrijarhalnih struktura te svoga mjesta unutar zadane hijerarhije. Njegovo napuštanje vojničkog stroja najava je skorašnjih masovnih izbjegavanja mobilizacije koja će pratiti eskalaciju sukoba u Vijetnamu. Ono što je on napravio sada, za dvije, tri godine postat će gotovo dominantna kultura oličena u desecima tisuća onih koji će bježati od uniforme i odlaska u Vijetnam.

No bijegom iz logora dječak demonstrira i svoje seksualno sazrijevanje. Kao što Mowgli u *Knjizi u džungli* (*The Jungle Book*, Wolfgang Reitherman, 1967) sazrijevajući napušta društvo životinja, tako i dječak napušta društvo svojih infantilno uniformiranih vršnjaka, a svoj novi život traži u društvu s djevojčicom.

Nelagodu koju dječak i djevojčica osjećaju u svojim socijalnim ulogama, i nemir koji je posljedica njihova seksualnog sazrijevanja, nije samo njihova karakteristika. Odbjegli par pokrenut će malu "tinejdžersku revoluciju" među odredom izviđača koji će se u jednome trenutku od progonitelja pretvoriti u jatake. A naznake socijalne nelagode i seksualnog nemira, tipične za prva komešanja 60-ih, ne očituju se samo kod djece, već i kod starijih. To se odnosi na majku

djevojčice koja čamotinju bračnog života pokušava razbiti ljubavnom aferom s usamljenim lokalnim policajcem.

Premda bi otok trebao sugerirati izoliranu zajednicu i izolirano događanje, izmješteno iz vremena i prostora, svi ovi elementi priče zapravo predstavljaju laboratorijsku inscenaciju preokreta 60-ih. Nakon potopa, nakon bijega dvoje dvanaestogodišnjaka, ništa više ne bi trebalo biti isto. Djeca postaju dio nove kulture (djevojčica će najvjerojatnije uskoro završiti na Berkeleyju, kaže Anderson u intervjuu, a dječak će pokušati izbjeći odlazak u Vijetnam), ali djeca ujedno i stvaraju tu novu kulturu. Stvaraju je svojim budućim studentskim aktivizmom na revolucionarnom sveučilištu Berkeley, svojim izbjegavanjem mobilizacije i svojim ljubavničkim i protestnim bijegom u udaljeni zaljev.

U malom zaljevu djeca će pronaći vlastitu zemlju. Svoju tinejdžersku, ljubavničku utopiju označenu prisnošću, petingom i nezavisnošću od odraslih. Zastava koju će podići u toj svojoj zemlji bit će novo ime zaljeva. Umjesto tehničkog naziva *Mile 2.25 Tidal Inlet* nadjenut će mu romantično ime *Moonrise Kingdom*. Sjetimo li se da se nalazimo u rujnu 1965, taj teritorij ujedno će biti i jedan od prvih osvojenih teritorija 60-ih. Za njim će tek slijediti Berkeley, Sorbonne, Haight-Ashbury, Woodstock, "magično ljeto 1967", teritorij novooslobođenih građanskih sloboda, manjinskih sloboda, ženskih sloboda, seksualnih sloboda...

Novo ime zaljeva, ispisano obojanim kamenjem, ujedno je i najjači znak novog života na otoku nakon potopa. Upravo vjenčani dječji par ubrzo će razdvojiti ponovo stabilizirana društvena struktura. Dječaka će usvojiti policajac, a djevojčica će se vratiti roditeljima. No ništa više neće biti isto. Zajednički bijeg legalizirao je njihovu ljubav. Iako razdvojeni oni su par. Bijeg je i redefinirao njihove obiteljske odnose. Dječak je pronašao čvrsto udomiteljsko uporište, a djevojčica se emancipirala i raščistila svoje obiteljske probleme. Katarzični događaj čak je i njenu majku natjerao da raščisti svoj odnos s policajcem.

Otok je ušao u 60-e. A novo ime zaljeva ispisano šarenim kamenjem sada se vidi i iz aviona.

Drugi znak "nove podjele karata" srušeni je crkveni toranj. Lokalna crkva središte je komunalnog života. U njoj će se održati predstava Noina arka i u nju će se mještani skloniti tijekom oluje. Kada maleni bjegunci pobjegnu na vrh crkvenog tornja u njega će udariti grom. Djecu će spasiti policajac, a toranj crkve past će na VW Bubu. U Fordovu *Uraganu (The Hurricane, 1937)* olujom poharana crkva bila je simbol žilavosti kršćanstva. Krov koji prokišnjava bio je znak institucionalne skromnosti, a njegova obnova demonstracija revitalizacije kršćanstva nakon ne vremena. U *Kraljevstvu izlazećeg Mjeseca* nema obnove crkve. Zadnji kadar crkvenog tornja onaj je s Bubom. Što se Andersona tiče, crkva se nakon potopa nije obnavljala. Nikakve simbolike revitalizacije kršćanstva u filmu nema.

I treći znak preokreta 60-ih jest veza koju vođa izviđača počinje s telefonskom operatisticom. Zatvoreni i depresivni vođa izviđača, infantiliziran izviđačkom uniformom, srodnu će dušu pronaći u ukočenoj operatistici lokalne telefonske centrale. Njihova veza (ljubav, brak i dug zajednički život) indirektna je posljedica bijega dvoje dvanaestogodišnjaka. Mali ljubavnici svojim su bijegom dirnuli srca i potakli ljubavna strujanja na otoku. Vođa izviđača i telefonska operatistica njihovi su preobraćenici. Dakle, na otoku je vidljivo novo ime, toranj crkve je pao, a odbjegli par redefinirao je svoju obiteljsku i socijalnu poziciju i potaknuo ljubavna strujanja u zajednici.

Bitno je napomenuti da Anderson ne radi izravnu analogiju s preokretom 60-ih, osim, dakako, u datiranju radnje. Njegova mala priča, s malim junacima na malom otoku, tek je daleka refleksija tutnjave koja dolazi iz velikog svijeta. Trajektom do otoka još nisu stigli ni Beatlesi ni Stonesi. No 60-e su u zraku. Posrijedi su tako snažne promjene da prodiru u svaki narativ. Čak i onda kada autor izbjegava izravnu kontekstualizaciju.

Premda podjednako daleko od Berkeleyja i Sorbonne, Haight-Ashburyja i "swingin" Lon-

dona, i otok je doživio svoju mini-revoluciju. Ljubavna avantura dvoje dvanaestogodišnjaka mogla se dogoditi samo 60-ih. Da se dogodila 1955, 1975. ili 1985. ona bi za stabilnost društvene strukture predstavljala tek prolazni incident. Godine 1965. bijeg dječaka i djevojčice najava je nove društvene paradigme.

Dragan Jurak

UDK: 791.633-051SCOTT, R."2012"(049.3)

Prometej (*Prometheus*, Ridley Scott, 2012)

Film kao medij napravio je u 110-ak godina postojanja puni krug, i tehnološki, ali i poetički. Prvenstvo u izumu pokretnih slika priznalo se braći Lumière, odnosno, njihovu "kinematografu", prije svega jer je, prvom javnom projekcijom 28. prosinca 1895. u Indijskom salonu pariškoga Grand Caf ea, otpočela ne umjetnost (ni industrija) filma kao medija, već kao *javnoga* prikazivanja pred publikom u dvorani, uz naplatu. Kao gubitnika u kinematografskoj utrci povijest je upamtila Thomasa Edisona, budući da je on film umjesto kao masovnu, javnu zabavu bio zamislio kao individualni aparat: njegov "kinetoskop", patentiran 1891, nije projicirao filmove na platno, već je bila riječ o svojevrsnom voajerskom aparatu, "rupici za virenje" kroz čiji je okular, nakon ubacivanja kovanice, jedan gledatelj gledao film, prislonivši oko. Premotavanje stotinjak godina unaprijed: od pojave Sonyjeva *walkmana*, koji je izazvao javnu histeriju zbog brisanja granica javnoga i privatnoga prostora, i VHS-a koji dovede filmove u kuće, do 2010-ih kada se Edison zadnji smije, dok se s razvojem visokorazlučivih tankih ekrana i nosača poput *BluRay*a, a, napose, nestankom perforirane filmske vrpce i prelaskom na digitalne zapise i prijenose u obliku *DiVX*-a, *MP4* i *mkv*-a svako "kućno kino" može smatrati za krajnji oblik njegova kinetoscopa, pogotovo ako generacije rođene nakon 1990. gledaju medijske sadržaje sa slušalicama i na zaslonima malih multimedijских mobitela, od *You Tube*a, televizije naših dana, do serija skinutih s *Pirate Bay*a.

Film kao prikaziva ki, narativni medij oblikovan u Hollywoodu, također radi puni krug, završavajući vlastitu povijest u trenutku svoje digitalizacije. Mnogo je godina trebalo filmskoj



historiografiji da shvati da rani film, do otprilike 1905. ili najdalje 1910, nije bio “primitivni” film, nego naprosto *nenarativan*. Riječ je o konceptu *filma atrakcije* – do konsolidacije hollywoodske filmske industrije pretkraj prvoga desetljeća 20. stoljeća, i razvoja narativnog filma kao zaokružnog modela koji, kao prvo, na film prenosi već razvijene modele kazališta i kabareta te prozne književnosti i drame, a kao drugo, omogućuje produkcijsku organizaciju filma te, razvojem sustava zvijezda, pospješuje zaradu, gledatelji od filma nisu tražili zaokruženu *priču*, naraciju, likove. Ako je film i bio narativan, priče koje su fluktuirale bile su kulturno prepoznatljive – ulomci Shakespearea, *Biblije*, Dickensa – ili tek anegdotalne dosjetke. Prednarativni film zadovoljavao se anegdotom koja je tek održavala film na okupu, film kao novotarsku zabavu, umjetnost slika u pokretu, snimku dinamike svijeta. Sam je film bio atrakcija, pa je i prikazivao atrakcije, od otkrivanja samog svijeta u prvim snimkama (izlazak radnika, dolazak vlaka, ljude u pokretu...) do poljupca u tunelu, svijeta iz perspektive bakina povećala, eksplozije automobila, požara. Onog trenutka kad je prikazana fikcijska velika pljačka vlaka, povijest *narativnog* filma mogla je početi.

Premotavanje točno stotinu godina unaprijed, i kritičari se unedogled žale o manjkavostima hollywoodskih scenarija, o svođenju film-

skih zapleta na niz preokreta, o nemotiviranosti postupaka i likova... Suvremeni hollywoodski film ušao je, u svojem digitalnom dobu, u novu eru “filma atrakcije”. Film za multiplekse ne treba 2012, u etapi digitalizacije i konačnog nestanka filmske vrpce, imati suvislu naraciju, nego samo priču koja služi kao premisa filma. *Transformers 3* (Michael Bay, 2011) ili *Battleship* (Peter Berg, 2012), a zapravo svaki visokobudžetni film jasan je pokazatelj – mladu publiku, koja tijekom filma ionako tipka na svojim *iPhoneima* provjeravajući društvene mreže, sasvim disperzirane pažnje, ako već ne nosi 3D naočale, naviklo se na filmske spektakle koji su montaža atrakcija, dočim priča služi tek kao izlika, a naracija kao kostur što pridržava atrakcijsko filmsko izlaganje.

Možda je tužno da je *Prometej* Ridleyja Scotta, prema kojemu se *Avatar* (2009) Jamesa Camerona u hollywoodskom kontekstu čini kao mastodontski narativni pothvat, najnoviji dokaz stanja previranja u kojemu se industrija audiovizualne zabave, koje je “film” sve manji dio kolača, nalazi. S druge strane, možda je to konačan dokaz da Ridley Scott nikad nije bio autor, ta sveta krava filmskih kritičara. *Prometej* je, naime, nakraju tek čedo najnovijeg Hollywooda, post-Hollywooda, i ako je Vivian Sobchack u eseju u ljetnom dvobroju *Film Commenta* (srpanj/kolovoz 2012, god. 48, br. 4) ustvrdila da je *Prometej*

metanaracija o nemogućnosti bijega od vlastite franšize i uvjeta proizvodnje, treba prigovoriti i njezinoj analizi koja od toga izvodi preopsežan esej koji *Prometej* svojim samim tekstom (ili kvalitetom) ne zaslužuje. Osvrnuvši se tek u pola rečenice na smušeni scenarij, Sobchack propušta priliku primijetiti da *Prometej* uistinu jest čedo svojih uvjeta proizvodnje. Skrpani scenarij ovoga filma, odnosno, njegova nabacana, proturječna, nesuvisla dramaturgija i motivacija nije posljedica promašaja – ona je takva jer je takav trenutni studijski standard Hollywooda godine 2012.

S kim si, takav si – ili kad s vragom tikve sadiš... Prvi scenarij *Prometeja* djelo je poluanonimnog scenarista Jona Spaihtsa, čiji je jedini realizirani scenarij izišao malo prije *Prometeja*, klišeizirani poluspektakl o napadu izvanzemaljaca na Moskvu naslovljen *Crni sati* (*The Darkest Hour*, 2011) u režiji stanovitoga Chrisa Goraka, film koji karakterizira, kako je koncizno sročeno u *New York Timesu*, “deprimantan nedostatak mašte”. Konačni scenarij, prema Scottovim uputama, čedo je Damona Lindelofa, čiji su proizvođači dosad bili doprinosi serijama *Crossing Jordan* i *Lost*, koprodukcija novih *Zvezdanih staza* J. J. Abramsa – no njegov najveći doprinos žanru nije ništa inteligentniji *spin-off* žanrovskih motiva, film *Kauboji i izvanzemaljci* (*Cowboys and Aliens*, Jon Favreau, 2011), kojemu je bio suscenarist. Kako je i zašto Ridley Scott mogao pomisliti da će iz glave te dvojice proizići znanstvenofantastični film veći od života, veliko je pitanje na koje postoji samo jedan odgovor – Scott je hollywoodski, komercijalni redatelj. No, premda je njegova zvijezda već dugo na zalasku – ako ne još od sredine 1980-ih – pa je publiku nedavnije počastio nefokusiranim filmovima poput *Američkog gangstera* (*American Gangster*, 2007) ili *Robina Hooda* (2010), golem kritički zazor, pa i odbojnost skoro cijele znanstvenofantastične zajednice spram *Prometeja* nije razočaranje filmom koje je uslijedilo nakon sveprisutne viralne kampanje, niti obrana kulturnog statusa *Aliena*, nego, naprosto, nevjerica nad činjenicom da ni Ridley Scott ne vidi prst pred nosom u hollywoodskoj magli,

uvjeren u kvalitetu filma i njegova scenarija. No opet, malo je toga u njegovu opusu što dokazuje da on nije oduvijek bio upravo to, vrlo blizak, zapravo, poetici svojeg brata Tonyja Scotta koji barem nikad nije bio toliko pretenciozan i pravio se da radi važne i velike filmove o potrazi za konačnim odgovorom. Samo dva filma dokazuju poslovicu da i ćorava koka pogodi zrno, a Ridley Scott pogodio je davno, dvaput – *Alienom* (1979) i *Blade Runnerom* (1982). Ostatak njegova opusa, kad ne radi malene, dražesne filmove kao što je *Dobra godina* (*A Good Year*, 2006), hollywoodski su filmovi veći od života, na tragu Jamesa Camerona, koji je, uostalom, i prvi uveo takav tip filma s krpanim scenarijima, poput *Istinitih laži* i *Titanica* pa do također frankenštajnovski skrpljenog *Avatara*, kao i Michaela Manna.

Let *Prometeja* prvih 25 minuta filma protječe dobro – film se otvara mistično i snoliko, dovoljno sporo da gledatelji osvijeste činjenicu da gledaju Velik Film, umalo svemirsko *Drvo života* (*The Tree of Life*, Terrence Malick, 2011), ispunjeno osjećajem začudnosti prikladnom za najuspjeliju znanstvenu fantastiku, premda su redateljski potezi i geometrija pokreta kamere preuzeti iz Kubrickove 2001. *svemirske odiseje* (2001: *A Space Odyssey*, 1968) odakle, uostalom, android u precijenjenoj izvedbi Michaela Fassbendera i crpi izvore, oponašajući s jedne strane čudnu apatiju Kubrickovih aseksualnih astronauta, a s druge strane HAL-ov bezlični glas. 2007, koju je nasljedovao i Terrence Malick u *Drvetu života* (napose u prizoru stvaranja svijeta), svojevrski je i krivac za sve kratke spojeve *Prometeja* koji s Kubrickovim (i Clarkeovim) filmom dijeli premisu kojom se ruši i religijski i znanstveni “mit” o Stvaranju, odnosno, tezu da su, dānikenovski rečeno, bogovi bili astronauti. Scenarij *Prometeja* klišeizirani je skup općih mjesta žanra znanstvene fantastike čije je izvorište još u romanu koji se smatra začetnikom žanra, *Frankensteinu ili modernom Prometeju* (*Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, 1818) Mary Shelley, odakle, uostalom, dolazi i naslov filma kao i njegova tematika (odnos tvorca/in-

ženjera/boga/Frankensteina prema vlastitom stvorenju/Čudovištu). Međutim, Lindelof i Scott ni u jednom trenutku ne uspijevaju svoj frankeštajnovski spektakl sašiti u suvislo narativno tijelo. Pogotovo su razvidni kratki spojevi između sekvenci koje su evidentno došle iz faze kada je film pripreman kao *remake* prvoga *Aliena* (1979), te faze kada je rađen kao prednastavak, a zatim sve skupa nakalemljeno kao samostalni film, odnosno, kao paralelna priča (planirana su dva filma) koja sa svijetom *Aliena* nema, ali i ima veze – a tu su također i ostaci scenarijskih ideja iz spajanja franšiza *Aliena* i *Predatora*, s čija dva nastavka ovaj film dijeli pretprodukcijske veze. Tužna je istina da *Alien protiv Predatora* (Colin i Greg Strausse, 2007) mnogo suvislije objašnjava dijelove “mitologije” *Aliena* nego Scottov najnoviji film, a i ishodišna premisa o arheolozima koji pronalaze drevna svjedočanstva o kontaktima *aliena* i ljudi naslijeđena je iz toga filma.

Uvodni let *Prometeja* završava buđenjem posade i iznošenjem podataka o misiji – taj dio, s pokušajem da se da klasna struktura posade i uvid u svijest korporacije, sasvim je direktna parafraza prvog *Aliena*, kao i slijetanje broda na usamljeni planetoid (u svijetu filma nosi ime LV-223, a planetoid iz *Aliena* je LV-426, što je rečeno u Cameronovu nastavku *Aliens* /1986/). Samo slijetanje parafraza je slijetanja na Pandoru u Cameronovu *Avataru*, pogotovo zbog primjerne sličnog trodimenzionalnog efekta u prizoru iskrcavanja terenskim vozilima – iako treba napomenuti da je Scottova 3D tehnika usputna i nesupstancijalna, tj. film ne dobiva ništa od nje, za razliku od *Avatara*. Nakon toga film prizemljuje teško i bolno: pretvara se u paraliterarni miš-maš dänikenovske pseudoarheologije, koketirajući s filmom strave, što je karakteristično za ranije nastavke *Aliena*, likovi se ponašaju sasvim neprikladno svojim karakteristikama i pozivima, a scenarij se odvija kao napabirčeni niz sekvenci, svojevrsne producentske *to-do* liste koju je Scott križao: android koji se “buni” i ima svijest, *checked*. Scena seksa, *checked*. Napad *aliena* na protagonisticu, *checked*. Izlazak stvorenja iz že-

luca, *checked*. Jurnjava hodnicima, *checked*. Zla korporacija, *checked*. Glupi znanstvenici, *checked*. “Facehugger”, *checked*. Što je najžalosnije, i koncepti kojima se povodom *Aliena* i njegovih nastavaka desetljećima bavila kritika odrađivani su po popisu: android tako, po jasnim nagovještajima, ima vlastitu svijest, dušu, kao i replikanti u *Blade Runneru*, a jedino čime se film može nositi s tim potencijalom jest dati ljudskim likovima sasvim neprimjerene i neprikladne izjave o tome kako David, android, “neće nikad imati dušu” (kao da je znanost ikad dokazala da čovjek ima dušu, odnosno, da umjetna inteligencija neće također stvoriti taj višak značenja, tu *summu summarum* koja je, ipak, nešto više od zbroja svih dijelova *homo sapiensa*), a najbolji odgovori koje imaju su “mi to razumijemo jer smo ljudi, a ti nisi”, “stvorili smo te jer možemo” i, konačno, “jer sam izabrala da vjerujem” – i to dolazi od redatelja *Blade Runnera*. Likom androida Scott se ne oslanja samo o vlastitog *Blade Runnera*, nego nastavlja i jednu od tematskih opsesija serijala *Alien*, od androida-negativca (eksponenta korporativizma) u vlastitom *Alienu* (Ash u izvedbi lana Holma), preko sumnjivog, ali nakraju dobro namjernog Bishopa u *Aliens* (Lance Henriksen), do Call (Wynona Ryder) u *Alien: uskrsnuće* (*Alien Resurrection*, Jean-Pierre Jeunet, 1997), gdje klonirana Ripley zadobiva hibridni identitet *homo sapiensa* / *aliena*, a Call, “umjetna osoba”, zadržava oznake ljudskosti. Pitanje etike preko teme androida nastavljeno je, dakle, u *Prometeju*, ali ne izmiče se, nažalost, opreci dobrog i zlog, budući da Fassbenderov David funkcionira kao žanrovski trop, kombinacija Rachael iz *Blade Runnera*, HAL-a 9000 iz 2001, lika izvanzemaljca u izvedbi Davida Bowieja u Roegovu *Čovjeku koji je pao na Zemlju* (*The Man Who Fell to Earth*, 1976), a njegova racionalizacija sasvim je “vulkanska” (Spock), kao i manire, preuzeta od lika Date iz drugog serijala *Zvezdanih staza* gdje Spockovo aktantsko mjesto zauzima android Data. Tu se odvija još jedan tematski pad *Prometeja*: ni Ash ni Bishop ni Call nisu patili od sindroma Pinokija, dok je David upravo to, po uzoru na Datu – robot-lutak

KINO-
REPERTOARHRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

koji želi postati čovjek-dijete, kao i David u Spielbergovoj *Umjetnoj inteligenciji* (A.I., 2001) – no to je vjerojatno trag Shelleyina Čudovišta i tra-gična izdaja doprinosa *Blade Runnera* toj temi.

Također je tu i razgllašeno pitanje femi-nizma u *Alienu*, odnosno Ripley kao prve he-roine – Shaw u izvedbi Noomi Rapace svakako ima potencijal kao i Ripley Sigourney Weaver, ali, nažalost, i njezin lik odlazi u vjetar, kao i cijeli glumački ansambl, gdje je doslovce svaki tumač uloge izvanredno pogođen, ali ostaju uvredljivo podcijenjeni i neiskorišteni, na čelu s, uz Rapace, Vickers (Charlize Theron) i prije svega kapeta-nom Janekom (Idris Elba), premda je on u fina-lu filma publici priuštio jednu od boljih scena u povijesti filmske znanstvene fantastike, u kojoj, usprkos banalnosti scenarija, postiže svakom lju-bitelju žanra poznat osjećaj trnaca dok se s posa-dom broda žrtvuje za čovječanstvo. Takve velike geste odjekuju od Ahaba do romana *Hyperion* Dana Simmonsa, no i ovdje su nabačene logikom žanra, a ne scenarija. Rapaceina Shaw, nažalost, ne dobiva priliku da radi na *Alienu* tradicionalnom feminizmu ili reviziji ženskosti; dapače, ona je “odabrala da vjeruje”, “ona ne može kreirati” (pa je time njezina ženskost posredno određena ne/mogućnošću da zatrudni), ali, zatim, u bizarnom izokretanju tema izvorne tetralogije filmova, od-lučuje da ne porodi *alienu* (što metaforički – pu-tem kloniranja – radi Ripley u četvrtom filmu), nego izvodi jedan od najšokantnijih abortusa u povijesti filma (premda ona to naziva “carskim rezom”, dosljedna kršćanskom podtekstu filma). Ukoliko je to prikaz ženina prava odlučivanja nad svojim tijelom, onda je to sav doprinos *Promete-ja* feminističkom pogonu serijala *Alien*.

Nakon što je “čekirao” i mjesta kojima je originalni film, sa svojim nastavcima, dao ne-mjerljiv doprinos suvremenoj kulturi, film je na-stavio strelovit pad prema dnu neoriginalnosti, paradoksalno pritom stremeći vrhuncima. Ot-prilike nakon prizora u kojemu umire Shawin za-ručnik Holloway, koja se okončava bijelim, blje-štavim montažnim prijelazom, kao da otpočinje drugi film – ili prije, niz sekvenci montiranih iz

različitih verzija filma. Dok se Shaw bavi “carskim rezom”, ostatak ekipe kao da nije u istom filmu – i dok kapetan s posadom ubija uskrskog znan-stvenika (?), vlasnik korporacije, Weyland (Guy Pearce), budi se iz hipersna, a David pronalazi cijeli nepoznati dio tuđinske strukture sa hiber-niranim pripadnikom rase Inženjera koja je, izgle-da, stvorila ljude (a *aliene* još se ne zna kako). Oko uskrsloga Weylanda nalazi se cijela vojska liječnika i vojnika kojih se kasnije nitko neće sje-titi prilikom havarije broda, a svaka grupa likova nema pojma što radi druga, niti se to ikad u filmu razmatra. Evidentno je riječ o segmentima akcij-skih sekvenci iz raznih verzija, a neke bi mogle biti dio prednastavka, neke *remakea*, a neke vuku podrijetlo iz međuscenarija s *Predatorom*.

No najveći pad *Prometeja* njegova je pre-tenciozna ambicioznost. Ondje gdje izvorni fil-movi o tuđincu, koji je u kolektivnu svijest kulture ušao naprosto u engleskom izrazu *alien*, postižu izvornu začudnost žanra znanstvene fantastike neusiljeno i prirodno, sukladno definiciji Darka Suvina da su priče znanstvene fantastike “knji-ževnost spoznajnog očuđenja”, parabole o po-trazi za drukčijim i drugim – doslovce Drugim i tuđinskim – da bismo, kako kaže Snaut u Lemo-vu *Solarisu*, zapravo našli vlastita zrcala, vlastite odraze, i kroz znanstvenofantastične parabole pronašli Drugo, boga i sebe, kao u *Melankoliji* Larsa von Triera ili *Drugoj Zemlji* Mikea Cahilla, Scottov ambiciozno imenovani *Prometej* djeluje po sistemu čekiranja, križajući na listi sve velike ideje i teme znanstvene fantastike. Film o smislu postojanja, *checked*. Film o Stvaranju, *checked*. Film o potrazi za Bogom, *checked* – samo neka likovi ne zaborave reći s ekrana da traže Boga. Film, naime, to nije sposoban učiniti pričom niti umjetnošću, nego pušta da likovi, prije svega Shaw i David, verbaliziraju ono što umjetnik ne uspijeva drukčije reći, osim pokojom preizravn-om kršćanskom preslikom (najeklatantniji je prizor u kojem David pere Weylandove noge, kao i križ oko Shawina vrata te njezino začćeće po uzoru na imenjakinju Elizabetu iz *Novog zavjeta* i Davidovo navještenje o plodu njene utrobe). To

je krajnji poraz *Prometeja* kao filma znanstvene fantastike, “književnosti ideja”, zbog čega je on iznimno neuspjelo ostvarenje žanra. No prije svega to je krajnji poraz Ridleyja Scotta kao filmskog autora i napose kao klasika znanstvenofantastičnog filma. Iz svega tog krša Scott nije bio sposoban izvući narativno zaokružen film, a producentima i scenaristima nije niti bilo stalo – *Prometej* nije dokaz “krize scenarija” nego povratka filma atrakcije. Sve što je trebao bio je dobar predložak, ne napabirčeni skript dvojice suvremenih štancera pseudožanrovskih scenarija. No studio je zadovoljan i spreman za *Prometeja 2* i sva neodgovorena “pitanja”, jer za film atrakcije koji generira profit nije potreban Philip Dick – dovoljni su Jon Spaihts i Damon Lindelof, brend *Aliena* i medijska kampanja koja se širi poput virusa.

Tomislav Šakić

UDK: 791.633-051BURTON, T."2012"(049:3)

Sjene tame (*Dark Shadows*, Tim Burton, 2012)

Put u pakao popločan je dobrim namjerama. Još kada na tom putu postoji putokaz, dvojbi nema. A taj je putokaz za glavnog junaka fantastične komedije *Sjene tame* veliko slovo M. Jedna od najboljih dosjetki novog filma redatelja Tima Burtona svakako je kadar u kojem središnji lik, vampir Barnabas Collins (Johnny Depp), u logu tvrtke McDonald's prepoznaje znak nikog drugog do li Mefista. Otkako je 2008. izbila velika svjetska ekonomska kriza, teško se sjetiti duhovitije i efektivnije kritike kapitalizma. Iako najveći lanac restorana brze hrane u svijetu odavno gradi imidž obiteljske i društveno odgovorne tvrtke, isto je tako odavno postao simbolom beskompromisne utrke za profitom. Upravo onoga što je u srži američke inačice kapitalizma. Ta je inačica 1972, u godini u kojoj se odvija glavnina filma, proživljavala zadnje mirne trenutke prije naftnog šoka koji će svjetsku ekonomiju uzdrmati samo godinu dana poslije. Sve su to fine nijanse kojima jedan od najprepoznatljivijih američkih filmaša kontekstualizira svoj novi film. Najbolji kada je najmanje konvencionalan, čak i prema vlastitim standardima, Tim Burton i u *Sjenama tame* potvrđuje da mu najviše odgovaraju filmovi u kojima će se ono fantastično na najlucidniji način ispreplesti s onim realističnim. Vampiri s kapitalizmom, paranormalne pojave s disfunkcionalnim obiteljima, prkošenje gravitaciji s pomirbenim seksom. Burton, uostalom, vrlo često miješa stvarno i nestvarno i njihov sraz koristi da bi iskazao ono što ga ustvari zanima. Primjerice, u *Edwardu Škarorukom* (*Edward Scissorhands*, 1990) to je društvena stigmatizacija drukčijih, u *Batman se vraća* (*Batman Returns*, 1992) to je malograđanština čija hipokrizija rađa vlastite ne-

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



prijatelje, u parodiji *Mars napada!* (*Mars Attacks!*, 1996) to je glupost onih na najvišim položajima, u *Sanjivoj dolini* (*Sleepy Hollow*, 1999) to je krhkost zakona u borbi protiv zločina, a u *Mrtvoj nevjesti* (*Corpse Bride*, 2005) to je propitivanje tradicionalnog braka.

U *Sjenama tame*, pak, Burtona zanimaju temelji suvremenoga društva i obitelji. Konkretno, koliko su ti temelji čvrsti i postoji li za njih održiva alternativa. Mada je ta alternativa u filmu fantastičnog predznaka i sadržaja, nema sumnje da su redatelj i njegovi suradnici mislili na ovozemaljska rješenja. Zato je paralela McDonald'sa i Meftisa i naišla na plodno tlo. Nažalost, takvih je paralela, osobito onih uspješnih, u filmu ipak premalo. Unatoč svom impresivnu minulom radu i najboljim namjerama, kada je riječ o filmskoj adaptaciji nekoć rado gledane televizijske serije, Tim Burton u *Sjenama tame* više razočarava negoli ugodno iznenađuje. Za umjetnika Burtonova ugleda i filmografije, referentne su točke, daka-ko, uvijek postavljene više, ali to u krajnjoj liniji ne opravdava razočaravajuće rezultate. Jer – filmske *Sjene tame* kao rezultat su nizanje mnoštva izvrsnih detalja bez uspostavljene prave cjeline, i što se tiče žanra i što se tiče naracije. Prije bi se reklo da je Burtonov film ne osobito vješto predstavljen prvi dio neke planirane trilogije, negoli

zaokruženo djelo čiji će umjetnički uspjeh samorazumljivo dovesti do snimanja nastavka. Očito je redatelj bio odveć uvjeren u postojanost predložka i njegove interpretacije u svojoj izvedbi, da je propustio smisliti film koji može funkcionirati kao samostalna cjelina, a ne kao posveta ili "sjena" ranijem ostvarenju.

Izvorno *Sjene tame* televizijska su serija autora Dana Curtisa koja se na američkim malim ekranima premijerno prikazivala od lipnja 1966. do travnja 1971. Počevši kao spoj trilera i obiteljske drame, priča je nakon nekoliko mjeseci dobila fantastični prosede kada joj se u središtu našao vampir Barnabas Collins. Radnjom smještena u suvremeni gradić u Maineu, serija je preplela fantastične likove poput vampira, duhova, vještica i vukodlaka s članovima jedne novoengleske obitelji i njihovim sugrađanima, pri čemu su se nadnaravni podzapleti s putovanjima kroz vrijeme, paralelnim svjetovima i čudesnim moćima skladno izmijenjivali sa svakodnevnim obiteljskim i poslovnim brigama junakinja i junaka priče. Prva dnevna televizijska serija takva hibridnog žanra veoma je brzo stekla kulturni status te je i nakon ukidanja tijekom niza repriznih prikazivanja stjecala mnogobrojne obožavatelje. Među njima i Tima Burtona te njegova redovitog glumca Johnnyja Deppa koji je kao dječak maštao

glumiti upravo Barnabasa Collinsa. Četiri desetljeća nakon posljednje epizode izvorne serije to se uistinu i dogodilo. Kada nova prilagodba nekog ranijeg umjetničkog ostvarenja udruži tako velike poklonike kao što su Tim Burton i Johnny Depp u slučaju *Sjena tame*, u najmanju se ruku može očekivati nadahnuto djelo. Uostalom, serija svojim konceptom i atmosferom djeluje kao ključni formativni čimbenik Burtonove karijere, a glavnoga junaka, kojega je izvorno tumačio Jonathan Frid, idealnim likom za Deppov glumački senzibilitet i mogućnosti. Gotovo bi se u svakom dosadašnjem Burtonovu filmu moglo pronaći ponešto iz televizijskih *Sjena tame*. Baš kao što je Johnny Depp u nizu svojih interpretacija unio barem nešto od lika Barnabasa Collinsa koji ga je zadivio kao dječaka. Naime, uspjeh izvornih *Sjena tame* unatoč svim ograničenjima tadašnje televizijske produkcije i scenarističkih akrobacija sastoji se od zaigranog kombiniranja naoko teško spojivih žanrova i zapleta čija je ravnoteža djelovala uvjerljivo i privlačno. Poglavito u kontrastu onog starinskog i neobjašnjivog s onim suvremenim i pragmatičnim, pri čemu su se gledatelji s lakoćom uživali u oba svijeta.

No takvo je što Timu Burtonu uspjelo samo djelomice. Film je najdojmljiviji u uvodu u kojem je na dinamičan i bajkovit način opisano podrijetlo glavnog junaka i njegove obitelji. Otpočetak razvijajući upečatljiv gotički ugođaj, koji neće narušiti ni kasnije vremensko prebacivanje u 1972. godinu, Tim Burton u prologu predstavlja Barnabasa Collinsa kao nasljednika doseljeničke obitelji iz Liverpoola koja je u 18. stoljeću na američkom tlu osnovala gradić Collinsport obogativši se na ribolovu. No, mladi je Collins slovio srce vještici Angelique Bouchard (Eva Green) koja ga je pretvorila u vampira i zatočila u lijes iz kojega se igrom slučajnosti oslobodio tek dva stoljeća kasnije. Stigavši u posve novo vrijeme Barnabas Collins upoznaje potomke svoje obitelji čiji članovi sada jedva spajaju kraj s krajem, dok je Angelique, koristeći svoje vještice moći, postala uspješnom poslovnom ženom vodeći konkurentsku tvrtku. I dok je u seriji za uvođenje lika

vampira Barnabasa Collinsa trebala cijela jedna sezona, Tim Burton u film odmah uvodi fantastične elemente temeljeći humor na (ne)snažanju svog središnjeg junaka u 1970-ima. Film je u načelu komedija zabune i dok god se redatelj ne odmiče od tih žanrovskih odrednica zbivanja na ekranu djeluju zabavno i usklađeno. Uz već spomenutu žaoku na račun McDonald'sa, film je najplastičniji kad god treba sučeliti glavnog junaka iz 18. stoljeća i dosege suvremene civilizacije – od televizora i lava-lampe do rock-koncerta Alicea Coopera za kojega Barnabas Collins kaže da je "najružnija žena koju je ikad vidio". Naravno, filmsku priču ne mogu činiti isključivo situacije i dijalozi koji se temelje na doskočicama te je i *Sjena tame* nužno analizirati kroz dramski luk. Kada je u projekt kao scenarist uključen mladi američki pisac Seth Grahame-Smith, autor bestseler *Pride and Prejudice and Zombies* (2009) i *Abraham Lincoln, Vampire Hunter* (2010), činilo se da je uz redatelja i glavnog glumca film dobio *hat trick*. Grahame-Smithovi rado čitani romani spoj su upravo onoga što je u samoj srži *Sjena tame*: iskričavo i sugestivno prožimanje fantastike i realnosti, fikcije i činjenica. Nakon odgledanog filma čini se da takvo prožimanje više odgovara televizijskoj formi i romanima, jer je u slučaju Burtonovih *Sjena tame* dosta toga ostalo ili nedorečeno ili redatelj s obzirom na sadržaj jednostavno nije znao u kojem je pravcu najbolje ići: u pravcu farsične komedije, humorne nadnaravne drame ili gotičkog trilera i filma strave. U konačnici je od svega uzeo pomalo, ali nedovoljno da bilo što prevlada ili makar da dâ osnovni ton. Kako priča odmiče kraju film je sve mračniji i sa sve više prizora nasilja koji, kao i u slučaju Burtonova filma *Sweeny Todd: Đavolji brijač Fleet Streeta* (*Sweeny Todd: The Demon Barber of Fleet Street*, 2007), djeluju pretjerano i u nerazmjeru s prevladavajućim tipom humora i suptilnim sarkazmom. To je bio glavni problem pri prenošenju višegodišnje televizijske serije u format cjelovečernjeg filma jer veliki ekran u odnosu na mali puno teže podnosi manevriranje među različitim žanrovima s obzirom na vremensku zbijenost radnje. Isto

KINO-
REPERTOARHRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

vrijedi i za likove. U televizijskim *Sjenama tame* bilo je puno više vremena za karakterizaciju, pa i privikavanje na čudnovate profile niza likova negoli u dvosatnom filmu. I dok s jedne strane dio glumačke ekipe na čelu s Johnnyjem Deppom djeluje kao u grču zbog strahopoštovanja prema likovima koje smatraju kulturnima, drugi dio ansambla niti nema razrađenije napisane likove kojima bi mogli udahnuti životnije izvedbe. Kao i u slučaju Tima Burtona, i za glumačke nastupe Johnnyja Deppa vrijede viši kriteriji s obzirom na vlastite standarde. Ovo je njihov osmi zajednički projekt, ali je ovaj put prava sinergija izostala. Deppov Barnabas Collins više izgleda kao imitacija ranije viđenih likova, a manje kao originalno dočaran karakter. Negdje u međuprostoru izvornog lika u interpretaciji Jonathana Frida, grofa Orloka u izvedbi Maxa Schreka iz *Nosferatua* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, F.W. Murnau, 1922) i grofa Dracule kojega je tumačio Christopher Lee u produkcijama studija Hammer, Depp je kao rijetko kada u karijeri više nalik drugima negoli sam sebi. To ne znači da je njegov nastup manje vrijedan. Naprotiv. Kad god je u kadru Depp i uz minimalnu mimiku dinamizira radnju, a uz prepoznatljivu autoironiju čini film slojevitijim i zabavnijim. Šteta što je povećani broj likova i Burtonova želja da u malo vremena prikaže puno toga, a da mu to zapravo ne polazi za rukom, okrnulo i Deppov prostor u filmu. U takvim se parametrima najbolje snašla Eva Green u ulozi vještice Angelique. Kako su *Sjene tame* u televizijskom izdanju zapravo sapunica s nadnaravnom tematikom, tako je nastup Eve Green odlično podsjećanje na najslavnije negativke s malih ekrana. Da je Tim Burton u inicijalnom miksu različitih žanrova i formata naglasak stavio na parodiranje televizijskih sapunica, završni bi rezultat svakako bio uspješniji i bliži onomu na što su ciljali autori izvorne serije. U tom se smislu proteže i okosnica priče sa svojom melodramom o neuzvraćenoj ljubavi i ljubavnom trokutu, koji uz Barnabasa Collinsa i Angelique čini i mlada dadilja Victoria Winters, reinkarnacija Collinsove ljubavi iz uvoda priče. Nju tumači također veoma

dobra Bella Heathcote, najmanje zvučno ime naspram itekako poznatih članova glumačke ekipe. Michelle Pfeiffer kao Elizabeth Collins Stoddard, glava novovjeke propale obitelji Collins, ima decentni nastup koji je u kontrastu s pomalo karikaturnom, ali čvrstom izvedbom Helene Bonham Carter u ulozi dr. Julije Hoffman, psihijatrice Elizabethina nećaka Davida. Svakako treba istaknuti i mladu Chloë Grace Morteza u ulozi Elizabethine kćeri Carolyn te Jackieja Earleja Haleyja u arhetipskoj ulozi domara uklete kuće.

Kao što je film legura različitih žanrova, ugođaja i odvojaka radnje, tako je i galerija likova više fotoalbum koji gledatelje upoznaje s njihovim fizionomijama i paranormalnim sposobnostima, negoli mreža interakcija koje su integralni dio radnje. Film se zapravo neprestance nalazi u niskom startu, ponekad visoko poskoči, ali malo kad napravi iskorak u odlučujućem smjeru. Više statičan, negoli dinamičan, film najsnažniji dojam ostavlja svojim vizualnim stilom koji je u slučaju Tima Burtona uvijek dojmljiv. Ovdje mu se treba odati posebno priznanje jer je mješavina negotike i kiča 1970-ih lako mogla upasti u opće banaliziranje, ali je scenografski, kostimografski i snimateljski rad u filmu besprijekoran. Interijeri i eksterijeri scenografa Ricka Heinricha, kostimi Colleen Atwood te kamera Bruna Delbonnela povezani su u rijetko skladnu cjelinu čija su podjednako uspješna zvučna kulisa melodije provjerenog Burtonova skladatelja Dannyja Elfmana te pop i rock klasici iz 1970-ih, čiji su izvođači Iggy Pop, Barry White, The Moody Blues, The Carpenters te Alice Cooper, koji se i pojavljuje u filmu. S obzirom da film izgleda (i zvuči) izvrsno mane mu se lakše opraštaju, ali se teško oteti dojmu da je uz samo malo više pažnje i odlučnosti, u prvom redu redatelja, radnja mogla biti povezanija, a cjelina preglednija.

Boško Picula

UDK: 791.633-051MCQUEEN, S."2011"(049:3)

Sramota

(*Shame*, Steve McQueen,
2011)

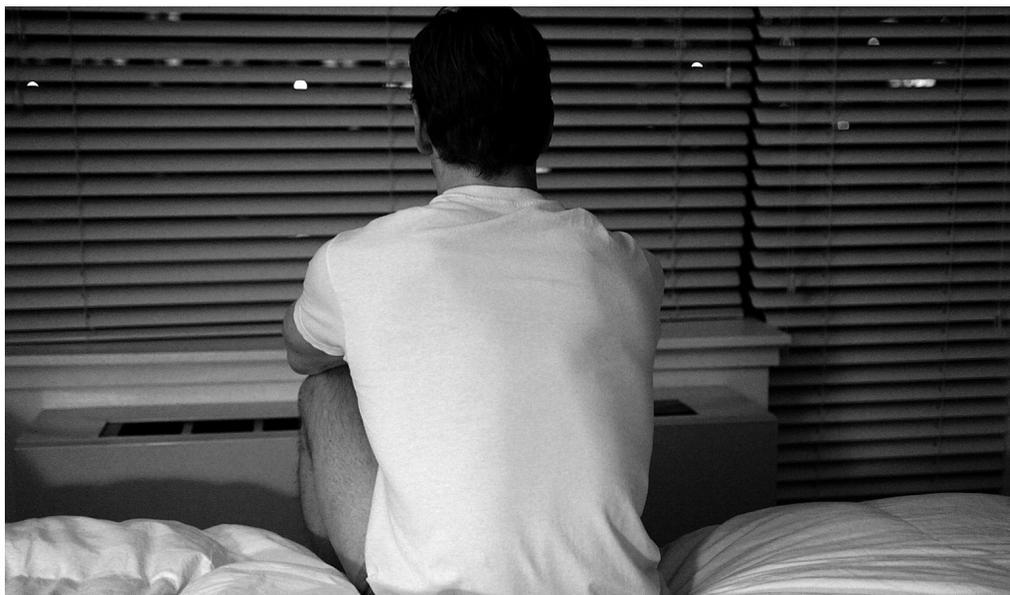
Odavno je već pojam ovisnosti prestao biti rezerviran za alkohol, drogu i cigarete, te se proširio na svaki predmet, pojavu ili osobu pod uvjetom da su zadovoljeni kriteriji patološke sklonosti prema objektu. Ovisnik je nezasićena osoba koja stalno pomiče granice potrebne količine zadovoljstva u konzumaciji objekta, zalijepljenost za objekt odvlači je od drugih životnih sadržaja, njegova nedostupnost čini ju neurotičnom i dezorijentiranom, a konstantno zadovoljenje nužde istovremeno uklanja bol i budi grižnju savjesti. Kao najčešći uzroci ovisnosti navode se anarhija moralnih vrijednosti, permisivan odgoj – moderan i učestao u današnje vrijeme – nedostatak boljih alternativa, osobne traume, društveno poželjna težnja za brzim i jednostavnim rješenjima ili spoznajama. Objekt težnje nudi se u mnogim oblicima, a lukavi trgovac, koji ih velikodušno pakira i raskošno umotane predaje klijentu, zna da će na tuđoj nekontrolirano bukćejoj ovisnosti zaraditi mnogo više nego na razumnim ciljevima.

Seksualna ovisnost tematizirana u McQueenovu filmu *Sramota* posjeduje sve opisane karakteristike poriva “puštenog s lanca”, no sam prikaz situacije reducira se na analizu simptoma, raznovrsnih putova ostvarenja težnje i posljedica, dok se uzroci namjerno zanemaruju, ali se ipak daju naslutiti. Razvoj ovisnosti od njezina izvora do krajnjeg rezultata ne obrađuje se kao ključna manifestacija, jer nije tragičnost samo u tijeku gradacije propadanja, već možda i više u odsutnosti mijene. Glavni lik Brandon (Michael Fassbender) prikazan je u jednom bezizlaznom stanju, krugu koji se zatvara na mjestu koje nije nimalo različito od startne pozicije. U jednome od prvih prizora susrećemo ga u vagonu vlaka da

diskretno, a opet pohotno motri djevojku koja sjedi nasuprot njemu šaljući mu stvarne ili umišljene povratne signale. Isti vlak i ista djevojka, koju na isti način nepopravljivo percipira, sadržaj su i posljednje scene ovoga filma. Zaokružena filmska cjelina sugerira nam nepromjenjivost stanja glavnog junaka, a u bezličnoj monotoniji toga stanja ovisnik se osjeća zarobljeno. Ovisnost ga otupljuje, a u nemogućnosti da se suoči s njom ona je u ostatku filma oslikana primjerima načina zadovoljenja potreba, djelomično klasično narativno i u logičnom vremenskom slijedu, no ipak češće idejno, segmentirano i akronološki. Prije spomenuti prizor motrenja djevojke u vlaku, u prvim minutama filma, razlomljen je na kadrove koji nisu u nizu, kako bi bilo očekivano, već se naizmjenično miješaju s prizorima masturbacije i dolaska prostitutke u stan. Kronologija je uglavnom nevažna jer se govori o stanju koje ostaje zapečaćeno, te je naglasak na formama i aspektima ovisničkog ponašanja – ono varira te je zanimljiva njegova živopisnost i bogatstvo očitovanja. Takav pristup od samoga početka upućuje na to koliko je zabrinjavajuća sveprisutnost tih oblika, a redosljed je pritom slučajan i zamjenjiv. Uočavamo da Brandon svoju želju ispunjava kako je u određenom trenutku najprikladnije – unajmljuje prostitutke, gleda pornografske filmove i mrežne stranice, masturbira, odlazi u klubove... U takvu segmentiranju postoji nešto mučno, rutinsko i hladno, jer u zadovoljenju ovisnosti nema pravog užitka i progresije, niti istinskog emotivnog ispunjenja. Akronološkim sintagmama laganom se značenjski oblikuje poruka o nenormalnosti stanja u kojem se glavni lik nalazi, ritualnost u kojoj se naizgled osjeća sigurno i koju naglo narušava dolazak sestre u stan i privremen zajednički suživot na koji biva prisiljen.

Od trenutka njezina dolaska vrijeme počinje teći linearno i formira se klasična fabula na mikrorazini, u kontinuitetu od uvoda do rasplesa. Počinje Brandonovim nevoljnim primanjem sestre u stan, a završava njezinim pokušajem samoubojstva zbog zanemarenosti i očaja. Sestra Sissy (Carey Mulligan) sporedan je lik, ali su

KINO-
REPERTOARHRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



neki njezini slučajni potezi ključni za kolebanja središnjeg junaka, te naizgled pozitivna kretanja i odluke. Dok je Brandon živio sam, svoje je bludne radnje obavljao bez nadzora, tajno i u zaštićenom ambijentu, što je s obzirom da nigdje nisu evidentirane stvaralo iluziju automatskog brisanja svega nepodobnog iz stvarnosti. No Sissy, koja neminovno detektira neke dokaze toga bluda, svjedok je koji stvarnost čini stvarnom, pa i utječe na nju. Primjerice, njezin upad u kupaonicu za vrijeme bratove masturbacije bio je važan trenutak koji je potakao osjećaj srama. Sram je, kao i ponos, osjećaj koji nastaje pri kontaktu s drugima i nemoguće je da bude neovisan o interakciji. Prema Hobbesu, čovjek je bijesna krvoločna zvijer i samo ga država u kojoj vladaju strogi moralni i pravno utvrđeni zakoni mogu ukrotiti, a u ulozi države u ovom je slučaju Sissy. Sestrin prijekor podsmijehom izazvao je preokret – Brandon je odlučio strelovitom brzinom na smetlište pobacati svu prljavu dokaznu građu svojih “zvjerstava”, od pornografskih filmova do časopisa i računala u nadi da će tako biti očišćena i njegova savjest i prošlost, te će sad olako uspjeti početi s konvencionalnim ljubavnim životom. U brzim kadrovima Brandon se rješava smeća i naoko se čini da film mijenja tempo, a Brandon

se trudi iskupiti grijeh. No to je samo varka jer njegov pokušaj da se prilagodi normama završava neuspjehom, a vrlo brzo vidimo da ne ulaže onoliko truda u promjenu koliko bi bilo potrebno za jednu mentalnu revoluciju. Rano se miri s činjenicom da je ovisnik koji izvan svog pakla može biti jedino apatičan i neprilagođen pojedinac. Naime, Brandon nakon bacanja pornografskih materijala planira prestati ostvarivati površne veze utemeljene na seksu i ući u dublji odnos s kolegicom s posla. No kobno se razočarava jer ga je prethodno znanje informacija o njoj, njezinim interesima, osobinama i obitelji očito demotiviralo u nakani vođenja ljubavi u istinskom smislu. Navikao je to činiti s neznankama, s “komadima mesa” o kojima ne zna nikakve podatke, te ga je lišenost ometajućih čimbenika već dugo činila posvećenim i udubljenim u seksualnu djelatnost. Očito postoji neki događaj koji mu je u prošlosti izazvao averziju prema potpunim međuljudskim odnosima, pa je mogućnost takva vezivanja za njega predstavljala prijetnju.

Odustajanje od odnosa s kolegicom, druženje isključivo sa šefom perverznom i iritacija koju izaziva sestrina prisutnost signal su straha od emotivne angažiranosti, a potonje je potrebno razjasniti s psihološke strane jer naizgled

nema opravdanog razloga zašto bi mu sestra predstavljala teret. Naime, uočavamo da Brandon u sestri vidi svoju jungovsku sjenu – ona utjelovljuje njegove vlastite potisnute osobine, podsjeća ga na odrastanje, potiče u njemu reaktivnost, budi ga iz apatičnog sna. Dok je Brandon distanciran, šutljiv i emotivno sterilan, sestra je osjećajna i osjetljiva, razgovorljiva i sklona kontaktima. Taj kontrast introverzije i ekstroverzije on ne doživljava kao barijeru, već kao napad, navalu protusile koja ga želi izbaciti iz ravnoteže. Očito ga ne muči toliko razlika, već prepoznavanje, strah da bi njegove određene osobine mogle jednoga dana pod nekim okolnostima isplivati na površinu.

U jednoj sceni vidimo Brandona, samog u sobi, privučenog zvukom sestrina uznemirena glasa koji dopire iz *offa*. Potom vidimo Sissy, uplakanu i nervoznu, koja vodi telefonski razgovor s partnerom kojeg na bilo koji način želi zadržati, vjerojatno zbog nesposobnosti i nemogućnosti samostalnog funkcioniranja i nužnosti da o nekom bude ovisna. Stoga joj molbe i poniženja nisu strani postupci pridobivanja pažnje. No ključno je to da brat iz susjedne sobe prisluškuje razgovor nimalo ravnodušna izraza lica. Pitamo se smeta li mu samo to što sestrin ljubavni krah rezultira prebacivanjem brige i odgovornosti na njega ili ga zbunjuje blizak susret s tuđim osjećajima, protiv kojeg nema prikladnu obranu. Primjećuje da ga sukob dvaju svjetova neće ostaviti netaknutog jer ga moguća emotivna poplava s njegove strane muči koliko i nametnut suživot s drugim pojedincem. Sissy poznaje tajni razlog njegove distance, zajedno su proživjeli djetinjstvo u kojem se skriva taj uzrok, izvanjski razarač potencijalno u dobrom smjeru razvijenih osobnosti. Jednom prilikom zove ga na mobitel tražeći od njega pomoć, dok je on ignorira zaoкупljen svojom seksualnošću, a ona, pokazujući razumijevanje za tu sebičnost, ostavlja poruku u govornoj pošti poantirajući da oni nisu loši ljudi, već da potječu s lošeg mjesta. Također, Brandon se povjerava kolegici s posla da bi volio živjeti u drugom vremenu, biti glazbenik iz 1960-ih. U

razgovoru s njom izbjegava temu obitelji, zanemaruje pitanja koja mogu dozvati loša sjećanja, kao što ga i protiv volje uzbuđuju zbivanja koja mu potiču misli o ispravljanju grešaka, kretanju u drugim smjerovima na životnim putovima. Jedan je takav okidač sestrin pjevački nastup u lokalnu. Njezina izvedba pjesme *New York* prikazana je u dugim kadrovima, bez vremenskog sažimanja, s povremenim prikazima bratove reakcije na tu dojmljivu, uživiljenu interpretaciju skladbe. U tekstu koji govori o neodređenoj želji za isticanjem, veličinom, životom koji nudi više opcija te nježnoj, sjetnoj melodiji Sissy pronalazi intimnu inspiraciju, sporost tempa u skladu je s prirodom nesretne i besciljne kolotečine koja na različit način utječe na nju i njezina brata, pa i on prepoznajući taj zajednički izvor nevolja sa suzama u očima dočekuje pljesak publike. Dakle, primjeri nam ukazuju na to da su postojale okolnosti koje su uništile osobnosti to dvoje mladih ljudi, ne znamo točno kakve, ali se u nekoliko situacija naslućuje da se radi o obiteljskim problemima. Već je napomenuto da Brandon zaobilazi temu odrastanja u razgovoru s kolegicom, što je indikator postojanja bolnih činjenica koje je bolje zatamiti umjesto verbalizirati.

Traume iz djetinjstva, bilo da se radi o rastavi roditelja ili zlostavljanju, prečesto su i pomalo nemaštovito objašnjenje za svaku devijaciju karaktera, ali postavljanje okolnosti kao uzroka budi u gledatelju osjećaj optimizma jer se na izvanjske prijetnje može ponekad kvalitetnije odgovoriti ako su jednostavne i podložne mijeni nego na unutarnje, duboko usađene i determinirane. Brandon pokazuje da je svjestan svoga stanja, ne samo odlukom o promjeni, već i ljutnjom usmjerenom prema "ogledalu" koja se po intenzitetu bijesa može usporediti s onom koja se odnosi na njegovu "sjenu", tj. sestru. Njegovo se "ogledalo" pojavljuje u liku šefa koji je kao i on sklon površnim seksualnim avanturama. Brandon zamjera sestri što je pristala biti jedna od njegovih prilježnica, iako je znala da je doživljava kao potrošni objekt. No zgražajući se nad njegovom površnošću Brandon se indirektno srami i

KINO-
REPERTOARHRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

svojih zrcalno sličnih postupaka, na što ga sestra i upozorava ne smatrajući ga autoritetom koji ima pravo druge prekoravati, sve dok je sam nemoralni raspuštenik. Njegova nervoza pri prepoznavanju odraza očituje se i neposredno za vrijeme sestrine avanture. Dok se djevojka bezbrižno zabavlja u krevetu, Brandon živčano korača po stanu te, procjenjujući da se nalazi u previše skućenom prostoru koji ne dopušta hiperaktivnost, odlazi na ulicu trčati, pa njegovo trčanje kamera usporedno prati u jednom vrlo dugom kadru. Fizičkim trošenjem bori se protiv unutrašnje napetosti koju je izazvala pojava "ogledala".

Ako imamo na umu da se u filmu otvaraju i pitanja morala i površnosti, dijelom se gubimo u određenju stvarne njegove preokupacije jer je teško odrediti tematizira li on problem ovisnosti ili hiperseksualnost samu po sebi. Ponekad se čini da nije problematično to što hiperseksualnost prelazi u ovisnost, već to što se Brandon ne prilagođava normama i stereotipima koji definiraju poželjno ponašanje. Čak se i njegova introverzija smatra devijacijom, o čemu svjedoči činjenica da se ona kao takva sagledava u jednoj mračnoj atmosferi, pri čemu se hladnoća poistovjećuje s nesrećom, a razlog tome je isključivo taj što je jednostavnije uspjeti u životu ako se živi na neki društveno prihvatljiv način, stvarajući ležerna prijateljstva, strogo se pokoravajući pravilima ljubavnih veza, gledajući optimistično na budućnost, pristupajući s dozom humora svakoj situaciji.

No redatelj je do prave mjere neutralan prema situaciji koju prikazuje: ne osuđuje glavni lik, ali ga niti ne podržava te tako potiče gledatelja na razmišljanje o tome kamo može odvesti previše liberalno gledanje na seksualni moral, pa je možda kontroverznost njegova pristupa, paradoksalno, upravo u blagom konzervativizmu. Seksualne slobode, naslućuje se, mogu dovesti do dezorijentiranosti i ispraznosti, a na liberalnim pogledima trgovci mogu ponajviše zaraditi. Polulegalizacija pornografije otvara prostor procvatu nove trgovine i stvaranju novih ovisnika, prije negoli poticanju tolerancije prema seksual-

nim manjinama. Redatelj stoga intrigira publiku otvorenim pitanjima, a sam se ograđuje od direktne kritike, poetskom pravdom ne kažnjava junaka, već mu dopušta da nastavi sa svojim promiskuitetnim životom. On likove ne secira nego pušta da sami shvate svoj karakter, da ostanu skriveni od nas koliko žele.

O ovakvu pravu na njihovu privatnost svjedoče i određeni redateljski postupci. Odmak od likova, kao i njihovu potrebu da ostanu anonimni, redatelj podcrtava odabirom kompozicija kadrova, kutova snimanja i planova. U nekoliko navrata primjećujemo da likove smješta uz rub okvira, pa stječemo dojam kao da žele pobjeći od pogleda, živjeti svoj život bez naše napadne potrebe za analizom. Jedan od takvih primjera prikaz je kratkog susreta Brandona i njegove kolegice Marianne (Nicole Beharie) pored ureda koja kratko, fatički, iz čiste želje da otvori komunikacijski kanal, komentira zaslađivanje kave. Sugovornici, stiješnjeni pored izlaza iz okvira, traže intimnost i čine malen, naizgled besmislen potez u izgrađivanju odnosa. Nadalje, likovi su često gledatelju okrenuti leđima ili stoje u profilu, a puno rjeđe im kamera pristupa frontalno, a pogotovo ne u krupnom planu. Brat i sestra prikazani su s leđa dok dogovaraju odlazak u lokal na njezin pjevački nastup, a također i pri kraju filma, kad Brandon optužuje Sissy da ga guši svojom nazočnošću i nesamostalnošću zahtijevajući skrb samo na temelju krvne veze, bez povrata usluge. Kad su nam likovi okrenuti leđima, ne možemo obratiti pozornost na njihovu mimiku koja bi možda nešto više sugerirala o emocijama. Njihove su nam reakcije nedostupne i redatelj ne želi forsirati izloženost tuđe intime našoj znatiželji. Brandonova introvertiranost takvim postupkom dodatno dolazi do izražaja – on je zatvoren i ne želi da gledatelji iščitavaju sva proživljavanja iz neverbalnih izvora. Bliži planovi znaju se pojavljivati u kombinaciji s prikazom lika iz profila, što i dalje za nas nije dobar položaj za čitanje i interpretaciju mimike. Svaki naš pokušaj dubljeg poniranja u emocije i uzroke stanja nedovoljno je motiviran i uzaludan te se svodi na naslućivanje. Pomišljamo

da ćemo nešto saznati iz Brandonova razgovora s kolegicom s kojom je na spoju u restoranu, ali već nam sama atmosfera na tom javnom mjestu govori da povjeravanje neće biti moguće – konstantno ih prekida konobar sa svojim prijedlozima vezanim za narudžbu vina i janjetine. Nadalje, plan je dalji nego što bismo očekivali, pa uspijevamo vidjeti i ljude sa susjednih stolova, čujemo ih kako žamore, što ometa koncentraciju dvaju sugovornika koji su predmet analize, pa su osuđeni za formalnu, plitku izmjenu replika. Doduše, jasno je da restoran nije idealno mjesto za razgovor, ali se redateljevim odabirom plana ta činjenica još dodatno potencira.

No zatvaranje lika u svoj svijet nije jedino što redatelj svojim postupcima komentira. Pri kraju filma uočavamo da Brandon postaje sve nesretniji, a kriteriji zadovoljenja seksualne požude sve niži, pa ne bira mjesto, vrijeme ni osobe, čak mu nije više važan ni spol onoga tko će ga biti spreman oralno zadovoljiti, niti broj osoba koje će se istovremeno pobrinuti za to zadovoljstvo, zanemaruje rizike i pohlepno iskorištava svaki objekt koji mu se nađe na putu. Jedan od tih objekata je i djevojka u kafiću koja čeka svog dečka za šankom, no Brandon joj se obraća i dira joj vaginu ispod suknje bez obzira na opasnost, jer biva zarobljen u vrtlogu praznog nagona. Kamera kruži oko ovisnika i objekta želeći na taj način pojasniti bezizlaznost situacije. Krug je za ovisnika najgori oblik sudbine, uhvaćen u stupici može se jedino stalno vraćati u isti položaj. To je za njega već dovoljna kazna, pa stoga nema ni potrebe za bilo kakvom poetskom pravdom.

Opravnani i dojmljivi redateljski postupci nezanimariva su kvaliteta ovoga filma jer su izvrsno usklađeni s nedostatkom potrebe za ulazanjem u uzroke stanja glavnoga lika. No efekt bi bio još snažniji kad ne bi bilo ni naslućivanja tipičnih izvanjskih okolnosti koje su mogle dovesti do patologije. Isto tako nije dovoljno jasno smatra li autor ovisnost o bilo čemu problematičnom ili je seksualnost lišena emocija ono što je zabrinjavajuće u većoj mjeri. Na čemu god da je naglasak, uspijevamo osjetiti Brandonovu tugu, apatiju ili

nervozu zahvaljujući Fassbenderovoj uvjerljivoj glumačkoj izvedbi. S obzirom da je u središtu lik koji nas upoznaje sa simptomima svoje ovisnosti, a ne fabula, koja se tu javlja tek sporadično, odabir glavnoga glumca morao je biti nepogrešiv. Upoznavanje sa simptomima provedeno je precizno i cjelovito, tako da film uspijeva biti dobar prikaz seksualne slobode koja se u svom poletu i kulminaciji konvertirala u – neslobodu.

Maja Gregorović

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.633-051SCAFARIA, L."2011"(049:3)

Tražeci ljubav za kraj svijeta (*Seeking a Friend for the End of the World*, Lorena Scafaria, 2011)

Film *Tražeci ljubav za kraj svijeta*, redateljski prvijenac glumice, scenaristice i glazbenice Lorene Scafariae, tematiku definitivno posuđuje od filmova katastrofe suočivši svoje likove s neumoljivim asteroidom koji prijeti Zemlji. Međutim, umjesto formiranja priče kroz akcijske scene prepune specijalnih efekata i nepobjedivih junaka koji se trse spasiti svijet, redateljica donosi intimističiji pristup temi fokalizirajući narativizaciju apokalipse kroz ljubavnu priču povučenog prodavača osiguranja i njegove susjede, petnaestak godina mlađe djevojke iz Surreya, pri čemu se u žanrovskom smislu odlučuje za crnu romantičnu komediju s interesantnim mjestimičnim momentima *galgenhumora*.

Priča počinje *in medias res* donoseći već u prvoj sceni vijest o nadolazećem udaru asteroida Matilde u Zemlju. Protagonista filma, Dodge Petersona (Steve Carell), žena pritom ostavlja na nimalo svakodnevan način otrčavši od njega glavom bez obzira trenutak nakon što su zajedno čuli radijsku objavu o smaku svijeta koji se sprema za svega tri tjedna. Time je Dodge već od samog početka filma na karakterizacijskoj shemi likova označen kao dopadljiv gubitnik, jedan od onih likova kakve romantične komedije naprosto obožavaju, često gradeći komiku mjestimičnim prenaplašavanjem njihove dobrohotnosti i popustljivosti. Tipiziranje protagonista po ključu dobričine/naivca potvrđuje se tako i kasnije u filmu u sceni s paukom kojeg Dodge ugleda u umivaoniku, ali ga ne želi ubiti već ga ostavi i ode

spavati, da bi se potom elipsom ostvario prijelaz na scenu Dodgeova buđenja s brojnim ubodima na licu.

Nakon početne šokantne objave priča se dalje konstruira portretiranjem različitih reakcija likova na skorašnju posvemašnju propast. Naime, nepostojanjem dugotrajnije budućnosti uklonjen je prostor očitovanja posljedica pa samim time i sankcija bilo kakvih nedjela, što će neki više nego spremno dočekati prepustivši se hedonističkim porivima, bilo da je riječ o ulaženju u brojne seksualne odnose, opijanju vlastite djece ili uživanju heroina uz istodobno zavođenje muževa prijatelja. Kroz niz duhovitih situacija Lorene Scafaria pokazuje što sve može izaći na vidjelo kad se odbace maske naučenih normi društveno prihvatljivog ponašanja. Budući da je sloboda izbora uvijek vezana uz odgovornost, zanimljivo je vidjeti što se sve može dogoditi u situacijama kad je odgovornost na neki način izbačena iz te jednadžbe. Pritom Scafaria poziva na promišljanje čini li prilika doista lopova, odnosno, čuč li doista u svakome Vrag, kao što to sugerira pjesma *Devil Inside* benda INXS kojom se izvrsno podcrtava ponašanje gostiju razuzdane zabave Dodgeova prijatelja Warrena (Rob Corddry). U nizu primjera apsurdnih ponašanja, kao posljedice nošenja s novonastalom situacijom (od policajca koji i dalje revno hapsi prekršitelje zakona pa do šačice ljudi koji građenjem atomskog skloništa planiraju jedini preživjeti i kasnije nanovo obnoviti rasu), besmislenošću čina svakako prednjači na smrt bolestan vozač kamioneta (William Petersen) koji naruči vlastito ubojstvo, iako mu je neovisno o smaku svijeta ostalo još svega par tjedana života. S druge strane, Dodgeova kućna pomoćnica Elsa (Tonita Castro) nimalo ne mijenja svoje životne navike iako joj Dodge više puta bezuspješno pokušava objasniti besmislenost njezina dolaska na posao. Time se redateljica decentno dotiče i pitanja eventualnih klasnih razlika u nošenju s nadolazećom apokalipsom. Naime, nije slučajno da se upravo kućna pomoćnica na neki način identificira sa svojim poslom ne želeći ga izgubiti čak ni onda kad to stvarno više nema smisla, dok



se Dodgeovi bogatiji prijatelji jednostavno prepuštaju beskompromisnim uživanjima.

Nezaveden masovnom histerijom, kao ni bezbrojnim mogućnostima uranjanja u nesankcioniran hedonizam, Dodge se isprva pasivno predaje ustaljenom načinu života odlazeći na posao kao i dotada, iako je apsurd njegova ponašanja time veći budući da radi kao prodavač osiguranja. Međutim, stvari se bitno mijenjaju nakon što upozna susjedu Penny (Keira Knightley), emotivno potresenu djevojku ispunjenu grizodušjem zbog pogrešnih životnih odluka. Zahvaljujući Penny Dodge u kratko vrijeme otkrije dvije važne stvari: da ga je žena već duže vrijeme varala te da mu je Olivia, njegova prva ljubav, još prije nekoliko mjeseci napisala pismo u kojem priznaje da je upravo on ljubav njezina života. Obje spoznaje natjeraju Dodgea da napokon prijeđe iz pasivne u aktivn(ij)u fazu svoga života, iako se taj prijelaz odvija preko tragikomičnog pokušaja samoubojstva ispijanjem sredstva za čišćenje stakla.

Središnji dio priče počinje u trenutku kad se Penny i Dodge dogovore da će si međusobno pomoći u ostvarivanju posljednjih želja: Dodge želi pronaći Oliviju, a Penny se želi vratiti obitelji u Englesku. Njihova se pustolovina potom kreće ostvarivati na tragu filmova ceste uz sav očekivani rekvizitarij: susretanje zanimljivih ljudi,

neplanirano posjećivanje živopisnih mjesta te razvitak posebnog suputničkog odnosa koji ovdje, očekivano, prerasta u romantičan odnos. Prebacivši se u prikazu doživljava nadolazeće katastrofe s kolektivnog na individualni plan, redateljica predstojeću apokalipsu pokušava ublažiti *ad hoc* romansom koja ima ambiciju biti iščitana kao sudbonosna ljubav dviju srodnih duša koje su se prepoznale svemu, pa i smaku svijeta unatoč. U pokušaju portretiranja ljubavi doslovno veće od života, Lorene Scafaria Dodgea i Penny uglavnom postavlja u duge dijaloške situacije u kojima bi se njih dvoje preko raznih tema trebali sve više povezivati, međutim, za to se ne uspijeva u potpunosti pronaći opravdanje u scenariju. Naime, prerazvučeni dijalozi pomoću kojih bi se trebalo dogoditi intimnije povezivanje likova jednostavno ne pružaju dovoljno uvjerljiv materijal na osnovu kojeg je Dodge na kraju odustao od namjere da kontaktira Oliviju (i umjesto toga rekao Penny da je upravo ona ljubav njegova života), a Penny promijenila odluku da se vrati obitelji.

Ponekad se pak čini kao da se u silnom otezanju dijaloga s vremena na vrijeme u potpunosti zaboravilo na činjenicu da uskoro stiže apokalipsa te se likove ostavilo u nonšalantnim razgovorima kao da je pred njima sve vrijeme ovoga svijeta. Moglo bi se možda pomisliti da je to ote-

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

zanje i zaboravljanje vanjskog svijeta funkcionalno, u smislu možebitne Scafarijine redateljske intencije da dvoje aktera izolira, učinivši ga u neku ruku znakom solipsističkog predznaka, pa samim time i nezavisnim o parametrima vanjskog svijeta. Međutim, zaključiti takvo što značilo bi ipak upisivati u Scafarijin scenarij nešto što on, nažalost, jednostavno ne sadrži. To se vidi po postupku iznenadnog smanjivanja broja preostalih sati do udara Matilde u trenutku kad se priča već dobro razvodnila spomenutim otezanjima.

Dugim kadrovima brojnih krupnih planova naizmjeničnih sugestivnih pogleda Dodgea i Penny redateljica više nego očito uspijeva pokazati njihovu zaljubljenost, ali nam nikako za nju ne daje konkretnih razloga. Upravo u tome i leži ključna zamjerka ovom filmu: unatoč zanimljivoj ideji o mogućoj ljubavi dvoje naizgled nespojivih ljudi tik pred smak svijeta, nedovoljna razrađena motiviranost likova dovodi do kontraefekta ostavljajući gledatelja prilično ravnodušnim. Tako se scene, poput one u kojoj Dodge, otpravivši Penny na avion za Englesku, u maniri tinejdžera leži na podu njene sobe i grli vinilsku ploču dok u pozadini svira *The Sun Ain't Gonna Shine* The Walker Brothersa, naprosto čitaju kao kičasta forma filmskog crtanja osjećaja zaljubljenosti ispod koje nema dovoljno sadržaja koji bi taj osjećaj mogao poduprijeti.

Dok je u početnom portretiranju čitavog spektra mogućih reakcija na vijest o skorom kraju svijeta Lorene Scafaria iznimno precizna i duhovita, u pokušaju oblikovanja glavne teme, ljubavi u doba (pred)apokalipse, nažalost, podliježe formalnim općenitostima da bi pokrila određene propuste na planu sadržaja. Tako ljubav Dodgea i Penny, na prvi pogled (a nažalost i na sve buduće poglede) nespojivog para, ne pruža romantičnu utjehu kakva se žanrovski očekuje od romantične komedije, već, naprotiv, ostavlja gledatelja prilično ravnodušnim, čak i kada u završnom kadru nakon snažnih detonacija sve skupa nestane u zasljepljujućem bljesku.

Petra Vukelić

UDK: 791.633-051NOLAN, C."2012"(049.3)

Vitez tame: povratak (*The Dark Knight Rises*, Christopher Nolan, 2012)

Smije li Batman umrijeti? Smije li Batman plakati? Superjunaci jedina su upotrebljiva božanstva koja su nam preostala. No u svijetu u kojem je Bog za nas već neko vrijeme i službeno mrtav, ništa ne stoji na putu mogućnosti da s jednakom lakoćom usmrtimo i čovjekolika božanstva kojima smo ga zamijenili. *Zeitgeist* se nepokolebljivo mijenja, a s njim i funkcija koju u svakodnevi za nas obnašaju omiljeni nam dobročinitelji. Arhetipski obrasci iz kojih su proizišli tek donekle fiksiraju značenja koja smo u njih skloni upisati, a time i pustolovine u koje ih ljudski um može poslati da bi nahranio fantaziju i zaboravio vlastitu bespomoćnost na licu planeta. Superjunaci tako danas moraju razblažiti posve drugačije privatne i globalne paranoje prosječnog popkulturnog konzumenta negoli je to bio slučaj pred recimo dvadesetak godina. Kostimiranju skloni megalomanski pravednici Batman i Spiderman, koji već desetljećima neumorno prelijeću amo-tamo po velikom platnu onako fascinantno obdareni neshvatljivom količinom energije i egomanije, ovog su se ljeta počeli čudno ponašati, pa čak plakati i umirati. Christopher Nolan u završnici filma *Vitez tame: povratak* smišlja kako bi izgledala Batmanova smrt zaključujući tim autoreferencijalnim napadom na sve nestabilniji arhetip (super)junaka svoju impresivnu trilogiju o čovjeku-šišmišu. Nolanov Batman (Christian Bale) nije sumnjiv zbog svoje navodne smrti, nego zbog bizarne činjenice da dobar dio filma svojski pokušava umrijeti ponašajući se poput cendravog adolescenta u krizi identiteta. Na početku filma zatječemo ga kao ne više tako mladog depresivnog čangrizavca koji je svoju milijardersku ekscentričnost doveo do epskih



razmjera provevši posljednjih osam godina u izolaciji u kojoj ni sobaricama nije dozvoljeno vidjeti njegovo prominentno lice. Gospodin Bruce Wayne (Christian Bale) dane provodi samosažaljavajući se bez kraja i konca, a za komunikaciju s poslugom umjesto riječi koristi samostrel. U njegovoj izolaciji ima više samodopadnosti nego dostojanstva – Batman je zauvijek umirovljen, a njegova jedina preostala inkarnacija mrgodni je bogataš koji svoj dvorac obilazi lijeno hramajući u kućnom ogrtaču. Nakon smrti Harveyja Denta (Aaron Eckhart) u *Vitezu tame* (*The Dark Knight*, Christopher Nolan, 2008), za koju je u očima Gotham Cityja odgovoran upravo Batman, te gubitka voljene žene, Bruce Wayne zapao je u letargiju, ako ne i kliničku depresiju. Njegov vjerni Alfred (Michael Caine) nuka ga da pokuša početi normalno živjeti snivajući snove o mirnom obiteljskom životu koji bi njegov gospodar jednom mogao voditi. No Brucea je na takvo što gotovo nemoguće nagovoriti. Prezaposlen je samosažaljenjem i melankoličnim oplakivanjem teške si sudbine naočitog milijardera po čemu zastrašujuće nalikuje liku Kirsten Dunst iz Von Trierove *Melankolije* (*Melancholia*, 2011). Iz samozado-

voljnog će ga klatarenja trgnuti dva naizgled nepovezana događaja – provala stanovite gospođice Seline Kayle (Anne Hathaway) u njegov vlastiti sef i vrlo nasilno izveden napad na gradsku burzu pod vodstvom terorista Banea (Tom Hardy). Naš će mučaljivi junak biti prisiljen opet naučiti šišmišoliko odijelo i nesebično priteći Gotham Cityju u spas. U tome će mu pomoći jedan stari dobri policajac – Gordon (Gary Oldman) i jedan mladi novi – Blake (Joseph Gordon-Levitt). Ali potentni Bane pokazat će se pretvrdim orahom za zakrčljalog Waynea koji u sebi ne može naći dubinsku motivaciju da se bori do kraja.

Upravo je ta mračna, depresivna strana ono što zanima Nolana koji je sa svojim bratom autor scenarija. Prava tema filma nije hoće li Batman uspjeti spasiti svijet od utvara terorizma i najnovijeg psihotičnog negativca koji ga utjelovljuje, već hoće li pobijediti vlastitu depresiju i pronaći novi razlog za život. Nolan je u posljednjem nastavku fokus stavio na Batmanovu unutarnju borbu koja vodi od tame, što je donosi robovanje utvarama prošlosti, do svjetlosti, što je pruža vjera u vlastitu autentičnost. Najvažniji dio filma Batman će provesti u zatvoru u koji ga je

KINO-
REPERTOARHRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

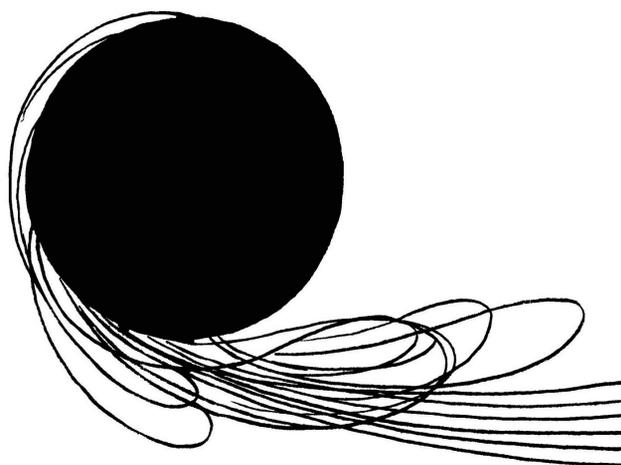
smjestio Bane. Nolanova vizualna inscenacija tog prostora ujedno je i metaforička preslika Batmanova unutarnjeg zatvora. U njemu će isprva re-zignirano “lješkariti” dok će drugi voditi ono što su nekoć bile samo njegove bitke. Albert će znakovito primijetiti da mu se čini da se njegov gospodar upustio u borbu s po svemu superiornim Baneom ne da bi ikoga spasio, nego da bi imao izgovor za konačno samouništenje. U zatvoru će dobiti priliku da se suoči sa samim sobom, što mu je paradoksalno omogućio upravo Bane. Znakovitu rimu Wayne – Bane u scenariju Nolan podebljava igrom “uoči paralele”: obojica su siročići, učenici istog učitelja te motivirani gubitkom voljenih. Moćni terorist Bane tako je samo utvara, netko tko je i Wayne mogao postati, zrcalni odraz zatomljene strane njegove osobnosti. Nolan je redatelj ne samo prepoznatljive vizualnosti nego je i dosljedan u psihološkom portretiranju svojih likova – njegovi pozitivci također djeluju iz mračnih predjela svoje psihe koji kao da su istovjetni onima njihovih neprijatelja. Očito je da i Batman i Bane boluju od iste bolesti kao i lik Kirsten Dunst u *Melankoliji* – samo što su njihovi simptomi daleko “eksplozivniji”, zahtijevaju više pirotehnike. Pa što se onda događa u filmu, ako je junak većinu vremena zauzet kontempliranjem i pitanjem koje je njegovo mjesto u svijetu? *Vitez tame: povratak* konzistentno nastavlja s izgradnjom svijeta što ga je Nolan stvorio u prva dva dijela. Akcijske sekvence su maštovite, svijet paranoje koji odgovara našoj stvarnosti kreativno dočaran. Nolanova se trilogija sastoji od filmova koji uporno variraju iste premise, no rade to stvarajući jedan prepoznatljiv svijet koji ili vas zabavlja ili ostavlja hladnim. Tri su filma o “vitezu tame” organska cjelina s jedinstvenom vizijom – sviđa li vam se jedan, svidjet će vam se svi. Nolan lukavo završava film prizorom koji smo prethodno već vidjeli kao nečiju fantaziju i stoga izravno upućuje na činjenicu da je naša uporna vjera u Batmanovu, odnosno, čovjekovu besmrtnost neizlječiva iluzija. No to je tek jedna od inteligentnih dosjetki kojom se u filmu upućuje na naša očekivanja – ovaj je Batman najčो-

vječniji do sad – njegova je depresija na razini karikature – Nolan ga je učinio smrtnikom samo da bi ga mogao opet uskrsnuti kao besmrtnika. Taj povratak spektakularan je i svet, to je ono što više od svega želimo vidjeti. S jedne strane prepoznajemo ranjivost našeg spasitelja, tješi nas njegova nemoć, a s druge uzdiže njegova nadmoć kojom nadvladava samog sebe. To je ujedno i jedna od tema umjetnosti našeg vremena – kako smrtnost predstaviti besmrtnom, kako je postaviti na tron koji su do sada zauzimala naša božanstva. Superjunaci su, nasreću, smrtnici (makar najveći dio njih). Zato i jesu božanstva po mjeri našeg vremena u kojem je čovjek jednom za svagda postavljen u središte univerzuma. Superman je, nažalost, besmrtn, zato više nije toliko značenjski podatan za investiranje u naše samoprojekcije, pa nas više zabavljaju ovi neki drugi, animalni junaci i njihovi bezbrojni susreti sa smrću koju uvijek na kraju prevare, a nas još jednom obmane o svojoj, odnosno, našoj neuništivosti. Koliko je subverzivno najnovije Nolanovo uprizorenje sage o Batmanu? U filmu nema ni traga osudi terorizma, ali ni političkog aktivizma u smislu uličnih pobuna. Nolan nije redatelj kojeg zanima političnost, niti se takvim pokušava predstaviti. Za njega je aktualni uzlet terorizma i uličnog aktivizma tek simptom vremena obilježenog konstantnim redefiniranjem pravila igre s obje strane. Tako će građani policajcima ne odveć uglađeno objasniti: “Idioti, ubit ćete nas. Samo vi slijedite zapovjedi!” podsjećajući nas tako na aktualna zlostavljanja zakrivena maskom pravde. S druge pak strane stari će policajac objasniti mladome: “Treba napustiti pravila sistema.” Igru danas mijenjaju svi – i dobri i loši – a izlazak izvan sistema jedna je od nepobitnih činjenica našeg vremena. Nolan je mudro uvažava, ali se suzdržava od njene moralne procjene. U filmu će tako obični ljudi preuzeti vlast u svoje ruke, policajci djelovati na svoju ruku ne obazirući se na nadležne, a teroristi udružiti ruke s iznimno bogatim i moćnim poslovnim mogulima. Sve su ove moralne devijacije u filmu prikazane bez vrijednosnog suda postajući tek antropološkim

činjenicama s kojima se susreće suvremeni svatković kojeg u protusvijetu filma zastupa Batman. Njegova je pak jedina briga kako izvojevati boj s unutarnjim demonima što ih svatko od nas u sebi nosi te nas pritom podučava kako naslijeđeni mrak osvijetliti boljom budućnošću. Tako je Nolanov "vitez tame" na kraju trilogije odnio svoju zadnju i najvažniju pobjedu (koja je ujedno i naša pobjeda) pa možemo odahnuti u hladovini neprobojne sjene božanskog arhetipa u gumenom odjelu. Dakle, smije li Batman umrijeti? Ako ne, smije li barem plakati? Nolan na kraju pribjegava starim pravilima igre prema kojima superjunaci ne odustaju od svog super ega pa se tako usprkos svim suvremenim provokacijama i dalje čini kako Batman neće plakati jednom kada konačno bude morao umrijeti.

Višnja Pentić

Nedeljko Dragić



UDK: 741.5-051DRAGIĆ, N.:791.228(497.5)(049.3)

Vjeran Koveljanić

U početku bijaše linija

Nedeljko Dragić, 2011, *Avantura linije: 690 crteža ispod šestinskog šeširića*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Čak su tri knjige Nedeljka Dragića objavljene 2011, nakon puno i previše godina domaće izdavačke šutnje. Tri knjige kod triju različitih izdavača u godini, recentna pojavljivanja u *Strip reviji* na kioscima te nedavni dolazak u Zagreb zbog promocija, vrijedni su pozornosti već samo ako se uzme u obzir koliko je vremena prošlo a da "Dragića u papiru" nismo mogli ni primirisati. Pridodajmo tome i činjenicu da objavljivanje triju knjiga bilo kojeg domaćeg animatora, karikaturista i crtača stripova u tako kratkom razdoblju nije mala stvar, makar taj autor bio i veličina, što Dragić nesumnjivo jest. Ako smo i čekali dugo, *menu* je dovoljno obilan da nahrani i najsuroviju glad za domaćim klasikom, te nam tako olakša iščekivanje monografije u pripremi Midhata Ajanovića.

Prije svega, tu je konačno izdanje *Tupka*, koji je objavio hvalevrijedan Vedis. Knjiga koja skuplja sve pasice bogato je opremljena popratnim tekstovima i fotografskim spomenarom. *Tupko* je legendarni Dragićev strip s početka 1970-ih, briljantna posveta mediju i formalistička lamentacija, o usredotočenosti koje najbolje svjedoči činjenica da se "praktičnom promišljanju" mogućnosti četiriju uzastopnih kvadrata prilazilo svakodnevnim, novinskim ritmom. Rezultat takva predana poziva ne može biti nego upravo zen forme i sadržaja koji je ovim stripom dostignut. Razine i instancije koje *Tupko* tematizira višestruke su: vrijeme, prostor, perspektiva, tehnika, autor, lik, čitatelj, kontekst, žanr, pripovijedanje. Ništa nije

ostalo izvan tematskog fokusa u ovom lucidnom stripu, a da se ne dotiče tehnologije stripa kao takvog. Upravo je svojim radikalnim (a istodobno duhovitim, šarmantnim i nepretencioznim) modernizmom *Tupko* proglašavan anticipatorom nadolazećeg naraštaja stripaša, prethodničkim kvadratom Novoga kvadrata. Pritom zaradivši i epitet *psihoze kvadrata*, kako ga je opisala njegova najpoznatija kritička afirmatorica Vera Horvat-Pintarić. Naime, *Tupko* je današnjem čitatelju prije svega duhovit i svejednako inovativan, ali u svoje doba bio je, kako saznajemo iz intervjua s Dragićem, poprilično kontroverzan i provokativan. Čitatelji *Večernjeg lista*, u kojem je prvotno i najduže izlazio, nebrojeno su puta prosvjedovali zbog *fora* i *fazona* kojima ih je svakodnevno častio. Nije pomoglo ni to što je *Tupko*, da bi se uredništvo ogradilo od formalističkih vratolomija, okršten i antistripom. Sve u svemu, nakon iščitavanja sabranog *Tupka*, čovjek ima osjećaj da su sva semantička poigravanja s formom u mediju iscrpljena. Barem kad je riječ o pasici s četiri kvadrata.

Uz *Tupka*, Prosvjeta je objavila još jedan Dragićev konačni projekt, *Vinka*. *Vinko* je strip koji Dragić crta dvadesetak godina nakon *Tupka* i njegova je namjera upravo obrnuta od *Tupkove*. Ovaj je album čisti dokument povišnjeg trenutka u kojem nastaje, kako referiranjem na događaje zajedničke prošlosti tako i kao intimni dnevnik egzilanta. Naslovni lik *Vinka* mali je čovjek, a tema stripa su njegova

svakodnevna razmišljanja o *tekućim pitanjima*, kao i ironični odnos spram vlastita starenja. Kad ne zabušava u kancelariji, pije u birtiji ili leži pred televizorom. Manjinska pozicija, koja je Vinku dodijeljena nakon demokratskih promjena, omogućila mu je da se još 1991. sasvim trijezno zapita neke stvari koje su danas na ustima većini, npr.: "...svi sve znaju, za sve imaju rješenja, kao da nisu živjeli među nama, kako smo do sada mogli opstati bez njih? Sam Bog ih šalje..., Bog nam i pomogao; gdje ste bili drugovi, danas gospodo, dok je radnik na tržištu nešto i vrijedio?; borimo se za suverenost, želimo samostalnost i nacionalnu državu, a sanjamo odlazak u jedinstvenu Europu". Premda *prorok* u ovim pitanjima, Vinko ostaje utjelovljenje "maloga čovjeka" jer ne može ne poistovjećivati se s identitetom za koji tvrdi da mu je nasilno pripisan. Kako uopće izaći iz takva samoreproducirajućeg i traumatičnog procesa, pitanje je za neku drugu raspravu, ali i opsesija koju je Dragić razvijao još u svojim egzistencijalistički nabijenim crtanim filmovima tridesetak godina prije. Bitno je spomenuti i da se zaokret od *Tupka* k Vinku može nazvati i *povratkom* jer, kao što je Midhat Ajanović primijetio u studiji "Ideološka panorama Zagrebačke škole crtanoga filma", sama Škola iznikla je iz političke karikature koja je zbog svoje iznimne komunikabilnosti bila tražena roba na ideološkom tržištu bivše države u njezinim najranijim danima.¹

A prije nego što je prepoznat u široj javnosti kao crtač stripova, Nedeljko Dragić bio je upravo priznati autor crtanih filmova, jedan od prvaka drugoga naraštaja gore spomenute Zagrebačke škole. *Avantura linije: 690 crteža ispod šestinskog šeširica*, knjiga koja se ovdje predstavlja, govori o njegovu animacijskom pozivu. Dragićev filmski opus se, doduše, ne može

odvojiti od onoga u stripu ili karikaturi, što je već mnogo puta elaborirano, pa i u 68. broju *Hrvatskog filmskog ljetopisa*, u Ajanovićevoj studiji "Živa linija". Njegovi filmovi su s jedne strane beskompromisno politični baš poput *Vinka*. S druge strane semantičnost forme Dragićeva je opsesija u crtanom filmu jednako kao i u *Tupku*. Bogdan Tirnanić je svojedobno primijetio kako je Dragić "otkrio prirodu animacijskog postupka kao suštinu kreacije crtanog filma". Kakva je ta priroda, bolje nego išta otkriva ova knjiga. Njezina je bit u otkrivanju vela.

Riječ je zapravo o svojevrsnoj knjizi snimanja uz koju dolazi i pripadajući film. Film je špica koju je Dragić bio pozvan izraditi za Animafest održan 2002. Ono što je dostavio naručitelju moglo bi se nazvati karakterističnim rukopisom, a ova je knjiga njegova abeceda. Filozofiju knjige objašnjava sam autor u svojim napomenama. Iako formalno obrazovanje posjeduje svoj opravdani smisao, njegova slijepa pjega je zapravo sve što slijedi jednom kada čovjek zakorači u praksu. Tajna zanata vrlo se teško može eksplicirati riječima, koliko god fino iznijansiran bio odredbeni diskurs. Tako i različiti uvodi, udžbenici, priručnici mogu ponuditi osnovu za naukovanje animacijske tehnike, ali još uvijek ništa bitno ne izriču iz perspektive onoga tko doista radi na filmu. Ova je knjiga, kako to vidi autor, pripuštanje pogleda u majstorsku radionicu. Ona ne nudi nikakvu petparačku filozofiju ili brzopotezne naputke za uspjeh, već samo pušta da bude viđeno ono što se doista zbiva kada se radi, kada se proizvodi film. Tako na 279 stranica dobivamo uvid u scenarij, kartone snimanja i 690 originalnih crteža koji su se rabili u animaciji filma. Dopadljivi dizajn knjige zanimljivo produljenog formata (30 cm x 17,5 cm) potpisuju *Mileusić + Serdarević*. Uz knjigu, tu je i DVD sa samim filmom. Bez uvida u film cijela stvar, naravno, ne bi imala smisla. Bitno je istaknuti kako je film napravljen u potpunosti tradicionalnom tehnikom, bez uporabe računala, čime je zadovoljen ne samo didaktični moment knjige već i povijesni

¹ usp. Ajanović, Midhat, 2007, "Ideološka panorama Zagrebačke škole crtanoga filma", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 13, br. 52, str. 22-36.

značaj Dragićeva autorskog pristupa. Sam autor navodi kako se komparativnom analizom filma i priloženog materijala mogu pratiti “kretanje, brzina tog kretanja, rješavanje prostora kretanjem, *timing*, hod, trk, njihovi karakteri, važnost linije akcije, ciklusi, kamera, specijalni efekti, uporaba i karakter linije i boje, rješavanje prostora, uporaba zvuka, pauze...”

Još jedan smisao ove knjige, dokučiv i običnomu smrtniku, ponajviše proizlazi iz samih Dragićevih filmova. Često je riječ o ostvarenjima koja je, uza svu koncentraciju, teško u potpunosti “pohvatati”. Kada se govori o Zagrebačkoj školi, Dragiću pogotovo, poetika reducirane animacije ili funkcionalno bijele pozadine prvi padaju na pamet. Ipak, kod Dragića je riječ o minimalizmu baroknih proporcija koji jest možda reduciran u pokretu ili pozadini, ali to nadoknađuje furioznim tempom i kompleksnim detaljem. Dragić često, pa i u ovoj špici za Animafest, omamljuje gledatelja brzim rafalima motiva koji nestaju u bjelini papira takoreći čim su se pojavili. Svojevrсна je mentalna igrice primijetiti u stvarnome vremenu filma sve ono što je na crtežima ove knjige vidljivo pri sporoprobavljajućem proučavanju. Animacija je kod Dragića uvijek transformacija, a pripovijedanje se često temelji na asocijacijama, kako vizualnima tako i značenjskima. Izostanak priče kao i krono-logičkog poretka ovdje ne igra nikakvu ulogu. Pitanje animacije je oduvijek bilo pitanje slobode, a mimetizam *mainstreama* tek otužno zastrañenje. Sloboda istraživanja utjelovljena je za Dragića u liniji, apologiju koje ispisuje Ajanović u gore spomenutom eseju. Liniji koja postoji jednako koliko inteligencija i duh, koja je temeljni fenomen egzistencije, oruđe apstrakcije, podrijetlo geometrije, promatranje drugoga reda – luhmannovski rečeno.

Iako su knjiga i film podijeljeni u sedam scena, linija, glavna junakinja ovoga filma, ostaje neprekinuta. Prvo leti na krilima ptice koja će se pretvoriti u broj 30, zajedno s kolutom što ga nosi u kljunu. Trideset godina

Animafesta zatim se transformira u šestinski šeširić iz kojeg linija, poput oživljenog klupka vune, tijekom cijelog filma potiče i proživljava preobrazbe. Njezino skrivanje iza stvarnog predmeta simbolične je prirode. Ona je ondje i kao lik u filmu i kao fenomen samog filma. Ona je *doista* ondje, proizvod magije i magija sama. Dragić za početnike, reklo bi se. Ako treba proviriti ispod šešira i vidjeti što se zbiva, linija će formirati oči. Linije su i munja što blješti na nebu i razgranato drvo na horizontu. Linije su crven, bijeli, plavi što formiraju vrpcu šestinskog šeširića i traže da se bude *na liniji* kad zagrmi. Linija se pretvara u biće u trku, sazdanom od promjenjivih vijuganja koja opet ovise o dinamici pokreta bića. Detalji poput manjih bića koja prebivaju na linijama velikog bića linije uočljivi su na filmu tek letimično, dok se u knjizi daju i proučiti. I dok čitatelj ili gledatelj dokučuje što se sve zbiva, šešir se već transformirao u golemo oko koje promatra njega samoga. Shakespeare za početnike, reklo bi se. Iz šešira zatim izlaze jureći miš i mačka. Posveta Tomu i Jerryju, svakako, ali miš je mnogo više Mickey Mouse nego Jerry. Za njima izlazi jureći vlak kojemu malo fali da pregazi nas, gledatelje. Mora da je to onaj *pravlak* koji dolazi na postaju već punih sto i šesnaest godina, samo što na njemu ovaj put piše Novska, što samo znači da je Nedeljko Dragić nesumnjivo putovao tim vlakom. Mjesec, zvijezde i raketa koja ispaljuje psa u svemir, sve to izlazi iz šestinskog šeširića. Rembrandt van Rijn, Vincent van Gogh, kubitizam, Charlie Chaplin i *Surogat* (Dušan Vukotić, 1961). Sve se javlja i nestaje poput meteora na nebu, a što bi bio crtić s mišem i mačkom da tu nisu bombe, eksplozije i smijeh kaligrafskih “Ha-ha” na liniji horizonta. Ta se linija naposljetku pretvara u prepoznatljivu zagrebačku panoramu s očima koje utjelovljuju sveznajući i sveprožimljući duh grada. Iz obrisa grada u daljini izrast će u prvi plan logo Animafesta, koji će se nastaviti postupno razgrađivati, a onda i eksplodirati u vatromet boja. Da, linija, ali i da, boja! Boje će iznjedrili bijelu omotnicu

VJERAN
KOVLANIĆ:
U POČETKU
BIJAŠE LINIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

– uokvirenu liniju – pozivnicu za Animafest, i tu je kraj filma.

Špica Animafesta nije metamorfoza nabijena egzistencijalizmom poput najpoznatijih Dragičevih filmova. Ipak, nešto je melankolično u uvelom lišću koje vjetar otpuhuje tijekom cijelog filma. Kao da se htjelo reći: star je i Animafest, star je i autor. I glazba veselog vrtuljka, baš poput smiješka klauna sa suzom u oku, sve je samo ne jednoznačna. Knjiga *Avantura linije* završava neobičnom autobiografskom bilješkom: “Glazbu za film autor je odabrao u Englischer Gartenu u Münchenu, sjedeći uz dječji karusel koji je izrađen 1913, u vrijeme kada se crtani film počinje profesionalno razvijati u Francuskoj i SAD-u, slušajući muziku sa staroga vergla koja se vrtom širila

iz karusela i nostalgично me vraćala u prošlost koja je tada bila budućnost.” Oscilirajući između prvoga i trećega lica, Dragić u naoko usputnoj zabilješci ispisuje komadić proze koji cijeloj njegovoj izdavačkoj pustolovini u 2011. daje šarm veličine *Muzeja bezuvjetne predaje* Dubravke Ugrešić. Kao što je u berlinskome zoološkom vrtu iz rasparane utrobe morskoga slona Rolanda izvađena sva sila nasumičnih predmeta, između kojih će čitatelj tog romana morati sam uspostaviti interpretativne rukavce, tako je i pred nas stavljeno jedno veliko naslijeđe, razasuto po ilustracijama, karikaturama, stripovima, filmskim vrpčama i školskim udžbenicima. Naslijeđe kojega zaokruženo i potpuno promišljanje tek slijedi.

UDK: 791.3(049.3)

Mario Slugan

Dobrodošao odmak od ustaljenih teorijskih okviraJacques Rancière, 2011, *Filmska fabula*, s francuskoga preveo

Zlatko Wurzberg, Zagreb: Udruga Bijeli val

Filmska fabula francuskoga filozofa Jacquesa Rancièrea, izvorno objavljena 2001, ove je godine osvanula i u hrvatskome prijevodu Zlatka Wurzberga u izdanju Udruge Bijeli val (u biblioteci Sinestetika koju uređuje Srećko Horvat). Ova je knjiga u biti kompilacija 11 tekstova, izvorno nastalih u rasponu od desetak godina u 1990-ima, dobrim dijelom objavljenih u ključnim francuskim časopisima za film, *Cahiers du cinéma* i *Trafic*. Tekstove je Rancière preradio za potrebe jednog izdanja, svrstao u četiri poglavlja i dodao prolog kojega smo dio u drugačijem prijevodu već bili u prigodi čitati u svesku 11/12 *Up & Underground*. Nažalost, zbog mizernog poznavanja francuskoga ne mogu komentirati kvalitetu prijevoda. Ipak, barem u kontekstu horizonta očekivanja, mogu primijetiti da izbor termina “fabula” umjesto “priča” (“fabula” je izbor i srpskoga prijevoda u izdanju Clia), barem u naslovu, pomalo nesretno sugerira da je ono što se nalazi između korica naratološka analiza dominantnog oblika filmske prakse (što me, da priznam vlastitu predrasudu, i privuklo samoj knjizi). U kontekstu filmske teorije i načina pisanja o filmu, zapravo je ponajviše riječ o nizu interpretativnih tekstova koji u prvom redu funkcioniraju unutar okvira autorske teorije (tu su poglavlja o filmovima Sergeja Ejzenštejna, F. W. Murnaua, Fritza Langa, Anthonyja Manna, Nicholasa Raya, Roberta Rossellinija, Chrisa Markera i Jean-Luca Godarda). Ključne su iznimke poglavlja o Gillesu Deleuzeu i dijelom ona o Ejzenštejnu i

Murnauu u kojima je fokus mnogo više filmskoteoretski.

U samim interpretacijama osvježavajući je odmak od psihoanalitičkih ili marksističkih gabarita (potonji, dakako, potpuno neizbježno nalazi svoje mjesto u raspravi o Godardovoj *Kineskinji /La chinoise, 1967/*) koji još uvijek formiraju značajan dio interpretacijske prakse. Nadalje, za razliku od jednog drugog komentatora *par excellence* – Slavoj Žižeka – jasno je iz opisa da Rancière detaljno gleda filmove o kojima govori i da ne čini faktične pogreške pri iznošenju detalja ili formalnih značajki istih, na kojima se temelje interpretacije. Ipak jedan veoma bitan propust, suprotan ovoj opciji pravilnosti, može se uočiti u raspravi o *Oni žive noću (They Live by Night, 1949)* Nicholasa Raya. Ondje na temelju jedne kadar-sekvence Rancière inzistira na tome da, za razliku od romana koji film adaptira, film slama kontinuum realističke pripovijesti tako što buduće ljubavnike, u inače maloj sobi napućenoj četirima osobama, uspijeva kadrirati potpuno odvojeno od ostalih likova. “Pripovjedačka struktura filma bit će samo razrada toga supostojanja nepojivosti”, zaključuje (112). Jedini je problem u tome što ljubavnici zapravo nisu kadrirani potpuno zasebno, već se jedan od antagonista dijelom tijela cijelo vrijeme probija u kadar.

Na nešto apstraktnijoj ravni teško bi bilo inzistirati na tome da je Rancière faktički u krivu, ali možemo kazati da je spreman zažmiriti na jedno oko, ono koje prati narativni

BIBLIOTEKA SINESTETIKA

BIB

JACQUES RANCIÈRE FILMSKA FABULA

JACQUES
RANCIÈRE • ZA
KARLA
LONČAR •
ISBN

NASLOV IZVORNIKA: **JACQUES RANCIÈRE: FILM FABLES** • AUTOR: **JACQUES RANCIÈRE** • NASLOV: **FILMSKA FABULA** • NAKLADNIK: **UDRUGA BIJELI VAL** • ZA
NAKLADNIKA: **NIKOLA DEVČIĆ** • UREDNIK: **SREČKO HORVAT** • PRIJEVOD: **ZLATKO
WURZBERG** • STRUČNA SURADNICA: **DORA BARAS** • IZRADA KAZALA: **KARLA LONČAR** •
LEKTURA: **TONČI VALENTIĆ** • DIZAJN: **RUTA** • TISAK: **KERSHOFFSET ZAGREB** • ISBN
978-953-56886-1-5 • ZAGREB, 2011.

NASLOV
RANCIÈRE
NAKLADNIKA
WURZBERG
LEKTURA
978-

71 / 2012

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

razvoj, kako bi dao primat stanci u pripovijedanju. Riječ je o opisu trenutka u filmu *M* (1931) Fritza Langa, u kojem ubojica i nesuđena mu mala žrtva zadovoljno i gotovo bezbrižno stoje pred izlogom punim igračaka dok ona pokazuje na jednu. Za Rancièrea to nije samo stanka u pripovijedanju već i estetska kontra-logika “koja prekida svako napredovanje intrige i svako otkrivanje tajne, da se osjeti snaga praznog vremena” (52). No ne bi li bilo isto tako legitimno shvatiti ovaj kadar u kontekstu gradnje narativne napetosti? Upravo nekoliko prizora prije lik Petera Lorrea označen je kredom kao ubojica i postavlja se pitanje hoće li djevojčica biti njegova najnovija žrtva ili će ubojica pritom biti osujećen.

Ovo dobro ilustrira jedan od temeljnih problema interpretacija (za neke je to pak vrlina), a to je prostor kritičkog diskursa u kojem različite interpretacije, pa čak i suprotne, mogu supostojati. U gornjem primjeru bilo bi besmisleno tvrditi da je Rancière naprosto u krivu, kao što to mogu u slučaju *Oni žive noću*. Najviše što ovdje mogu učiniti jest upozoriti na to da je ovdje na snazi jednostrano gledište koje pojednostavnjuje čitanje. Kad je pak riječ o onim drugim Rancièreovim interpretacijskim izjavama, poput tvrdnje da stereotipnost mimike Eda Mogleya (Dana Andrews), protagonista u Langovu *Dok grad spava* (*While the City Sleeps*, 1956), odgovara stereotipnosti ubojičina izraza za kojim ovaj traga, potpuno je besmisleno misliti da bi se ta interpretacija dala poreći, bilo da detaljno uspoređujemo ta dva uparena izraza (blaženstvo i zadovoljstvo; očaj i panika) i ne nađemo mnogo dodirnih točaka, bilo da ustvrdimo da Edova mimika uopće nije baš takva kakvom je ovaj opisuje (mimika blaženstva i očaja). Tako bismo samo proizveli alternativnu interpretaciju koja bi nastavila supostojati s prethodnom.

Ipak nešto možemo kazati o samoj praksi pisanja interpretacija, i to posebice u kontekstu akademske profesije. Susan Sontag je u svom poznatom tekstu “Protiv interpretacije”

interpretaciji predbacila destruktivnu i falsificirajuću moć koju ova ima nad umjetničkim djelom. Ono na što bih ja obratio pozornost jest problematičan institucijski položaj interpretacije u humanističkim disciplinama, posebice filmskim i književnim studijima. Problem interpretacije, barem za akademsku zajednicu koja se njome bavi, a Rancière joj zasigurno pripada, leži u paradoksalnom zahtjevu koje sveučilište postavlja pred svoje članove – originalnosti. Ako interpretaciju ne shvatimo kao prijevod, kao što to čini i Sontag, već kao adaptaciju u uskom smislu riječi, tenzije postaju očite. A interpretacije jesu adaptacije u uskom smislu riječi jer one rekonstruiraju sadržaj djela, “značenje djela” ili, čak bolje, “ono o čemu je djelo”.

Problem je u sljedećem: dok se s jedne strane vjernost izvorniku odbacuje kao kriterij uspješnosti adaptacije u teorijama adaptacije, počevši od utemeljitelja discipline Georgea Bluestonea do suvremenih teoretičara poput Linde Hutcheon, on ostaje jedini kriterij uspješnosti interpretacije. Štoviše, adaptacija je adaptacija neovisno o vjernosti izvorniku, dok interpretacija prestaje biti interpretacija ako odstupa od značenja izvornika. Stoga su pred interpretacijom dva oprečna zahtjeva. S jedne strane, da bi uistinu slovila kao interpretacija, ona mora ostati vjerna izvorniku, no s druge, da bi zadovoljila uvjete originalnosti, mora napustiti izvornik a da ne prizna da je to učinila. Dakako da mnoge interpretacije zapravo jesu tek rezultati poticaja na pisanje ili prenategnuta čitanja, ali to ne mijenja činjenicu da je akademik rijetko kada spreman to priznati. Ne tvrdim da su Rancièreove interpretacije ijedno od ovoga – kad je o tome riječ najvećim dijelom ostajem neutralan – no iz knjige je jasno da je on jedan od onih koji će kazati da je pisao o “onome o čemu djelo jest”, a ne nakalemio na to nešto navlastito. Tomu u prilog govore retorički potezi poput sljedećeg, kojima knjiga obiluje, a koji odišu samouvjerenošću u identificiranje srži djela: “Jasno, sekvenca za koju je

MARIO SLUGAN:
DOBRODOŠAO
ODMAK OD
USTALJENIH
TEORIJSKIH
OKVRA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

građen ovaj film [*Put u Italiju /Viaggio in Italia*, Roberto Rossellini, 1954/] je Pinina smrt” (140).

Ne treba zaboraviti ni da je interpretacija ovdje neodvojiva od još jedne specifičnosti – poetičnosti francuskoga akademskog izričaja (pa donekle i njemačkoga) naspram jasnoće i suhoparnosti angloameričkoga. Dobar je primjer sljedeća rečenica:

Slike-operacije filmskih pripovjedača mogu postati fenomenološke ikone rađanja bića u prisutnost, jer “slike” povijesnog doba, slike estetičkog režima umjetnosti toj operaciji posuđuju svoja preobražajna svojstva stoga jer pripadaju jednoj temeljnijoj poetici koja osigurava izmjenjivost između funkcionalnih sekvenci prikazivačkog priča-nja i ikona fenomenološke religije (198).

Za neke je ovakav tip izričaja izraz duboke misli. Za druge pak čista glupost (na pamet mi odmah pada Barry Salt). Stajalište vjerojatno ovisi o prijemčljivosti i uživljenosti u određeni diskurzivni kod. Tako primjerice neki ljudi teško izlaze na kraj s lirskom poezijom dok drugi u njoj iskreno uživaju. No ono što treba istaknuti jest da ovdje Rancièreu ipak nije projekt izgovoriti nešto do sada nekonceptualizirano u jeziku (nešto na što bi se mogli pozvati Derrida ili Heidegger i tako pokušati učiniti legitimnim svoj način pisanja). Stoga davanje prednosti poetskomu izričaju pred onim veće jasnoće i preciznosti čini mu više nažao negoli na korist. Dakako, ovdje je premisa dosta jednostavna, a to je da je u srži akademskog projekta iznijeti svoju misao što je preciznije i jasnije moguće, a da se pritom ništa ne pojednostavi.

Kao što sam već spomenuo, poglavlje o Murnauu, točnije o njegovoj ekranizaciji Molièreova *Tartuffa* (*Herr Tartüff*, 1925), jedno je od rijetkih u kojima Rancière iznosi općenitije teze o općim svojstvima filmske slike, a da pritom ne upleće interpretativne ekstrapolacije poput onih koje zazivaju kršćanske motive u raspravi o Rosselliniju ili reartikulaciju

povijesti i pamćenja u raspravama o Markeru i Godardu. Ondje nailazimo na jednu “suhoparnu” i “prizemnu” tezu što nastoji naglasiti teškoće ekranizacije komedije o licemjerju koja se temelji na dvostrukom smislu riječi. Slika, naime, osim u slučaju simbola ne može prikazivati dvije stvari istodobno (44). Utoliko, da prokaže guvernantu kao spletkarošicu koja u narativnom okviru filmskog *Tartuffa* od onemoćalog starca pokušava izvući izmjenu oporuke u svoju korist, gledatelju se vizualno osigurava znanje koje starac nema – između ostaloga ona mu plazi jezik iza leđa. Postupak za Rancièrea bitno različit od dvoznačnosti riječi.

Problem s Rancièreovom tezom dvojak je. Kao prvo, slika može prikazivati dvije stvari istodobno – treba se samo prisjetiti slike zeca-patke. (Pritom je ironično što je Rancièreu promaknulo da je zec-patka omiljeni primjer jednog veoma poznatog filozofa – Ludwiga Wittgensteina). Utoliko je Rancière naprosto u krivu jednom kada se spusti na zemlju i precizno iznese jedno ontološko svojstvo slike u tobožnjoj opreci s riječju. Zanimljivo, Rancière nekoliko stranica kasnije praktički opovrgava sam sebe kada govori da *Tartuffovo* razroko oko (u izvedbi Emila Janningsa) može značiti i pohotu, ali i oprez da ga se ne uhvati u toj pohoti (46). Drugo, i mnogo važnije, za shvaćanje komedija licemjerja nije dovoljno samo kazati da počiva na dvoznačnosti riječi već se mora napomenuti da počiva na tome da jedne te iste riječi jedni likovi konzistentno shvaćaju na jedan način (onaj koji skriva licemjerje), a drugi zajedno s gledateljima na drugi (koji ga razotkriva). Dakle riječi: “Sakrijte te grudi u koje ne smijem gledati”, koje *Tartuff* upućuje supruzi svoga domaćina u domaćina samo još više dokazuju *Tartuffovu* pobožnost, dok u njegove supruge i gledateljstva naslućuju pohotu spretno zaogrnutu u ambivalenciju. Utoliko je ključ komedije licemjerja (pa tako i općenitije komedije zabune) epistemološka diskrepancija; razlika je u tome što se ona u Molièrea kodira lingvistički, dok Murnau to čini vizualno.

U poglavlju o Deleuzeu filmska teorija u potpunosti dolazi u prvi plan. Nažalost, zbog toga što Deleuzea nisam pročitao (za što se mogu samo posuti pepelom), ne mogu primjerenost suditi Rancièreovu kritiku dihotomije slike-pokreta i slike-vremena kao lažne dihotomije koju bi puno bolje bilo shvatiti dijalektički, pri čemu je slika nerijetko istodobno i slika-pokreta i slika-vremena. Ipak, moram priznati da Rancièreovu argumentu kako stoji nisam našao mana i da se ne doima da iz Deleuzeovih citata koje navodi on gradi ljude od slame. No, Rancièreu se može u tom poglavlju predbaciti čudno shvaćanje umjetničkog moderniteta (kako ga on naziva, “estetičkog režima umjetnosti”) kao i anegdotalno čitanje koje inače predbacuje Deleuzeu.

Rancière tako uvjerljivo pokazuje da glavnu značajku slike-vremena, suspenziju pokreta i radnje, Deleuze može identificirati samo u likovima koji su fizički ograničeni poput Jeffa (James Stewart) u *Prozoru u dvorište* (*Rear Window*, 1954) Alfreda Hitchcocka, a ne u filmskoj slici samoj. U tom smislu njegovo je čitanje alegorijsko. No u već spomenutom poglavlju o *Tartuffu* Rancière radi zapravo isto kada tvrdi da je *Tartuff* sjena koju se mora ukloniti. To se ne čini na način na koji se uklonila sjena-vampir u *Nosferatuu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922), dakle filmskim trikom, već narativnom elipsom koja uštogljeni lik *obudjeven* u crno već u sljedećem kadru zamjenjuje razvratnim likom iz puka. Zamjenom sjene za neko drugo tijelo Rancière tvrdi da se film lišio vlastite moći uklanjanja sjena, tj. ekspresionističkog izričaja. No ovdje je problem da *Tartuffov* lik nipošto nije sjena na način na koji su to bili *Nosferatu* (Max Schreck) ili *Cesare* (Conrad Veidt) u *Kabinetu doktora Caligarija* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920) Roberta Wienea. On u najboljem slučaju tek nalikuje na sjenu u svojem crnom odijelu. S druge strane, za *Nosferatua* i *Cesarea* bi se čak i moglo kazati da barem u jednom trenutku uistinu postaju sjene – *Nosferatu* kada njegova sjena napre-

duje brodskim potpalubljem, a *Cesare* kada se giba gradom potpuno stopljen sa zidom. Složili se s ovim ili ne, ostaje činjenica da je mnogo više izravnih vizualnih poveznica *Nosferatua* i *Cesarea* sa sjenama, dok je u *Tartuffa* ta alegorija mnogo nategnutija i nikada poduprta uistinu vizualnom poredbom lika sa sjenom. U krajnjoj konzekvenciji, ovo Rancièreovo čitanje samo demonstrira njegovo razočarenje time što *Tartuff* zapravo nije ekspresionistički film i otpočetak promašen pokušaj, rekao bih, da bez pribjegavanja uvjetima produkcije, već temi filma, objasni zašto je to tako.

U slučaju “umjetničkog moderniteta”, kao prvo, moram priznati da me malo čudi korištenje tog termina umjesto “modernizma” (za što opet ne znam je li zaslužan sam Rancière ili prijevod), zbog toga što je modernitet obično rezerviran za društvene aspekte povezane s usponom kapitalizma, dok je modernizam taj koji se obično veže uz umjetničke tendencije u istom razdoblju. No mnogo je važnija od terminoloških finesa začudna teza da projekt *Gustavea Flauberta* ostvaren u *Gospođi Bovary* najbolje sažima projekt modernizma ili estetičkog režima umjetnosti – “djelo oslobođeno svakog traga piščeva uplitanja” (132). U prvom redu, ovakvo homogeno shvaćanje modernizma ne odgovara ni samom *Flaubertu* koji sam nikada nije proizveo dva djela istog stilskog izričaja tako da je *Salambo*, koji i sam Rancière spominje (79), stilski znatno različit od hladnog, pasivnog i neuplećućeg stila *Gospođe Bovary*. Općenitije govoreći, nejasno je pak kako se primjerice *Uliks*, koji u jednom poglavlju simulira cijelu povijest engleskog književnog stila, od *Biblije kralja Jakova* do *Joyceova* doba, može opisati u terminima pasivnosti stila.

Istina je i da Rancière govoreći o pasivnosti stila istodobno povezuje modernizam s romantičarkom poetikom, tj.:

... preoblikovanjem starih poema i slika. Taj rad pretpostavlja da je odsada svaka

MARIO SLUGAN:
DOBRODOŠAO
ODMAK OD
USTALJENIH
TEORIJSKIH
OKVRA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

umjetnost prošlosti na raspolaganju, da se po volji može iznova čitati, pregledati, preslikati, ili prepisati (14).

U ovome je lako prepoznati opis *Uliksa*. No poistovjetiti to s Flaubertovim projektom koji aktivno teži proizvesti pasivni stil pogrešno svodi Flauberta na jedno djelo i daje jako čudno shvaćanje pasivnosti stila, koja po volji može uključivati i snažnu upadljivost stila. Dakako, uvijek me se može optužiti u već gore opisanoj maniri da sam naprosto slijep za nijanse i poetičnost dijalektičkog izraza. Ja sam ipak skloniji kazati da se ovdje više radi o *humpty-dumpty* potezima u kojima riječ znači ono što Rancière želi da znači i baš ga briga kako se ona koristi u zajednici govornika. Na kraju, vidljivo je to i u tezi da “fikcija”:

... općenito nije lijepa priča ili ružna laž koja se protivi stvarnosti ili koju se želi proturiti kao takvu. [...] Fikcija je upotreba umjetničkih sredstava da bi se izgradio neki ‘sustav’ prikazanih radnji, sklopljenih oblika, međusobno povezanih znakova. (175)

Za navedeno postoji riječ, a to je *siže*. To što se Rancière poziva na povijesni primat značenja skovati nad hiniti u etimologiji fikcije samo pokazuje hajdegerijansku predrasudu da je inicijalno značenje ujedno i vječno pravo značenje riječi. Po toj logici “atom” je potpuno besmislen pojam zato što se pokazalo da on zapravo nije *atomos*, tj. da nije nedjeljiv. Ipak, jasno je da se naprosto zbila rekonceptualizacija pojma, pri čemu se označitelj zadržao.

Pred sam kraj valja se i osvrnuti na prolog, očito napisan posljednji da bi artifično sveo raznorodne tekstove i interpretativne poteze pod zajednički nazivnik – “osujećenu fabulu”. Ovdje se opet čini da bi “priča” bio

sretniji termin jer bi u paru “filmska priča”, umjesto “filmska fabula” koji se pojavljuje kroz prolog, zadržao istodobno i značenje narativnog aspekta (tj. narativnog sadržaja nekog filma ili filma uopće) i značenje priče o filmu u smislu što se sve može kazati o filmu općenito (teoretski, povijesno...). Tako bi se ključnu tezu prologa “filmska fabula je osujećena fabula” moglo shvatiti kao tezu da je filmska priča (priča o filmu općenito, koju ovdje priča Rancière) ona osujećene fabule (utoliko što je narativni aspekt filma u trenucima nadvladan ulogom osjetilnog učinka), ali istodobno i osujećene filmske priče (koja započinje u režimu estetičke umjetnosti, stilske pasivnosti koje odgovara pasivnost kamere, ali koja se za razliku od modernističkih nastojanja opet priklanja klasičnom pripovijedanju priče). Ovdje, moram priznati, vidim kako bi francuski izvornik spretno mogao zadržati višeznačnost koja se, čini se, se gubi u prijevodu. Ipak, da se vratimo poglavlju o Murnauu i Langu, jednom kada u prologu Rancière pokuša objasniti kako ovaj zajednički nazivnik odgovara svim tim poglavljima, postaje jasno da je aplikacija veoma labava. Tako bi u *Tartuffa* u središtu osujećivanja trebala biti upravo ista ona sjena koju smo prokazali alegorijskom. U filmu *M*, pak, isto bi to mjesto trebala zauzimati scena, narativni aspekt koji Rancière zanemaruje.

U zaključku bi se ukratko moglo kazati da Rancière iako, uz iznimku autorske teorije i njenih dobro poznatih boljki, donosi dobrodošli odmak od ustaljenih teorijskih okvira u svojoj interpretativnoj praksi, pokazuje se slabijim u promišljanju specifičnih teza o prirodi slike, u konfuoznom iznošenju povijesno-teoretskih termina koji nerijetko igraju ulogu u tim interpretacijama, kao i u prologu koji bi trebao ujediniti sve te raznorodne interpretacije.

UDK: 778.53

Silvestar Kolbas

AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI U ZAGREBU

Kompozicija kadra. Polazišta za radionicu.*

Moguće definicije kompozicije kadra:

1. posloženost, način slaganja, razmještaj prizornih sastojaka u kadru
2. narativno (retoričko) funkcionalna vizualna organizacija prizorne građe
3. likovna komponenta kadra; likovni aspekt kadra, likovnost kadra
4. bitna odrednica vizualnoga (snimateljskog) stila nekog filma

Od dobra se snimatelja očekuje da sadržaj slike prikaže na optimalan način, jasno i skladno. Jasnoća se postiže, dakako, primjerenim fokusiranjem. No za jasnoću prikaza iznimno je važan i izbor motrišta, ili točke promatranja. Neke točke promatranja omogućuju pregledan prikaz objekata i zbivanja, dok neke izazivaju zabunu. To je i razlog iz kojega snimatelja možemo vidjeti kako prije sama snimanja pažljivo traži točku promatranja – gledajući kroz kameru, ili bez nje, mijenja položaje, uzdiže se na prste, saginje se do čučanja, približava se i udaljava, a onda ide pogledati prizor s nekoga posve drugog mjesta. Promjenom pozicije s koje se nešto snima mijenja se i raspored vizualnih sastojaka slike, odnosno mijenja se kompozicija.

Kompozicija je dakle način na koji je vidljivi sadržaj raspoređen unutar okvira kadra. Što sve predstavlja vidljivi sadržaj? To nije samo glavni motiv snimanja, odnosno likovi i predmeti koje snimamo, nego i njihova pozadina i okolina, pa i sve plohe, teksture, sjene, refleksi, obojenja i neoštrine, sve što se vidi, a omeđeno

je okvirom. Svaka okvirom zatvorena slika ima svoju kompoziciju. Likovno gledano, kompozicija je svako dvodimenzionalno organiziranje vizualnih elemenata na omeđenoj plohi slike. I jednako vrijedi za prepoznatljive motive u figurativnom, kao i za možda nerazaznatljive u apstraktnom slikarstvu. Kompozicija je temeljna odlika slikarstva, i ako je u slikarstvu išta izučavano i naučavano, onda je to – kompozicija. U likovnoj je umjetnosti poznato mnoštvo različitih kompozicijskih oblika i tipova – vodoravna i okomita, dijagonalna, kružna i piramidalna, i mnoge druge. Svaki od njih ima specifične osobine pa i specifične namjene. Postoje i neke zakonitosti u komponiranju slike, a tiču se harmonije, ritma, ravnoteže, proporcija. Spominju se pojmovi dominacije i jedinstva, simetrala i masa. I još mnogo toga. Proučavanje tradicionalnih slikarskih teza o kompoziciji može uvelike pomoći i fotografima i snimateljima.

Kompozicija fotografske snimke

Univerzalne kompozicijske zakonitosti jednako vrijede i za statične fotografske snimke. O čemu ovisi i čime je definirana kompozicija neke fotografske snimke? Ponajviše o:

- proporcijama – omjeru stranica fotografije
- obliku, boji i tonalitetu snimanih objekata
- razmještaju snimanih objekata
- motrištu – izboru točke promatranja, ili pozicije s koje se snima; određenom motrištu

* Tekst je izvorno objavljen u *Posebnoj broju Zapisa, Škola medijske kulture*, 2004.

treba pridružiti i određene kutove snimanja, horizontalni i vertikalni

- postavu kamere u odnosu na vodoravan
- vidnom kutu objektiva
- udaljenosti snimanih objekata, odnosno širini snimljenoga plana

- osvjetljenju

Prisutni su još neki činioci iz sfera prizornih kretanja i njihove fotografske registracije, postavljanja oštine, optičkih deformacija, faktura fotografskog materijala, površinske teksture snimanih objekata itd., no svi mi se oni čine od drugostupanjske važnosti.

Načela spontanoga komponiranja

Pri svakom snimanju komponiramo sliku, iako ponekad toga nismo ni svjesni. No čim kadriramo, radimo izrez i zauzimamo određenu poziciju za snimanje, definiramo temelj određenoj kompoziciji. Čime se rukovodimo kad spontano komponiramo kadar? Kojim bi se načelima trebao rukovoditi dobar snimatelj (recimo, dobar fotograf, da priču još ne širimo na medije pokretnih slika):

1. maksimalna razaznatljivost i reprezentantnost: motiv se snima s točke koja omogućava najjasniji pogled, odnosno s koje je motiv najprepoznatljiviji; iako je to obično frontalni pogled, dobro je zabilježiti i naznake treće dimenzije (izometrijska perspektiva), tj. snimati malo sa strane

2. preglednost i nepokrivanje; bira se pozicija s koje ništa ne priječi izravan pogled na motiv

3. bira se optimalna udaljenost motiva, kao i plan / veličina motiva u kadru

4. izdvajanje od pozadine / okoline, kontrastnost prema pozadini / okolini

5. pažnja da pozadina ne postane vizualno zanimljivija od glavnog motiva

6. pažnja da elementi pozadine ne ugroze skladnu vizualizaciju glavnoga motiva (stablo koje "raste" iz nečije glave)

7. precizan vizualni opis (volumen, tekstura, obojenje, proporcije, veličina)

8. izbor optimalnog osvjetljenja koje pojača

9. jasno pozicioniranje motiva u prostornom kontekstu, eventualno s naznakama okolnih / susjednih sadržaja

10. skladno smještanje u okviru kadra / postizanje optičke ravnoteže

Što razlikuje kompoziciju filmskoga kadra od kompozicije fotografske snimke

Zbog svojih optičkih ishodišta, filmska i videoslika na neki su način produžeci fotografije. Tako sve što vrijedi za kompoziciju fotografske slike vrijedi i za kompoziciju filmskog kadra. Pojavljuju se i neki novi činioci koji dodatno određuje kompoziciju filmskog kadra u odnosu na kompoziciju statičnoga, fotografskog kadra:

- stalni, nepromjenjivi omjer stranica
- ograničena duljina trajanja kadra
- kretanje u kadru (kretanje prizornih sastojaka)
- kretanje kamere
- mizanscena
- optičke promjene (npr. eventualna promjena vidnoga kuta primjenom zuma)

Filmskoj slici ne možemo tek tako mijenjati omjer stranica. Filmski je kadar pravokutan i vodoravno položen, manje ili više izdužen. Uspravno postavljenih kadrova na filmu jednostavno nema; time su isključene i vertikalne (okomite) kompozicije. Postoji više filmskih formata (više sustava snimanja različitih proporcija), s odnosom stranica od 1,33:1 do 2,50:1. Pri snimanju videom je slično, može se birati odnos stranica 1,33:1 (4:3), kojim se koristi sustav standardne televizije, ili 1,78:1 (16:9, tzv. *widescreen*), koji se koristi HDTV sustavom. Ali birati se može samo prije snimanja: kad se počne snimati u jednom sustavu, snimatelju su vezane ruke: isti odnos stranica ostaje mu zadan za svaki kadar do kraja filma.

Ograničeno trajanje svakoga kadra filmske stvaraoce potiče da razmišljaju o tome



Krupni plan:
Milja Vujanović
u filmu *Rani
radovi* (Želimir
Žilnik, 1969)

koliko vizualnih informacija gledatelj može u vremenu kadra prihvatiti, i da kratkoći kadra prilagođuju njegov sadržaj, odnosno njegovu kompoziciju. Jednostavne kompozicije s malo vizualnih informacija ovdje su u stanovitoj prednosti, recimo da su “filmski podatnije”, jer je za njihovu recepciju potrebno manje vremena. Tu je nadalje i pojava kretanja: kretanja prizornih sastojnica u kadru, ali i kretanja kamere. Svaki pokret mijenja ravnotežu kadra. Samo statične slike mogu postići ideal pune harmonije, savršene ravnoteže. Slike koje sadrže pokret, ili koje nastaju tijekom kretanja, pravu ravnotežu dostižu tek povremeno.

No, bitnu promjenu donosi kretanje kamere u kadru ili njezino premještanje kontinuiranim kretanjem, jer to mijenja točku promatranja ili motrište, što na kompoziciju kadra utječe još više od sama kretanja prizornih sastojnica. Praćenje pokretnog objekta kamerom koja se kreće ne mijenja uvijek bitno kompoziciju kadra, ako objekt stalno zadržava manje-više isto mjesto u kadru. Mizanscenski suodnos

kretanja prizornih sastojnica i kretanja kamere kompoziciji kadra može ipak donijeti bezbroj varijacija i učiniti je beskrajno promjenjivom i složenom. Ustaljeno je stajalište da su s aspekta kompozicije početak i kraj pokretnoga kadra obično važniji od njegova srednjeg dijela.

Retorička uloga kompozicije u filmu

Uza sve to, kompozicija filmskoga kadra nije nezavisna varijabla. Za razliku od kompozicija raznih likovnih djela, pa i fotografija, kompozicije u filmskim kadrovima nisu proizvoljne, nego ovise o njihovu mjestu i ulozi u pripovjednom (priopćavalačkom) toku. Prvi je zadatak filmskoga kadra prikazivanje, što bitno određuje način razmještaja njegovih sastavnica, odnosno ulogu njegove kompozicije. Kompozicija filmskoga kadra nadalje se može definirati kao svrhovito organiziranje vizualnih elemenata na plohi omeđenoj izrezom okvira, a sa svrhom artikuliranja narativnoga toka (ili sa svrhom sudjelovanja u pripovjed-

SILVESTAR
KOLBAS:
KOMPOZICIJA
KADRA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Plan blizu:
Woody Allen
u filmu *Annie
Hall* (W. Allen,
1977)

nom izlaganju, odnosno vođenju naracije). Ta “retorička” definicija kompozicije napose vrijedi u fabularnim filmovima, te svakako uključuje djela dominantnih filmskih vrsta, igranog i dokumentarnog filma. Iako pojam kompozicije kadra možda češće podrazumijeva likovni aspekt kadra, retorička je uloga kompozicije vrlo važna, za filmsku je naraciju štoviše od temeljna značenja. Što je dakle baš specifično retoričko u kompoziciji filmskoga kadra? Znači li to da su neke kompozicije filmski “poželjnije”? Ili se pojavljuju neki specifični tipovi izrazito filmskih kompozicija? Ili se pri komponiranju filmskih treba ravnati po nekim drugim načelima nego pri komponiranju fotografskih snimaka?

Opća mjesta filmskih kompozicija

Postoji nekoliko tipičnih kompozicijskih rješenja proizišlih iz zavisnosti pojedinoga kadra o filmskom kontekstu, potrebe za kontinuitetom i drugih specifičnosti filmskog medija. Mogu se zapaziti i neke činjenice povezive izričito s kompozicijama filmskih kadrova. U tom smislu mogu se dati određene zamjedbe, koje filmskim početnicima mogu djelovati kao korisni savjeti. To su, recimo, opća mjesta kompozicija na filmu. Među ostalima, mnogo pokazuje i tretman ljudske figure i međusobna odnosa više figura na filmskom ekranu:

- postoje karakteristični tipovi filmskih kompozicija s obzirom na plan (obuhvatnu širinu), kojima je glavna mjera ljudska figura: total, polutotal, srednji, američki, polublizi, blizi, krupni, vrlo krupni, detalj



Total: prizor
iz filma
*Poštanska
kočija* (John
Ford, 1939)

- karakteristična su kompozicijska rješenja definirana prema broju obuhvaćenih osoba (dvoplan, troplan), a odnose se na najuži plan u kojem se u kadar može “udobno” smjestiti imenovani broj osoba

- snima li se bliži plan jedne osobe u profilu, obično se ostavlja više prostora u kadru u smjeru njezina pogleda, pogled se ne “zatvara” rubom kadra

- kod snimki kretanja, u kadru se ostavlja više prostora ispred objekta koji se kreće, posebno kad se kamerom prati pokretni objekt

- tipično kompozicijsko rješenje kadrova koji prikazuju razgovor dviju osoba podrazumijeva pravilo komplementarnosti, pri čemu se jedna osoba snima gotovo frontalno, a druga, leđima okrenuta, može biti dijelom uključena u kadar; pritom je vrlo važna međuovisnost kompozicija dvaju kadrova, s obzirom na plan i kut snimanja, smjer pogleda i smještaj očiju u kadru

- kontinuitet slike na filmu postiže se međusobnim usklađivanjem tonaliteta, svjetla, obojenja i kompozicijskih rješenja niza kadrova; jedno od elementarnih kompozicijskih rješenja u tom je smislu definiranje i provođenje određene zone visine očiju za neki niz kadrova

- žarišna dužina objektiva uvjetuje stupanj konvergencije linija (“perspektivu”) i time snažno utječe na kompoziciju; dosljedna primjena objektiva sličnih žarišta pomaže održanju srodnog tipa kompozicije, a time i kontinuiteta slike

- u pravilu filmski se kadar ispunjava bitnim sadržajima, često to znači primjenu najbližeg plana koji obuhvaća željeni sadržaj ili zbivanje

- u filmskom se kadru posebna pažnja poklanja artikuliranju treće dimenzije, dubine

- pravilo zlatnog reza prilično se ustaljeno koristi za smještanje glavnih točaka interesa

SILVESTAR
KOLBAS:
KOMPOZICIJA
KADRA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

- praktična potreba uključivanja potpisa i prijevoda (“titlova”) uz donji rub kadra navodi na primjenu posebnog tipa kompozicije

- film je iznjedrio i naročito tipsko kompozicijsko rješenje za vrlo krupne planove (re-zanje čela!), koje se gotovo ne primjenjuje u drugim vizualnim umjetnostima

- tehnološke uvjetovanosti (paralaksa, prikazivanje na televiziji i sl.) navode na definiranje različitih područja unutar površine kadra: zona akcije, zona titlova, sigurnosni rub itd.; to znači, da neće sve snimljeno biti uvijek i prikazano; mogućnosti fine kompozicije time bivaju ograničene

- obzirom na prezentaciju u različitim medijima (TV, računalni sustavi i filmske projekcije različitih omjera stranica), snimatelj danas mora često povesti računa o “multiformatnom” komponiranju, tako da njegova slika bude upotrebljiva, kako se god prikazivala

- neuravnotežene, dinamičke kompozicije, često su za film vrlo prihvatljive, primjerice kao počeci pokretnih kadrova koji će se kasnije uravnotežiti

- film “voli” jednostavne, jezgrovite, grafičke kompozicije pogodne brzom gledalačkoj recepciji

- trajanje kadra ovisno je o vremenu potrebnom da gledatelj u bitnom percipira njegov

sadržaj; neusklađenost s tom jednostavnom činjenicom može proizvesti začudne efekte – dugi kadar jednostavne kompozicije jako svraća pozornost na sebe, a prekratki kadrovi složenih kompozicijskih sadržaja frustriraju nemogućnošću da budu “pročitani”

U pravilu, od svih filmskih vrsta, slika u igranom filmu podliježe najvećem stupnju artikulacije: kompozicija kadra također, i to prije svega ostalog, i više od svega ostalog. Kompozicija se u igranom filmu zamišlja, projektira prije snimanja, na snimanju generalno realizira, a u postprodukciji konačno oblikuje. Kompozicija kadra u igranom filmu rezultat je rada mnoštva suradnika: crtača knjige snimanja (*storyboarda*), art-direktora, scenografa, snimatelja, redatelja. Snimatelju se ipak po tradiciji nekako najviše pripisuju zasluge kako za dobru tako i za onu manje dobru kompoziciju. Uza sav trud da se film znalački artikulira, ono što ljudi najviše pamte, i po čemu snimatelja ocjenjuju, likovnost je kompozicija. Zato se i smatra da baratanje kompozicijom umnogome definira vizualni stil, kako nekoga filma, tako i pojedinoga snimatelja.

Ipak, zaključimo konstatacijom da dobra filmska kompozicija u sebi uspješno pomiruje informativni, retorički i likovni aspekt.

Juraj Kukoč

Kronika

03.-05. 05. Rovinj

U Multimedijalnom centru Rovinj održan je 4. festival etnografskog filma ETNOFILM. Pobjednik u kategoriji Autor koji nije antropolog/etnolog jest film *Cholita Libre* Jane Richter i Rike Holtz, u kategoriji Autor antropolog/etnolog film *Gorko korijenje: Kraj mita iz pustinje Kalahari* Adriana Stronga, a u kategoriji Studentski film film *Osmo paralela* Darcy Turenne. Posebna priznanja dobili su filmovi *Furmani* Rasima Karalića i *Obilazak* Eve La Cour.

05. 05. Zagreb

U 87. godini života umro je skladatelj filmske glazbe Živan Cvitković.

05. 05. Zagreb

Na 19. dodjeli nagrada za najbolja diskografska izdanja nagradu Porin u kategoriji Najbolja originalna vokalna ili instrumentalna skladba za kazalište, film i/li TV osvojila je skladba Alfija Kabilja *Lea & Darija* s najavne špice filma *Lea & Darija* Branka Ivande.

05.-19. 05. Zagreb

U kinima Europa i Tuškanac održan je 5. Subversive Film Festival. Filmski program bio je posvećen temi *Europa Incognita*. U radu međunarodne konferencije *Budućnost Europe* sudjelovali su Slavoj Žižek, Renata Salecl, Gayatri Spivak, Samir Amin, Saskia Sassen, Michael Hardt, Dubravka Ugrešić i drugi.

07. 05. Los Angeles

Na 7. festivalu filmova iz Jugoistočne Europe SEE Fest dokumentarni film *Gabriel* Vlatke Vorkapić osvojio je posebno priznanje.

07. 05. Split

U Kinoteci Zlatna vrata, povodom Sudamje, prikazani su njemački dokumentarni film o Splitu iz 1939. *Lied der Adria*, dokumentarni film *Stranci u Splitu* Dana Okija i igrani film *Financije velikog vojvode* F. W. Murnaua iz 1924. sniman u Splitu.

10.-15. 05. Rijeka

U Art-kinu Croatia, u sklopu programa *Suvremeni hrvatski film*, prikazani su filmovi *72 dana*, *Šuma summarum*, *Čovjek ispod stola* i *Kenjac*, a prikazan je

i program *Čarobni svijet animacije*, posvećen filmovima Zagrebačke škole crtanog filma.

14. 05. Zagreb

U kinu Tuškanac, u sklopu *Filmskih programa*, povodom programa filmova Istvána Szabóa, održan je razgovor s redateljem.

15. 05. Zagreb

U kinu Tuškanac održana je promocija 69. broja *Hrvatskog filmskog ljetopisa* te tribina posvećena temi broja *Lica američkog filma*, na kojoj su sudjelovali Jelena Šesnić, Sonja Tarokić i Nikica Gilić.

16. 05. Berlin

U izložbenom prostoru Altes Finanzamt prikazani su odabrani video radovi Ane Bilankov.

16.-19. 05. Rijeka

U Art-kinu Croatia održana je Revija novog talijanskog filma.

16.-27. 05. Cannes

Na 65. kanskom međunarodnom filmskom festivalu dokumentarni film *Posljednja ambulanta kola Sofije* Iliana Meteva u hrvatskoj manjinskoj produkciji osvojio je France 4 Visionary Award u sklopu Tjedna kritike. Na filmskom sajmu Marché du Film Hrvatski audiovizualni centar predstavio je hrvatsku kinematografiju. U sklopu regionalnog paviljona South-East European Pavilion prikazani su filmovi *Ljudožder vegetarijanac* Branka Schmidta i *Noćni brodovi* Igora Mirkovića, a u okviru programa Short Film Corner predstavljeni su hrvatski kratkometražni filmovi.

17. 05. Zagreb

Počelo je repertoarno prikazivanje filma *Korak po korak* Biljane Čakić-Veselić.

17.-25. 05. Sisak i okolica

U Sisku i okolnim mjestima održan je 5. sisački ekološki filmski festival putujućeg karaktera.

18. 05. Varšava

Dokumentarni film *Oda radosti* Hrvoja Hribara osvojio je nagradu za najbolji promidžbeni turistički film na 7. međunarodnom festivalu Film, Art & Tourism Festival.

18. 05. Vukovar

U dvorani Ružičkine kuće prikazan je dokumentarni film *Blokada* Igora Bezinovića.

18.-19. 05. Zagreb

U kinu Tuškanac, u sklopu Filmskih programa, održan je Vikend hrvatskog filma posvećen hrvatskom industrijskom filmu, odnosno, namjenskim filmovima o hrvatskoj industriji prije 1990. g.

20.-26. 05. Zagreb

U kinu Europa održan je 6. festival židovskog filma Jewish Film Festival, posvećen temi *Tolerancija*. Najboljim igranim filmovima publika je proglasila *Izubljeno vrijeme* Anne Justice i *Sarin ključ* Gillesa Paquet-Brennera, a najboljim dokumentarnim filmovima *Nickyjeva obitelj* Mateja Minača i *Mlohove ruke* Ofera Inova. U sklopu festivala održana je i filmska radionica.

21.-23. 05. Zagreb

U kinu Tuškanac, u sklopu Filmskih programa, u znak sjećanja na glumca Zlatka Crnkovića, prikazani su filmovi *Mrak* Dana Okija, *Timon* Tomislava Radića i *Tu Zrinka* Ogreste.

22. 05. Zagreb

Odlučeno je da Nagrade Vladimir Nazor za najbolja umjetnička ostvarenja u Republici Hrvatskoj za 2011. godinu u kategoriji filmske umjetnosti dobiju filmski teoretičar i kritičar Hrvoje Turković (Nagrada za životno djelo) i Silvestar Kolbas za dokumentarni film *Ratni reporter* (Godišnja nagrada). U kategoriji likovne i primijenjene umjetnosti Nagradu za životno djelo dobio je multimedijски umjetnik Ivan Ladislav Galeta.

23.-25. 05. Požega

U dvorani Gradskog kazališta i konferencijskoj dvorani Gimnazije održan je 20. hrvatski festival jednogminutnih filmova. Grand prix osvojio je film *Mad Music* Niklasa Andersona, Prvu nagradu *Travelling* Wana King Faia, Drugu nagradu *Moram se koncentrirat* Zvonimira Rumboldta, koji je osvojio i Nagradu za najbolji hrvatski film te Treću nagradu hrvatski film *Darovi Božića* Krešimira Kveštaka. Nagradu UNICA-e osvojio je film *Sexual Dellusion* Wena Fang Zhonga, a Nagradu publike hrvatski film *Hoću bracu* Tomislava Starčevića. U sklopu festivala održana je i retrospektiva filmova požeških autora prikazanih na festivalu.

23.-26. 05. Zagreb

U kinu Tuškanac, ljetnom kinu na krovu garaže Tuškanac, galeriji Velvet i Muzeju arhitekture održan je 2. Noir Festival Zagreb posvećen noiru u svijetu filma, fotografije, glazbe i književnosti.

24.-31. 05. Rijeka

U Art-kinu Croatia održani su Dani hrvatskih doksa posvećeni presjeku dvogodišnje dokumentarne produkcije u Hrvatskoj.

25. 05. Sinj

U potkrovlju galerije Sikirica, u sklopu projekta *Vizualna kultura za građane*, prikazan je program eksperimentalnih filmova Vlade Zrnica te održan razgovor s autorom.

26. 05. Zagreb

U multipleksu Cineplexx Centar Kaptol održana je repertoarna premijera prvog hrvatskog nezavisnog dugometražnog animiranog filma *Inspektor Martin i banda puževa* Igora Lepčina.

29. 05. Zagreb

Na 60. redovnoj izbornoj godišnjoj Skupštini Hrvatskog društva filmskih djelatnika za novog predsjednika Društva izabran je Silvio Jesenković.

29. 05.-03. 06. Zagreb

U kinima Europa, Tuškanac i Cineplexx Centar Kaptol, Muzeju suvremene umjetnosti, Galeriji Ulupuh te u nekoliko kvartovskih centara za kulturu održan je 21. svjetski festival animiranog filma *Animafest*, posvećen kratkometražnim filmovima. Grand Prix i Nagradu publike osvojio je film *Oh, Willy...* Emme De Swaef i Marca Jamesa Roelsa, a nagradu *Zlatni Zagreb* za kreativnost i inovativnost film *Kakav divan dan* Dona Hertzfelda. Nagradu *Zlatko Grgić* za najbolji prvi film napravljen izvan obrazovne institucije dobio je film *Ursus* Reinisa Pētersona, a nagradu *Dušan Vukotić* za najbolji studentski film *Rojenje* Jonija Männistöa. Najboljim namjenskim filmom proglašen je *Priča o nafti* Petea Bishopa, a najboljim filmom za djecu *Rabljeno* Isaaca Kinga. Posebne nagrade žirija dobili su filmovi *O svi-njokolji* Simonea Massija, *Veliki zec* Atsushija Wade, *Romansa* Georgesa Schwizgebela, *Beluga* Shina Hashimotoa i *Bobby Yeah* Roberta Morgana. Nagradu za životno djelo dobio je Yoji Kuri, Nagradu za poseban doprinos proučavanju animiranog filma Olivier Cotte, a Posebno priznanje Zagrebačka škola crtanog filma. U konkurenciji Velikog natjecanja sudjelovali su hrvatski filmovi *Cvijet bitke* Simona Bogojevića Naratha i *Zašto slonovi?* Marka Meštrovića, u konkurenciji Studentskog natjecanja film *Park* Mie Murat, u konkurenciji filmova za djecu *Bu-Tuov bubanj* i *Potruga* Ivane Guljašević, a u konkurenciji namjenskih filmova najavna špi-ca filma *Koko i duhovi* Alena Vukovića. Između ostalog, prikazani su programi *Hrvatska animacija 1962/1963* i *Hrvatska panorama* te održane izložba *Animafest Zagreb 1972-2012* i radionica stop-animacije.

30. 05. Dubrovnik

Svečanim otvorenjem u poslovno-stambenom kompleksu Dvori Lapad započeo je s radom multipleks Cinestar Dubrovnik s tri kino dvorane.

30. 05. Zagreb

U Palači Matice hrvatske održan je okrugli stol o pokretanju državnog televizijskog programa za kulturu, obrazovanje i znanost HTV3.

01. 06. Zagreb

U Muzeju Mimara, u organizaciji francuskog Institut national de l'audiovisuel, održana je uvodna konferencija projekta Balkans' Memory, koji se bavi očuvanjem i promocijom audiovizualnog nasljeđa na zapadnom Balkanu.

01. 06. Klanjec

U Kulturnom centru Klanjec prikazan je program suvremenog hrvatskog dokumentarnog i eksperimentalnog filma *Filmski portreti: Fragmenti i sinteza*, posvećen stvaranju umjetničkog djela sintezom postojećih fragmenata.

01.-06. 06. Sarajevo

U kinu Meeting Point održan je 3. festival hrvatskog filma, u sklopu kojeg su prikazani klasični hrvatski filmovi *Ta divna splitska noć*, *Fine mrtve djevojke*, *Sretno dijete*, *Kad mrtvi zapjevaju* i *U raljama života*, novi hrvatski filmovi *Jozef*, *Put lubenica*, *Šuma summarum*, *Zagrebačke priče* i *Kenjac* te animirani filmovi zagrebačke škole crtanog filma.

02. 06. Zagreb

U maloj dvorani kina Tuškanac održano je predstavljanje knjiga *Život izmišljotina: ogledi o animiranom filmu* Hrvoja Turkovića, *Estetika animacije* Ranka Munitića i *Filmografija slovenskog animiranog filma* Igora Prassela.

02.-09. 06. Split

U ljetnom kinu Bačvice, na plaži Bačvice i u kinoteci Zlatna vrata održan je 5. festival mediteranskog filma Split. Nagradu Velika udica za najbolji dugometražni filmom dobio je *Kairo 678* Mohameda Diaba, a Posebno priznanje film *A gdje sada?* Nadine Labaki. Udicu za najbolji kratkometražni film dobio je *I've Come and I'm Gone* Mektina Ademira. U *Ješkama*, programu kratkometražnog hrvatskog filma, glavnu nagradu je dobio film *Životinjsko carstvo* Igora Šeregića, a posebno priznanje film *Vesla* Zdenka Bašića i Maneula Šumberca. U međunarodnoj konkurenciji festivala bili su i hrvatski dugometražni dokumentarni filmovi *Marijine* Željke Sukove, *Nije ti život pjesma* Havaja Dane

Budisavljević, *Brda 21000 Split* Silvija Mirošničenka i *Blokada* Igora Bezinovića.

04.-09. 06. Annecy

U natjecateljskom programu Međunarodnog festivala animiranog filma u Annecyju prikazani su filmovi *Mačka Gorana Stojanovića* i *Otac* međunarodne skulpture autora među kojima je Veljko Popović (program Kratki film) te *Meso* Ivana Mirka Senjanovića i *Transecho* Nikole Radovića (program Diplomski filmovi). U programu 14 remek-djela animacije prema izboru redakcije časopisa *Positif* našao se hrvatski film *Tup-tup* Nedeljka Dragića.

04.-14. 06. Kumrovec, Desinić, Zabok

U kino dvorani Spomen doma i u vrtu Titove vile u Kumrovcu te u Dvoru Veliki Tabor u Desiniću održan je 08. do 14. lipnja 10. Tabor Film Festival. Grand prix festivala osvojio je dokumentarni film *Šef* Yurija Ancaraina. U konkurenciji domaćeg filma glavnu nagradu Veronikina lubanja osvojio je igrani film *Prva dama* Dubrave Barbare Vekarić, a posebno priznanje dokumentarni film *Čistina* Vjekoslava Gašparovića i animirani film *Danille Ivanoviću, slobodni ste* Petre Zlonogge, dok je u konkurenciji stranog filma, uz Ancarainov film, posebno priznanje dobio film *Sneponiva* Marte Pajek. Po kategorijama su nagrade osvojili filmovi *Šef* (dokumentarni film), *Glukoza* Mihaia Grecua i Thibaulta Gleize (eksperimentalni film), *Maleno* Sanne Vogel (igrani film) i *Bobby Yeah* Roberta Morgana (animirani film). Nagradu publike Vox Veronicæ osvojio je film *Jutarnja šetnja* Granta Orcharda. U sklopu festivala u kino dvorani Multimedijalnog centru u Zaboku od 4. do 6. lipnja održan je 1. međunarodni festival dječjeg filma Kiki Tabor. Glavnu nagradu Trofej Kiki Tabora osvojio je film *Velika želja malog dabra* Richarda Phelanam, a posebno priznanje film *Moji snovi* Carlosa Lascanao.

05. 06. Zagreb

U sklopu Kratkog utorka Filmskih programa u kinu Tuškanac prikazan je program *Hrvatski namjenski filmovi 1993. – 2012.*

06. 06. Zagreb

U maloj dvorani kina Tuškanac održano je predstavljanje knjige *Teorija filmske glazbe kroz teoriju filmskog zvuka* Irene Paulus.

07.-09. 06. Rijeka

U klaustru Franjevačkog samostana Trsat održan je 3. festival hrvatskih vjerskih filmova Trsat. Glavnu nagradu dobio je film *Međugorje-evo ti majke* Ljiljane Bunjevac-Filipović, nagradu za režiju i najbolju

JURAJ KUKOČ:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

glazbu Mari Marketu film *Dubrovački prorok-Josip Ruđer Bošković* Nani Šojlev, nagradu za scenarij *Nije moja duša prazna* Jakova Sedlara, nagradu za kameru Branko Cahun za film *Mrtva noć* Branka Ištvančića te nagradu za montažu Sanjin Stanić za film *Uskrsnja jaja* Slobodana Karajlovića. Održan je okrugli stol *Audiovizualni mediji i nova evangelizacija crkve*.

08. 06. Zagreb

U Dokukinu Croatia prikazani su dokumentarni filmovi Damira Terešaka, u njegovoj režiji (*Posljednji autoh-toni Petrović, Što dečki vole*) i produkciji (*Od jutra do mraka, Život u sjeni*).

13.-17. 06. Tromso, Norveška

U sklopu Nordic Youth Film Festivala prikazani su ponajbolji filmovi iz programa prošlogodišnje Filmske revije mladeži i Four River Film Festivala.

13.-20. 06. Opatija

Održana je druga sesija međunarodne producerske radionice EAVE (European Audiovisual Entrepreneurs) 2012. Također, održan je program Mini-EAVE, u sklopu kojeg su se predstavili 11 domaćih producenata sa svojim projektima.

14.-16. 06. Kastav

Održan je međunarodni 4. Kastav Film Festival, posvećen ponajviše amaterskim filmovima snimljenim na svim mogućim medijima.

15. 06. Osijek

U Klubu mladih Paklena naranča Gradske i sveučilišne knjižnice Osijek održana je središnja proslava pete obljetnice Sekcije animiranog filma Video kluba Mursa. Prikazani su odabrani filmovi djece i mladih nastali u sklopu Sekcije, animirani radovi Saše Zeca te najznačajniji filmovi Zagrebačke škole animiranog filma.

15. 06. Vukovar

U dvorani Ružičkine kuće održana je projekcija dokumentnog filma *Slavenka ili o boli* Petra Krelje te razgovor s autorom.

15. 06. Podgorica

Na 3. UnderhillFestu, posvećenom dugometražnim dokumentarnim filmovima iz manjih kinematografija, film *Marijine* Željke Sukove osvojio je glavnu nagradu Maslačak u regionalnoj konkurenciji, a film *Blokada* Igora Bezinovića Specijalno priznanje žirija u istoj kategoriji.

17. 06. Sofija

Na 4. međunarodnom festivalu animiranog filma glavnu nagradu Zlatni Kuker osvojio je film *Otac* međunarodne skupine redatelja među kojima je Veljko Popović.

19. 06. Rijeka

U Art-kinu Croatia prikazan je program *Hrvatski namjenski filmovi 1993. – 2012.*

19.-24. 06. Zagreb

U kinu Europa održan je Tjedan turskog filma.

21. 06. Zagreb

U velikoj dvorani kina Tuškanac održano je predstavljanje knjige *Kino Tom - Antonio G. Lauer ili Tomislav Gotovac između Zagreba i Beograda* Slobodana Šijana.

22.-24. 06. Beli Manastir

U prostorima Etno sela, u organizaciji Foto-kino kluba Baranja-film, u sklopu Ljetnog kampa tehnike, održana je 4. mikro-Škola medijske kulture.

23. 06. Zagreb

U 71. godini života umrla je kazališna, radio, filmska i televizijska glumica Neda Bajsić Mamilović.

26. 06. Zagreb

U dvorani Školica Muzeja suvremene umjetnosti održana je promocija 70. broja Hrvatskog filmskog ljetopisa i tribina o temi broja, odnosu filma i drugih medija. Također, održano je predstavljanje knjige Ante Peterlića *Iz povijesti hrvatske filmologije i filma*. Gosti tribine bili su Ivana Keser, Darko Lukić, Hrvoje Turko- vić i Nikica Gilić.

26. 06. Zagreb

U multiplexu Cineplexx Centar Kaptol održana je re- pertorna premijera filma *Larin izbor: Izgubljeni princ*.

26.-29. 06. Đakovo

U kinu na otvorenom u kafiću Click, u sklopu folklorne manifestacije Đakovački rezovi, održan je 9. međunarodni Etno Film Festival Srce Slavonije. Zlatno srce Slavonije osvojio je film *Posljednji plesač na užetu u Armeniji* Yulie Grigoryants, Srebno srce Slavonije film *Kraljevstvo gospodina Edhia* Amelie Saillez, a Brončano srce Slavonije film *Korizma u Rogotinu* Ljiljane Mandić. Specijalno srce Slavonije osvojio je film *Moja zemlja* Jasona Burlagea. Posebnu nagradu, između ostalih, osvojio je hrvatski film *Etnoforezičari: Kak se dela delanec* Ive Kuzmanića.

27. 06. Zagreb

Svečanom izvedbom mjuzikla *Tko pjeva, zlo ne misli* nakon 42 godine ponovno je otvoreno obnovljeno Ljetno kino Tuškanac.

28. 06. Ismaili, Egipat

Na 22. međunarodnom festivalu dokumentarnog i kratkometražnog filma *Ratni reporter* Silvestra Kolbasa osvojio je Posebno priznanje žirija u kategoriji kratkog dokumentarnog filma.

28.-30. 06. Vrsar

U sklopu 4. hrvatskog festivala ljubavi i erotike Casanovafest prikazan je filmski program španjolskih erotskih filmova i održana izložba plakata erotskih filmova.

29. 06. Zagreb

U Dokukinu Croatia prikazan su filmovi napravljeni u sklopu radionice angažiranog dokumentarnog filma, organizirane u suradnji Restarta i Amnesty Internationala.

29. 06. Rijeka

Projekcijom filma *Djeca su dobro* Lise Cholodenko svečano je otvoreno Ljetno Art-kino Croatia u dvorištu Samostana Gospe Lurdske.

29. 06.-06. 07. Zagreb

U Ljetnom kinu Tuškanac, kinu Europa i multipleksu Cineplexx Centar Kaptol održan je 2. Fantastic Zagreb Film Festival, posvećen filmu fantastike, hororu i trileru.

29. 06.-07. 07. Karlovy Vary

Na 47. međunarodnom filmskom festivalu u Karlovym Varyma hrvatska koprodukcija *Posljednja ambulantna kola Sofije* Iliana Meteva osvojila je Grand Prix u kategoriji dokumentarnog filma do 30 minuta. Rajko Grlić sudjelovao je u radu Velikog žirija.

29. 06.-08. 07. Karlovac

Na Foginovom kupalištu tokom dva vikenda održana je 2. filmska manifestacija Riječno kino uz Karlovačko.

02. 07.-02. 09. Zagreb

Održan je program filmova u Ljetnom kinu Gradec.

04.-06. 07. Zagreb

U Muzeju Mimara održan je 1. Zagreb Tourfilm Festival, međunarodni festival turističkog filma. Najboljim TV spotom/filmom do 2 minute proglašen je *Feel Invited*, najboljim filmom do 7 minuta *Oda radosti* Hrvoja Hribara, najboljim filmom do 60 minuta *On Location*

Vienna – Interiors, a najboljom TV reportažom ili dokumentarnim filmom do 60 minuta *Nantucket*. Nagrade Srce Zagreba za hrvatske filmove dobili su *Oda radosti*, *Zvezdarnica Višnjan*, *Zagreb- Pulse of the City* i *Azijske razglednice*.

05. 07. Poreč

U dvorani Fonda Zdravi grad Poreč, u sklopu 19. motovunske ljetne škole unapređenja zdravlja, održan je 6. susret Dječje filmsko i videostvaralaštvo u funkciji javnoga zdravstva.

06.-14. 07. Sarajevo

Na 18. Sarajevo Film Festivalu *Muški film* Nebojše Slijepčevića osvojio je Nagradu za ljudska prava. U Natjecateljskom programu dokumentarnog filma prikazani su hrvatski filmovi *Čedo* Nikole Strašeka, *Dvije peći za udarnika* Josipa Trojka Gorana Devića, *Muški film*, *L.E.F.* Gorana Trbuljaka, *Nije ti život pjesma* Havaja Dane Budisavljević, *Veliki dan* Đure Gavrana i hrvatska koprodukcija *Posljednja ambulantna kola Sofije* Iliana Meteva. U Natjecateljskom programu igranog filma prikazan je film *Prva dama* Dubrave Barbare Vekarić, a u Natjecateljskom programu animiranog filma *Sotonin sin* Marka Dješke. Počasno srce Sarajeva osvojio je producent Branko Lustig.

10. 07. Zagreb

U knjižari Vuković & Runjić održana je tribina *Besmrtna ljubav knjige i filma s gostima* Rajkom Grličem i Antom Tomićem.

10.-14. 07. Supetar

U otvorenom kinu održan je 4. Supetar Super Film Festival, posvećen međunarodnom dokumentarnom filmu. Pobjednik festivala, po glasovima publike, jest film *Zbogom, gotovo je* Tore Martens. U programu Brački dnevnik prikazane su televizijske reportaže o otoku Braču, a prikazan je i program jugoslavenskih dokumentaraca o životinjama.

14.-28. 07. Pula

U Vespazijanovoj areni, kinu Valli, Solarnom kinu, dvorani Zajednice Talijana Circolo, na utvrđi Kaštel, na Trgu Portarata, u Multimedijalnom centru *Luka* te u Gradskoj knjižnici održan je 59. festival igranog filma u Puli. Film *Pismo ćaći* Damira Čučića osvojio je Veliku Zlatnu Arenu za najbolji film, Zlatne arene za sporednu mušku ulogu (Mate Gulin) i montažu (Hrvoje Mršić, Damir Čučić), Posebnu Zlatnu arenu za ton (Martin Semenčić) i Vjesnikovu nagradu Breza za najboljeg debitanta. Film *Ljudožder vegetarijanac* Branka Schmidta osvojio je Zlatnu Arenu za režiju, glavnu mušku ulogu (Rene Bitorajac), kameru (Dra-

JURAJ KUKOČ:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

gan Ruljančić), scenografiju (Ivana Škrabalo), Posebnu Zlatnu arenu za masku (Jasna Rosini), nagradu Oktavijan Hrvatskog društva filmskih kritičara i diplomu Ocjenjivačkog suda Federacije filmskih kritičara Europe i Mediterana FEDEORA. Film *Sonja i bik* Vlatke Vorkapić osvojio je Zlatnu arenu za scenarij, glazbu (Stanko Kovačić, Damir Martinović, Ivanka Mazurkijević) i kostimografiju (Slavica Šnur). Film *Halimin put* Arsena Antona Ostojića osvojio je Zlatnu arenu za najbolju sporednu žensku ulogu (Olga Pakalović), nagradu publike Zlatna vrata Pule, Nagradu ocjenjivačkog suda mladih filmofila i Posebno priznanje Ocjenjivačkog suda FEDEORA-e. Film *Noćni brodovi* Igora Mirkovića dobio je Zlatnu arenu za glavnu žensku ulogu (Ana Karić). Film *Slučajni prolaznik* Joze Patljaka dobio je Posebnu Zlatnu Arenu za tehnološku inovaciju. U Nacionalnom programu još su bili filmovi *Cvjetni trg* Krste Papića, omnibus *Zagrebačke priče vol. 2* Sare Hribar, Hane Veček, Alda Tardožija, Ivana Sikavice, Josipa Viskovića i Radoslava Jovanova Gonza, *Zabranjeno smijanje* Davora Žmegača i omnibus *Košnice* Igora Šeregija, Boaza Debbyja, Michaela Carsona Lennox, Simona Dolenskyja i Tomaša Kratochvila, a izvan konkurencije prikazani su filmovi *Larin izbor: Izgubljeni princ* Tomislava Rukavine i *Pulska veza* Zorana Mikletića. U sekciji manjinskih koprodukcija film *Parada* Srđana Dragojevića dobio je Zlatnu Arenu za scenarij i glavnu žensku ulogu (Hristina Popović) te Diplomom Ocjenjivačkog suda mladih filmofila, a film *Praktični vodič kroz Beograd s pjevanjem i plakanjem* Bojana Vuletića Diplomom Ocjenjivački sud FEDEORA-e. U Programu hrvatskih kratkih igranih filmova film *Obid* Ivce Mušana dobio je Diplomom Ocjenjivačkog suda FEDEORA-e, a film *Brija* Luke Rukavine Diplomom Ocjenjivačkog suda mladih filmofila. U Međunarodnom programu film *Srjegovi Kilimandžara* Roberta Guédiouana dobio je Zlatnu arenu za najbolji film, film *Zbogom kraljice* Benoïta Jacquota Zlatnu arenu za režiju, film *Sarkozy* Xaviera Durringerera Zlatnu arenu za glumačko ostvarenje (Denis Podalydès), film *Shun Li Pjesnik* Andrea Segrea Posebno priznanje, film *Koriolan* Ralpa Fiennesa Diplomom Hrvatskog društva filmskih kritičara a film *Savršeni dani* Alice Nellis priznanje Ocjenjivačkog suda mladih filmofila. U popratnoj 9. reviji amaterskog filma *doFuraj svoj film*, koja se odvijala na Internetu, glavnu nagradu osvojio je film *Instant Panic* Vlaste Meštović, a nagradu publike *Urlator* Ivana Galića. Nagradu Marijan Rotar, za pojedince ili institucije koji su svojim djelovanjem spojili Pulu i film, dobio je fotograf Duško Marušić – Čiči. U programu *Filmovi u nastanku* predstavljeni su budući hrvatski filmovi. U sklopu festivala Borisu Buzančiću je dodijeljena nagrada *Fabijan Šovagović* Društva hrvatskih filmskih redatelja za glumca ili glumicu čije je

djelovanje ostavilo trag u povijesti hrvatskoga filma. Između ostalog, održana je radionica Pulska filmska tvornica te izložba fotografija Jagode Kaloper *Autoportreti*.

15. 07. Prizren

Na 11. međunarodnom festivalu dokumentarnog i kratkometražnog filma DokuFest hrvatska koprodukcija *Posljednja ambulatna kola* Sofije Iliana Meteva osvojila je Grand Prix u kategoriji Balkan Dox, a film *Nije ti život pjesma Havaja* Dane Budisavljević osvojio je nagradu Najbolji balkanski debitant.

17. 07. Varšava

Filmska internetska stranica Film New Europe, po preporuci međunarodne mreže kina Europa Cinemas, proglasila je Kino Valli u Puli najboljim europskim kinom mjeseca.

18. 07. Rijeka

U otvorenom kinu u Kružnoj ulici prikazana je retrospektiva pobjedničkih filmova Liburnia Film Festivala *LFF Vremeplov*.

22. 07. Banja Luka

Na 6. međunarodnom filmskom festivalu *Kratkofil Plus*, posvećenom kratkometražnom filmu, animirani film *Priča s početka vremena* Božidara Trkulje osvojio je Nagradu za najbolji regionalni film.

25. 07. Mostar

Svečanim otvorenjem u trgovačkom centru Mepas Mall započeo je s radom multipleks Cinestar Mostar tvrtke Blitz Cinestar s pet kino dvorana.

26. 07. Zagreb

U 68. godini života umro je redatelj neprofесиjskih i profesionalnih filmova Marijan Hodak.

28. 07. Verona

Na 18. međunarodnom video festivalu San Gio' u Veroni film *7 seX 7* Irene Škorić dobio je Nagradu za najbolju režiju u kategoriji igranog filma.

28. 07.-01. 08. Motovun

U kinima Bauer, Trg, Barbacan, Još manje kino i na terasi hotela Kaštel održan je 15. Motovun Film Festival. Glavnu nagradu *Propeler Motovuna* osvojio je film *Kašnjenje* Rodriga Pía, a Nagradu Bauer za najbolji film u državama bivše Jugoslavije film *Klip* Maje Miloš. Nagradu udruženja FIPRESCI osvojio je film *Igra* Rubena Östlunda, a nagradu za kratki film *Slonovske noge* Dana Geesina. U konkurenciji dugometražnih filmova prikazan je omnibus *Košnice*, čiji je jedan od

autora Igor Šeregi. Za Nagradu Bauer natjecao se i hrvatski film *Ljudožder vegetarijanac* Branka Schmidta, a u konkurenciji kratkih filmova prikazani su hrvatski filmovi *Dragi Keno* Natka Stipaničeva, *Izvan sezone* Dijane Bolanče Paulić i *Prva dama Dubrave* Barbare Vekarić. Nagradu za životno djelo 50 godina osvojili su redatelji Veljko Bulajić i Lordan Zafranović uz projekciju njihovih filmova *Uzavreli grad* i *Osveta*, a Motovun Maverick nagradu osvojio je redatelj Terence Davies. Od 23. do 29. srpnja održana je radionica organizacije filmskih festivala.

30. 07.-03. 08. Bol

U kinu Teatrino te otvorenim kinima u dvorištu Centra za kulturu Bol, na plaži Zlatni rat, na gradskom trgu i u dvorištu općinske knjižnice održan je 2. međunarodni festival animiranog filma Supertoona. U kratkometražnoj konkurenciji prikazani su hrvatski filmovi *Zašto slonovi?* Marka Meštrovića i *Priča s početka vremena* Božidara Trkulje. Između ostalog, prikazane su retrospektive Dušana Vukotića i Veljka Popovića, člana žirija.

02.-07. 08. Pučišća

Održane su 3. Pučiške filmske večeri, posvećene filmovima o Hrvatskoj i filmovima snimanim u Hrvatskoj pronađenim u svjetskim filmskim arhivima. Prikazani su filmovi *Marko Polo* Denysa de la Patellièrea i *Raoula Lévyja*, *Avanture Odiseja* Franka Rossija, *Božji oklop* Jackieja Chana, *Lied der Adria* Hansa Beck-Gadena i *Princeza koralja* Victora Jansona. Također, u spomen Karlu Buliću prikazan je film *Goli čovjek* Obrada Gluščevića te dokumentarac koji opisuje *Brač Jugoslavenski Jadran* Milana Katića.

02.-09. 08. Rovinj

U velikoj dvorani i na ljetnoj terasi Zajednice Talijana održan je 12. Italian Film Festival. Između ostalog, prikazana su tri filma između 1943. i 1945. u kojima je glumio Talijan rođen u Rovinju Antonio Gandusio.

04.-10. 08. Starigrad Paklenica

U kinima Alan te otvorenim kinima Mala Paklenica i Velika Paklenica u sklopu Nacionalnog parka Paklenica održan je 3. Starigrad Paklenica Film Festival, međunarodni festival glazbenog dokumentarnog filma. Grand Prix je dobio film *Uz: From The Sky Down* Davisa Guggenheima, a nagradu publike film *Chorchyp – The Way Of Samurai* Bojana Dovrtela. Nagradu za režiju dobio je film *At Last We Met* Marka Grboa Singha, nagradu za scenarij film *Zvezda je rođena* Vanje Kovačević, nagradu za kameru Norbert Wiedmer i Peter Guyer za svoj film *Sound And Silence* te Posebnu nagradu za doprinos toleranciji putem glazbe i filma *Balkan Blues* Wolfganga Beyera.

04.-14. 08. Šipanska luka

Održana je 9. Ljetna škola filma Šipan.

15. 08. Zagreb

U 86. godini života umro je Hanibal Dundović, dugogodišnji organizator filmskih programa u kino dvorani Radničkog narodnog sveučilišta Moše Pijade u Zagrebu, današnjem Otvorenom sveučilištu.

JURAJ KUKOČ:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Krešimir Košutić

Filmografija kinorepertoara

od 3. 5. do 1. 8. 2012.

Bel Ami

V. Britanija, Italija, 2011 – pr. tvrt. Redwave Films, 19 Entertainment, Protagonist Pictures i Rai Cinema; pr. Uberto Pasolini; izvr. pr. Simon Fuller – sc. Rachel Bennette (prema istoimenome romanu Guy de Maupassant); r. DECLAN DONNELLAN i NICK ORMEROD; snim. Stefano Falivene; mt. Gavin Buckley i Masahiro Hirakubo; gl. Lakshman Joseph De Saram i Rachel Portman; sgf. Zsuzsanna Borvendég; kgf. Odile Dicks-Mireaux – ul. Robert Pattinson (Georges Duroy), Uma Thurman (Madeleine Forestier), Kristin Scott Thomas (Virginie Rousset), Christina Ricci (Clotilde de Marelle), Colm Meaney (Monsieur Rousset), Philip Glenister (Charles Forestier), Holliday Grainger (Suzanne Rousset), James Lance (François Laroche), Anthony Higgins (Comte de Vaudrec) – 102 min.

Biti Flynn (Being Flynn)

SAD, 2012 – pr. tvrt. Focus Features, Depth of Field, Corduroy Films i Tribeca Productions; pr. Michael Costigan, Andrew Miano i Paul Weitz; izvr. pr. Caroline Baron, Nick Flynn, Kerry Kohansky, Meghan Lyvers i Jane Rosenthal – sc. Paul Weitz (prema knjizi *Another Bullshit Night in Suck City* Nicka Flynn); r. PAUL WEITZ; snim. Declan Quinn; mt. Joan Sobel; gl. Damon Gough; sgf. Ryan Heck; kgf. Aude Bronson-Howard – ul. Robert De Niro (Jonathan Flynn), Paul Dano (Nick Flynn), Julianne Moore (Jody Flynn), Olivia Thirlby (Denise), Eddie Rouse (Carlos), Steve Cirbus (Jeff), Lili Taylor (Joy), Victor Rasuk (Gabriel), Liam Broggy (mladi Nick), Chris Chalk (Ivan), Wes Studi (kapetan), Thomas Middleditch (Richard), Dale Dickey (Marie), Billy Wirth (Travis), Michael Gibson (narednik Bob), Kelly McCreary (Inez) – 102 min.

Buđenje (The Awakening)

V. Britanija, 2011 – pr. tvrt. StudioCanal, BBC Films, Creative Scotland, Lipsync Productions, Origin Pictures, Eagle Pictures i Scottish Screen; pr. Sarah Curtis, Julia Stannard i David M. Thompson; izvr. pr. Jenny Borgars, Will Clarke, Olivier Courson, Norman Merry, Joe Oppenheimer i Carole Sheridan – sc. Stephen Volk i Nick Murphy; r. NICK MURPHY; snim. Eduard Grau;

mt. Victoria Boydell; gl. Daniel Pemberton; sgf. Fiona Gavin i Nicki McCallum; kgf. Caroline Harris – ul. Rebecca Hall (Florence Cathcart), Dominic West (Robert Mallory), Imelda Staunton (Maud Hill), Lucy Cohu (Constance Strickland), Diana Kent (Harriet Cathcart), Richard Durden (Alexander Cathcart), Alfie Field (Victor Parry), Tilly Vosburgh (Vera Flood), Ian Hanmore (Albert Flood), Cal Macaninch (Freddie Strickland), Isaac Hempstead Wright (Tom), Anastasia Hille (Katherine Vandermeer), Andrew Havill (George Vandermeer), Joseph Mawle (Edward Judd), Shaun Dooley (Malcolm McNair), Nicolas Amer (Edgar Hirstwit), Steven Cree (narednik Paul Evans), Sidney Johnston (John Franklin), Charlie Callaghan (Chris Hartley), Spike White (Alistair Howell), James Kirkham (William Ramsbottom), Felix Soper (Julian Dowden) – 107 min.

Cosmopolis

Kanada, Francuska, Portugal i Italija, 2011 – pr. tvrt. Alfama Films, Prospero Pictures, Kinology, France 2 Cinéma, Talandrakas, Téléfilm Canada, Leopardo Filmes, Canal Plus, Rai Cinema i Radiotelevisão Portuguesa (RTP) – pr. Paulo Branco i Martin Katz; izvr. pr. Gregoire Melin, Renee Tab i Edouard Carmignac – sc. David Cronenberg (prema istoimenome romanu Dona DelLilla); r. DAVID CRONENBERG; snim. Peter Suschitzky; mt. Ronald Sanders; gl. Howard Shore; sgf. Joshu de Cartier; kgf. Denise Cronenberg – ul. Robert Pattinson (Eric Packer), Sarah Gadon (Elise Shifrin), Paul Giamatti (Benno Levin), Kevin Durand (Torval), Abdul Ayoola (Ibrahim Hamadou), Juliette Binoche (Didi Fancher), Emily Hampshire (Jane Melman), Bob Bainborough (dr. Ingram), Samantha Morton (Vija Kinsky), Željko Keckojević (Danko), Jay Baruchel (Shiner), Philip Nozuka (Michael Chin), Mathieu Amalric (André Petrescu), Patricia McKenzie (Kendra Hays) – 109 min.

Čarobni Mike (Magic Mike)

SAD, 2012 – pr. tvrt. Iron Horse Entertainment, Extension 765 i Nick Wechsler Productions; pr. Reid Carolin, Gregory Jacobs, Channing Tatum i Nick Wechsler – sc. Reid Carolin; r. STEVEN SODERGERGH; snim. Steven Soderbergh (kao Peter Andrews); mt. Steven Soderbergh (kao Mary Ann Bernard); sgf. Barbara Munch; kgf. Christopher Peterson – ul. Matthew McConaughey (Dallas), Channing Tatum (Čarobni Mike), Olivia Munn (Joanna), Alex Pettyfer (Adam), James Martin Kelly (Sal), Cody Horn (Brooke), Reid Carolin (Paul), George A. Sack (George), Micaela Johnson (Portia), Denise Vasi (Ruby), Kate Easton (Liz), Matt Bomer (Ken), Adam Rodriguez (Tito), Kevin Nash (Tarzan), Gabriel Iglesias (Tobias) – 110 min.

Čudesni Spider-Man (The Amazing Spider-Man)

SAD, 2012 – stud. *Columbia Pictures*; pr. tvrt. Laura Ziskin Productions, Marvel Enterprises i Marvel Studios; pr. Avi Arad, Matthew Tolmach i Laura Ziskin; izvr. pr. Kevin Feige, Michael Grillo i Stan Lee – sc. James Vanderbilt, Alvin Sargent i Steve Kloves (prema ideji Jamesa Vanderbilta po stripu Stana Leeja i Stevea Ditka); r. MARC WEBB; snim. John Schwartzman; mt. Alan Edward Bell, Michael McCusker i Pietro Scalia; gl. James Horner; sgf. Page Buckner, Michael E. Goldman i David F. Klassen; kgf. Kym Barrett – ul. Andrew Garfield (Spider-Man / Peter Parker), Emma Stone (Gwen Stacy), Rhys Ifans (Gušter / dr. Curt Connors), Denis Leary (kapetan Stacy), Martin Sheen (Ben), Sally Field (May), Campbell Scott (Richard Parker), Embeth Davidtz (Mary Parker), Chris Zylka (Flash Thompson), C. Thomas Howell (Jackov otac), Jake Keiffer (Jack), Kari Coleman (Helen Stacy), Andy Pessoa (Gordon), Hannah Marks (Missy Kallenback), Kevin McCorkle (gosp. Cramer), Barbara Eve Harris (gdica Ritter), Milton González (Rodrigo Guevara), Skyler Gisondo (Howard Stacy), Charlie DePew (Philip Stacy), Jacob Rodier (Simon Stacy) – 136 min.

Diktator (The Dictator)

SAD, 2012 – stud. *Paramount Pictures*; pr. tvrt. Four by Two Films; pr. Scott Rudin, Jeff Schaffer, Todd Schulman, Alec Berg, Anthony Hines, David Mandel i Sacha Baron Cohen; izvr. pr. Peter Baynham, Dan Mazer, Adam McKay i Mari-Jo Winkler – sc. Sacha Baron Cohen, Alec Berg, David Mandel i Jeff Schaffer; r. LARRY CHARLES; snim. Lawrence Sher; mt. Greg Hayden i Eric Kissack; gl. Erran Baron Cohen; sgf. Greg Berry, Carlos Bodelón, Julian Laverdiere, Lisa Marinaccio, Carlos Menéndez i Marco Trentini; kgf. Jeffrey Kurland – ul. Sacha Baron Cohen (Aladeen / Efawadh), Sayed Badreya (Omar), Rocky Citron (Aladeen kao beba), Liam Campora (Aladeen kao dječak), Aasif Mandvi (doktor), Adeel Akhtar (Maroush), Ben Kingsley (Tamir), Jason Mantzoukas (Nadal) – 83 min.

Državna policija (Halal Police D'état)

Francuska, 2011 – pr. tvrt. Europa Corp, 4 Mecs en Baskets, 4 Mecs à Lunettes Production, Canal Plus i CinéCinéma; pr. Luc Besson; izvr. pr. Camille Courau – sc. Eric Judor i Ramzy Bedia; r. RACHID DHIBOU; snim. Pascal Gennesseaux; gl. David Soltany; kgf. Aline Dupays – ul. Eric Judor (Le Kabyle), Ramzy Bedia (Nerh-Nerh), Jean-Pierre Lazerini (komesar), Anca Radici (Hilguegue), Lannick Gautry (Claude Boutbou), Frédéric Chau (Matthieu Cohen), Karl E. Landler (inspektor Français), Aryan Rahimian (Mouloud), Philippe Girard (Le châtelain), Mostéfa Stiti (komesar Ben Said), Youssef Hajdi (Farid) – 98 min.

21 Jump Street

SAD, 2012 – stud. *Columbia Pictures* i *Metro-Goldwyn-Mayer*; pr. tvrt. Relativity Media, Original Film i Stephen J. Cannell Productions; pr. Stephen J. Cannell i Neal H. Moritz; izvr. pr. Ezra Swerdlow, Channing Tatum, Jonah Hill i Tania Landau – sc. Michael Bacall (prema ideji Michaela Bacalla i Jonaha Hilla); r. PHIL LORD i CHRIS MILLER; snim. Barry Peterson; mt. Joel Negron; gl. Mark Mothersbaugh; sgf. Scott Plauche i Thomas Valentine; kgf. Leah Katznelson – ul. Jonah Hill (Schmidt), Channing Tatum (Jenko), Brie Larson (Molly Tracey), Dave Franco (Eric Molson), Rob Riggle (gosp. Walters), DeRay Davis (Domingo), Ice Cube (kapetan Dickson), Dax Flame (Zack), Chris Parnell (gosp. Gordon), Ellie Kemper (gđa Griggs), Johnny Pemberton (Delroy), Stanley Wong (Roman), Justin Hires (Juario), Brett Lapeyrouse (Amir), Lindsey Broad (Lisa) – 109 min.

Davolji dvojniki (The Devils Double)

Belgija, Nizozemska, 2011 – pr. tvrt. Corsan, Corino Media Corporation i Staccato Films; pr. Catherine Vandeleene, Emjay Rechsteiner, Michael John Fedun i Paul Breuls; izvr. pr. Arjen Terpstra i Harris Tulchin – sc. Michael Thomas (prema knjizi Latifa Yahia); r. LEE TAMAHORI; snim. Sam McCurdy; mt. Luis Carballar; gl. Christian Henson; sgf. Charlo Dalli; kgf. Anna B. Sheppard – ul. Dominic Cooper (Uday Hussein / Latif Yahia), Ludivine Sagnier (Sarrab), Raad Rawi (Munem), Philip Quast (Saddam Hussein / Faoaz), Mimoun Oaissa (Ali), Khalid Laith (Yassem Al-Helou), Dar Salim (Azzam), Mem Ferda (Kamel Hannah), Pano Masti (Said), Akin Gazi (Saad) – 109 min.

Gavran: smrt iz priče (The Raven)

SAD, Mađarska, Španjolska, 2012 – pr. tvrt. Intrepid Pictures, FilmNation Entertainment, Galavis Film, Pioneer Pictures i Relativity Media; pr. Aaron Ryder, Trevor Macy i Marc D. Evans; izvr. pr. James D. Stern, Jesus Martinez Asencio i Glen Basner – sc. Ben Livingston i Hannah Shakespeare; r. JAMES MCTEIGUE; snim. Danny Ruhlmann; mt. Niven Howie; gl. Lucas Vidal; sgf. Dragan Kaplarević, Zsuzsa Kismarty-Lechner, Paul Laugier, Tibor Lázár i Frank Walsh; kgf. Carlo Poggioli – ul. John Cusack (Edgar Allan Poe), Luke Evans (detektiv Fields), Alice Eve (Emily Hamilton), Brendan Gleeson (kapetan Hamilton), Kevin McNally (Maddux), Oliver Jackson-Cohen (John Cantrell), Jimmy Yuill (kapetan Eldridge), Sam Hazeldine (Ivan), Pam Ferris (gđa Bradley), Brendan Coyle (Reagan), Adrian Rawlins (Doc Clements), Aidan Feore (Stage Manager), Dave Legeno (Percy), Michael Cronin (stari gospodin), Michael Poole (profesor), Michael Shannon (dr. Morgan), John Warnaby (Griswold) – 110 min.

KREŠIMIR
KOŠUTIĆ:
FILMOGRAFIJA
REPERTOARA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Godine ljubavi (Manuale d'amore 3)

Italija, 2011 – pr. tvrt. Filmauro; pr. Luigi De Laurentiis Jr i Aurelio De Laurentiis; izvr. pr. Maurizio Amati – sc. Ugo Chiti i Giovanni Veronesi; r. GIOVANNI VERONESE; snim. Giovanni Canevari; mt. Patrizio Marone – ul. Robert De Niro (Adrian), Monica Bellucci (Viola), Riccardo Scamarcio (Roberto), Michele Placido (Augusto), Laura Chiatti (Micol), Donatella Finocchiaro (Eliana), Carlo Verdone (Fabio), Valeria Solarino (Sara), Marina Rocco (Giorgia) – 125 min.

Happy Happy (Sykt lykkelig)

Norveška, 2010 – pr. tvrt. Maipo Film; pr. Synnøve Hørsdal – sc. Mette M. Bølstad i Ragnhild Tronvoll; r. ANNE SEWITSKY; snim. Anna Myking; mt. Christoffer Heie; gl. Stein Berge Svendsen; sgf. Camilla Lindbråten; kgf. Ellen Dæhli Ystehede – ul. Agnes Kittelsen (Kaja), Henrik Rafaelsen (Sigve), Joachim Rafaelsen (Eirik), Maibritt Saerens (Elisabeth), Oskar Hernæs Brandsø (Theodor), Ram Shihab Ebedy (Noa) – 85 min.

Headhunters

Norveška, Njemačka, 2011 – pr. tvrt. Friland, Yellow Bird Films, Nordisk Film i ARD Degeto Film; pr. Asle Vatn i Marianne Gray; izvr. pr. Mikael Wallen, Lone Korslund, Christian Fredrik Martin i Anni Faurbye Fernandez – sc. Lars Gudmestad i Ulf Ryberg (prema istoimenome romanu Joa Nesbøa); r. MORTEN DYLDUM; snim. John Andreas Andersen; mt. Vidar Flataukan; gl. Trond Bjercknes i Jeppe Kaas; sgf. Nina Bjerch Andresen; kgf. Karen Fabritius Gram – ul. Aksel Hennie (Roger Brown), Nikolaj Coster-Waldau (Clas Greve), Synnøve Macody Lund (Diana Brown), Eivind Sander (Ove Kjøkerud), Julie R. Ølgaard (Lotte (as Julie Ølgaard), Kyrre Haugen Sydness (Jeremias Lander), Reidar Sørensen (Brede Sperre), Nils Jørgen Kaalstad (Stig), Joachim Rafaelsen (Brugd), Mats Mogeland (Sunded) – 100 min.

Inspektor Martin i banda puževa

Hrvatska, 2012 – ANIMIRANI – pr. After Studio; pr. Mario Pulek – sc. Igor i Saša Lepčini; r. IGOR i SAŠA LEPČIN; mt. Igor Lepčini i Roman Wagner – glas. Božidar Alić, Ljubomir Kerekeš, Kristijan Ugrina, Robert Ugrina, Hrvoje Kečkeš – 75 min.

Izdaja (Haywire)

SAD, Irsko, 2011 – pr. tvrt. Relativity Media i Irish Film Board; pr. Gregory Jacobs; izvr. pr. Michael Polaire, Tucker Tooley i Ryan Kavanaugh – sc. Lem Dobbs; r. STEVEN SODERBERGH; snim. Steven Soderbergh (kao Peter Andrews); mt. Steven Soderbergh (kao Mary Ann Bernard); gl. David Holmes; sgf. James F.

Oberlander; kgf. Shoshana Rubin – ul. Gina Carano (Mallory Kane), Michael Angarano (Scott), Channing Tatum (Aaron), Michael Douglas (Alex Coblenz), Antonio Banderas (Rodrigo), Ewan McGregor (Kenneth), Julian Alcaraz (Victor), Eddie J. Fernandez (Barroso), Aaron Cohen (Jamie), Maximino Arciniega (Gomez), Anthony Brandon Wong (Jiang), Michael Fassbender (Paul), James Flynn (Hotel Clerk), Bill Paxton (John Kane) – 93 min.

Izlet

Slovenija, 2011 – pr. tvrt. Perfo Production; pr. Aleš Pavlin i Alen Štritof – sc. Nejc Gazvoda; r. NEJC GAZVODA; snim. Marko Brdar; mt. Nejc Gazvoda i Janez Lapajne – ul. Luka Cimprič (Andrej), Jure Henigman (Gregor), Nina Rakovec (Živa) – 85 min.

Koliba u šumi (The Cabin in the Woods)

SAD, 2011 – pr. tvrt. Lionsgate i Mutant Enemy; pr. Joss Whedon; izvr. pr. Jason Clark – sc. Joss Whedon i Drew Goddard; r. DREW GODDARD; snim. Peter Deming; mt. Lisa Lassek; gl. David Julyan; sgf. Michael Diner, Kendelle Elliott i Tom Reta; kgf. Shawna Trpcic – Kristen Connolly (Dana Polk), Chris Hemsworth (Curt), Anna Hutchison (Jules Loudon), Fran Kranz (Marty Mikalski), Jesse Williams (Holden McCrea), Richard Jenkins (Richard Sitterson), Bradley Whitford (Steve Hadley), Brian White (Daniel Truman), Amy Acker (Wendy Lin), Tim De Zarn (Mordecai), Sigourney Weaver (direktorica) – 95 min.

Korak po korak

Hrvatska, 2011 – pr. tvrt. Hrvatska Radiotelevizija i Interfilm; pr. Ivan Maloča – sc. Biljana Čakic-Veselić i Branko Sömen (prema romanu Lydije Scheuermann Hodak); r. BILJANA ČAKIĆ VESELIĆ; snim. Slobodan Trninić; mt. Veljko Segarić; gl. Tomo Sombolac; kgf. Željka Franulović – ul. Ksenija Marinković (Vjera Kralj), Nenad Cvetko (Gross), Hrvoje Perc (Krstó Kralj), Vera Zima (Mara), Slaven Knezović (Mato), Sandra Lončarić (Stella), Vili Matula (humanitarac), Sreten Mokrović (Tomo Kralj), Bojan Navojec (Miklosh), Goran Navojec (Brko), Neven Palecek Papageno (Drago), Barbara Prpić (novinarka), Jan Resetić (Ivan) – 115 min.

Kraljevstvo izlazećeg Mjeseca (Moonrise Kingdom)

SAD, 2012 – pr. tvrt. Indian Paintbrush, American Empirical Pictures, Moonrise i Scott Rudin Productions; pr. Steven M. Rales, Scott Rudin, Jeremy Dawson i Wes Anderson; izvr. pr. Sam Hoffman – sc. Wes Anderson i Roman Coppola; r. WES ANDERSON; snim. Robert D. Yeoman; mt. Andrew Weisblum; gl. Alexandre Desplat; sgf. Gerald Sullivan; kgf. Kasia Walicka-Maimone – ul. Bruce Willis (šerif Sharp), Edward Nor-

ton (vođa izviđača Ward), Bill Murray (Walt Bishop), Kara Hayward (Suzy Bishop), Tilda Swinton (socijalna radnica), Frances McDormand (Laura Bishop), Jason Schwartzman (rođak Ben), Harvey Keitel (komandant izviđača Pierce), Jared Gilman (Sam), Bob Balaban (narator), Seamus Davey-Fitzpatrick (Roosevelt), L.J. Foley (Izod), Larry Pine (gosp. Billingsley), Eric Chase Anderson (zamjenik vođe izviđača), Jake Ryan (Lionel), Neal Huff (Jed), Gabriel Rush (Skotak), Lucas Hedges (Redford), Tommy Nelson (Nickleby), Chandler Frantz (Gadge), Kevin DeCoste (izviđač), Tanner Flood (Murry Bishop), James Wilcox (izviđač), Jordan Puzo (izviđač), Wyatt Ralff (Rudy Bishop), Marianna Bassham (Becky) – 94 min.

Kući za Božić (Hjem til jul)

Norveška, Švedska, Njemačka, 2010 – pr. tvrt. Pandora Filmproduktion, Filmimperiet Sverige i Bulbul Films – pr. Bent Hamer – sc. Bent Hamer i Levi Henriksen; r. BENT HAMER; snim. John Christian Rosenlund; mt. Pål Gengenbach i Silje Nordseth; gl. John Erik Kaada; sgf. Tim Pannen; kgf. Karen Fabritius Gram – ul. Nina Andresen Borud (Karin), Trond Fausa Aurvaag (Paul), Arianit Berisha (Goran), Joachim Calmeyer (Simon), Levi Henriksen (čuvar), Cecile Mosli (Elise), Tomas Norström (Kristen), Morten Ilseeng Risnes (Thomas), Sarah Bintu Sakor (Bintu), Isaka Sawadogo (Bintin otac), Kristine Rui Slettebakken (Tone), Nadja Soukup (Goranova majka), Kyrre Haugen Sydness (Hroar), Fridtjov Såheim (Knut), Reidar Sørensen (Jordan) – 90 min.

Larin izbor: Izgubljeni princ

Hrvatska, 2012 – pr. tvrt. Mediapro audio vizual; pr. Jelena Popović Volarić i Milo Grisogono – sc. Branko Ružić (prema ideji svojoj i Jelene Veljača te Mila Grisogona); r. Tomislav Rukavina; snim. Mišo Orepić; mt. Doris Pinčić (Lara Božić), Ivan Herceg (Jakov Zlatar), Filip Juričić (Dinko Bilić / Viktor Morlaci), David Šikić (Jakov Zlatar mlađi / Noel), Stefan Kapičić (Nikša Ivanov), Jagoda Kumrić (Nikol Zlatar), Dino Rogić (Mate Škopljanač), Nikša Arcanin (pobočnik Garo), Anđelko Babačić (ribar s mrezom), Lada Bonacci (guvernanta Marina), Denis Brizić (lukavi trgovac), Špiro Guberina (ribar Šime), Tajana Jovanović (predstojnica samostana), Ljiljana Kirin (tajnica) – 80 min.

Lanac osvete (Seeking Justice)

SAD, 2011 – pr. tvrt. Endgame Entertainment, Aura Film Partnership, Fierce Entertainment, Endgame Entertainment, Material Pictures, Ram Bergman Productions i Maguire Entertainment; pr. James D. Stern, Tobey Maguire i Ram Bergman; izvr. pr. Jenno Topping, Christopher Petzel, Douglas Hansen i Julie

Goldstein – sc. Robert Tannen (prema ideji vlastitoj i Todda Hickeyja); r. ROGER DONALDSON; snim. David Tattersall; mt. Jay Cassidy; gl. J. Peter Robinson; sgf. Kelly Curley; kgf. Caroline Eselin – ul. Nicolas Cage (Will Gerard), January Jones (Laura Gerard), Guy Pearce (Simon), Harold Perrineau (Jimmy), Jennifer Carpenter (Trudy), IronE Singleton (Scar), Wayne Pére (Cancer), Xander Berkeley (poručnik Durgan), Marcus Lyle Brown (detektiv Green), Dikran Tulaine (Sideburns), Joe Chrest (detektiv Rudeski), Demetrius Bridges (Edwin), Jason Davis (Alan Marsh), Brett Gentile (Bourdette), Joe Gelini (Charlie), Alex Van Hodge), Sharon Landry (liječnica) – 105 min.

Ledeno doba 4: Zemlja se tresce (Ice Age 4: Continental Drift)

SAD, 2012 – ANIMIRANI – pr. tvrt. Blue Sky Studios; pr. John C. Donkin i Lori Forte; izvr. pr. Carlos Saldanha – sc. Michael Berg i Jason Fuchs; r. STEVE MARTINO i MIKE THURMEIER; snim. Renato Falcão; mt. Christopher Campbell, James Palumbo i David Ian Salter; gl. John Powell; sgf. Nash Dunnigan – glas. Aziz Ansari (Squint), Joy Behar (Eunice), Peter Dinklage (kapetan Gutt), Aubrey Graham (Ethan), Nick Frost (Flynn), Josh Gad (Louis), Ben Gleib (Marshall), George Jacobs (Beaver), Queen Latifah (Ellie), Denis Leary (Diego), John Leguizamo (Sid (voice), Jennifer Lopez (Shira), Nicki Minaj (Steffie), Heather Morris (Katie), Kunal Nayyar (Gupta), Keke Palmer (Peaches), Josh Peck (Eddie), Simon Pegg (Buck), Ally Romano (Meghan), Ray Romano (Manny), Seann William Scott (Crash), Wanda Sykes (baka) – 88 min.

Lockout

Francuska, 2012 – pr. tvrt. Europa Corp, Canal Plus, Ciné Plus; pr. Marc Libert i Leila Smith; izvr. pr. Anđelija Vlasisavljević i Luc Besson – sc. Stephen St. Leger, James Mather i Luc Besson (prema ideji potonjega); r. JAMES MATHER i STEPHEN ST. LEGER; snim. James Mather; mt. Camille Delamarre i Eamonn Power; gl. Alexandre Azaria; sgf. Oliver Hodge i Frank Walsh; kgf. Olivier Bériot – ul. Guy Pearce (Snow), Maggie Grace (Emilie Warnock), Vincent Regan (Alex), Joseph Gilgun (Hydell), Lennie James (Harry Shaw), Peter Stormare (Scott Langral), Jacky Ido (Hock), Tim Plester (John James Mace), Mark Tankersley (Barnes), Anne-Solenne Hatte (Kathryn), Peter Hudson (predsjednik Warnock), Dan Savier (vojevoda), Damijan Oklopčič (Slick) – 95 min.

Lol

SAD, 2012 – pr. tvrt. Double Feature Films, Lol Productions, Mandate Pictures i PIC Agency; pr. Michael Shamberg, Stacey Sher i Tish Cyrus; izvr. pr. Jérôme

KREŠIMIR
KOŠUTIĆ:
FILMOGRAFIJA
REPERTOARA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Seydoux, Romain Le Grand, Nathan Kahane i Lisa Azuelos – sc. Lisa Azuelos i Kamir Ainouz; r. LISA AZUELOS; snim. Kieran McGuigan; mt. Myron I. Kerstein; gl. Rob Simonsen; sgf. Marc Benacerraf; kgf. Hope Hanafin – ul. Jean-Luc Bilodeau (Jeremy), Douglas Booth (Kyle), Vivian Le Borgne (Lilya mati), Bridget M. Brown (Lily), Jim Carrane (učitelj biologije), Woody Carter (student), Miley Cyrus (Lola), Sam Dence (Ashley otac), Nora Dunn (Emilyna mati), Lina Esco (Janice), Trevor Fahnstrom (Ethan), George Finn (Chad), Rebecca Finnegan (terapeut), Alix Freihage (mlada žena), Lynnette Gaza (ravnatelj), Gina Gershon (Kathy), Ashley Greene (Ashley), Jay Hernandez (James), Loretta Higgins (Kyleova mati), Ashley Hinshaw (Emily), Thomas Jane (Allen), Vichan Kue (David), Madelyn Lasky (Joan of Arc), Demi Moore (Anne), Austin Nichols (gosp. Ross), Emma Nolan (Emma) – 97 min.

Ljudi u crnom 3 (Men in Black 3)

SAD, Ujedinjeni Arapski Emirati, 2012 – pr. tvrt. Amblin Entertainment, Hemisphere Media Capital, Imagination Abu Dhabi FZ, Media Magik Entertainment i Parkes/MacDonald Productions; pr. Laurie MacDonald i Walter F. Parkes; izvr. pr. Steven Spielberg i G. Mac Brown – sc. Etan Cohen; r. BARRY SONNENFELD; snim. Bill Pope; mt. Don Zimmerman; gl. Danny Elfman; sgf. Kasra Farahani, Luke Freeborn, W. Steven Graham, Kevin Ishioka, Maya Shimoguchi i Chris Shriver; kgf. Mary E. Vogt – ul. Will Smith (Agent J), Tommy Lee Jones (Agent K), Josh Brolin (mladi Agent K), Jemaine Clement (Boris Životinja), Emma Thompson (Agent O), Michael Stuhlbarg (Griffin), Mike Colter (pukovnik), Nicole Scherzinger (Borisova djevojka), Michael Chernus (Jeffrey Price), Alice Eve (mladi Agent O), David Rasche (Agent X), Keone Young (gosp. Wu), Bill Hader (Andy Warhol) – 106 min.

Madagaskar 3: Najtraženiji u Europi (Madagascar 3: Europe's Most Wanted)

SAD, 2012 – ANIMIRANI – pr. tvrt. DreamWorks Animation i Pacific Data Images; pr. Mireille Soria, Mark Swift – sc. Eric Darnell i Noah Baumbach; r. ERIC DARNELL, TOM MCGRATH i CONRAD VERNON; mt. Nick Fletcher; glas. Hans Zimmer; sgf. Shannon Jeffries – glas. Ben Stiller (Alex), Chris Rock (Marty), David Schwimmer (Melman), Jada Pinkett Smith (Gloria), Sacha Baron Cohen (Julien), Cedric the Entertainer (Maurice), Andy Richter (Mort), Frances McDormand (Chantel DuBois), Jessica Chastain (Gia), Bryan Cranston (Vitaly), Martin Short (Stefano), Chris Miller (Kowalski) – 93 min.

Mumini i potjera za kometom (Muumi ja punainen pyrstötähti)

Finska, V. Britanija i Poljska, 2010 – ANIMIRANI – pr. tvrt. Oy Filmkompaniet Alpha Ab, FST5, Filmkompaniet Distribution, Filmoteka Narodowa Polski, Jupiter-Film, Mainostelevisio i Svensk Filmindustri; pr. Tom Carpelan – sc. Joel Backström, Ivo Baric, Tove Jansson, Minna Karvonen i Anders Larsson (prema romanu Kometjakten Tove Janssona); r. MARIA LINDBERG; mt. Maria Lindberg; gl. Andrzej Rokicki – glas. (eng. verzija) Max von Sydow (priповjedač), Alexander Skarsgård (Moomintroll), Stellan Skarsgård (Moomin papa / Hemulens), Mads Mikkelsen (Sniff), Peter Stormare (Snufkin), Helena Mattss (Snorkmaiden), Terrence Scammell (Muskrat), Kathleen Fee (Moominmamma / Shop Lady), Arthur Holden (Snork), Holly G. Frankel (Miffle) – 75 min.

Osvetnici (The Avengers)

SAD, 2012 – stud. *Paramount Pictures*; pr. tvrt. Marvel Studios; pr. Kevin Feige; izvr. pr. Victoria Alonso, Louis D'Esposito, Jon Favreau, Alan Fine, Jeremy Latcham, Stan Lee i Patricia Whitcher – sc. Joss Whedon (prema ideji vlastitij i Zaka Penna po stripu Stana Leeja i Jacka Kirbyja); r. JOSS WHEDON; snim. Seamus McGarvey; mt. Jeffrey Ford i Lisa Lassek; gl. Alan Silvestri; sgf. Benjamin Edelberg, Jann K. Engel, Gregory S. Hooper, Billy Hunter, Richard L. Johnson i Randy Moore; kgf. Alexandra Byrne – ul. Robert Downey Jr. (Tony Stark / Iron Man), Chris Evans (Steve Rogers / Kapetan Amerika), Mark Ruffalo (Bruce Banner / The Hulk), Chris Hemsworth (Thor), Scarlett Johansson (Natasha Romanoff / Black Widow), Jeremy Renner (Clint Barton / Hawkeye), Tom Hiddleston (Loki), Clark Gregg (agent Phil Coulson), Cobie Smulders (agent Maria Hill), Stellan Skarsgård (Selvig), Samuel L. Jackson (Nick Fury), Gwyneth Paltrow (Pepper Potts) i Paul Bettany (Jarvis) – 143 min.

Piranha 3DD (Piranha 3DD)

SAD, 2012 – pr. tvrt. Dimension Films, Mark Canton Productions, Intellectual Properties Worldwide i Neo Art & Logic; pr. Marc Toberoff, Mark Canton i Joel Soisson; izvr. pr. Bob i Harvey Weinstein, Matthew Stein, Chako van Leeuwen i Ben Ormand – sc. Patrick Melton, Marcus Dunstan i Joel Soisson (prema izvornoj ideji Petea Goldfingera i Josha Stolberga); r. JOHN GULLAGER; snim. Alexandre Lehmann; mt. Martin Bernfeld, Devin C. Lussier i Kirk M. Morri; gl. Elia Cmiral; sgf. Ermanno Di Febo-Orsini; kgf. Carol Cutshall – ul. Danielle Panabaker (Maddy), Matt Bush (Barry), Katrina Bowden (Shelby), Jean-Luc Bilodeau (Josh), David Koechner (Chet), Chris Zylka (Kyle), Adrian Martinez (Veliki Dave), Paul James Jordan (Travis), Meagan

Tandy (Ashley), David Hasselhoff (David Hasselhoff), Christopher Lloyd (gosp. Goodman), Paul Scheer (Andrew), Gary Busey (Clayton), Clu Gulager (Mo), Sierra Fisk (Bethany), Jenna Hurt (Rochelle), Rozlyn Papa (Dawn) – 83 min.

Pirati! Banda nepoželjnih (The Pirates! Band of Misfits)

SAD, V. Britanija, 2012 – ANIMIRANI – stud. *Sony Pictures Animation*; pr. tvrt. Aardman Animations; pr. David Sproxton, Peter Lord i Julie Lockhart; izv. pr. Carla Shelley, David Sproxton i Peter Lord – sc. Gideon Defoe; r. PETER LORD i JEFF NEWITT; snim. Frank Passingham; mt. Justin Krish; gl. Theodore Shapiro; sgf. Sarah Hauldren, Phil Lewis, Matt Perry i Matt Sanders – glas. Hugh Grant (vođa gusara), Martin Freeman (gusar s ožljkom), Imelda Staunton (kraljica Victoria), David Tennant (Charles Darwin), Salma Hayek (Cutlass Liz), Lenny Henry (Peg Leg Hastings), Brian Blessed (kralj gusara), Anton Yelchin (albino gusar), Mike Cooper (admiral Collingwood) – 88 min.

Prijatelji (Friends with Kids)

SAD, 2011 – pr. tvrt. Locomotive, Points West Pictures i Red Granite Pictures; pr. Jennifer Westfeldt, Joey McFarland, Jon Hamm, Jake Kasdan, Joshua Astrachan i Riza Aziz; izv. pr. Christian Mercuri, Mike Nichols, John Sloss, Lucy Barzun Donnelly i Joe Gatta – sc. Jennifer Westfeldt; r. JENNIFER WESTFELD; snim. William Rexer; mt. Tara Timpone; gl. The 88 i Marcelo Zarvos; sgf. Ray Kluga; kgf. Melissa Bruning – ul. Adam Scott (Jason Fryman), Jennifer Westfeldt (Julie Keller), Maya Rudolph (Leslie), Chris O'Dowd (Alex), Kristen Wiig (Missy), Jon Hamm (Ben), Nina Lafarga (Penelope), Summer Perry (Katie), Ryann Engel (Katie), Owen Bento (Troy) – 107 min.

Prometej (Prometheus)

SAD, V. Britanija, 2012 – stud. *Twentieth Century Fox*; pr. tvrt. Dune Entertainment, Scott Free Productions i Brandywine Productions – pr. Ridley Scott, David Giler i Walter Hill; izv. pr. Damon Lindelof, Michael Costigan i Michael Ellenberg – sc. Jon Spaihts i Damon Lindelof (prema izvornoj ideji Dana O'Bannona i Ronalda Shusetta); r. RIDLEY SCOTT; snim. Dariusz Wolski; mt. Pietro Scalia; gl. Marc Streitenfeld; sgf. Alex Cameron, Anthony Caron-Delion, Peter Dorne, Marc Homes, Paul Inglis, John King, Adam O'Neill, Gunnar Pálsson i Karen Wakefield; kgf. Janty Yates – ul. Noomi Rapace (Elizabeth Shaw), Michael Fassbender (David), Charlize Theron (Meredith Vickers), Idris Elba (Janek), Guy Pearce (Peter Weyland), Logan Marshall-Green (Charlie Holloway), Sean Harris (Fifield), Rafe Spall (Millburn), Emun Elliott (Chance), Benedict Wong (Ravel), Kate Dickie (Ford) – 124 min.

Rock zauvijek (Rock of Ages)

SAD, 2012 – pr. tvrt. New Line Cinema, Corner Store Entertainment, Material Pictures, Offspring Entertainment i Maguire Entertainment; pr. Matt Weaver, Adam Shankman, Jennifer Gibgot, Garrett Grant, Barry Habib, Carl Levin, Tobey Maguire i Scott Prasad; izv. pr. Hillary Butorac Weaver i Samuel J. Brown – sc. Justin Theroux, Chris D'Arienzo i Allan Loeb; r. ADAM SHANKMAN; snim. Bojan Bazelli; mt. Emma E. Hickox; sgf. Jon Hutman; kgf. Rita Ryack – ul. Diego Boneta (Drew Boley), Julianne Hough (Sherrie Christian), Tom Cruise (Stacey Jaxx), Alec Baldwin (Dennis Dupree), Russell Brand (Lonny), Constantine Maroulis (Record Executive), Mary J. Blige (Justice Charlier), Erica Frene (Beth), Bryan Cranston (Mike Whitmore), Michael Olusczak (Crook) – 123 min.

Samoća primarnih brojeva (La solitudine dei numeri primi)

Italija, Njemačka, Francuska, 2010 – pr. tvrt. Offside, Bavaria Pictures, Les Films des Tournelles, Le Pacte, Medusa Film, Sky Cinema, Eurimages, ZDF Enterprises, Centre National de la Cinématographie, Mitteldeutsche Medienförderung i Film Commission Torino-Piemonte; pr. Anne-Dominique Toussaint, Mario Gianani i Philipp Kreuzer; izv. pr. Olivia Sleiter – sc. Paolo Giordano i Saverio Costanzo (prema romanu Paola Giordana); r. SAVERIO COSTANZO; snim. Fabio Cianchetti; mt. Francesca Calvelli; gl. Mike Patton; sgf. Marina Pinzuti Ansolini i Rinaldo Geleng; kgf. Antonella Cannarozzi – ul. Alba Rohrwacher (Alice Della Rocca), Luca Marinelli (Mattia Balossino), Martina Albano (Alice kao dijete), Arianna Nastro (mlada Alice), Tommaso Neri (Mattia kao dijete), Vittorio Lomartire (mladi Mattia), Aurora Ruffino (Viola Bai), Giorgia Pizzio (Michela kao dijete), Isabella Rossellini (Adele), Maurizio Donadoni (Umberto Della Rocca), Roberto Sbaratto (Pietro Balossino), Giorgia Senesi (Elena), Filippo Timi (Clown) – 118 min.

Sjene tame (Dark Shadows)

SAD, 2012 – stud. *Warner Bros. Pictures*; pr. tvrt. Village Roadshow Pictures, Infinitum Nihil, GK Films, The Zanuck Company, Dan Curtis Productions i Tim Burton Productions; pr. Richard D. Zanuck, David Kennedy, Graham King, Christi Dembrowski i Johnny Depp; izv. pr. Chris Lebenzon, Nigel Gostelow, Tim Headington i Bruce Berman – sc. Seth Grahame-Smith (prema ideji svojoj i Johna Augusta i prema istoimenoj tv-seriji Dana Curtisa); r. TIM BURTON; snim. Bruno Delbonnel; mt. Chris Lebenzon; gl. Danny Elfman; sgf. Neal Callow, Dean Clegg, Christian Huband, Jason Knox-Johnston, Chris Lowe i Phil Sims; kgf. Colleen Atwood – ul. Johnny Depp (Barnabas Collins), Michelle Pfeiffer (Elizabeth Collins Stoddard),

KREŠIMIR
KOŠUČIĆ:
FILMOGRAFIJA
REPERTOARA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Helena Bonham Carter (dr. Julia Hoffman), Eva Green (Angelique Bouchard), Jackie Earle Haley (Willie Loomis), Jonny Lee Miller (Roger Collins), Bella Heathcote (Victoria Winters / Josette DuPres), Chloë Grace Moretz (Carolyn Stoddard), Gulliver McGrath (David Collins), Ray Shirley (gđa Johnson), Christopher Lee (Clarney), Alice Cooper (Alice Cooper), Ivan Kaye (Joshua Collins), Susanna Cappellaro (Naomi Collins), Josephine Butler (Davidova mati), William Hope (šerif) – 113 min.

Slatko spavaj (Mientras Duermes)

Španjolska, 2011 – pr. tvrt. Canal Plus España, Castelao Producciones, Coser y Cantar, Cubica, Filmox Entertainment, Televisió de Catalunya i Televisión Española; pr. Julio Fernández; izvr. pr. Alberto Marini, Carlos i Julio Fernández – sc. Alberto Marini; JAUME BALAGUERÓ; snim. Pablo Rosso; mt. Guillermo de la Cal; gl. Lucas Vidal; sgf. Javier Alvarino; kgf. Marian Coromina – ul. Luis Tosar (César), Marta Etura (Clara), Alberto San Juan (Marcos) – 102 min.

Snjeguljica i lovac (Snow White and the Huntsman)

SAD, 2012 – stud. *Universal Pictures*; pr. tvrt. Roth Films; pr. Sam Mercer, Palak Patel, Joe Roth; izvr. pr. Gloria S. Borders – sc. Evan Daugherty, John Lee Hancock i Hossein Amini; r. RUPERT SANDERS; snim. Greig Fraser; mt. Conrad Buff IV i Neil Smith; gl. James Newton Howard; sgf. Andrew Ackland-Snow, Alastair Bullock, John Frankish, Oliver Goodier, Stuart Rose i David Warren; kgf. Colleen Atwood – ul. Kristen Stewart (Snjeguljica), Chris Hemsworth (Lovac), Charlize Theron (Ravenna), Sam Claflin (William), Sam Spruell (Finn), Ian McShane (Beith), Bob Hoskins (Muir), Ray Winstone (Gort), Nick Frost (Nion), Eddie Marsan (Duir), Toby Jones (Coll), Johnny Harris (Quert), Brian Gleeson (Gus), Vincent Regan (Duke Hammond), Noah Huntley (kralj Magnus), Liberty Ross (kraljica Eleanor) – 127 min.

S njim i na kraj svijeta (Wanderlust)

SAD, 2012 – pr. tvrt. A Hot Dog, Apatow Productions i Relativity Media; pr. David Wain, Judd Apatow, Ken Marino i Paul Rudd; izvr. pr. Richard Vane – sc. David Wain i Ken Marino; r. DAVID WAIN; snim. Michael Bonvillain; mt. David Moritz i Robert Nassau; gl. Craig Wedren; sgf. Aaron Osborne; kgf. Debra McGuire – ul. Paul Rudd (George Gergenblatt), Jennifer Aniston (Linda Gergenblatt), Justin Theroux (Seth), Alan Alda (Carvin), Malin Akerman (Eva), Ken Marino (Rick), Joe Lo Truglio (Wayne), Kathryn Hahn (Karen), Kerri Kenney (Kathy), Lauren Ambrose (Almond), Michaela Watkins (Marissa), Jordan Peele (Rodney), Linda Lavin (Shari), Jessica St. Clair (Deena Schuster), Todd Barry

(Sherm), Martin Thompson (Dale), Ian Patrick (Gris-ham), John D'Leo (Tanner) – 98 min.

Sramota (Shame)

V. Britanija, 2011 – pr. tvrt. See-Saw Films, Film4, UK Film Council, Lipsync Productions, Alliance Films i HanWay Films; pr. Emile Sherman i Iain Canning; izvr. pr. Robert Walak, Tessa Ross, Peter Hampden i Tim Haslam – sc. Steve McQueen i Abi Morgan; r. STEVE MCQUEEN; snim. Sean Bobbitt; mt. Joe Walker; gl. Harry Escott; sgf. Charles Kulsziski; kgf. David C. Robinson – ul. Michael Fassbender (Brandon), Mari-Ange Ramirez (Alexa), James Badge Dale (David), Nicole Beharie (Marianne), Alex Manette (Steven), Hannah Ware (Samantha), Elizabeth Masucci (Elizabeth), Rachel Farrar (Rachel), Loren Omer (Loren), Carey Mulligan (Sissy) – 101 min.

Street Dance 2

V. Britanija, Njemačka, 2012 – pr. tvrt. Vertigo Films, BBC Films, British Film Institute, Square One Entertainment, Deutsche Filmförderfonds, Film1 i Eagle Pictures; pr. Allan Niblo i James Richardson – sc. Jane English; r. MAX GIWA i DANIA PASQUINI; snim. Sam McCurdy; mt. Tim Murrell; sgf. Alex Marden; kgf. Andrew Cox – ul. Sofia Boutella (Eva), Tom Conti (Manu), George Sampson (Eddie), Falk Hentschel (Ash) – 85 min.

Što očekujete kad iščekujete (What to Expect When You're Expecting)

SAD, 2012 – pr. tvrt. Lionsgate, Alcon Entertainment, Phoenix Pictures i What to Expect Productions; pr. David Thwaites, Mike Medavoy i Arnold Messer; izvr. pr. Erik Murkoff, Heidi Murkoff, Alan Nevins i Mark Bakshi – sc. Shauna Cross i Heather Hach (prema knjizi Heidi Murkoff); r. KIRK JONES; snim. Xavier Pérez Grobet; mt. Michael Berenbaum; gl. Mark Mothersbaugh; sgf. James F. Truesdale; kgf. Karen Patch – ul. Elizabeth Banks (Wendy), Chace Crawford (Marco), Brooklyn Decker (Skyler), Ben Falcone (Gary), Anna Kendrick (Rosie), Matthew Morrison (Evan), Dennis Quaid (Ramsey), Chris Rock (Vic), Rodrigo Santoro (Alex), Joe Manganiello (Davis), Rob Huebel (Gabe), Thomas Lennon (Craig), Amir Talai (Patel), Rebel Wilson (Janice), Wendi McLendon-Covey (Kara) – 110 min.

Ted

SAD, 2012 – stud. *Universal Pictures*; pr. tvrt. Media Rights Capital, Fuzzy Door Productions, Bluegrass Films i Smart Entertainment; pr. Scott Stuber, Welle-sley Wild, Seth MacFarlane, Jason Clark i John Jacobs; izvr. pr. Jon Mone – sc. Seth MacFarlane, Alec Sulkin, Wellesley Wild (prema ideji Setha MacFarlanea); r.

SETH MACFARLANE; snim. Michael Barrett; mt. Jeff Freeman; gl. Walter Murphy; sgf. E. David Cosier; kgf. Debra McGuire – ul. Mark Wahlberg (John Bennett), Mila Kunis (Lori Collins), Seth MacFarlane Ted (glas), Joel McHale (Rex), Giovanni Ribisi (Donny), Patrick Warburton (momak), Matt Walsh (Thomas), Jessica Barth (Tami-Lynn), Aedin Mincks (Robert), Bill Smirtovich (Frank), John Viener (Alix), Laura Vandervoort (Tanya), Ginger Gonzaga (Gina), Jessica Stroup (Tracy), Melissa Ordway (Michelle) – 106 min.

The Chef (Comme un chef)

Francuska, Španjolska, 2012 – pr. tvrt. Gaumont, TF1 Films Production, A Contracorriente Films, uFilm, Backup Films, Canal Plus i Ciné Plus; pr. Jeremy Burdek, Sidonie Dumas, Nadia Khamlichi, Adrian Politowski, Gilles Waterkeyn – sc. Daniel Cohen; r. DANIEL COHEN; snim. Robert Fraisse; mt. Géraldine Rétif; gl. Nicola Piovani; sgf. Hugues Tissandier; kgf. Emmanuelle Youchnovski – ul. Jean Reno (Alexandre Lagarde), Michaël Youn (Jacky Bonnot), Raphaëlle Agogué (Béatrice), Julien Boisselier (Stanislas Matter), Salomé Stévenin (Amandine), Serge Larivière (Titi), Issa Doumbia (Moussa), Bun-hay Mean (Chang), Pierre Vernier (Paul Matter), Santiago Segura (Juan) – 84 min.

Tražeci ljubav za kraj svijeta (Seeking a Friend for the End of the World)

SAD, Singapur, Malezija i Indonezija, 2012 – pr. tvrt. Anonymous Content, Indian Paintbrush i Mandate Pictures; pr. Steven M. Rales, Mark Roybal, Steve Golin i Joy Gorman; izv. pr. Nathan Kahane i Nicole Brown – sc. Lorene Scafaria; r. LORENE SCAFARIA; snim. Tim Orr; mt. Zene Baker; gl. Jonathan Sadoff i Rob Simonsen; sgf. Chris L. Spellman; kgf. Kristin M. Burke – ul. Steve Carell (Dodge), Nancy Carell (Linda), Mark Moses (Anchorman), Roger Aaron Brown (Alfred), Rob Huebel (Jeremy), Keira Knightley (Penny), Adam Brody (Owen), Tonita Castro (Elsa), Leslie Murphy (Amy), Connie Britton (Diane), Rob Corddry (Warren), Kasey Campbell (Danny), Melanie Lynskey (Karen) – 101 min.

Uhvati Gringa (Get the Gringo)

SAD, 2012 – pr. tvrt. Airborne Productions i Icon Productions; pr. Bruce Davey, Mel Gibson i Stacy Perskie; izv. pr. Vicki Christianson – sc. Mel Gibson, Adrian Grunberg i Stacy Perskie; r. ADRIAN GRUNBERG; snim. Benoît Debie; mt. Steven Rosenblum; gl. Antonio Pinto; sgf. Jay Aroesty, Francisco Blanc i Carlos Cosio; kgf. Anna Terrazas – ul. Mel Gibson (Driver), Kevin Hernandez (Kid), Daniel Giménez Cacho (Javi), Jesús Ochoa (Caracas), Dolores Heredia (Kidova mati), Roberto Sosa (Carnal), Peter Stormare (Frank), Ma-

rio Zaragoza (Vasquez), Gerardo Taracena (Romero), Dean Norris (Bill) – 96 min.

Vitez tame: povratak (The Dark Knight Rises)

SAD, V. Britanija, 2012 – stud. Warner Bros. Pictures; pr. tvrt. DC Entertainment, Legendary Pictures i Synco; pr. Christopher Nolan, Charles Roven i Emma Thomas; izv. pr. Thomas Tull, Michael E. Uslan, Benjamin Melniker i Kevin De La Noy – sc. Jonathan i Christopher Nolan (prema ideji Christophera Nolana i Davida S. Goyera); r. CHRISTOPHER NOLAN; snim. Wally Pfister; mt. Lee Smith; gl. Hans Zimmer; sgf. Toby Britton, Kate Grimble, Zack Grobler, James Hambridge, Naaman Marshall, Jonathan Kevin Ong, Tom Still, Gerald Sullivan, Su Whitaker, Dean Wolcott i Robert Woodruff; kgf. Lindy Hemming – ul. Christian Bale (Bruce Wayne), Gary Oldman (Gordon), Tom Hardy (Bane), Joseph Gordon-Levitt (Blake), Anne Hathaway (Selina), Marion Cotillard (Miranda), Morgan Freeman (Fox), Michael Caine (Alfred), Matthew Modine (Foley), Alon Aboutboul (dr. Pavel), Ben Mendelsohn (Daggett), Burn Gorman (Stryver), Daniel Sunjata (kapetan Jones) – 156 min.

Vječni zaručnici (The Five-Year Engagement)

SAD, 2012 – pr. tvrt. Apatow Productions; pr. Nicholas Stoller, Judd Apatow i Rodney Rothman; izv. pr. Richard Vane i Jason Segel – sc. Jason Segel i Nicholas Stoller; r. NICHOLAS STOLLER; snim. Javier Aguirresarobe; mt. William Kerr i Peck Prior; gl. Michael Andrews; sgf. John B. Josselyn; kgf. Leesa Evans – ul. Jason Segel (Tom Solomon), Emily Blunt (Violet Barnes), Chris Pratt (Alex Eilhauer), Alison Brie (Suzie Barnes-Eilhauer), Lauren Weedman (Sally), Mimi Kennedy (Carol Solomon), David Paymer (Pete Solomon), Jacki Weaver (Sylvia Dickerson-Barnes), Jim Piddock (George Barnes), Eric Scott Cooper (B&B Manager), Dakota Johnson (Audrey) – 124 min.

Zauvijek tvoj (The Lucky One)

SAD, 2012 – stud. Warner Bros. Pictures; pr. tvrt. Village Roadshow Pictures, DiNovi Pictures i Langley Park Productions; pr. Kevin McCormick i Denise Di Novi; izv. pr. Ravi D. Mehta, Alison Greenspan i Bruce Berman – sc. Will Fetters (prema romanu Nicholasa Sparksa); r. SCOTT HICKS; snim. Alar Kivilo; mt. Scott Gray; gl. Mark Isham i Hal Lindes; sgf. Paul D. Kelly; kgf. Dayna Pink – ul. Zac Efron (Logan), Taylor Schilling (Beth), Blythe Danner (Ellie), Riley Thomas Stewart (Ben), Jay R. Ferguson (Keith Clayton), Adam LeFevre (sudac Clayton), Robert Hayes (Victor), Joe Chrest (zamjenik Moore), Russell Durham Comegys (Roger Lyle), Sharon Morris (ravatelj Miller), Ann McKenzie (Charlotte Clayton), Kendal Tuttle (Aces) – 101 min.

KREŠIMIR
KOŠUČIĆ:
FILMOGRAFIJA
REPERTOARA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Duško Popović

Tekuća bibliografija filmskih publikacija

KNJIGE

Jacques Rancière

Filmska fabula / Biblioteka *Sinestetika* / Naslov izvornika *Jacques Rancière: Film fables* / Nakladnik Udruga *Bijeli val* / Za nakladnika *Nikola Devčić* / Urednik *Srećko Horvat* / Prijevod *Zlatko Wurzburg* / Stručna suradnica *Dora Baras* / Izrada kazala *Karla Lončar* / Lektura *Tonči Valentić* / Dizajn *Ruta* / 216 stranica / Zagreb, 2011.

ISBN 978-953-56886-1-5

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 787647.

Sadržaj: Prolog: *Osujećena fabula* / Fabule vidljivog / Između doba kazališta i doba televizije / *Ludilo Eizenštejn* / *Nijemi Tartuff* / *Od jednog lova na čovjeka do drugog: Fritz Lang između dva doba* / *Dijete redatelj* / Klasično pripovijedanje, romantičko pripovijedanje / *Nešto treba učiniti: poetika Antonija Manna* / *Odsutni plan: poetika Nicholasa Raya* / *Ako postoji filmski modernitet* / *Od jedne do druge slike? Deleuze i filmsko doba* / *Slobodni pad tijela: Rossellinijeva fizika* / *Crveno Kineskinje: Godardova politika* / Filmske fabule, priče o jednom stoljeću / *Dokumentarna fikcija: Marker i fikcija pamćenja* / *Fabula bez pouke: Godard, film, priče* / Kazalo citiranih filmova / Izvorna objava tekstova

Asa Briggs, Peter Burke

Socijalna povijest medija, od Gutenberga do Interneta / Naslov izvornika: *A Social History of the Media* by *Asa Briggs & Peter Burke* / Izdavač: *Naklada Pelago* / Za izdavača: *Dužanka Profeta* / Urednica: *Katarina Luketić* / Prijevod s engleskoga: *Marko Gregorić* / Oblikovanje: *Mileusnić+Serdarević* / 424 stranice, fotografije / Zagreb, studeni 2011.

ISBN 978-953-7151-27-0

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 787330.

Sadržaj: Predgovor / 1. Uvod / 2. Tiskarstvo u svojim kontekstima / 3. Mediji i javna sfera u ranovjekovnoj Europi / 4. Tehnologije i revolucije / 5. Novi procesi i obrasci / 6. Informiranje, obrazovanje, zabava / 7. Medijske konvergencije / 8. U cyber svijetu i izvan njega

/ Ilustracije / Kronologija / Za daljnje čitanje / Indeks / O autorima

Lana Ciboci, Igor Kanižaj, Danijel Labaš, urednici
Djeca medija, od marginalizacije do senzacije / nakladnik *Matica Hrvatska* / Zbornici i monografije / za nakladnika *Igor Zidić* / recenzenti *Jerko Valković, Gordana Vilović* / glavna urednica *Romana Horvat* / izvršna urednica *Vesna Zednik* / priprema *Tehnička priprema Matice Hrvatske* / 215 stranica / Zagreb, prosinca 2011.

ISBN 978-953-150-950-3

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 791914.

Kazalo: *Mila Jelavić Predgovor* / *Igor Kanižaj-Lana Ciboci Kako je nasilje preko medija ušlo u naše domove, utjecaj, učinci i posljedice nasilja na djecu i mlade* / *Danijel Labaš Djeca u svijetu interneta: zatočeniци virtualnog svijeta, pedagoški modeli i otvorena pitanja* / *Maja Flego Zaštita prava djeca u medijima: iz prakse Ureda pravobraniteljice za djecu* / *Tanja Opačak Mediji i djeca s teškoćama u razvoju* / *Lana Ciboci-Hrvoje Jakopović-Suzana Opačak-Andelka Raguž-Petra Skelin Djeca u dnevnim novinama, analiza izvještavanja o djeci u 2010.* / *Hrvoje Jakopović U okviru negativnosti i nasilja: djeca u Novom listu i Vjesniku tijekom 2010.* / *Andelka Raguž Djeca u očima novinara: od selekcije do objave u Glasu Slavonije 2010.* / Kazalo imena / Bilješke o autorima

Colin Clark

Moj tjedan s Marilyn / biblioteka *Ambrozija*, knjiga 338. / glavni urednik: *Drago Glamuzina* / izdavač: *V.B.Z. d.o.o.* / za izdavača: *Boško Zatezalo* / urednica knjige: *Sandra Ukalović* / s engleskog prevela: *Marina Horkić* / korektura: *Nela Katić Novačić* / fotografija na naslovnici: *Photo 20th Century Fox* / *Collection Sunset Boulevard* / *Corbis* / grafička priprema: *V.B.Z. studio*, Zagreb / 139 stranica / Zagreb, ožujak 2012.

ISBN 978-953-304-420-0

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 801462.

Sadržaj: Uvod / Utorak, 11. rujna 1956. / Srijeda, 12. rujna 1956. / Četvrtak, 13. rujna 1956. / Petak, 14. rujna 1956. / Subota, 15. rujna 1956. / Nedjelja, 16. rujna 1956. / Ponedjeljak, 17. rujna 1956. / Utorak, 18. rujna 1956. / Srijeda, 19. rujna 1956. / Post scriptum / Do-datak / Kazalo

Petar Krelja

Prijateljsko uvjeravanje, 101 kritika i jedan apel / Biblioteka *Vladimir Vuković*, knjiga 1 / Nakladnik *Vedis*

/ Za nakladnika Veljko Krulčić / Oblikovanje i prijelom Andrea Furko / Recenzent Marko Njegić / Lektura Marija Antolić / Korektura Tea Grgurić / Urednik Veljko Krulčić / 329 stranica, fotografije / Zagreb, ožujak 2012.

ISBN 978-953-7679-21-7

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 786831.

Sadržaj: Urednički proslov / Sto i jedna kritika / Hollywood 1995. – 1998. / Hollywood 1999. – 2001. / Hollywood 2002. – 2004. / Hollywood 2005. – 2006. / ... i jedan apel / Kazalo / Prijateljsko uvjeravanje: sa-žetak

Hrvoje Turković

Život izmišljotina Ogledi o animiranom filmu / Edicija: *Rakurs* br. 6 / Izdavač: Hrvatski filmski savez Croatian Film Association / za izdavača: Vera Robić-Škarica / Urednica Naklade Hrvatskog filmskog saveza: Diana Nenadić / Urednica knjige: Diana Nenadić / Lektorica: Saša Vagner Perić / Oprema: Mileusnić+Serdarević / 248 stranica, fotografije / Zagreb, travanj 2012.

ISBN 978-953-7033-37-8

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 807139.

Sadržaj: Predgovor / I. Priroda animacije / Je li animirani film uopće – film? / Izazov izvještačenosti / Uvjerljivost izvještačenosti / Epistemološka funkcija komike / Je li Jurski park animirani film? / Može li animirani film biti – dokumentaran? / Je li animacija – napredovala? / II. Tipovi i stilovi animacije / Klasični crtani film / Problemi simboličke (modernističke) animacije / Geg u zagrebačkoj školi crtanog filma / Crtice o novoj animaciji / III. Povijesni meandri animacije u Hrvatskoj / Mala rekapitulacija razvitka crtanog filma u Zagrebu / Blago pretapanje zagrebačke škole u čakovečku / Slavna prošlost, a kakva budućnost? / Renesansa hrvatske animacije – animacija u novom tisućljeću / IV. Portreti animatora zagrebačke škole crtanog filma / Dušan Vukotić – kanonski eksperimentator / Zlatko Grgić – redatelj bez poruke / Put Zlatka Boureka / Rasterećenje Nedeljka Dragića / Borivoj Dovniković – melankolično obojena vedrina / Bilješka o tekstovima / Bibliografija / Kazalo imena i naziva filmova / Kazalo pojmova

Slobodan Šijan

Kino Tom: Antonio G. Lauer ili Tomislav Gotovac između Zagreba i Beograda / Izdavači Muzej savremene umetnosti/Museum of Contemporary Art Beograd i Hrvatski filmski savez/Croatian Film Associati-

on Zagreb / Za izdavače/For the Publishers Branislava Anđelković Dimitrijević, Vera Robić-Škarica / Urednice Vesna Milić, Diana Nenadić / Lektura/Proofreading Bojana Stefanović / Izbor fotografija i ilustracija/Photographs and illustrations selected by Slobodan Šijan / Tipografija/Typography Brioni-Typonine Sans (Nikola Đurek-Typonine) / Grafičko oblikovanje/Design Andrej Dolinka / 360 stranica, ilustracije / Beograd, Zagreb 2012.

ISBN 978-86-7101-284-3

978-953-7033-35-4

CIP katalogizacija u publikaciji Narodna biblioteka Srbije, Beograd

791.633-051.929 Gotovac T.

791.2/3(497.5)*19*

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 804834.

a) Gotovac, Tomislav (1937-2010)

COBISS SR-ID 190782220

Sadržaj: Autor zahvaljuje / Predgovor / I deo Kolaž o Tomu u 24 kvadrata / Kvadrat 1: Mit o filmu / Kvadrat 2: Glas iz mraka / Kvadrat 3: Rock & jazz / Kvadrat 4: Filmski guru / Kvadrat 5: Paper Movies / Kvadrat 6: Inicijacija u Hawksa / Kvadrat 7: Potrebno je živjeti samouvjereno gledajući / Kvadrat 8: Recycling & Ready-made / Kvadrat 9: Zdrav podmladak / Kvadrat 10: Otkud Tom u Beogradu? / Kvadrat 11: Osmice / Kvadrat 12: Fuck / Kvadrat 13: Presuda / Kvadrat 14: Krajiška 29 / Kvadrat 15: Emisije Glenna Millera za cigarete Chesterfield / Kvadrat 16: Svetska premijera / Kvadrat 17: Teška nevolja Sergija i Mile / Kvadrat 18: SMS / Kvadrat 19: Smrt / Kvadrat 20: Osjećaji / Kvadrat 21: America to the Americans / Kvadrat 22. Dekontaminacija / Kvadrat 23. Film 21. stoljeća / Kvadrat 24. 9.2. 1937 – 25.5.2010. / II deo Remake u 25 kvadrata / Kvadrat 25. Drugi život Tomislava Gotovca / Kvadrat 26. Morlak i morloci / Kvadrat 27. Faun / Kvadrat 28. Beška u bioskopu / Kvadrat 29. Pobuna i banane / Kvadrat 30. Rat / Kvadrat 31. U ime oca i sina / Kvadrat 32. Do smrti / Kvadrat 33. Pornografija kao dokument kulture / Kvadrat 34. Crni blank / Kvadrat 35. Zora / Kvadrat 36. U ime majke i sina / Kvadrat 37. Jazz / Kvadrat 38. Američka patrola / Kvadrat 39. Upotreba Glenna Millera / Kvadrat 40. From Hollywood / Kvadrat 41. Paraonia View Art / Kvadrat 42. Tomislav Gotovac i priča o Glennu Milleru / Kvadrat 43. Glenn Miller 2000 / Kvadrat 44. Glenn Miller series remake / Kvadrat 45. Straight Line (Remake) / Kvadrat 46. Blue Rider (remake) / Kvadrat 47. Circle (remake) / Kvadrat 48. Glenn Miller series (remake) – špice / Kvadrat 49. Mesto pod suncem / Prilozi / Razgovor s Petrom Bojićem-Arandelovićem / Pismo Petra Bojića-Arandelovića Tomu / Sećanja Branka Vučićevića / Sećanja

DUŠKO POPOVIĆ:
TEKUĆA
BIBLIOGRAFIJA
FILMSKIH
PUBLIKACIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Lazara Stojanovića / *Pravac, špica, međunatpisi itd. / Plavi jahač*(1964/77), špica, opis slike, međunatpisi itd. / *Kružnica* (1964), špica, međunatpisi, opis slike itd. / *Glenn Miller series remake, uporedne špice za sva tri filma / Straight line (remake), opis filma i transkript razgovetnog dijaloga / Blue Rider (remake), opis filma i transkript delova dijaloga / Circle (remake), opis filma i transkript delova dijaloga / Upravi Kino-kluba "Beograd" / Putni nalog / Filmografija, etc. / Pokušaj sastavljanja jedne precizne filmografije Tomislava Gotovca / Beleška uz filmografiju / Mjesto pod suncem / Beleška o autoru*

Ante Peterlić

Iz povijesti hrvatske filmologije i filma / Nakladnik Leykam international d.o.o., Zagreb / Za nakladnika Jürgen Ehgartner / Urednik Nikica Gilić / Recenzenti Hrvoje Turković, Ivana Keser Battista / Korektura Neli Mindoljević / Izrada kazala Silvestar Mileta / Grafičko oblikovanje Šesnić&Turković / 288 stranica, fotografije / lipnja 2012.

ISBN 978-953-7534-87-5

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 809207.

Kazalo: Na rubovima, u centru – inovativna knjiga o hrvatskoj kinematografiji / Iz povijesti hrvatske filmologije / 1. Milutin Cihlar Nehajev – pogledi na film / 2. Ranko Marinković kao filmolog / 3. Filmološki opus Ljubomira Marakovića / 4. Ivo Hergešić o filmskoj poetici / 5. Dnevnici Miroslava Krleže i film / 6. Bilješke o člancima o filmu u Hrvatskoj enciklopediji (1941.-1945.) / 7. Sjećanja na Hrvoja Lisinskog / Iz povijesti hrvatskog filma / 8. Rani hrvatski film i utjecaj njemačke kinematografije / 9. Lisinski na filmu / 10. Hrvatski film u vrijeme časopisa Krugovi (1952. - 1958.) / 11. H-8... - nekoć i sad / 12. Milan Begović i film / 13. Dokumentarizam Rudolfa Sremeca / 14. Vatroslav Mimica. U povodu filma Ponedjeljak ili utorak / 15. Mate Relja – profesija kao životni izbor / 16. Zapažanja o funkciji djece u dramaturgiji četverokuta (Imam dvije mame i dva tate – Tko pjeva zlo ne misli) / 17. Ritam zločina Zorana Tadića – zapažanja o žanru / Životopis Ante Peterlića / Kazalo imena i naslova / Kazalo pojmova

KATALOZI

Filmske mutacije: peti festival nevidljivog filma, Zagreb. Rijeka, Ljubljana, 1.- 13. prosinca 2011. /

Urednice knjižice/Catalogue editors Mirna Belina, Marina Kožul, Tanja Vrvilo / Tekstovi i bilješke/Texts and notes Serge Daney, Raymond Bellour, Jacques Rancière, Gilles Deleuze, Jonathan Rosenbaum, Ljiljana Filipović, Alexander Horwath, Zdenko Vrdlovec, Tomislav Šakić, Dragan Rubeša, Kent Jones, Adrian Martin, Ken Jacobs, Brigitta Burger-Utzer, Martin Arnold, Akira Mizuta Lippit, Stephen Dwoskin, José Luis Guerin, Benoît Jacquot, Pierre Léon, Artavazdn Pelešjan, João Moreira Salles, Thom Andersen, Tadao Sato, François Albers, Natalia Almada, Amy Taubin, Serge Bozon, Larisa Smirnova, Dmitry Martov, Daniel Fairfax, Tanja Vrvilo / Prijevodi/Translations Vedran Pavlič, Leonardo Kovačević, Marina Miladinov, Vlatka Valentić, Dragan Rubeša, Ivana Ostojčić, Mima Simić, Dean Bačić, Marija Cetinić, Emiliano Battista, Steve Erickson, Laurent Kretzschmar, Maja Lovrenov, Sandra Palihnič, Marijela Obradović, Tanja Vrvilo / Vizualni identitet/Visual identity Stanislav Habjan, Danijel Žeželj, Petikat / Oblikovanje kataloga/Catalogue layout Joško Jureškin / Foto dokumentacija/Photo documentation Ratko Mavar / Korektura i lektura/Proof-reading Dragica Nemec, Vedran Pavlič / 200 stranica, fotografije /

Sadržaj/Contents: Tanja Vrvilo: Etička točka filma. Serge Daney/The Ethical Point of Film. Serge Daney / Ljiljana Filipović: Savršeni dan za abjeksiju/A Perfect Day for Abjection / Serge Daney: Od projektora do parade /From Projector to Parade / Gilles Deleuze: Pismo Sergeu Daneyu: Optimizam, pesimizam, putovanje/Letter to Serge Daney: Optimism, Pessimism and Travel / Jonathan Rosenbaum: Daney na engleskom: pismo časopisu Trafic/Daney in English: Letter to Traffic / Programske liste/List of Programmes / Kustos/Curator Raymond Bellour / Raymond Bellour: Filmski gledatelj: jedinstveno sjećanje/The Film Spectator: A Unique Memory / Politike putovanja/Politics of Voyage / Dragan Rubeša: Interview_José Luis Guerin / Strasna tijela/Passionate Bodies / Raymond Bellour: Moć pogleda/The Power of the Gaze / Dragan Rubeša: Intervju - Benoît Jacquot / Kustosica/Curator Catherine David / Etika snimanja/The Ethics of Filming / Jacques Rancière: Politika Pedra Coste/The Politics of Pedro Costa / Serge Daney: Prešvaka/En Rachâchant / Serge Daney: Moral percepcije/A Moral of Perception / Kustos/Curator Patrice Rollet / Serge Doney – otkrivač sineasta/An Inventor of Cineastes / Zdenko Vrdlovec: Cinefilska etika/Cinephile Ethics / Simpozij/Symposium / Etika filmskog gledatelja/The Ethics of Film Spectator / Serge Daney: Prije i poslije

slike/Before and After an Image / Tomislav Šakić: Ante Peterlić kao enciklopedist/Ante Peterlić as Encyclopaedist / Alexander Horwath: Perzistencija i mimikrija. Digitalno doba i filmske zbirke/Persistence and Mimicry. The Digital Era and Film Collections / Serge Daney: Ritual nestajanja/Ritual of Disappearance / Ritual pojavljivanja/Ritual of Appearance / Raspored / Schedule

5. Subversive Festival, Subversive Forum / Međunarodna konferencija Budućnost Europe, 05. - 19. 05. 2012.

/ izdavač Udruga Bijeli val / za izdavača Udruga Bijeli val / glavni urednik Boris Postnikov / autori tekstova Nikola Devčić, Etami Borjan, Velimir Grgić, Srećko Horvat, Ralouca Iacob, Boris Postnikov, Dragan Rubeša, Igor Štikš / prijevodi Vedrana Bibić, Andrea Milat, Jelena Miloš / lektura Marina Ivandić / dizajn Ruta / 110 stranica, fotografije / Zagreb, 2012. Sadržaj: Nikola Devčić, direktor produkcije: Europa – majka svih snova o izgubljenom raju / Srećko Horvat, direktor Međunarodne konferencije i Subversive Foruma: Europa se mora promijeniti, ili je neće biti / Velimir Grgić, član Umjetničkog odbora Subversive Film Festivala: U potrazi za europskim snom / Raspored filmskog programa / Raspored programa Subversive Foruma / Nove tendencije europskog filma / Dragan Rubeša: Okupirajmo (kino) Europu / Meta / Donoma / Revizija / Zvijer / Iz daljine izgleda lijepo / Samit / Black Block / Nasljednik / Indignados / Pobuna žena protiv ILVA-e / Kontrola niske rezolucije / Pod kontrolom / Zelena krv / Zatvoreno more / Neki drugi životi / Robinzon u ruševinama / Tržište nekretina / Migracije / Dina Iordanova: Putujući narativi: migracije i dijaspora u europskim filmovima / Na ovome svijetu / Gorila se kupa u podne / 40 kvadratnih metara Njemačke / Lamerica / Sigurno putovanje / Selekcija filmova sa ženskog filmskog festivala "Elles Tournant - Dames Draaien" u Bruxellesu / Marie Vermeiren, Eva Houdová, Dani Frank, Rita van Gool: Elles Tournant – Dames Draaien: ženski filmski festival u Bruxellesu / Prljavi dnevnik / Fleksibilna žena / Grčka tragedija / Nije na prodaju / Lelin kôd / Pričaj s njima / Audre Lorde – Berlinske godine 1984. – 1992. / Djevojke iz shopping centra / Revolucionarna vojna čistačica / Naša priča – desetogodišnji "gerilski rat" Peking Querr Film Festivala / Nove tendencije u latinoameričkom filmu / Etami Borjan: Nove estetike latinoameričkog filma / Inalmama: sveta i profana / Žena bez glave / Koristan život / Gadovi / Tiho svjetlo / Četvrti film / Etami Borjan: Četvrti film / Toomelah / Tu sam / Waban-aki: narod iz zemlje izlazećeg sunca / Lavež vode / Dnevnik Knuda Rasmussena / Pobuna u Kautokeinu / Katastrojka / Filmsko-teorijska škola: Filmski festivali / Subversive Forum / Međunarodna

konferencija: Budućnost Europe / Subversive forum / Mali sajam knjiga

Animafest Zagreb 2012 / 22. svjetski festival animiranog filma / 22nd World Festival of Animated Film, 29. 5. – 3. 6. 2012. Zagreb / Kratkometražno izdanje/ Short Film Edition / Urednici/Editors Marina Kožul, Igor Prassel / Suradnik/Collaborator Luis Millán Belda / Prevoditeljice/Translators Ivana Ostojčić, Tajana Pavić / Tekstovi/Contributors Paola Bristot, Borivoj Dovniković Bordo, Nikica Gilić, Xavier Kawa-Topor, Andrea Martignoni, Ilan Nguyên, Martina Peštaj, Daniel Šuljić, Leila Topić / Oblikovanje/Design Damir Gamulin, Tina Ivezić / Autori originalnih ilustracija/ Original illustrations by Borivoj Dovniković, motiv na naslovnici/motif for the illustration on the cover, 1978 / Zvonimir Lončarić, motiv na str. 2-3/motif for the illustration pp. 2-3, 1980 / motiv na str. 30-31/motif for the illustration pp. 30-31, 1998 / prijelom/DTP Katarina Eljuga / 330 stranica, fotografije / izdavač/publisher Hulahop d.o.o. Zagreb, svibanj 2012/May 2012 ISBN 978-953-55238-5-7

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 806868/A CIP catalogue record for this book is available from the National and University Library in Zagreb under 806868..

Sadržaj/Content: Uvodnici/Introduction / Seleksijske komisije/Selection Committees / Žiri/Jury / Nagrade/Awards / Natjecateljski program/Competition program / Veliko natjecanje/Grand Competition / Studentsko natjecanje/Student Competition / Natjecanje namjenskih filmova/Commissioned Films Competition / Panorame/Panoramas / Velika panorama/Grand Panorama / Studentska panorama/Student Panorama / Hrvatska panorama/Croatian Panorama / Majstori animacije/Masters of Animation / Yoji Kuri / Grand Prix 1972-2012 / Hrvatski animirani film 1962/63/ Croatian Animated Film 1962/63 / Andreas Hykade / 3 x 3 / Škole animacije/Animation Schools / Umjetnička akademija Turku/Turku Arts Academy / Filmska akademija Baden-Württemberg/Filmakademie Baden-Württemberg / Akademija likovnih umjetnosti u Zagrebu/Academy of Fine Arts in Zagreb / Posebni programi/Special programs / Čudno voće animacije/ Strange Fruits of Animation / Kino za uši/Cinema for the Ear / Europski TV serijali/European TV Series / Cartoon d'Or 2011 / Nova talijanska animacija/New Italian Animation / Noćne bajke/Tales of the Night / Program za djecu i mlade/Children and Youth Program / Natjecanje filmova za djecu/Films for Children Competition / Obiteljski program/Family Program / Edukativni sadržaji za djecu/Educational Activities for Children / Animafest Pro / Produkcijaska analiza:

DUŠKO POPOVIĆ:
TEKUĆA
BIBLIOGRAFIJA
FILMSKIH
PUBLIKACIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Oh Willy...lutka-film/Case study: Oh Willy...puppet animation / Prošireni stereo/Stereo Expanded / Predstavljanja i prezentacije/Meetings and presentations / Popratna događanja/Special Events / Izložbe, performansi/Exhibitions, performance / Indeks filmova i redatelja/Index of Films and Directors / Pokrovitelji, partneri, sponzori/Patrons, Partners, Sponsors

59. Pula, Festival igranog filma / nakladnik/publisher Pula Film Festival / za nakladnika/publishing manager Zdenka Višković-Vukić / glavni urednik festivalskih publikacija/publications editor-in-chief Zlatko Vidačković / urednik kataloga/catalogue editor Goran Ivanišević / lektura/proofreading Katarina Marić / prijevod/translation Sandra Palihnić Jurina / priprema i oblikovanje kataloga/preparation and layout Branka Moskaljov / fotografije/photographs arhiv Pula Film Festivala / Zagreb, 2012.

Sadržaj/Content / O Festivalu/About the Festival / Uvodne riječi/Introductions / Nacionalni program-Glavna selekcija/National Programme-Main Selection / Nacionalni program-Sekcija manjinskih koprodukcija/National Programme-Minority Co-productions Section / Filmovi u nastanku/Work in Progress / Kratka Pula: Program hrvatskog kratkog filma/Short Pula: Croatian Short Fiction Films Programme / Festivalna gostovanja/Guest Screenings / Festivalne nagrade i Ocjenjivački sudovi/Awards and Juries / Hommage (Hrvoje Turković, Boris Buzančić, Duško Marušić Čiči, Darko Masnec) / Međunarodni program/International Programme / Retrospektiva: Claude Chabrol/Retrospective: Claude Chabrol / Filmska glazba: Mate Matišić/Film Music: Mate Matišić / Program za djecu Pulica/Children's Programme Pulica / Popratni programi/Sidebar Programmes / Pokrovitelji i sponzori/Patrons and Sponsors / Kazalo filmova/Film Index

Snowtown / Autor u fokusu Béla Tarr / Animaville Kuri Yoji, Ivana Jurić / Doku(mo)ment Intervju: Igor Bezinović / Eksperiment, mon amour Nicolas Provost / Kinokava Intervju: Vjeran Vukašinić, Maja Miloš / Abenland / Bilo jednom u Anadoliji / Black Power Mixtape / Iris / J. Edgar / John Carter / Koža u kojoj živim / Krvna osveta / Ljudožder vegetarijanac / Muškarcu koji mrze žene / Neki drugi Chelsea / Neprijatelj / Odsutan / Parada / Policajac / Post mortem / Prva dama Dubrave / Rudarske himne / Tiranosaur / Tomboy / U zaklon / Ubojstvo iz nužde / Umjetnik / U zemlji krvi i meda / Vikend / Zubi

ČASOPISI

Filmonaut / broj 5/2012 / izdavač Blank_filmski inkubator / odgovorna osoba Dario Juričan / urednici Tamara Kolarić, Mario Kozina / dizajn Luka Sepčić / suradnici u ovom broju Marin Ante, Lukša Benić, Danijel Brlas, Sunčica Fradelić, Janko Heidl, Igor Hrčić, Nino Kovačić, Vjeran Kovljanić, Valentina Lisak, Karla Lončar, Željko Luketić, Domagoj Mihaljević, Silvestar Mileta, Jelena Pašić, Stipe Radić, Goran Sedlar, Toni Skorić, Tina Šmalcelj, Petra Vukelić, Uroš Živanović / lektorice Marija Krnić, Mirjana Ladović, Anja Pletikosa ISSN 1848-1493 (tiskano izdanje)

ISSN 1847-7224 (digitalno izdanje)

Sadržaj: Trendovi Orkanski visovi / Tema broja Slava kurvi / Kosturi iz ormara Tearoom / Sight&Sound

Summaries

SUZUKI

TANJA VRVILO

Seijun Suzuki's *Fighting Elegy*

Summary: Relying on the aesthetic and the political role of Seijun Suzuki's film *Branded to Kill*, the final film of the director's early genre phase (1957-67), as well as on the entire life and work of this cult director, the author analyses the film *Fighting Elegy* (1966), Suzuki's metaphor of Japan's militarism and colonialism. With its open structure and unusual combinations of genre motifs (Suzuki uses the motifs typical of comedy, grotesque, melodrama, teenage drama, martial arts film, and political film), the film possesses an important rhetoric potential. Furthermore, the author explains the meaning and the manner of presenting Suzuki's meta elements in the film.

Key words: Seijun Suzuki, B-film, grotesque comedy, melodrama, political film

ROLAND DOMENIG

Suzuki Seijun gets fired – A drama in four acts

Summary: In 1968 Japanese film company Nikkatsu fired Seijun Suzuki explaining that his films are commercially unsuccessful and incomprehensible. Surprised by the decision and the prohibition to distribute and screen his films, Suzuki started a battle against Nikkatsu with the support of a Cineclub Study Group headed by Kazuko Kawakita. In the course of several months Suzuki's supporters of that period held a series of protests, formed the Seijun Suzuki Joint Struggle League, and filed a lawsuit against the studio. In line with the aforementioned, this text, comprising "four acts", sets forth the causes and consequences of the event that marked the history of Japanese cinema and social movements.

Key words: Seijun Suzuki, Nikkatsu, social movements, Seijun Suzuki Joint Struggle League, Japanese cinema

FILM STUDIES

JOSIP LAH

Visual anthropology between science and art

Summary: The text discusses visual anthropology, i.e. ethnographic film, considering its position within anthropological science and its specificities as a subtype of documentary film. It gives a historical overview of visual anthropology from its beginnings, emphasizing its relationship with the dominantly textual anthro-

pological practice. The stumbling block in the relationship between anthropology as science and film as art is only the understanding of reality. The classical scientific approach understands the exploration of the assumed existing reality, whereas film is understood as a medium with a possibility to record and save data on visible cultural elements. On the other hand, art understands reality creatively, it processes it aesthetically, film being the fruit of this form of creation. Recently, it has been widely accepted that any form of communication, ethnographical film included, understands representation. Thus, the anthropological value is evident in all symbolic systems, which are necessarily culturally preconditioned. In this sense, anthropological film can be understood as a visual cultural product and not only a record of visible manifestations of culture presented in it. This fact resulted in a new understanding of ethnographical film which drew away from the traditional exposition mode and illusions of objectivity towards artistic, aesthetically aware forms of cultural presentation.

Key words: visual anthropology, ethnographic film, documentary film, science, art

ESSAYS

DEJAN D. MARKOVIĆ

Unbearable truths: *cinema liberté* by Peter Watkins

Summary: The text discusses Peter Watkins, a surprisingly unknown author despite his long career. He is celebrated as an innovator of the docudrama form, yet the socio-political elements in his work go largely undiscussed. The text reveals how Watkins, step by step, and film by film, turned his actors into active collaborators in terms of filmmaking, giving them freedom to build their characters and transfer the truth larger than him and themselves. In other words, the text uncovers an artist whose career was marked by eternal struggle to make his own films and an even more fervent struggle to present them in the context of institutional prohibitions, censorship, and open animosity from critics. Watkins' work is analysed through films such as *Culloden*, *The War Game*, *Privilege*, *La Commune*, *Punishment Park*, and *The Journey*.

Key words: Peter Watkins, censorship, docudrama, *Culloden*, *The War Game*, *Privilege*, *La Commune*, *Punishment Park*, *The Journey*

IVAN ŽAKNIĆ

Politics and contemporary American horror film

Summary: The initial assumption is that in the past horror films underused the possibility of social and

political criticism. The text deals with the recent period of American horror film that reflects the subversive attitudes of the author more evidently, which led to the sympathy of the theory and the critics, as well as a renewed interest from the audience. In the first part of the text we set forth the assumptions that, in different forms, led to the renewed interest of the audience for the genre. Interestingly, the three most important films of this small wave of “aware horrors” were shot by veteran filmmakers: Frank Darabont, George A. Romero, and Sam Raimi, whose works are analysed in the second part of the text.

Key words: horror film, biological horror, remake, neoliberalism, interventionist policy

O suradnicima

Danijel Brlas (Virovitica, 1985), student diplomskog studija komparativne književnosti i anglistike na Filozofskom fakultetu u Zagrebu i preddiplomskog studija filmske i TV montaže na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Filmske kritike objavljuje i u časopisu *Filmonaut*.

Roland Domenig (Beč, 1966), profesor na Japanskim studijima Instituta za istočnoazijske studije Sveučilišta u Beču (Austrija), od jeseni 2012. godine predaje u Japanu. Radi i kao filmski kustos te urednik filmskih programa, savjetnik filmskih festivala i prevoditelj japanskih filmova. Urednik je zbornika tekstova o nezavisnom japanskom filmu *Art Theatre Guild: Unabhängiges Japanisches Kino 1962-1984* (Beč, 2003) i suurednik zbornika *Über Japan denken* (Beč, 2005) *Wien und Tokyo, 1930-1945. Alltag, Kultur, Konsum* (Beč, 2007). Autor je brojnih tekstova o japanskom filmu.

Maja Gregorović (Rijeka, 1986), diplomirala kroatistiku i filozofiju na Filozofskom fakultetu u Rijeci.

Josip Grozdanić (Šibenik, 1969), diplomirao strojarstvo na Fakultetu strojarstva i brodogradnje u Zagrebu. Objavljuje u *Vijencu*; suradnik na HTV-u.

Shigehiko Hasumi (Tokio, 1936), filmolog i filmski kritičar, profesor francuske književnosti i filma; diplomirao francuski jezik i književnost (1958) te magistrirao humanističke znanosti na Odsjeku za književnost Sveučilišta u Tokiju, doktorirao na Sveučilištu u Parizu (1965) s tezom o Gustaveu Flaubertu. Od 1970. predavač na Sveučilištu Rikkyo i Sveučilištu Tokio, gdje je bio rektor od 1997. do 2001. Autor brojnih nagradivanih knjiga o francuskoj književnosti (*Maxime Du Camp: otkriće osrednjosti* /1988/ i dr.), japanskom jeziku i književnosti (*Antiteorija japanskog jezika* /1977/ i dr.) i o filmu (*Redatelj Ozu Yasujiro* /1983/ i dr.). Autor je zbirke filmskih kritika *Filmski lunatici: ovdje, ondje svugdje*, mnogih antologija i urednik brojnih publikacija. Redoviti je suradnik međunarodnih filmskih časopisa *Trafic*, *Cahiers du cinéma*, *Cinéma* i *Film Comment*. Dobitnik je nagrade za promicanje filma Kawakita (2007).

Janko Heidl (Zagreb, 1967), studirao je filmsku režiju na ADU u Zagrebu; radio kao pomoćnik i asistent redatelja na desetak dugometražnih igranih filmova. Od konca 1980-ih piše o filmu za razne tiskovine i elektronske medije, najčešće u *Večernjem listu*.

Dragan Jurak (Zagreb, 1967), studirao je novinarstvo, radio kao filmski i književni kritičar u *Nedjeljnoj Dalmaciji*, *Feral Tribuneu*, *Jutarnjem listu*, *Globusu* i na HTV-u. Trenutačno objavljuje na portalu Modernih vremena, Trećem programu Hrvatskog radija, u *Novostima* i u *Zarezu*. Dobitnik Nagrade Vladimir Vuković za filmsku kritiku u 1998.

Silvestar Kolbas (Petrovci, 1956), diplomirao filmsko i TV snimanje na Akademiji dramske umjetnosti. Radio je na HRT-u (1985-96), snimio više TV drama, dokumentarnih filmova te dugometražni igrani film *Diploma za smrt* (1989). Redatelj je filmova *Sve o Evi* (2003) i *Ratni reporter* (2011). Od 1996. radi na ADU, gdje je redoviti profesor na Odsjeku snimanja. Uredio je knjigu Nikole Tahnofera *O boji*, objavljuje stručne radove o snimanju.

Krešimir Košutić (Zagreb, 1976), apsolvant 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.

Vjeran Kovljanjić (Sisak, 1983), apsolvant je kroatistike i polonistike na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Primio je nagradu Vranac za najbolju kratku priču 2010. Objavljivao u zbirkama *Izvan koridora* i u *Jutarnjem listu*.

Marijan Krivak (Zagreb, 1963), diplomirao komparativnu književnost i filozofiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je doktorirao filozofiju (2006). Tekstove o filmu, videu i teoriji objavljuje od 1989. Objavio je knjige *Filozofjsko tematiziranje postmoderne* (2000), *Protiv!* (2008), *Biopolitika* (2008) i *Film... politika... subverzija!* (2009). Zaposlen na Filozofskom fakultetu Sveučilišta Josip Juraj Strossmayer u Osijeku.

Juraj Kukoč (Split, 1978), diplomirao komparativnu književnost i španjolski jezik na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je student doktorskog studija filologije. Radi kao filmski arhivist u Hrvatskoj kinoteci. Objavljivao u više časopisa i novina (*Zarez*, *Vijenac*, *Večernji list*, <vip.movies> i dr.).

Vanja Kulaš (Zagreb, 1979), diplomirala njemački i francuski jezik i književnost te bibliotekarstvo na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je studentica Poslijediplomskog doktorskog studija književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Objavljuje u *Zarezu*.

Tomislav Kurelec (Karlovac, 1942), diplomirao komparativnu književnost i francuski. Objavljivao u domaćim i stranim tiskanima i elektronskim medijima; 2004.

objavio knjigu *Filmska kronika – zapisi o hrvatskom filmu*. Radio kao urednik na Trećem programu Radio Zagreba, asistent na Odsjeku za komparativnu književnost te urednik redakcije Filmskog programa HTV-a, a bio je i urednik u *Prologu* i *Vijencu*. Režirao pet kratkometražnih filmova i oko stotinu TV emisija. Dobitnik Nagrade Vladimir Vuković za životno djelo 2011.

Josip Lah (Našice, 1983), diplomirao anglistiku i komparativnu književnost te antropologiju i slovakistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje pohađa Poslijediplomski doktorski studij književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Zaposlen je kao znanstveni novak na Institutu za antropologiju u Zagrebu.

Valentina Lisak (Zagreb, 1987), studentica je diplomskog studija anglistike (književno-kulturološki smjer) i komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Bavi se prevodenjem, piše za *Filmonaut*.

Dejan D. Marković (Beograd, 1948), srpski kritičar, esejist 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* i drugdje. Autor je knjige *Nije sve to bio samo rock'n'roll: antologija kontrakture* (Beograd, 2003).

Višnja Pentić (Split, 1982), diplomirala komparativnu književnost i engleski jezik i književnost. Objavljuje na Trećem programu Hrvatskoga radija, u *Zarezu* i drugdje.

Boško Picula (Šibenik, 1973), diplomirao politologiju na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu, gdje je magistrirao međunarodne odnose te doktorirao komparativnu politiku. Kao filmski kritičar surađuje s Hrvatskom televizijom (emisije *Kokice*, *Animatik* i *Dobro jutro, Hrvatska*) i Hrvatskim radijom (emisija *Licem u lice*).

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.

Diana Robaš (Karlovac, 1978), diplomirala filozofiju i sociologiju na Hrvatskim studijima u Zagrebu. Autorica je dviju pjesničkih zbirki. Objavljivala je poeziju,

kratke priče i stripove u raznim tiskanim i internet-skim izdanjima.

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), absolvent na Geodetskom fakultetu. Autor stripova i nekoliko nagrađivanih kratkih animiranih filmova. Od 2010. urednik u ovome časopisu.

Tomislav Šakić (Zagreb, 1979), diplomirao komparativnu književnost i kroatistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (2004), gdje je doktorand na Poslijediplomskom studiju književnosti (filmska tema). Leksikografski suradnik i član uredništva *Filmskog enciklopedijskog rječnika* i *Hrvatske književne enciklopedije* u Leksikografskom zavodu Miroslav Krleža; koautor knjige *Hrvatski filmski redatelji 1.* (2009). Suurednik književnog časopisa za znanstvenu fantastiku *Ubiq*. Urednik u ovome časopisu od 2005.

Tanja Vrvilo (Zagreb, 1966), diplomirala glumu na ADU u Zagrebu, članica HZSU, na poslijediplomskom je studiju književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Glumi, prevodi i piše tekstove o filmu i kazalištu za radijske emisije i časopise te radi filmske programe za redovne programe i festivale (više retrospektiva japanskoga filma). Kao koautorica i izvođačica radi predstave s Damirom Bartolom Indošem i Ekstremnim muzičkim kazalištem. Umjetnička je direktorica i idejna začetnica filmološkog festivala-simpozija Filmske mutacije: festival nevidljivog filma.

Petra Vukelić (Zagreb, 1982), diplomirala kroatistiku i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu te program klasične glume na London Academy of Music and Dramatic Art u Londonu. Radi kao glumica u nekoliko kazališta te se bavi sinkronizacijom animiranih filmova.

Ivan Žaknić (Korčula, 1972), diplomirao novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti Sveučilišta u Zagrebu. Filmske kritike i eseje objavljivao je u *Vijencu*, *Zarezu* i drugdje. Urednik je emisije o filmu *Licem u lice* Prvog programa Hrvatskoga radija.



film(ska) tribina
promo(cija)
HRVATSKI FILMSKI LJETOPIS
71 / 2012.

TEMA TRIBINE

JAPANSKI FILM

16.10.2012., 20:00 sati
klub Močvara
Trnjanski nasip bb, Zagreb

GOSTI
Tanja Vrvilo
Diana Nenadić
Velimir Grgić
Nikica Gilić

PROMOCIJA KNJIGE
In Contrast: Croatian Film Today
ed. Aida Vidan & Gordana P. Crnković

projekcija filma iznenađenja

MODERATORICA
Astrid Pavlović



Gordana P. Crnković, Aida Vidan (ur.)
IN CONTRAST: CROATIAN FILM TODAY
 Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2012.
 u suradnji s Berghahn Books, New York-Oxford

Knjiga *In Contrast: Croatian Cinema Today* nudi, prvi put na engleskom jeziku, sveobuhvatan i mnogostran uvid u izazovnu hrvatsku filmsku scenu, koja je zahvaljujući političkim, ekonomskim i jezičnim barijerama do sada bila uglavnom nepristupačna stranom čitatelju. Knjiga okuplja ekipu priznatih znalaca koji proučavaju hrvatski film iz različitih perspektiva, istražujući ne samo njegovu noviju povijest od utemeljenja hrvatske države, nego i njegov razvoj tijekom jugoslavenskog razdoblja. Upoznajući čitatelja sa složenom političkom i umjetničkom situacijom, autori razmatraju različite filmske vrste, uključujući animaciju, dokumentarni i igrani film, te se bave pitanjima stila i prikaza, društvenog angažmana, industrije, nacionalnog identiteta, roda, publike, domaće i inozemne recepcije hrvatskoga filma. Intervju s nekim od najistaknutijih hrvatskih filmskih redatelja živo prikazuju njihovu umjetničku praksu, a ujedno služe kao svjedočanstva kako o socijalističkom tako i o tranzicijskom kulturnom ambijentu. Obuhvativši bogat izbor filmova široke tematske i stilske palete, odjeljak knjige s recenzijama filmova nudi prijeko potreban vodič kroz nedovoljno poznat svijet.

Cijena: 150,00 kuna

Knjige možete naručiti ili kupiti: Hrvatski filmski savez, Tuškanac 1, 10000 Zagreb / tel (385 1) 4848771 / fax (385 1) 4848764 / e-mail kristina@hfs.hr



Irena Paulus
TEORIJA FILMSKE GLAZBE
kroz teoriju filmskog zvuka
 Hrvatski filmski savez, Zagreb, veljača 2012.

Kad je prije desetak godina odlučila znanja iz svoje matične struke, muzikologije, primijeniti na području filma i povezati s filmologijom, Irena Paulus pionirski je zakoračila u potpuno nerazvijeno znanstveno područje u našoj sredini, jer se dotad nitko od hrvatskih filmskih znalaca, a ni muzikologa, nije specijalizirao za glazbu i općenito zvuk u filmu. Proučavanje filmske glazbe započela je na primjerima hrvatskoga filma, sustavno obrađujući sve bitne hrvatske skladatelje filmske glazbe i njihove partiture od 1940-ih naovamo, iz čega je proizašla i njezina prva knjiga, *Glazba s ekrana*. Istodobno je pisala kritike, eseje i studije o načinu uporabe glazbe i zvuka u suvremenom svjetskom filmu. Nastavljajući istraživačku odiseju zvučnim stazama filmskih klasika – od Ejzenštejna, Hawksa ili Hitchcocka do Kubricka, Kieślowskog ili Burtona – te kroz partiture skladateljskih velikana primijenjene u filmu – od Mozarta, Wagnera i Straussa do Hermanna, Elfmana i Preisnera – četvrta knjiga Irene Paulus, *Teorija filmske glazbe*, prvi je pokušaj ustavljanja teorije filmskoga zvuka u nas te sinteza svih dosadašnjih prinosa na tom području u svjetskim okvirima.

Cijena: 150,00 kuna



Slobodan Šijan
KINO TOM
Antonio G. Lauer ili Tomislav Gotovac između
Zagreba i Beograda
Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2012.
Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2012.

Knjiga *Kino Tom* završni je čin šireg intermedijalnog projekta filmskog redatelja Slobodana Šijana posvećenog Tomislavu Gotovcu i njegovom djelu. Kao takva sastavni je dio galerijske instalacije *Mjesto pod suncem*, koju je u veljači 2012. mogla vidjeti i zagrebačka publika u Galeriji Nova. Uz knjigu, instalaciju još čine i foto-printovi – *hommagei* Tomislavu Gotovcu, četiri *Filmska letka*, maketa – rekonstrukcija akcije postavljanja natpisa “Mjesto pod suncem” na kinu Fine Arts u Los Angelesu i dva filma: *Obiteljski film II* (1973) i *Pesma za Toma* (2010).

*Knjiga je nastala iz potrebe da se odužim prijatelju i umetniku Tomislavu Gotovcu, čoveku čije je prisustvo u Beogradu ostavilo neizbrisiv trag na nekoliko generacija filmskih stvaralaca okupljenih oko Akademije za pozorište, film, radio i televiziju krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina prošlog veka. Tih nekoliko generacija se sasvim sigurno mogu nazvati izgubljenim, jer su događaji prouzrokovani aferom oko filma *Plastični Isus*, čiji je ključni sudionik bio i Tomislav Gotovac, u velikoj meri odredili njihove sudbine i onemogućili im trajnije postojanje unutar jugoslovenske i srpske kinematografije. Knjigu čine “kolaži” analiza, sećanja, citata, fotografija, skica, ali i pokušaja razumevanja nekih procesa koji su uticali na nastanak Tomovih filmova ili na formiranje njegovih umetničkih stavova i postupaka. Takvom “montažom” vršim neku vrstu rekonstrukcije umetnikove interakcije sa svetom, filmom i umetnošću, nadajući se da osvetljavajući Tomov rad iz jedne ličnije vizure — nekoga ko je bio izložen delovanju te harizmatične ličnosti u Beogradu — mogu izneti nove podatke i doprineti boljem razumevanju njegovog dela, ali isto tako i sebi objasniti korene sopstvenih ubeđenja. (Slobodan Šijan)*

Cijena: 120,00 kuna



Hrvoje Turković
ŽIVOT IZMIŠLJOTINA
Ogledi o animiranom filmu
Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2012.

Nakon gotovo pola stoljeća sustavne teoretičarske i kritičarske djelatnosti te dvanaest dosad objavljenih knjiga o filmu, televiziji i srodnim medijima, bilo je samo pitanje vremena kada će Hrvoje Turković, naš najplodniji i najsvestraniji filmolog, ukoričiti i svoje spoznaje o animiranom filmu. *Život izmišljotina* ispunjava ta očekivanja kao kruna višedesetljetne istraživačke vjernosti umjetničkoj disciplini koja je u našoj kulturi (a i šire) uspjela privući mnoge kreativce, ali tek rijetke filmske mislioce. Turkovića, koji je prvi tekst o animaciji objavio daleke 1966. godine, uspjela je i “zadržati” do danas: ponajprije kao obična gledateljka fascinirana oživljenim “izmišljotinama”, potom kao kritičara koji kroničarski prati ‘povijesne meandre’ animacije, njezine tehnološke mijene i stilske trendove te interpretira pojedina djela i autorske opuse, a najčvršće kao teoretičara koji pokušava dati odgovore na esencijalna pitanja o svojem predmetu, kakvo je ono o prirodi odnosno “ontološkom statusu” animacije. Svi ti odgovori, neki stari i pretisnuti iz raznih tiskovina, a drugi novi ili namjenski dopisani, razvrstani su u četiri poglavlja knjige koja je, među ostalim, i Turkovićeve rekapitulacija razvoja “zagrebačke škole crtanog filma” i hrvatske animacije.

Cijena: 100,00 kuna

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 bilješki.

Mole se autori studija i eseja da uz rad prilože sažetak (može ga se staviti na početak teksta). Preporučljivo je da autori sami prilože ilustracije koje odgovaraju tekstu ili predlože kako ilustrirati tekst (ukoliko je to potrebno), s tim da ilustracije trebaju biti u dovoljno visokim rezolucijama za tisak (15 cm širine, 300dpi), radi čega se s materijalima mogu obratiti uredništvu. Ilustracije trebaju biti popraćene legendama.

TEHNIČKE UPUTE: Svi prilozi trebaju biti predani u digitalnom obliku kao Wordov dokument (.rtf, .doc) na kojem je provedena temeljna pravopisna provjera. Preporučuje se upotreba fonta Times New Roman veličine slova 12 točaka, u proredu od 1,5 retka, s marginama stranice od 2,54 cm. Naslovi i podnaslovi teksta pišu se podebljano (boldom), dok se kurzivno pišu strane riječi i svi naslovi samostalnih djela (filmova, knjiga, časopisa, kompozicija itd.); naslovi nesamostalnih djela (članaka u časopisima, poglavlja u knjigama i zbornicima) pišu se u navodnicima. Citati se donose uspravno, u gornjim navodnicima ("), a citati unutar citata u polunavodnicima (').

CITIRANJE: Filmovi se citiraju tako da se navede hrvatski naslov, a u zagradi izvorni naslov filma, redatelj i godina, npr. *Pomrčina* (*L'eclisse*, Michelangelo Antonioni, 1962).

Literatura se navodi na kraju članka u sljedećem obliku, za knjige, članke u periodici, u knjigama ili zbornicima te na internetu:

Peterlić, Ante, 2001, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada

Turković, Hrvoje, 2009, "Pojam poetskog izlaganja", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 15, br. 60, str. 11-33.

Kragić, Bruno, 2006, "Ford, Peterlić i mi", u: Gilić, Nikica (ur.), 3-2-1, *kreni!: zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića*, Zagreb: FF press, str. 103-117.

Kukuljica, Mato, 2004, "Kratki pregled povijesti hrvatskog filma (1896–1990)", *Zapis*, god. XII, posebni broj (6. škola medijske kulture), <http://www.hfs.hr/hfs/zapis_list.asp>, posjet 15. lipnja 2010.

Reference se navode unutar teksta članka, u zagradi s prezimenom autora, godinom izdanja i stranicom (Turković, 2009: 15). Ako je autor spomenut u tekstu, onda se u zagrade stavlja godina izdanja i broj stranice (2009: 15). Za više uzastopnih upućivanja stavlja se oznaka *ibidem*: (*ibid.*, 17); za parafraziranje i opće upućivanje stavlja se: *usp.* Turković, 2009. Ako je pojedini autor u istoj godini objavio više radova, uz godinu se dodaju oznake a, b, c... (npr. Turković, 2009a; Turković, 2009b). Bilješke se pišu na dnu stranice, veličinom fonta od 10 točaka, arapski numerirane, a u njima se navode zapažanja, komentari i dodatna objašnjenja.