

(•)

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

god. 18 (2012)
broj 72, zima 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: SCOPUS, FIAF International Index to Film Periodicals, Web of Science (WoS) i u Arts and Humanities Citation Index (A&HCI)

UREDNIŠTVO / EDITORIAL BOARD:

Nikica Gilić (glavni urednik / editor-in-chief)
Krešimir Košutić (novi filmovi i festivali / new films and festivals)
Bruno Kragić
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 objavljen je uz pomoć znanstvenog projekta MZOS-a Stilistički opis hrvatske filmske
baštine / Broj je zaključen 15. 11. 2012., a objavljen je 19. 3. 2013.

NASLOVNICA / FRONT COVER: Dina Iordanova

SADRŽAJ

UVODNIK	5	Nikica Gilić / Filmsko izdavaštvo
DINA IORDANOVA	7	Etami Borjan / Margina kao fokus u radovima Dine Iordanove
Gošća urednica:	17	Dina Iordanova / Kinematografija na periferiji: uzdignuće ruba
Etami Borjan	33	Dina Iordanova / Digitalni prekid: tehnološka inovacija i globalno kolanje filma
	54	Dina Iordanova / Žene u novoj balkanskoj kinematografiji: preživljavanje na margini
IZ POVIJESTI	65	Mladen Burić / <i>Lisinski</i> od nitrata do DVD-a
HRVATSKOGA	78	Ivan Velisavljević / Žanrovski model filmova Živorada Tomića
FILMA	93	Arsen Oremović / Hrvatski film i marketing
KULturna	115	Lucija Zore / Europske inicijative u svrhu povećanja medijske i filmske pismenosti
POLITIKA		
FESTIVALI I REVIJE	119	Dani crnogorskog filma (2012): Podsjećanje na Živka Nikolića, Tomislav Kurelec
	123	MaxTV Filmomanija 6 (2012): Putovanja Neila Younga, Janko Heidl
	128	8. 25 FPS – Internacionalni festival eksperimentalnog filma i videa (2012): Slavljenje mogućnosti, Stipe Radić
	134	19. tjedan češkoga filma (2012): Osrednji filmovi nekada važne kinematografije, Vladimir Šeput
NOVI FILMOVI	139	Kinorepertoar: <i>Alpe</i> (Mario Slugan), <i>Barbara</i> (Dragan Jurak), <i>Ljubav</i> (Višnja Pentić), <i>Marina Abramović: umjetnica je prisutna</i> (Feđa Gavrilović), <i>Pismo ćaći</i> (Vanja Kulaš), <i>Rimu, s ljubavlju</i> (Dragan Jurak), <i>Skyfall</i> (Boško Picula), <i>Snjegovi Kilimandžara</i> (Dragan Rubeša), <i>Sonja i bik</i> (Tomislav Šakić), <i>Ubojiti Joe</i> (Petra Vukelić), <i>Zaustavljeni</i> (Vanja Kulaš)
NOVE KNJIGE	175	Vjeran Kovljanić / Sjećanje na čudesnu šumu / Midhat Ajanović Ajan, <i>Milan Blažeković: Život u crtanom filmu / Life in a Cartoon</i> , Zagreb 2010.
	179	Nikica Gilić / Izvrsna ideja o rumunjskom filmu / Marian Țuțui, <i>O scurtă Istorie a Filmului Românesc / A Short History of Romanian Cinema</i> , Bukurešt 2011.
	182	Mirela Tolić / Značajan doprinos medijskom odgoju / Lana Ciboci, Igor Kanižaj i Danijel Labaš (ur.), <i>Djeca medija: od marginalizacije do senzacije</i> , Zagreb 2011.
PRILOZI ZA	187	Ana Đorđić i Jelena Modrić / Metodička analiza filma <i>Djeca raja</i> Majida Majidija
NASTAVU FILMA I		
MEDIJSKE KULTURE		
DODACI	195	Kronika / Filmografija kinorepertoara / Tekuća bibliografija filmskih publikacija / English Summaries / O suradnicima / Upute suradnicima

CONTENTS

EDITORIAL	5	Nikica Gilić / Film publications
DINA IORDANOVA (guest editor Etami Borjan)	7 17 33 54	Etami Borjan / Margins as the Focus in the Works of Dina Iordanova Dina Iordanova / Cinema at the Periphery: Rise of the Fringe Dina Iordanova / Digital Disruption: Technological Innovation and Global Film Circulation Dina Iordanova / Women in New Balkan Cinema: Surviving on the Margins
FROM THE HISTORY OF CROATIAN FILM	65 78 93	Mladen Burić / <i>Lisinski</i> – from nitrate to DVD Ivan Velisavljević / Živorad Tomić films' genre model Arsen Oremović / Croatian film and marketing
CULTURAL POLITICS	115	Lucija Zore / European initiatives aimed at increasing media and cinematic literacy
FESTIVALS	119 123 128 134	Montenegrin Film Days (2012): Remembering Živko Nikolić, Tomislav Kurelec MaxTV Filmomania 6 (2012): <i>Neil Young Journeys</i> , Janko Heidl 8th 25 FPS – International Experimental Film and Video Festival (2012): Celebrating possibilities, Stipe Radić 19th Czech Film Week (2012): Mediocre films of a once important cinema, Vladimir Šepuť
NEW FILMS	139	Theatres: <i>Alps</i> (Mario Slugan), <i>Barbara</i> (Dragan Jurak), <i>Amour</i> (Višnja Pentić), <i>Marina Abramović: The Artist is Present</i> (Feđa Gavrilović), <i>A Letter to My Father</i> (Vanja Kulaš), <i>To Rome with Love</i> (Dragan Jurak), <i>Skyfall</i> (Boško Picula), <i>The Snows of Kilimanjaro</i> (Dragan Rubeša), <i>Sonja and the Bull</i> (Tomislav Šakić), <i>Killer Joe</i> (Petra Vukelić), <i>Stopped on Track</i> (Vanja Kulaš)
NEW BOOKS	175 179 182	Vjerran Kovljanić / Remembering a magical forest / Midhat Ajanović Ajan, <i>Milan Blažeković: Život u crtanom filmu / Life in a Cartoon</i> , Zagreb 2010 Nikica Gilić / A great idea about Romanian film / Marian Țuțui, <i>O scurtă Istorie a Filmului Românesc / A Short History of Romanian Cinema</i> , Bukurešt 2011 Mirela Tolić / Significant contribution to teaching the media / Lana Ciboci, Igor Kanižaj, and Danijel Labaš (ed.), <i>Children of the media: From marginalisation to sensation</i> , Zagreb 2011
ATTACHMENTS FOR FILM AND MEDIA CULTURE LESSONS	187	Ana Đorđić and Jelena Modrić / Methodological analysis of Majid Majidi's film <i>Children of Heaven</i>
APPENDICES	195	Chronicle / Films at theatres / Current film publications / English Summaries / Contributors to this issue / Instructions for contributors

Filmsko izdavaštvo

Dakako, kao što svi naši čitatelji već znaju, i u Hrvatskoj je naveliko zavlada ova nesretna kriza, a svi znamo i što to znači za znanstvene, filmske, kazališne, književne i ostale srodne časopise. Kašnjenje, dvobroji i brojni drugi trikovi kojima se pokušava izbjeći pad kvalitete. *Hrvatski filmski ljetopis*, nažalost, ovdje nije nikakva iznimka, a znatan dio našeg uredničko-suradničkog tima k tome čine slobodnjaci, oni koji žive od honorara do honorara, a takvima nije lako živjeti u eri kada skoro svi, ili čak svi honorari kasne. Nije, dakako, 2012. godina bila prva krizna godina u povijesti ovog časopisa, no čini mi se da je jedna od težih, a nema naznaka da će ova, 2013. godina (u kojoj čitate zadnji broj za 2012. godinu), biti ista lakša i bogatija. Mogla bi, ova godina, bojim se, biti i teža od prošle. No, ono što Vam mi iz uredništva *Hrvatskog filmskog ljetopisa* možemo obećati, dragi čitatelji, jest slijedeće: učinit ćemo sve što je u našoj moći da ovaj filmološki časopis ne podleđe nepovoljnim okolnostima, a svakako nam je prvenstveno stalo da ne izgubi svoju kvalitetu. Tu, dakako, računamo i na našeg izdavača Hrvatski filmski savez i na HAVC i na Grad Zagreb i na Ministarstvo kulture, a možda i još ponekog.

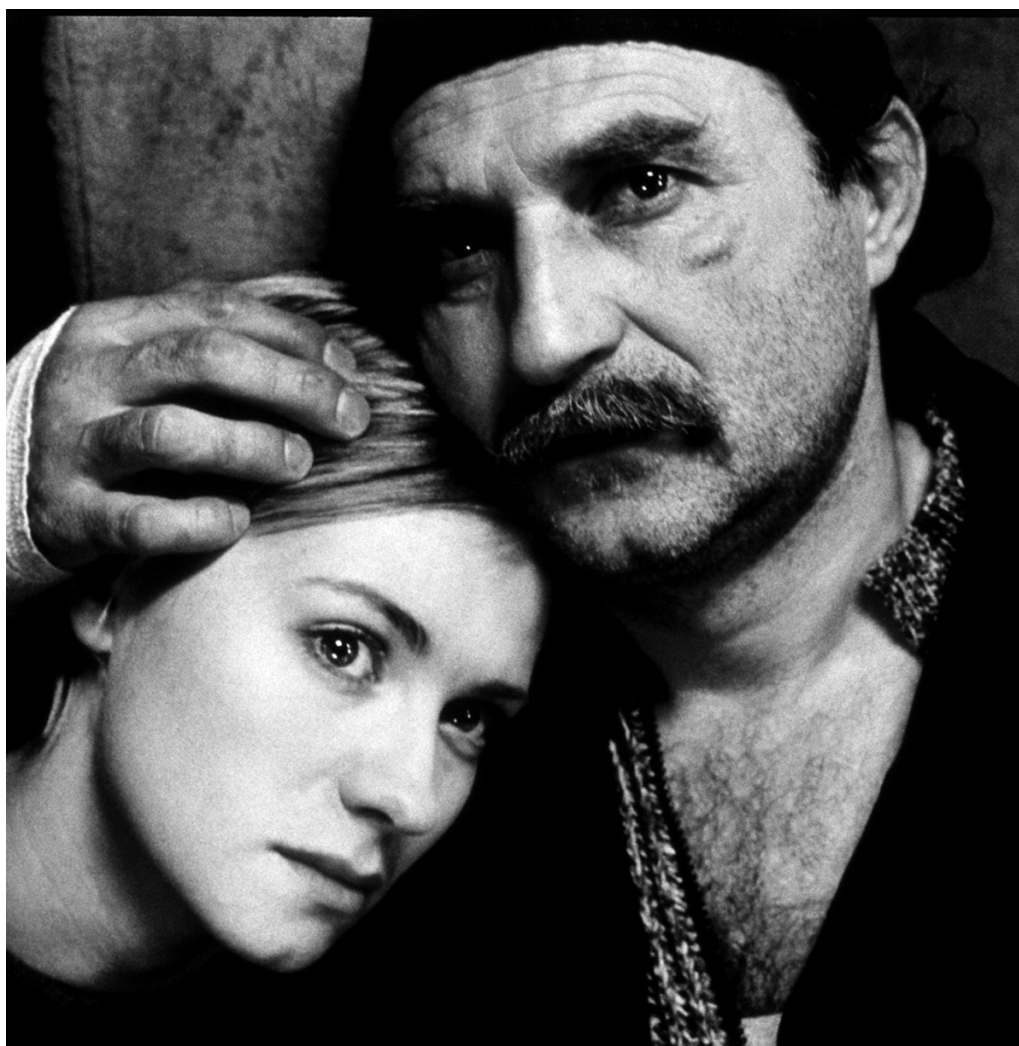
Zahvalni smo, dakako, neizmjereno zahvalni svakom tko nam pomaže ili nam je pomagao svojim donacijama, kupnjom *Ljetopisa*, pretplatom i, dakako, nemojmo to nikada zaboraviti, pisanjem za časopis koji je prestao garantirati redovitost i brzinu isplate honorara (u tom smo području bili među boljim hrvatskim časopisima, no trenutno je bilo što slično nemoguće obećati). A Vas koji čitate *Hrvatski filmski ljetopis* molimo za razumijevanje ako opet budemo kasnili. Radimo najbolje što možemo i znamo u ovim posebnim okolnostima.

Dakako, da ne bi netko pomislio da se u kriznom razdoblju zatvaramo u neke depresivne i skućene okvire, uvjeravam Vas da mi i dalje gledamo prema svijetu, pa nam je tako u ovom kriznom broju gostujuća urednica Etami Borjan, doktorica filmologije s Odsjeka za talijanistiku Filozofskog fakulteta u Zagrebu, priredila temat o radu profesorice Dine Iordanove, jedne od najuglednijih suvremenih filmologinja, pogotovo citirane i cijenjene u proučavanju filmskih tema iz našeg dijela Europe (trenutno je zaposlena u Ujedinjenom kraljevstvu, u Škotskoj). Glavne značajke njenog rada, nadam se, moći će se vidjeti u prevedenim člancima, a uvodni tekst kolegice Borjan objašnjava ono što bi o doktorici Iordanovoj trebao znati svatko tko se zanima za film.

I ostale teme i tekstovi ovog broja, toplo se nadam, potvrđuju ovo o čemu govorim. I dalje ćemo se u *Ljetopisu* baviti ključnim temama hrvatskog i svjetskog filma, dogovaramo i poneku međunarodnu suradnju, a s obzirom da smo odnedavno itekako prepoznati i zastupljeni u sve većem broju međunarodnih znanstvenih baza (SCOPUS, Web of Science...), nadamo se da bi i nama i Vama ta međunarodna prepoznatost mogla donijeti neku veoma konkretnu korist.

Nikica Gilić

DINA
IORDANOVA



Bure baruta
(Goran
Paskaljević,
1998)

72 / 2012

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.32.072.3-051IORDANOVA, D.
791(497)

Etami Borjan

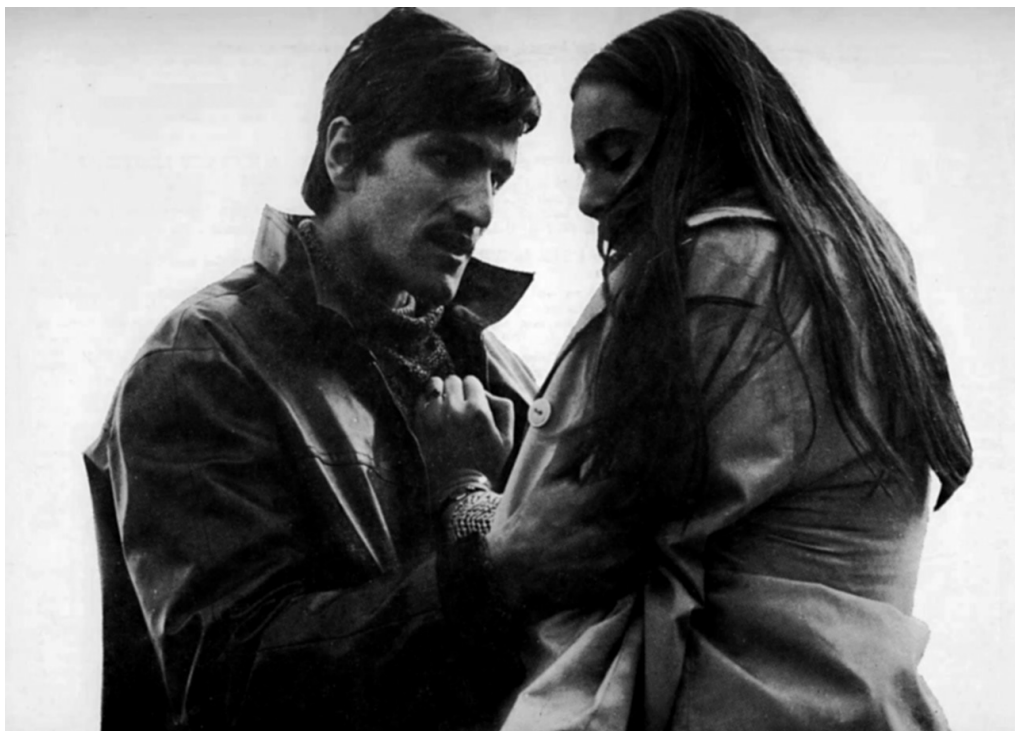
FILOZOFSKI FAKULTET U ZAGREBU

Margina kao fokus u radovima Dine Iordanove

SAŽETAK: Dina Iordanova na našim je prostorima poznata prvenstveno zahvaljujući radovima iz područja proučavanja istočnoeuropskog i balkanskog filma. Jedna je od prvih anglofonih filmologinja koja se detaljno bavila kinematografijama istočne Europe u periodu prije i nakon pada Berlinskog zida. U svojim radovima Iordanova je, kroz razvoj kinematografija u Istočnoj Europi i na Balkanu, dekonstruirala orijentalistički diskurs Zapada. Komparativističkom analizom filmova redatelja s Balkana i stranih filmova o Balkanu, autorica je ukazala na opreku između eurocentričnog i balkanocentričnog diskursa, pozivajući se na suvremene teorije iz kulturalnih studija, postkolonijalne kritike, filmologije, sociologije i povijesti. U njezinim prvim knjigama pojavljuju se teme koje će biti prisutne i u kasnijim djelima: odnos margine i centra, kinematografije s margine, prikaz marginaliziranih društvenih skupina na filmu, itd. U svojim recentnim radovima Iordanova se bavi marginom koja nije više geografski određena. Ona je imaginarna cjelina čije se granice konstantno pomiču i redefiniraju u odnosu na globalne centre. Posljednjih nekoliko knjiga koje je Dina Iordanova uredila bave se kinematografijama na periferiji, migracijama stanovništva, utjecajem digitalnih medija i filmskih festivala na produkciju, distribuciju i recepciju "malih" kinematografija. Sve njezine publikacije, premda na prvi pogled tematski različite, bave se položajem i razvojem kinematografija s margina u odnosu na geopolitičke, društvene i medijske promjene. U svojim radovima Dina Iordanova prikazuje diskurzivne mehanizme koji utječu na stvaranje novih filmskih periferija kao i proces repozicioniranja margina ovisno o nacionalnom, regionalnom ili globalnom kontekstu.

KLJUČNE RIJEČI: Dina Iordanova, istočnoeuropski film, balkanski film, kinematografije na periferiji, filmski festivali

Dina Iordanova, filmologinja i profesorica na Sveučilištu St Andrews u Škotskoj, poznato je ime u filmološkim krugovima diljem svijeta, zahvaljujući svojem dugogodišnjem radu i mnogobrojnim publikacijama o istočnoeuropskom i balkanskom filmu, "kinematografijama s periferije", filmskim festivalima i digitalnom filmu. Njezine prve samostalne knjige *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media* (2001) i *Cinema of the Other Europe: The Industry and Artistry of East Central European Film* (2003), bave se razvojem istočnoeuropskih kinematografija u posljednjih 50-ak godina te posljedicama koje je razdoblje tranzicije iz komunističkih i socijalističkih društava imalo na produkciju, distribuciju i razvoj filmske industrije. Osim što se bavila suvremenim istočnoeuropskim kinematografijama, Iordanova je posvetila veliki dio svojih radova važnim redateljima koji su kroz povijest utjecali na razvoj novih poetika, škola i smjerova u Istočnoj Europi i na Balkanu. U obje knjige Iordanova prikazuje na koje je sve načine promjena političkih svjetonazora na istoku Europe utjecala na razvoj novih poetika i filmskih smjerova unutar svake od zemalja u regiji. U knjizi *Cinema of the Other Europe*, detaljnoj povijesti istočnoeuropske kinematografije, autorica daje pregled najvažnijih filmskih smjerova i sineasta koji su obilježili razdoblje socrealističke poetike, cenzure i državne filmske industrije, dajući posebno mjesto redateljima koji su pokrenuli nove valove u češkom, slovačkom, poljskom i mađarskom filmu (Jan Němec, Jan Švankmajer, Juraj



*Kad budem
mrtav i beo*
(Živojin
Pavlović, 1968)

Jakubisko, István Szabó, Miklós Jancsó i drugi). Jednako kao u prethodnoj knjizi o balkanskom filmu, glavne teme kojima se autorica bavi su prikaz i stvaranje nacionalnog identiteta kroz film.

Zbornici radova o povijesnom razvoju istočnoeuropske i ruske kinematografije (*BFI Companion to Eastern European and Russian Cinema*, 2000) te o najznačajnijim filmovima u povijesti balkanskih kinematografija (*The Cinema of the Balkans*, 2006), koje potpisuje najprije kao dio uredničkog tima, a poslije kao samostalna urednica, mogu se svrstati u pionirske pokušaje povijesnog pregleda razvoja “malih” kinematografija na području Balkana u doba prije i nakon pada Berlinskoga zida. *The Cinema of the Balkans* svojevrsna je nadopuna prethodnih triju knjiga, ali ne u teorijskom smislu, jer je ova knjiga napisana više kao pregledni priručnik koji kroz analizu 24 filma nudi povijesni presjek razvoja balkanskog filma od 1960-ih nadalje. Uz Zapadu manje poznate klasike grčkog (Dinos Katsuridis), rumunjskog (Sergiu Nicolaescu) i bugarskog (Metodij Andonov) filma, veliki dio knjige posvećen je filmovima pripadnika starijeg naraštaja jugoslavenskog filma – crnog vala (*Kad budem mrtav i beo*, Živojin Pavlović, 1968; *Rani radovi*, Želimir Žilnik, 1969) i praške škole (*Petrijin venac*, Srđan Karanović, 1980; *Pad Italije*, Lordan Zafranović, 1981) – koji su malo ili nikako zastupljeni u svjetskim povijestima istočnoeuropskog filma. Zanimljivo je da autorica svjesno odlučuje izbaciti balkanske redatelje koji su već poznati na Zapadu, kao što su Theo Angelopolus, Emir Kusturica, Dušan Makavejev, Lucian Pintilie, Costa-Gavras, Danis Tanović i drugi, dajući tako više prostora autorima koji su nezasluženo bili marginalizirani.

U pokušaju kategorizacije novonastalih nacionalnih kinematografija istočne i jugoistočne Europe na početku 1990-ih, Iordanova se najvećim dijelom oslanjala na teorije iz područja sociologije, politike, povijesti i kulturalnih studija. Velik utjecaj na njezin opus o istočnoeuropskom i balkanskom filmu imale su teorije Marije Todorove (1997, 2004), Milice Bakić-Hayden (1995) i Larrya Wolffa (1994), što dolazi do izražaja u teorijski najzanimljivijoj knjizi *Cinema of Flames*

(2001), gdje se Iordanova osim kritičko-filmološkom analizom audiovizualnih zapisa s područja Balkana bavi i definiranjem Balkana. Iordanova opisuje Balkan ne kao:

... geografski koncept nego kao termin koji označava kulturni entitet, u širem smislu određen zajedničkim bizantinskim, otomanskim i austro-ugarskim nasljeđem i specifičnom marginalnom pozicijom regije u odnosu na zapadni dio europskog kontinenta. Zvanično, Balkan se odnosi na Bugarsku, Makedoniju, Srbiju, Crnu Goru, Bosnu i Hercegovinu i Albaniju. Zemlje kao što su Hrvatska, Slovenija, Grčka, Rumunjska, Moldavija i Turska su također 'Balkan' po brojnim elementima u njihovoj povijesti, naslijeđu i samopoimanju, premda se neke od njih, iz različitih razloga, drugačije percipiraju u modernom poimanju Zapada. Što je najvažnije, za moj koncept 'Balkana' naročito je bitna njegova jedinstvena pozicija, koju neki definiraju kao marginu, a drugi kao sjecište ili poveznicu među kulturama. (2001: 6)¹

Nestankom granice koja je dijelila istok od zapada Europe, stvorila su se dva bloka: srednja Europa koja je gravitirala Zapadu i Balkan koji je do danas ostao nepoznanica na imaginarnoj mapi Europe. Dok su zapadni mediji 1990-ih prikazivali Balkan kao homogenu regiju na periferiji Europe, narodi na Balkanu naglašavali su međusobne različitosti te su, usprkos zajedničkom kulturnom i povijesnom nasljeđu, radije isticali vlastite specifičnosti nego sličnosti. Taj proces još je naglašeniji u zemljama bivše Jugoslavije, gdje je rat 1990-ih dodatno naglasio potrebu za stvaranjem "autentičnih" nacionalnih kultura. Balkan je i danas u zapadnim medijima prikazan kroz stereotipe egzotičnosti i dvosmislenosti te se poistovjećuje s Trećim svijetom koji se nalazi na periferiji Prvoga svijeta (Todorova, 1997). Iordanova tvrdi da se "Balkan može povezati sa svim karakteristikama koje opisuju Treći svijet, ali samo prividno. Njegov europski identitet je temeljna odrednica njegova postojanja koja mu je oduzeta i treba mu biti vraćena" (2001: 31).

Upravo na primjeru Balkana Dina Iordanova razradila je teoriju o (polu)orijentalizmu na periferiji Europe, koji se oslikava kroz razvoj filma i medija. U pokušaju određivanja geografskih i konceptualnih granica Balkana, Iordanova se osvrće na postkolonijalne teorije Edwarda Saida, Homi Bhabhe, Arjuna Appaduraija kao i na djela Slavoj Žižeka, uspoređujući percepciju Balkana "izvana" s onom "iznutra" te upućujući na opreku između eurocentričnog i balkanocentričnog diskursa. Identičan model analize primjenjuje i na filmove, inspirirana najviše dekonstrukcijom eurocentrične misli Elle Shohat i Roberta Stama (1994) i njihovom primjenom postkolonijalne kritike na film, podrivajući tako dominantnu eurocentričnu percepciju i Balkana kao egzotičnog i divljeg Drugoga na periferiji civiliziranog Zapada. Dina Iordanova jedna je od prvih međunarodnih filmskih kritičara i filmologa koja u svojim knjigama i člancima dekonstruira zapadnjačku sliku Istočne Europe i Balkana kao homogene cjeline. Kroz usporednu analizu filmova nastalih na Balkanu i filmova o Balkanu koje su snimili strani redatelji (npr. *Lamerica*, Gianni Amelio, 1994), Iordanova upozorava na velike neujednačenosti između zapadnjačkog prikaza balkanske kulture i samoprikaza redatelja iz regije. Međutim, skreće pozornost čitatelja na dvosmjerni proces konstrukcije stereotipa o Balkanu. Balkan kao sinonim za europskog Drugoga nije isključivo konstrukt Zapada, već su njegovoj popularizaciji u javnom diskursu također pomogli pojedini sineasti iz regije koji su prihvatili i slijedili trend (samo)egzotizacije. Dobrovoljna samoviktimizacija i

ETAMI BORJAN:
MARGINA
KAO FOKUS
U RADOVIMA
DINE
IORDANOVE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

¹ Svi prijevodi u tekstu su autoričini ako nije drugačije naznačeno.

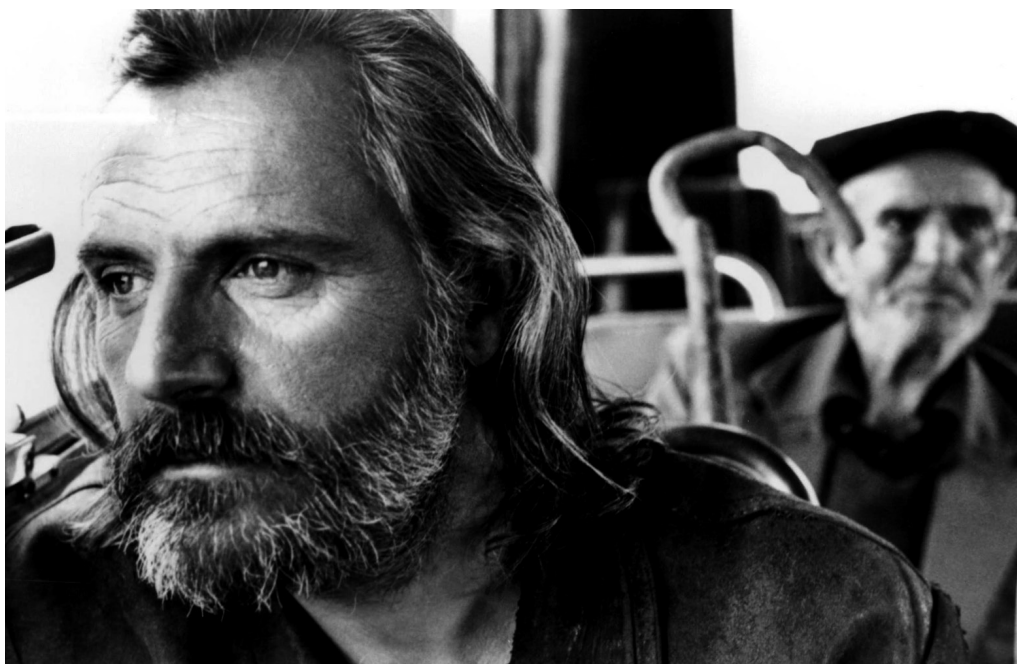


Dom za
vešanje (Emir
Kusturica,
1989)

samobalkanizacija nisu pomogle preispitivanju i redefiniciji istočnoeuropskog i balkanskog filma u zapadnim medijima, ali su donijeli veliki međunarodni uspjeh pojedinim redateljima kao što su Emir Kusturica (*Dom za vešanje*, 1989; *Underground*, 1995; *Crna mačka, beli mačor*, 1998), Goran Paskaljević (*Bure baruta*, 1998) i Milčo Mančevski (*Prije kiše – Pred doždot*, 1994), čiji filmovi su dobili priznanja na najvažnijim europskim filmskim festivalima kao što su Cannes i Venecija.

Zapadnjačko poimanje Balkana kao jednoznačne oznake za geografski definiranu i kulturološki homogenu zonu koja obuhvaća zemlje jugoistočne Europe nije naišlo na odobravanje u svim zemljama u regiji 1990-ih, kako u političkim tako i u intelektualnim i kulturnim krugovima. Dok su se filmolozi sa Zapada i dalje vodili transnacionalnim kriterijima pri klasifikaciji filmskih uradaka, filmolozi iz regije preferirali su nacionalni i lokalni pristup, što se najbolje vidi na primjeru bivše Jugoslavije, gdje pokušaj balkanizacije hrvatskog i slovenskog filma u prva dva desetljeća neovisnosti ovih država nije zaživio jer je Balkan u javnom diskursu postojao kao pejorativni pojam. Filmolozi na području bivše Jugoslavije bavili su se povijesnim razvojem “novih” nacionalnih kinematografija naglašavajući njihove specifičnosti više nego sličnosti s ostalim kinematografijama u regiji (Gilić, 2006, 2010; Turković, 1998; Turković, Majcen, 2003; Škrabalo, 1998; Volk, 1994, 1996).

Premda svjesna nepreciznosti termina “balkanski film” i kontroverzija koje izaziva u nekim državama, Iordanova (1996/97, 1998, 2001, 2001 a, 2006, 2007) ga je i sama koristila kao pojam koji podrazumijeva određene stilske i tematske sličnosti među filmskim zapisima jugoistočne Europe, proizišle iz slične povijesne i kulturne baštine. Ali istodobno je konstantno upozoravala na dvoznačnosti tog termina i na problematičnost njegova korištenja, pogotovo ako se u obzir uzmu povijesne, kulturološke, društvene i političke različitosti zemalja u regiji. Kao što navodi u uvodu knjige *Cinema of Flames*, autorica je svjesna da su njezine knjige vjerojatno posljednji pokušaji da se kinematografije istočne i jugoistočne Europe analiziraju kao jedinstvena cjelina (2001: 19), što će se pokazati točnim, barem kada je riječ o poslijeratnim kinematografijama na prostoru biv-



Prije kiše (Milčo
Mančevski,
1994)

še Jugoslavije. Tek nekolicina filmologa odlučuje se za transnacionalni pristup, kao Jurica Pavičić (2011) koji kroz analizu stilskih modela u postjugoslavenskom filmu upućuje na sličnosti i razlike u novijim kinematografijama jugoistočne Europe, smještajući filmske uratke u širi kontekst istočnoeuropskog filma, i srpska filmologinja Nevena Daković koja u svojoj knjizi *Balkan kao (filmski) žanr: slika, tekst, nacija* (2008) pokušava kombinirati tekstualnu, intertekstualnu i kontekstualnu analizu te klasificirati filmove iz regije na osnovi zajedničkih tematskih interesa te stilskih i strukturalnih sličnosti.²

Dina Iordanova argumentirala je korištenje sintagme “balkanski film” svojim pristupom kinematografijama s Balkana koji je “kontekstualni, a ne tekstualni” (2001: 9). Kontekstualna analiza rezultat je nastojanja da se filmska produkcija prikaže u širem društvenom kontekstu unutar regije koja je u jednom povijesnom razdoblju prošla sličan put političke i društvene tranzicije. Upravo kontekstualna analiza omogućila je autorici (2001) da kroz analizu suvremenih filmskih uradaka prikaže tijek društveno-političkih promjena na Balkanu u posljednjih dvadeset godina kao i procese koji su utjecali na prijelaz iz tranzicijskih u postkomunistička društva, primjerice na području bivše Jugoslavije: emigracija (*Tuđa Amerika*, Goran Paskaljević, 1995), depresija u poslijeratnoj Srbiji (*Geto*, Mladen Matičević i Ivan Markov, 1996), razarajuće posljedice rata (*Kaži zašto me*

ideoloških, političkih i povijesnih elemenata” (ibid.). Poprilično je riskantno govoriti o balkanskom žanru na način na koji to čini autorica, naročito ako se uzme u obzir problem određivanja geografskih granica Balkana te sve veće društvene, političke, ideološke i kulturne različitosti koje države u regiji potenciraju u posljednjih nekoliko godina.

² Nevena Daković definira balkanski žanr kao “sistem kontaminiranih i hibridnih žanrova kojima pripadaju djela regionalne produkcije i djela regionalne tematike” (2008: 42), povezanost kojih se temelji na “interpretativnoj povezanosti sa širim društvenim i povijesnim kontekstom kao i konstitutivnom narativizacijom/fikcionalizacijom



Underground
(Emir
Kusturica,
1995)

ostavi, Oleg Novković, 1993), kriminal i bezvlađe u tranzicijskim zemljama (*Ubistvo s predumišljajem*, Gorčin Stojanović, 1995; *Do koske*, Boban Skerlić, 1998), i drugi. Nekima od ovih tema, a osobito migracijama i problemu trgovine ljudima Iordanova će se vratiti nekoliko godina kasnije (*Moving People*, *Moving Images: Cinema and Trafficking in the New Europe*, 2010b). U knjizi *Cinema of Flames* autorica posvećuje posebnu pozornost novijim (i za tadašnje prilike kontroverznim) filmskim uradcima društveno angažiranih redatelja starijeg naraštaja te načinu na koji oni u svojim filmovima prikazuju povijesne promjene u postsocijalističkoj Jugoslaviji 1990-ih: rušenje mita o bratstvu i jedinstvu, kult Tita (*Tito po drugi put među Srbima*, Želimir Žilnik, 1994), revizija prošlosti, preispitivanje nacionalističke politike i nasilja na Balkanu (*Zalazak stoljeća – Testament Lordana Zafranovića*, Lordan Zafranović, 1995).

Zanimanje za “kinematografije s periferije” i danas je u fokusu istraživanja Dine Iordanove, što se vidi iz nedavno objavljene knjige *Cinema at the Periphery* (2010a), koju je uredila zajedno s Davidom Martin-Jonesom i Belén Vidal, ali se pristup konceptu margine promijenio: ona je dislocirana, geografski neodređena i sagledava se u globalnom kontekstu kao imaginarna cjelina čije se granice stalno pomiču i redefinišu. Odnos margine i centra nije više hijerarhijski kao što je bio slučaj sa zapadnim i istočnoeuropskim filmom, gdje su kinematografije s margine bile podčinjene dominantnoj kinematografiji centra. Dina Iordanova u ovoj knjizi nastoji prikazati višestruke diskurzivne mehanizme koji utječu na stvaranje novih filmskih periferija i proces njihova repositioniranja ovisno o nacionalnom, regionalnom ili globalnom kontekstu. Primjenjujući transnacionalni pristup Elle Shohat i Roberta Stama (1994, 2003), autorica preispituje periferne filmske tradicije koje kroz povijest nisu nužno bile vezane za zapadni filmski kanon: filmovi australskih Aboridžina, autohtono filmsko stvaralaštvo, palestinski dokumentarni filmovi, nezavisna produkcija u Kini, “male” kinematografije Škotske i Novog Zelanda... Autoričina glavna misao vodilja nije da pokuša pozicionirati “kinematografije s periferije” isključivo kroz odnos s dominantnim zapadnim filmskim kanonom. Upravo suprotno: ova knjiga predstavlja filmske tradicije nastale na



Tuđa Amerika
(Goran
Paskaljević,
1995)

različitim globalnim periferijama, a cilj je “formulirati potencijalne načine na koje periferija može funkcionirati kao kritička okosnica koja pretpostavlja zajednička značenja proizišla iz zapravo radikalno drugačijih povijesnih procesa. (2010a: 5)”, čime se anulira dihotomija centar – periferija kao i jednosmjerni odnos među njima. Tako periferija postaje mjerilo i žarište interesa sama sebi i pretvara se u novi centar.

Globalizacija i digitalizacija medija olakšale su cirkulaciju “kinematografija s periferije” koje, zbog medijske, političke i društvene izoliranosti ili ekonomskih čimbenika, nisu bile zastupljene ni vidljive na Zapadu. Inovacije u području digitalnih medija omogućile su lakšu distribuciju i vidljivost “malih” kinematografija na globalnoj razini. U posljednjoj knjizi koju je uredila *Digital Disruption: Cinema Moves On-line* (2012a), Iordanova proučava alternativne distribucijske kanale koji se otvaraju u cyber-prostoru, a koji će donijeti pravu revoluciju u razvoju svih vrsta “kinematografija na marginama”: nezavisnog i niskobudžetnog filma, autohtonog stvaralaštva, filmova ugroženih manjinskih etničkih skupina, geografski i politički izoliranih kinematografija, i drugih. Jednake mogućnosti za prezentaciju i distribuciju manjih kinematografija koje pruža internet dodatno će oslabiti položaj dominantnih kinematografija te usporiti daljnju marginalizaciju perifer-nih kinematografija (ibid.: 6–7).

Filmski festivali

Osim putem raznih *on-line* platformi i internetskih programa, “kinematografije s margine” sve više se koriste alternativnim distribucijskim kanalima – filmskim festivalima – pa ni ne čudi da su upravo filmski festivali u središtu zanimanja Dine Iordanove u posljednjih nekoliko godina. Iordanova je među prvima započela interdisciplinarno znanstveno proučavanje uloge filmskih festivala u javnom životu. Budući da je riječ o hibridnim tvorevinama koje ujedinjuju gotovo sve

ETAMI BORJAN:
MARGINA
KAO FOKUS
U RADOVIMA
DINE
IORDANOVE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



*Tito po drugi
put među
Srbima (Želimir
Žilnik, 1993)*

aspekte filmskog stvaralaštva – od produkcije, distribucije do recepcije – teško je odrediti kojoj znanstvenoj disciplini filmski festivali pripadaju. Oni nisu samo mjesta gdje se filmovi gledaju već sve češće postaju platforme za susrete redatelja s producentima, mjesta edukacije, prostori susreta marginaliziranih društvenih skupina, mjesta za promicanje ljudskih prava, te alternativni kanali za distribuciju. U pionirskom pokušaju znanstvene kategorizacije filmskih festivala, Dina Iordanova kombinira teorije iz nekoliko znanstvenih disciplina: filmologije, sociologije, politike, komunikologije, antropologije i ekonomije. Od 2009. do danas Iordanova je, zajedno sa suradnicima, uredila četiri zbornika na temu filmskih festivala (2009, 2010c, 2011, 2012b) koje promatra kao alternativne distribucijske mreže i platforme za stvaranje novih transnacionalnih “zamišljenih zajednica” (Anderson, 1983). Premda posuđuje Andersonov termin, Iordanova ga rabi u drugačijem kontekstu kako bi opisala proces transnacionalnog povezivanja skupina i pojedinaca koji se identificiraju u odnosu na zamišljene identitete, koji se više ne konstruiraju isključivo u odnosu na naciju, ali se osjećaji zajedništva i pripadnosti svejedno grade oko “iste zamišljene osi koja je okosnica ideji nacije i nacionalizma” (2010c: 13).

Iordanova se vraća osnovnoj temi koja se provlači kroz sve njezine publikacije, a to je pitanje identiteta koje više ne promatra u odnosu na naciju i etničku pripadnost, već proučava nove dinamike stvaranja postmodernih hibridnih identiteta u globaliziranom svijetu digitalnih medija. Filmski festivali kao transkulturalni medijatori imaju važnu ulogu u stvaranju identiteta, naročito u slučaju dijaspore, manjinskih skupina i imigranata, te pomažu “konsolidaciji alternativnih (zamišljenih) nacionalnih identiteta, bilo kroz prikazivanje recentnih filmskih uradaka ili poticanjem filmskog stvaralaštva, u dijaspori i zemlji porijekla” (ibid.: 5). Filmski festivali tako postaju političke platforme i mjesta kulturalne diplomacije gdje marginalizirane društvene skupine imaju

mogućnost, razmjenom audiovizualnih prikaza, osigurati mjesto u javnom medijskom prostoru, a ujedno izgraditi i ojačati osjećaj zajedništva.

Margina je u svojim mnogobrojnim aspektima bila i ostala u fokusu istraživanja Iordanove, bilo da je riječ o “malim” kinematografijama, zastupljenosti društveno marginaliziranih skupina u filmu i medijima, geografskim marginama (Balkan), “kinematografijama s periferije”, alternativnim metodama distribucije “malih” kinematografija (filmski festivali), i drugo. Njezini radovi o istočnoeuropskom filmu i o filmskim festivalima pionirski su pokušaji stvaranja novih teorijskih grana unutar filmologije, ali i šire. Ako se izuzme nekoliko rijetkih publikacija o istočnoeuropskom filmu na engleskom jeziku koje su prethodile radovima Iordanove (Liehm, 1977; Paul, 1983; Goulding, 1985, 1989, 2001), vidljivo je da je zanimanje anglosaskih filmologa za istočnoeuropski film bilo sporadično i da je Iordanova otvorila prostor za drugačiji pristup analizi i klasifikaciji perifernih europskih kinematografija u kontekstu europskoga filma, ali i u svjetlu tadašnjih političkih i društvenih promjena u regiji. Kroz njezine prve knjige i članke o istočnoeuropskom i balkanskom filmu provlače se teme kojima će se Iordanova baviti i u kasnijim publikacijama: uloga filma i medija (a poslije i filmskih festivala) u stvaranju nacionalnog i transnacionalnog identiteta, odnos centra i margine, eurocentrizam, (polu)orijentalizam, migracije, rodna i etnička marginalnost, pitanje identiteta u postkolonijalnom društvu, “zamišljene zajednice”, i drugo. Dina Iordanova konstantno se vraća ovim temama, ali inovativnost njezina teorijsko-analitičkog pristupa leži upravo u sposobnosti da ih sagleda u kontekstu novih teorija te društveno-političkih promjena u nacionalnom, transnacionalnom i globalnom kontekstu.

FILMOGRAFIJA:

Bure baruta, Goran Paskaljević, 1998.
Crna mačka, beli mačor, Emir Kusturica, 1998.
Do koske, Boban Skerlić, 1998.
Dom za vešanje, Emir Kusturica, 1989.
Geto, Mladen Matičević i Ivan Markov, 1996.
Kad budem mrtav i beo, Živojin Pavlović, 1968.
Kaži zašto me ostavi, Oleg Novković, 1993.
Lamerica, Gianni Amelio, 1994.
Pad Italije, Lordan Zafranović, 1981.

Petrijin venac, Srđan Karanović, 1980.
Prije kiše – Pred doždnot, Milčo Mančevski, 1994.
Rani radovi, Želimir Žilnik, 1969.
Tito po drugi put među Srbima, Želimir Žilnik, 1994.
Tuđa Amerika, Goran Paskaljević, 1995.
Ubistvo s predumišljajem, Gorčin Stojanović, 1995.
Underground, Emir Kusturica, 1995.
Zalazak stoljeća – Testament Lordana Zafranovića, Lordan Zafranović, 1995.

LITERATURA

Anderson, Benedict, 1983, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Verso
Bakić-Hayden, Milica, 1995, “Nesting Orientalism: The Case of Former Yugoslavia”, *Slavic Review*, vol. 54, br. 4, str. 917–932.
Daković, Nevena, 2008, *Balkan kao (filmski) žanr: slika, tekst, nacija*, Beograd: FDU, Institut za pozorište, film, radio, televiziju

Gilić, Nikica, 2006, “Namjenski film i fenomen filmske propagande”, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 47, str. 30–38.
Gilić, Nikica, 2010, *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*, Zagreb: Leykam International
Goulding, Daniel J., 1985, *Liberated Cinema: The Yugoslav Experience*, Bloomington i Indianapolis: Indiana University Press
Goulding, Daniel J., 1989, *Post New-Wave Cinema in the Soviet Union and Eastern Europe*, Bloomington i Indianapolis: Indiana University Press

ETAMI BORJAN:
MARGINA
KAO FOKUS
U RADOVIMA
DINE
IORDANOVE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

- Goulding, Daniel J. (ur.)**, 2001, *The Cinema of Eastern Europe since 1989*, Trowbridge, Wiltshire: Flicks Books
- Iordanova, Dina**, 1996/97, "Women in New Balkan Cinema: Surviving on the Margins", *Film Criticism*, vol. 21, br. 2, str. 24–39.
- Iordanova, Dina**, 1998, "Balkan Film Representations since 1989: The Quest for Admissibility", *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 18, br. 2, str. 263–281.
- Iordanova, Dina, Taylor, Richard, Wood, Nancy i Graffy, Julian (ur.)**, 2000, *BFI Companion to Eastern European and Russian Cinema*, London: British Film Institute
- Iordanova, Dina**, 2001, *Cinema of Flames, Balkan Film, Culture and the Media*, London: British Film Institute
- Iordanova, Dina**, 2001a, "Balkan Cinema in the 90's: an Overview", *Afterimage*, vol. 28, br. 4, str. 23–27.
- Iordanova, Dina**, 2003, *The Cinema of the Other Europe: the Industry and Artistry of East Central European Film*, London, New York: Wallflower Press
- Iordanova, Dina**, 2006, *The Cinema of the Balkans*, London, New York: Wallflower Press
- Iordanova, Dina**, 2007, "Whose is This Memory?: Hushed Narratives and Discerning Remembrance in Balkan Cinema", *Cineaste*, vol. 32, br. 3, str. 22–27.
- Iordanova, Dina i Rhyne, Ragan (ur.)**, 2009, *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*, St Andrews: St Andrews Film Studies
- Iordanova, Dina, Martin-Jones, David i Vidal, Belén (ur.)**, 2010a, *Cinema at the Periphery*, Detroit: Wayne State University Press
- Iordanova, Dina, Brown, William i Torchin, Leshu (ur.)**, 2010b, *Moving People, Moving Images: Cinema and Trafficking in the New Europe*, St Andrews: St Andrews Film Studies
- Iordanova, Dina i Cheung, Ruby (ur.)**, 2010c, *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities*, St Andrews: St Andrews Film Studies
- Iordanova, Dina i Cheung, Ruby (ur.)**, 2011, *Film Festival Yearbook 3: Film Festivals and East Asia*, St Andrews: St Andrews Film Studies
- Iordanova, Dina i Cunningham, Stuart**, 2012a, *Digital Disruption: Cinema Moves On-line*, St Andrews: St Andrews Film Studies
- Iordanova, Dina i Torchin, Leshu (ur.)**, 2012b, *Film Festival Yearbook 4: Film Festivals and Activism*, St Andrews: St Andrews Film Studies
- Liehm, Mira i Antonín J.**, 1977, *The Most Important Art: Eastern European Film after 1945*, Berkeley: University of California Press
- Paul, David W. (ur.)**, 1983, *Politics, Art and Commitment in the East European Cinema*, New York: St Martin's Press
- Pavičić, Jurica**, 2011, *Postjugoslavenski film: stil i ideologija*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Shohat, Ella i Stam, Robert**, 1994, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, London, New York: Routledge
- Shohat, Ella i Stam, Robert**, 2003, *Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnational Media*, New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press
- Škrabalo, Ivo**, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj, 1896–1997*, Zagreb: Nakladni zavod Globus
- Todorova, Maria**, 1997, *Imagining the Balkans*, New York, Oxford: Oxford University Press
- Todorova, Maria**, 2004, *Balkan Identities, Nation and Memory*, New York: New York University Press
- Turković, Hrvoje**, 1998, "Kad je film nacionalan", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 16, str. 29–38.
- Turković, Hrvoje i Majcen, Vjekoslav**, 2003, *Hrvatska kinematografija: povijesne značajke, suvremeno stanje, filmografija: 1991–2002*, Zagreb: Ministarstvo kulture. Izvršni nakladnik: Hrvatski filmski savez
- Volk, Petar**, 1994, *Povratak u budućnost, rasprava o filmu posle zajedničke istorije*, Beograd: Institut za film
- Volk, Petar**, 1996, *Srpski film*, Beograd: Institut za film
- Wolff, Larry**, 1994, *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Berkeley: Stanford University Press

UDK: 791.64"200"

Dina Iordanova

UNIVERSITY OF ST. ANDREWS, ŠKOTSKA, UJEDINJENO KRALJEVSTVO

Kinematografija na periferiji: uzdignuće ruba

Dugi rep svjetske kinematografije

Godine 2007. i 2008. posjetila sam niz zemalja. Naravno, kao strastveni filmofil morala sam saznati što se prikazuje u kinima gdje god sam se našla.* U mojoj rodnoj Sofiji, glavnome gradu Bugarske, većinom se prikazuju hollywoodski filmovi. No čini se da je to tako samo u ovom za-bačenom dijelu jugoistočne Europe te da u drugim zemljama utjecaj Hollywooda slabi. Tijekom moga boravka u Parizu ljudi su čekali u redu na kinoulaznice za hit *Dobro došli u Ch'tis* (*Bienvenue chez les Ch'tis*, Dany Boon, 2008). U Tokiju se samo govorilo o japanskim *blockbusterima* kao što su *Heroj* (*Hero*, Masayuki Suzuki, 2007) i *Always* (*Always zoku san-chōme no yūhi*, Takashi Yamazaki, 2007), a u Solunu je uvjerljivo najpopularniji film bio *El Greco* (Yannis Smaragdis, 2007). U Hong Kongu su ispred kina većinom bili plakati za *Požudu*, *oprez* (*Se, jie*, 2007) Anga Leeja, dok se u kinima u Kopenhagenu prikazivao novi film Kena Loacha *Ovo je slobodan svijet* (*It's a Free World...*, 2007). Repertoar dvadesetak specijaliziranih kina u Berlinu bio je doista raznolik, od kineskog pobjednika Berlinalea *Tuyin brak* (*Tuya de hun shi*, Quanan Wang, 2006) do dokumentarca koji odiše nostalgijom za DDR-om o američkom pjevaču disidentu Deanu Reedu *Crveni Elvis* (*Der rote Elvis*, Leopold Grün, 2007).

Međutim, svoje argumente neću temeljiti na dojmovima koje sam stekla tijekom kratkih boravaka u pojedinim zemljama. Nakon dvadeset godina proučavanja međunarodnog filma, posve sam uvjerena da pogrešno shvaćamo dinamiku svjetske kinematografije te da bi za filmologiju bilo korisno uvesti precizniju perifernu perspektivu. Uvjereni smo da se filmska produkcija dijeli na moćni i perspektivni Hollywood te na slabašan, bljedunjavi ostatak svijeta. No kada bismo bolje sagledali dokaze koji pristižu iz mnogobrojnih, ali raspršenih pravaca i različitih studija, napokon bismo uvidjeli i priznali utjecaj ostalih distribucijskih modela. Promijenili bismo svoje shvaćanje raspodjele moći te shvatili kako ovi, inače zanemarivani, tokovi mijenjaju globalnu dinamiku filmova koji kolaju svijetom. Kako bismo u tome uspjeli, moramo sjediniti višestruke rubne distribucijske pravce i usporediti ih s hollywoodskom kulturom *blockbustera*.¹

Vrijeme je za prihvaćanje nove stvarnosti. Četvrtina komercijalno najuspješnijih svjetskih filmova dolazi iz izvora izvan Hollywooda. Mnogi su od njih profitabilniji od studijskih *blockbustera* i ostvaruju veću zaradu po kinodvorani. Ne samo da se proizvodi sve više filmova na periferiji već su oni i sve gledaniji zahvaljujući sve većem broju alternativnih distribucijskih kanala.

* Izvornik: "Rise of the Fringe: Global Cinema's Long Tail", 2010, u: Iordanova, Dina, David Martin-Jones, Belén Vidal (ur.), *Cinema at the Periphery*, Detroit: Wayne State University Press, str. 23-45.

¹ Tako bismo dobili prikaz koji bi izgledao poput *Dugog repa* Chrise Andersona. Visoki vertikalni

pravac distribucije *blockbustera* dovodi u ravnotežu dugi horizontalni "rep" višestrukih perifernih protuoptjecaja. Kada bismo taj graf presavili, dva bi se pravca preklapila te bismo tako imali zoran prikaz uravnoteženja.

Nakon završetka Hladnoga rata pojačala se globalna migracija i kulturna konzumacija u dijaspori, a nove su tehnologije preoblikovale svijet medija diljem svijeta (usp. Ginsburg, Abu-Lughod i Larkin, 2002). Tradicionalno emigracijske zemlje postale su zemlje imigracije; svjetovi za koje se smatralo da se ne mogu susresti sada se presijecaju i preklapaju. Usprkos tome, naš je koncept obrasca složene kulturne razmjene nedosljedan i nepotpun, a u usporedbi s izučavanjem *mainstream* moderniteta, još je premalo onih studija koje upućuju na sveobuhvatnu sliku "alternativnih moderniteta" (Larkin) s periferije.²

Trebamo bolje razumjeti bit i učinke transnacionalnih kulturnih strujanja koja potječu s periferije. Ovi procesi postaju uočljivi ako se nadiđe strogo definiran okvir nacionalnoga, koji nacionalne tradicije smatra mozaikom zasebnih kulturnih pojava. Postaje sve jasnije da su izvorišta produkcije prostorno nepovezana te da je publika sve više raspršena po svijetu. Tu se javlja prostor za studije o rubnoj filmskoj industriji te se postavlja zahtjev da se ciklusu filmske produkcije, diseminacije i recepcije pristupi kao jednom dinamičnom procesu koji nadilazi nacionalne granice odražavajući mobilnost ljudskog postojanja u globalnome dobu (usp. Iordanova, 2007: 508-09).

Sve veći broj studija koje naglašavaju složenost globalnog filmskog kolanja pomaže boljem razumijevanju stanja stvari. Osim tradicionalno slabih kanala uobičajene komercijalne distribucije (u kinima i putem sekundarnih kanala), moramo uzeti u obzir i nekoliko drugih pravaca koji djeluju zajednički, ali ih se još uvijek smatra izdvojenim fenomenima te ih se analizira neovisno jedne o drugima. Tu je i previđena, ali usprkos tome utjecajna mreža međunarodnih filmskih festivala. Zatim je tu i veoma uspješan sustav distribucije filmova iz više alternativnih produkcijskih centara, koji uključuju kino-distribuciju, prodaju DVD-a u trgovinama i putem interneta te lokalnu i satelitsku televiziju. I na kraju, ali zato vjerojatno najvažnije, tu je i sve veća uloga novih kanala koje nudi internet.

Neki od ovih kanala već su spominjani u medijima i bili su predmet akademskih studija koje ovu temu obrađuju sve češće, dok je na druge pozornost skrenuta tek onedavno. U većini slučajeva govorilo se o jednom distribucijskom kanalu koji je, zato što je tako bilo shodno, izdvojen iz svog složenog konteksta. Često bi se analizirala distribucija kinematografije jedne nacionalne ili jezične skupine, a da se ona ne bi dovela u korelaciju s mnogobrojnim kanalima kojima istodobno kolaju filmovi druge raseljene skupine. Bavilo bi se europskim festivalima ili festivalima A-kategorije, ali ne i njihovim složenim hijerarhijskim interakcijama s ostalim manjim i zemljopisno raspršenim članovima te mreže. Stoga, zbog metodoloških ograničenja, možemo samo djelomično razumjeti dijalektičku interakciju među mnogobrojnim krugovima u globalnome kontekstu. Kako bismo pojmlili stvarnu globalnu dinamiku, trebamo povezati razbacane komadiće znanja u konsolidirani "dugi rep" (ta se fraza koristi kako bi se opisao fenomen prisutan na potrošačkom tržištu – zahvaljujući digitaliziranim sadržajima dostupnima na internetu, potrošnja više nije distribuirana samo na najpopularnije, najprodavanije ili hit-proizvode, nego na cijeli, gotovo beskonačni niz proizvoda i usluga, op. prev.).

² Vidi Larkin, "Indian Films and Nigerian Lovers: Media and the Creation of Parallel Modernities", str. 350–78; Larkin, "Itineraries of Indian Cinema. African Videos, Bollywood and Global media", str. 170–92; Roof, "African and Latin American Cinemas: Context

and Contacts", str. 241–73; Woll, "The Russian Connection: Soviet Cinema and the Cinema of Francophone Africa", str. 223–41; Iordanova, "Indian Cinema's Global Reach: Historiography through Testimony", str. 113–40.

Moj je cilj u ovome poglavlju jednostavan i jasan: naglasiti sve veću globalnu prisutnost i utjecaj filma s periferije koji se, zahvaljujući ustaljenim percepcijama koje vladaju beskrajno dugo, često smatra sekundarnim, a kada ga se i priznaje, njegov se utjecaj ocjenjuje zanemarivim. U tom nastojanju nadam se da ću dovesti u uzajamni odnos rasprave o kulturnoj hibridnosti te postmodernističku praksu aproprijacije i sve veći broj empirijskih dokaza koji podižu našu svijest o globalnoj dinamici filma. Metodologija za proučavanje ovih procesa još je manjkava, a podaci kojima se možemo poslužiti u ocjenama nepotpuni su i nedostatni. Međutim, uočljive su sve veće promjene zbog dostupnosti novih brojki i dolaska novih filmologa koji se bave perifernim filmom i koji objavljuju radove koji rapidno pridonose našem stupnju razumijevanja. Zaboravljena škrinja s filmskim blagom s periferije, koju je kultura *blockbustera* gurnula na margine, uskoro će izići na vidjelo i otkriti sve svoje veličanstveno bogatstvo i raznolikost, velikim dijelom zahvaljujući promjeni u načinu distribucije filmskog sadržaja.

Globalna dinamika

Opće je mišljenje i mišljenje znanstvenih studija da Hollywood dominira svjetskim tržištima potiskujući sve druge filmske izvore. Međutim malo je toga poznato o dinamici distribucije drugih filmskih tradicija i drugih gledatelja i tek nam je istražiti mnoge transnacionalne kanale kojima se distribuiraju nehollywoodski filmovi. Nadalje, malobrojni radovi o alternativnim smjerovima predstavljali su se kao izdvojene studije slučaja, koje se ne mogu dovesti u vezu s trenutačnim globalnim kontekstom. A ipak, objavljuje se sve više studija o ovim zanemarenim kanalima distribucije, a niz publikacija predstavlja rezultate koji nam, ako ih sagledamo u cjelini, omogućuju da otkrijemo drugačiju sliku dinamike kinematografija s periferije. Vrijeme je da se postavi pitanje utjecaja nehollywoodskog filma kao zbirne cjeline.

Respektabilan i opsežan set filmskih studija daje pregled funkcioniranja Hollywooda kao industrijskog postrojenja³ i u globalnome smislu.⁴ U globalnome kontekstu spomenute studije prenose važan dio priče. Konstatiraju da je Hollywood sveprisutan, da je to jedini globalni distribucijski centar koji ubire profit zahvaljujući svojem položaju na međunarodnom tržištu te da najmanje pola hollywoodskih prihoda potječe iz inozemstva (stoga je posebno važno zadržati snažnu poziciju na međunarodnom tržištu). Iz godine u godinu filmovi koji ostvaruju najveću zaradu dolaze iz hollywoodskih studija. Međunarodna kinoprikazivanja širokoga opsega često se planiraju jednu godinu unaprijed, a nakon intenzivnog publiciteta, filmovi postižu uspjeh u kinima diljem svijeta. Međunarodni filmovi mogli bi dobiti sličnu pozornost kada bi došli u ruke hollywoodskoj distribuciji. To je zadivljujuća i doista složena marketinška mašinerija.

Ono što je važnije jest to da je Hollywood jedino marketinško poduzeće koje izravno nadgleda sve aspekte svoga djelovanja, pozorno prateći cijeli niz statističkih podataka prikupljenih na temelju iscrpnih izvještaja o svim domaćim i međunarodnim prihodima od prodaje kinoulaznica i popratnih sadržaja. Hollywood se tim istraživanjem bavi već desetljećima. Filmolozi koji se bave hollywoodskom globalnom ekspanzijom i analiziraju njegovu globalnu prisutnost i utjecaj pouz-

3 Vidi: Balio, *Hollywood in the Age of Television*; Wyatt, *High Concept: Movies and Marketing in Hollywood*; Wasko, *How Hollywood Works*; Grainge, *Brand Hollywood: Selling Entertainment in a Global Media Age*

4 Vidi: Balnaves i dr., *The Global Media Atlas*; Miller i dr., *Global Hollywood*, drugo izdanje; MacDonald i Wasko, skupina urednika, *The Contemporary Hollywood Film Industry*; Miller (ur.), *The Contemporary Hollywood Reader*

danost njegovih studija pripisuju ovom neumoljivom praćenju podataka dobivenih velikim dijelom iz izvještaja dostupnih javnosti, financijskih izvješća, podataka vezanih uz budžete, statistika o prodaji kinoulaznica, vikend-tablica o prihodima, međunarodnih tablica poretka novih filmova, podataka o prihodima ostvarenima na popratnim tržištima, itd.

Slični podaci nisu dostupni onima koji se bave istraživanjem drugih aspekata globalne dinamike kolanja filmova. Dok neke zemlje objavljuju statističke podatke, slaganje cijele slike temeljem usporedbe dostupnih podataka divovski je zadatak.⁵ Dakle, posve je nemoguće dobiti opsežnu sliku o globalnom kretanju filmova zbog nedostatka pouzdanih i sveobuhvatnih podataka. Dok nam je jedna strana priče o globalnome filmu, ona o Hollywoodu, poznata, ne znamo dovoljno o drugoj strani jednadžbe, koja se odnosi na ono što ne spada u Hollywood. Tu prazninu možemo popuniti samo nagađanjima budući da nemamo dovoljno podataka. Ako doista želimo vidjeti cijelu sliku, morat ćemo se pomiriti s nedosljednim metodologijama. S jedne strane imamo pouzdan, uporno mjeren i opsežno pokriven Hollywood, a s druge strane znanstveno neutemeljene, epizodične i nesustavne dokaze prikupljene iz različitih izvora iz ostatka svijeta.

No znanje se ipak postupno gomila. Ova saznanja polako i pomno pomažu u stvaranju slike koja se razlikuje od one u kojoj Hollywood uvjerljivo vlada svijetom. U zemljama poput Francuske, Italije, Španjolske, Ujedinjenog Kraljevstva, Rusije, Poljske, a posebice na manjim tržištima (gdje nacionalni filmovi jedva pokriju budžete zbog malog broja gledatelja) poput Danske ili Grčke, domaće produkcije počele su privlačiti znatan dio publike nauštrb hollywoodskog tržišnog udjela. Dok su u mnogima od ovih zemalja prije samo nekoliko godina prihodi od prodaje kinoulaznica za domaće filmove činili oko 15 % ili manje, sada se taj broj diljem Europe udvostručio, a u nekim ključnim zemljama čak i utrostručio.⁶ Nadalje, moguće je da je postignut i daljnji napredak u kretanju europskih filmova izvan nacionalnih granica prema drugim europskim zemljama, budući da su 2007. donesene nove mjere potpore europskim proizvodima u kontekstu nove faze programa MEDIA. Otada se 65 % programskog budžeta dodjeljuje unapređenju distribucije do razine koja bi odgovarala porastu produkcije. Indijsko tržište još je nedostupno Hollywoodu. Ondje se 90 % prihoda odnosi na domaće filmove, a prihodi koji se temelje na sve većoj međunarodnoj prisutnosti indijske kinematografije znatno su porasli. Južna Koreja je 2007. proizvela više od deset filmova, ostvarujući samo kod kuće prihod od više od 25 milijuna američkih dolara. Više od 60 % prihoda od prodaje kinoulaznica u Japanu (što predstavlja treći rezultat u svijetu) odnosi se na domaću produkciju.⁷

Mnogi međunarodni filmovi koji dopiru na vikend-ljestvicu 40 vodećih filmova na kinoblagajnama *Screen Internationala* ostvaruju spektakularne prihode: francuski film *Život u ružičastom* (*La Môme*, Olivier Dahan, 2007) 2007. zaradio je 75 milijuna američkih dolara, njemački *Život drugih* (*Das Leben der Anderen*, Florian Henckel von Donnersmarck, 2006) – 65 milijuna američkih dolara, južnokorejski *Rat zmajeva* (*D-War*, Hyung-rae Shim, 2007) – 58 milijuna američkih dolara, indijski *Om Shanti Om* (Farah Khan, 2007) – 35 milijuna američkih dolara. Budući da su ovi filmovi

5 Jedina tvrtka specijalizirana za izradu studija u kojima su sažeti ti međunarodni podaci Dodona Research (<www.dodona.co.uk>) prodaje izvješća po cijenama koje su nedostupne akademskim znanstvenicima.

6 Svi podaci o zaradama na kinoblagajnama u ovom tekstu izvađeni su iz časopisa *Screen International*

i temelje se na stalnom praćenju njegovih tjednih izvješća od 2002.

7 Japanska kinematografija treća je po zaradi od prodaje kinoulaznica u svijetu. Nakon nje dolaze Francuska (četvrto mjesto), Njemačka (peto), Španjolska (šesto), Italija (sedmo) i Južna Koreja (deveto).

vi snimljeni s budžetom koji predstavlja samo djelić prosječnih hollywoodskih sredstava, oni su očigledno i unosniji jer mnogo veći dio prihoda predstavlja profit. Uspjeh takvih nehollywoodskih *blockbustera* važan je pomak prema sve većoj raznovrsnosti koja je obilježje nekih od etabliranih nacionalnih kinematografija koje, poput Francuske i Italije, ostaju na margini u širem globalnom kontekstu i koje žarko žele proizvesti ambiciozne uspješnice koje tematiziraju određena kulturna nasljedstva i problematike. Dobar je primjer uspješan film Danyja Boona *Dobro došli u Ch'tis*, pušten u ožujku 2008, koji je snimljen za jedanaest milijuna eura (petnaest milijuna američkih dolara), a koji je do kraja godine zaradio više od 230 milijuna dolara, petnaest puta više od uloženo. Najveće globalno koordinirano prikazivanje indijskog filma također se dogodilo 2008: UTV je predstavio film *Jodhaa Akbar* (Ashutosh Gowariker) u veljači 2008, osiguravši istodobno prikazivanje u 26 zemalja u više od 1500 kinodvorana, što se potpuno podudara s praksom puštanja hollywoodskih hitova. Dok Hollywood i dalje oponaša, apsorbira i prekonfigurira periferna obilježja i vrline kako bi učvrstio svoju dominantnu poziciju, rubne kinematografije usredotočene su na snimanje više ovakvih *blockbustera* koji su prepoznatljivi domaćoj publici, ali uspijevaju postati svjetski hitovi.

Jedan od čimbenika zbog kojih do nas ne dopiru takva značajna ostvarenja koja ne spadaju u Hollywood jest taj što se njih smatra perifernima i često ih čak i specijalizirani mediji zanemaruju. Specijalizirani tisak je iscrpno izvještavao i analizirao tržište u povodu izlaska obrade mjuzikla *Lak za kosu* (*Hairspray*, Adam Shankman, 2007). Nakon pet i pol mjeseci prikazivanja 2007. film je zaradio oko 71 milijun američkih dolara od distribucije u 35 zemalja. Tijekom istog razdoblja japanski *Heroj* zaradio je 76 milijuna američkih dolara u samo pet zemalja, a jedina kritika na engleskom jeziku od strane profesionalnog filmskog kritičara (u specijaliziranom časopisu *Variety*) navodi da se "čini da će nažalost ovaj veoma simpatičan populistički film vjerojatno zaobići zapadna tržišta" (Elley, 2007).

Od 2004. *Screen International* nastoji pratiti i predstavljati opsežnije i kompatibilnije podatke o stanju na međunarodnim kinoblagajnama. To je veoma težak zadatak budući da su podaci za Kinu, Indiju, Rusiju i druge istočnoeuropske zemlje dostupni tek odnedavno (Klady, 2007a: 6-7). Iako se broj zemalja pod povećalom stalno povećava, nema podataka o svim zemljama i nisu svi podaci pouzdani zbog sklonosti nekih distributera da prijave manju zaradu.⁸

Zanimljivo je pratiti ova izvješća zato što se jasno uočava nekoliko tendencija. Na primjer, trenutačno između 25 i 30 % od 40 filmova koji su ostvarili najveću zaradu ne potječe iz SAD-a ili Ujedinjenog Kraljevstva. Oni koji pozorno prate situaciju u svijetu opisuju 2007. kao rekordnu kad je riječ o međunarodnim kinoblagajnama (Klady, 2007b: 6-8). Ovi su trendovi bili prisutni i prije, no tek sada napokon izlaze na vidjelo. Iako pokriva samo kratko vremensko razdoblje, prikazana tablica daje zanimljiv uvid u ovu promjenu u dinamici te otkriva kako sve veća dostupnost međunarodnih podataka mijenja našu percepciju globalne dinamike kinematografije koja se ne odnosi na Hollywood. Podaci dobiveni u kontekstu tablice navode nas na zaključak da oko 7,5 % recentne zarade na domaćem sjevernoameričkom tržištu odlazi međunarodnim producentima te da Hollywood kontrolira manje od 70 % međunarodnog tržišta. Oba podatka potkopavaju uvriježeno vjerovanje (koje se često ponavlja u predavaonicama) da je samo 1 % sjevernoameričkog tržišta otvoren prema stranom sadržaju te da je razina prisutnosti Hollywooda u većini zemalja 90 %.

⁸ Telefonski razgovor s Dianom Lodderhose, izjaviteljicom o stanju na kinoblagajnama *Screen International*, 3. siječnja 2008.

Ako međunarodni producenti nađu načina da prošire svoje inače ograničene svjetske aktivnosti i ako uspiju zadržati solidan tržišni udio u svojim zemljama, ova će se statistika dalje mijenjati. Mogućnost takve ekspanzije ne treba isključiti, posebice s obzirom na brze promjene koje se događaju u različitim dijelovima Azije ili Afrike.

Usporedba svjetskih tržišta (1. siječnja – 30. travnja 2007)

Zarada od prodaje kinoulaznica	Kinoblagajne	Postotak kinoblagajni
Ukupno	\$7,2 milijarde	100
Američke produkcije	\$4,8 milijardi	66,7
Inozemne produkcije	\$2,4 milijarde	33,3

Domaće sjevernoameričko tržište	Kinoblagajne	Postotak kinoblagajni
Ukupno	\$2,8 milijardi	100
Američke produkcije	\$2,5 milijardi	90
Inozemni producenti	\$0,2 milijarde	7,5

Pišući o brzim promjenama u filmskoj i medijskoj produkciji i konzumaciji zabavnih sadržaja u Kini, Michael Curtin (2007) navodi:

Današnji Hollywood veoma je nalik Detroitu prije 40 godina. Industrijski grad koji proizvodi velika predimenzionirana auta s hrpom kroma. Dok se budžeti vrtoglavo povećavaju, kvaliteta opada, uvelike kao posljedica institucionalne inertnosti i nedostatka konkurencije. Poput Detroita, Hollywood vlada toliko dugo da mnogi od njegovih vodećih ljudi teško mogu zamisliti promjene koje se uskoro moraju dogoditi.

Curtin smatra da Hollywood kratkovidno gleda na budućnost svjetske kinematografije kao na "svijet sjedinjen homogenim kulturnim proizvodima koje proizvode i distribuiraju američki mediji" (ibid.). Međutim, treba uzeti u obzir i mogućnost pojave konkurenata. Curtin tvrdi da bi se ova stoljetna vladavina mogla znatno poljuljati te da bi se moglo ispostaviti da je svjetska publika sklonija novim, alternativnim modelima koji potječu iz drugih izvora zbog činjenice da se u Aziji pojavljuju novi medijski konglomerati koji nastoje probiti se na svjetsko tržište. Bilo bi mudro odbaciti pretpostavku da će Hollywood vladati vječno i prihvatiti fleksibilniju sliku budućnosti.⁹

Festivalska mreža

Na domaćim terenima, filmski festivali, budući da ih je više nego ikad prije, postaju alternativan distribucijski kanal za izazovne, eksperimentalne i inače tržišno neisplative filmove.

Ben Slater (2007: 26-27)

⁹ "Što ako budućnost neočekivano skrene s puta za Disneyland prema složenijem globalnom terenu koji karakteriziraju kulturne sfere koje se preklapaju i ponekad presijecaju, a koje potječu iz različitih medijskih poduzeća smještenih u medijskim centrima

diljem svijeta?" (ibid.). Curtin govori o studijama medijske penetracije diljem svijeta s naglaskom na Japan, Indiju, arapske zemlje i Latinsku Ameriku, zemlje koje pružaju dokaze da se ovakvo što možda doista događa.

Hollywoodskim filmovima nisu potrebni festivali da bi doprli do publike. Distributeri (koji su vezani za projekt od samoga početka) često festivalima ili ustupe ili iznajme kopije. S druge strane, većina filmova snimljenih u drugim zemljama ovisi o sudjelovanju na festivalima budući da im oni osiguravaju kolanje i izvan njihova okruženja. Osvojivši Zlatnoga medvjeda na Berlinaleu 2004, njemačko-turski film *Glavom kroz zid* (*Gegen die Wand*) Fatiha Akina osigurao si je prikazivanje na više od 100 drugih festivala, a zatim i distribuciju u kinima i na DVD-u u nizu zemalja. Nagrada je podigla ugled ne samo redatelju već i cijeloj njemačko-turskoj kinematografiji. Čak i da je film bio prikazivan samo na festivalima, bio bi osigurao svojim tvorcima bogatu društvenu mrežu. Festivali se već dulje promoviraju kao alternativna distribucijska mreža, no i dalje ih se smatraju tek izlogom koji može otvoriti vrata pravoj distribuciji. Iako se sve više međusobno povezuju, tek ih se onedavno počinje doživljavati kao autonomnu mrežu s vlastitim kanalima, poveznicama i načelima (usp. Elsaesser, 2005: 82-108).

U posljednjih dvadeset godina festivali su se proširili cijelim svijetom, povezali su se i uspostavili svoju hijerarhiju. Gotovo je nemoguće navesti točan broj aktivnih, no jasno je da je riječ o broju iznad 1000, a vrlo vjerojatno negdje blizu 2000. Samo u Francuskoj održava se njih više od 350, što bi značilo da se gotovo svakoga dana u godini otvori jedan. Nekoliko velikih i etabliranih festivala igra ključnu ulogu u globalnoj mreži budući da okupljaju sve veći broj profesionalnih selektora s drugih festivala, koji dolaze kako bi vidjeli nove filmove i odlučili što će ponuditi publici kojoj sami imaju pristup.

Odabranih nekoliko festivala igra ključnu ulogu u širenju određene vrste kinoproizvoda koji ne pripadaju srednjoj struji. Sundance, koji se održava u siječnju u saveznoj državi Utah, najvažnije je mjesto kad govorimo o predstavljanju novih uradaka američkih nezavisnih redatelja i uručivanju pozivnica za druge festivale. Odabrani filmovi sa svih prošlogodišnjih europskih i azijskih festivala prikazuju se početkom rujna u Torontu sjevernoameričkim novinarima, selektorima i distributerima, koji odabiru filmove koje će predstaviti svojoj publici na manjim festivalima i u kinotekama. Najzanimljiviji filmovi iz Azije prikazuju se u listopadu na festivalu u Busanu, u Koreji, gdje se selektiraju filmovi za Rotterdam potkraj siječnja, kako bi europski i američki selektori odabrali svoje favorite i osigurali im daljnja prikazivanja. I tako dalje.

Tako osim službenih filmskih tržišta, koja idu uz neke od vodećih festivala i koji ostaju ključni za one koji se profesionalno bave kinematografijom i za distributere, postoji i neslužben, ali sve povezaniji i učinkovitiji sustav međunarodnog kolanja filmova putem festivalskih veza gdje se mali film iz neugledna izvora odabire za prikazivanje na nizu festivala u više zemalja te tako biva izložen cijelome svijetu, što nužno ne podrazumijeva znatnu financijsku dobit. Nasumičan primjer bili bi filmovi portugalskog redatelja Pedra Coste, poznatog po sjajnim uracima o protagonistima koji dolaze s društvene margine. Mada nisu u službenoj distribuciji, njegovi se filmovi posljednjih godina prikazuju na više kontinenta, na festivalima u Hong Kongu, Buenos Airesu, Beogradu, Torontu, Tokiju, Solunu, Locarnu, itd.

Valja primijetiti da *Internet Movie Database* (<www.imdb.com>) pod kategorijom "puštanje filma u distribuciju" navodi festivalska prikazivanja, što znači da se službena distribucija i festivalsko prikazivanje tretiraju jednako. Mnogo je primjera filmova koji se uglavnom distribuiraju putem sustavnog festivalskog prikazivanja. Često možemo naići na podatke o filmovima koji su prikazivani na festivalima na svim kontinentima.

Nick Roddick, dugogodišnji filmski kritičar časopisa *Sight & Sound*, nedavno je kazao kako "trenutačni filmski distribucijski sustav ne samo da ne pobuđuje interes za kinematografiju koja nije srednjestrujaška već je i potpuno nesposoban procijeniti kvantitetu takva interesa" (Roddick, 2007: 14). Međutim, na temelju svojih posjeta povećem broju festivala, tvrdi da je očigledno "da

postoji mnogobrojna publika sa zdravim apetitom za filmove koji se ne prikazuju u multipleksima". Taj "zdravi apetit", priznaje, nije bilo lako izmjeriti, niti je bio "zabilježen onako precizno kako to studiji čine kada analiziraju izvješća o zaradi tijekom vikenda", no on jasno pokazuje da su festivali najveća platforma za distribuciju alternativnih filmova – struktura koja najsustavnije i najdosljednije izlaže perifernu kinematografiju.¹⁰

Danas međunarodni festivali ne samo da podupiru i omogućuju distribuciju filmova koji ne dolaze iz Hollywooda već su se i toliko proširili da ih se može smatrati zasebnom distribucijskom mrežom. Iako nisu međusobno koordinirani, festivali su počeli surađivati s drugim kanalima o kojima se ovdje raspravlja, kao što su primjerice različite mreže u dijaspori (od kojih su mnoge prigrlile festivalski model, primjerice Festival grčkoga filma u Los Angelesu ili Festival poljskoga filma u Chicagu, te tako funkcioniraju kao festivali) i odnedavno čitava lepeza internetskih inicijativa. Ako bismo htjeli dočarati opseg ovih procesa na uvjerljiviji način, morali bismo provesti detaljno istraživanje zbog činjenice da sustavu festivala nedostaje jasno vodstvo ili institucije koje bi se bavile koordinacijom. Čim se uspostavi okvir za istraživanje međunarodnih festivala, ostali dokazi lako će sjesti na svoje mjesto.¹¹

Stazama dijaspore

Sustav distribucije filmova iz različitih produkcijskih centara prema dijaspori privukao je pozornost filmologa prije jednoga desetljeća. Revolucionaran rad Australaca Stuarta Cunninghama i Johna Sinclaira, točnije njihov projekt *Floating Lives* (2001), zaplivao je svjetskim tokovima zadovoljavajući potrebe sve aktivnije publike u dijaspori diljem svijeta. Otada se uvelike povećao broj puteva koji vode prema dijaspori, povezujući tako produkciju s konzumacijom na svim kontinentima. Povećao se i broj studija koje se bave začkoljicama tih raznolikih kanala. Najdalekosežnija istraživanja ovih obrazaca provedena su na području međunarodne televizije, a naglasak je stavljen na širenje lokalnih i globalnih satelitskih kanala kao distribucijskih točaka.¹²

Centri produkcije mogu biti smješteni u određenoj zemlji, no pri planiranju i stvaranju sadržaja svjesni su da će se konzumacija sadržaja stvorenoga "ovdje" najvjerojatnije odvijati drugdje, od strane publike raspršene na različitim lokacijama diljem svijeta. Riječ je o poslovnom izvo-

10 Mnogi autori uviđaju važnost festivalskog prikazivanja. Faye Ginsburg primjećuje kako se skromni aboridžinski televizijski film mijenja festivalskim prikazivanjem (i kako mreže autohtonih sineasta koje nastaju na festivalima određuju daljnji razvoj). Sheldon H. Lu komentira način na koji novi kineski redatelji poput Jia Zhangkea iskorištavaju uspjeh na festivalima pri pregovaranju oko svoje pozicije unutar nacionalnog kinematografskog statusa quo.

11 Analiza fenomena umreženosti festivala tema je sve većeg područja filmologije. Okvir za proučavanje festivala postavljaju: Stringer, "Global Cities and the International Film Festival Economy", str. 134–44;

Harbord, *Film Cultures*; Elsaesser, "Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe", str. 82–108; De Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*; te zbirke tekstova Portona i Iordanove objavljene 2009.

12 Vidi: Sinclair, *Latin American Television: A Global View*; Sinclair i Turner (ur.), *Contemporary World Television*; Iwabuchi, *Recentring Globalization: Popular Culture and Japanese Transnationalism*; Iwabuchi, *Feeling Asian Modernities: Transnational Consumption of Japanese Tv Dramas*; Keane i dr., *New Television, Globalisation, and the East Asian Cultural Imagination*; Curtin, *Playing to the World's Biggest Audience*

zno-uvoznom modelu koji se, u svom nastojanju da učinkovito poveže produkciju i distribuciju, oslanja na izvore koji definiraju ciljne skupine korisnika za određene uvezene kulturne sadržaje.

Kineska dijaspora u zemljama s područja jugoistočne Azije, poznatog pod nazivom Nanyang, kao i u Sjevernoj Americi i Europi (u posljednje vrijeme i u različitim afričkim zemljama), redovito prima i izmjenjuje znatan udio kulturnih izvoznih proizvoda na mandarinskom i kantonskom jeziku. Ovi prekogranični tokovi promatraju se i proučavaju u kontekstu sve brojnijih znanstvenih radova koji primjenjuju prekogranični obrazac na kinematografske fenomene koje izučavaju.¹³

Međutim, najočitiji slučaj distribucije prema dijaspori i dalje je sve veća međunarodna prisutnost Bollywooda. Mnogobrojne studije bave se različitim vidovima sve jačeg utjecaja Bollywooda, a tu su i radovi na tu temu iz područja političke ekonomije medija,¹⁴ kulturnih studija,¹⁵ transnacionalne antropologije¹⁶ i sociologije medija,¹⁷ a da ne spominjemo mnogobrojne članke u akademskim časopisima i srednjostrujaškim i specijaliziranim medijima koji analiziraju različite vidove ovoga fenomena usmjerenog na dijasporu.

Replicirajući u mnogočemu Hollywoodu, s vlastitim sustavom studija i zvijezda i žanrovskim konvencijama, Bollywood je postigao velik napredak u području međunarodne distribucije od sredine 1990-ih. S novim kinouspjehima koje se prikazuju simultano u više od petnaest zemalja, ova industrija jedini je produkcijsko-distribucijski centar izvan SAD-a koji više-manje replicira hollywoodske mehanizme prodiranja na međunarodna tržišta. I dok oko polovine hollywoodskih prihoda dolazi iz inozemstva, u slučaju bollywoodskih *blockbustera*, koji zadovoljavaju potrebe dvadesetak milijuna indijskih zajednica širom svijeta, udio prihoda koji se ostvaruje u inozemstvu još je veći.

Distribucija mnogih od ovih proizvoda usmjerena je na dijasporu, no sve je više slučajeva kada osim neposredne etničke skupine kojoj je proizvod namijenjen i *mainstream* publika iskaže svoje zanimanje. Na primjer zanimanje za bollywoodske filmove u Ujedinjenom Kraljevstvu danas u pravilu nadilazi indijsku zajednicu. Sve je više obožavatelja među ostalim useljeničkim zajednicama i među mladim Englezima ili Škotima, koji su zavoљjeli Bollywood ponajviše zahvaljujući širokoj dostupnosti DVD-a za svjetsko tržište koji su kodirani brojem 0, što znači da su namijenjeni svim DVD-playerima i da ih se može gledati u svim svjetskim regijama. Novi bollywoodski filmovi iskorištavaju transformacijski potencijal *mainstream* multipleksa pa se ondje prikazuju i vrlo često obaraju dotadašnje rekordne zarade i tjeraju medije na izjave o tome kako su pokorili "svoju konkurenciju u inozemstvu, britanske filmove, pa čak i hollywoodsku produkciju".¹⁸ Uz tra-

13 Vidi: Mitchell, "In Whose Interest? Transnational Capital and the Production of Multiculturalism in Canada", str. 219–55; Ong, *Flexible Citizenship: The Cultural Logic of Transnationality*; Ang, *On Not Speaking Chinese: Living between Asia and the West*; Lu i Yueh-Yu Yeh, skupina urednika, *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics*; Berry i Farquhar, *China on Screen: Cinema and Nation*; Gina Marchetti, *From Tian'anmen to Times Square: Transnational China and the Chinese Diaspora on Global Screens, 1989–97*; Curtin, *Playing to the World's Biggest Audience*; Keane i dr., *New*

Television, Globalization, and the East Asian Cultural Imagination

14 Pendakur, *Indian Popular Cinema: Industry, Ideology, and Consciousness*

15 Desai, *Beyond Bollywood: The Cultural Politics of South Asian Diasporic Film*

16 Kaur i Sinha (ur.), *Bollywood: Popular Indian Cinema through a Transnational Lens*

17 Dudrah, *Bollywood: Sociology Goes to the Movies*

18 *The Times*, 19. prosinca 2007.

dicionalno dostupne hollywoodske i europske filmove, velike trgovine DVD-ima diljem zapadne Europe danas nude i izbor bollywoodskih filmova. Ovaj uspjeh bollywoodske *mainstream* zabave pruža bolji pogled na cijeli niz drugih indijskih filmova, bili to nezavisni filmovi na hindskome jeziku ili filmovi na jezicima kao što su bengalski, telugu ili malajalamski, omogućujući manjim igračima da krenu stazama koje su utabale veće komercijalne industrije.

Prisutnost kinematografije na hindskome jeziku ne bi trebala zamračiti činjenicu da postoje i druge relevantne mreže u dijaspori. Mnogo je primjera kada su zajednice u dijaspori – kao što su Turci, Poljaci, Pakistanci ili Vijetnamci – prigrllile uvezene filmove iz svojih zemalja podrijetla.

Videokasete i DVD-i često se uvoze zajedno s etničkim namirnicama i istaknuti su zajedno s tradicionalnim prehrambenim proizvodima na policama malih trgovina koje opskrbljuju useljeničku zajednicu (usp. Iordanova, 1999: 54-70). Stoga je veoma teško pojmiti opseg distribucije filmova u dijaspori, budući da mnoge pojave izmiču pouzdanim statistikama o konzumaciji medija ili o stanju na kinoblagajnama. Jedan od načina na koji možemo pratiti ove kanale jest tako da slijedimo staze koje vode prema dijaspori iz određenih zemalja koje proizvode filmove. Sustavan i kumulativan niz studija slučajeva utemeljenih na empirijskom istraživanju mogao bi tijekom vremena dovesti do manje-više sveobuhvatne slike o dinamici distribucije prema dijaspori koja je prisutna u današnjoj multikulturalnoj stvarnosti. Bilo bi moguće dobiti uvid u funkcioniranje skrivenih kanala kada bi se identificirao društveni utjecaj određenih kulturnih proizvoda koje uvozi dijaspora (islamska radikalizacija među mladim muslimanima sa Zapada možda je posljedica ove pojave).¹⁹ Mogli bismo se bolje upoznati s interkulturalnom dinamikom kontakata koje ostvaruju umrežene etničke zajednice na multikulturalnim urbanim područjima, kao što to primjećuju sociolozi globalizacije i antropolozi.²⁰ Kojim god putem krenuli, zasigurno bi trebalo uzeti u obzir mnogo podataka kako bi se došlo do sveobuhvatne slike stvarnih dimenzija ovih još neotkrivenih puteva.

Periferija na Webu 2.0

Na internetu, a posebice u domeni takozvane Web 2.0 tehnologije, koja podrazumijeva interaktivne sustave, sve se strelovito mijenja. I dok su dokazi o tome da poboljšanja u internetskoj distribuciji mijenjaju sliku o konzumaciji medija još neuvjerljivi, jasno je da sadržaj koji u prošlosti nije imao svoje mjesto u klasičnim distribucijskim kanalima sada pronalazi svoj put i postaje do-

¹⁹ U rijetkim slučajevima kulturni uvozni proizvodi iz dijaspore naprave iskorak u *mainstream* distribuciju. Nedavni primjer proizvoda koji je uvezla dijaspora, a koji je na kraju ostvario znatan utjecaj jest turski *blockbuster* *Kurtlar vadisi-Irak* (Serdar Akar, 2006), otvoreni akcijsko-pustolovni antivestern koji na kontroverzan način govori o postupanjima američkih privatnih plaćenika u Iraku. U filmu glume poznati američki glumci, a za specijalne efekte odgovorni su hollywoodski stručnjaci. Film je putem *mainstream* kanala pušten u kinodistribuciju u Njemačkoj i Nizozemskoj, a zatim u još deset

europskih, arapskih, azijskih i latinskoameričkih zemalja. DVD-verzija s podnaslovima dostupna je na međunarodnom planu. Budući da daje alternativan pogled na rat, postao je veoma popularan među širom muslimanskom zajednicom i šire, uzrokujući kontroverziju u javnosti.

²⁰ Vidi: Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*; Hannerz, *Transnational Connections: Culture, People, Places*; Ginsburg i dr., (ur.), *Media World: Anthropology on New Terrain*; Sassen, *The Global City: New York, London, Tokyo*, drugo izdanje.

stupan na internetu. Preostaje nam još vidjeti hoće li ta dostupnost dovesti to stalnih promjena u obrascima konzumacije, kao što to predviđa Chris Anderson u svojoj knjizi *The Long Tail*. No ključno je pronaći načine da se pouzdano izmjeri konzumacija u okruženju podložnom strelovitim promjenama.

Nove tehnologije filmske distribucije podrazumijevaju goleme implikacije. Putem ovog novog modela distribucije velik broj proizvoda se sada može nabaviti od *on-line* distributera koji upravljaju golemim inventarom koji funkcionira na zahtjev i koji proširuje postojeća tržišta i zadovoljava potrebe uskog tržišnog segmenta. Tržište je oslobođeno tiranije “zemljopisnog položaja”: novi model distribucije osigurava neograničenu dostupnost specifičnih proizvoda. Stanovnici zabačenih sela imaju jednak pristup kulturnim dobrima kao i stanovnici metropole.

Uspjeh *on-line* stranica za iznajmljivanje DVD-a i skidanje filmskog sadržaja kao što su Netflix ili Lovefilm (i širenje još mnogo sličnih poslovnih pothvata) potvrdio je prednosti izrazito neobičnog i razornog poslovnog modela. Međutim, važnost ovih usluga ne leži samo u tehnološkoj inovativnosti. Baš kao što Anderson opisuje u knjizi *The Long Tail*, zahvaljujući njima, materijal namijenjen uskom segmentu tržišta, koji se vjerojatno neće naći na policama klasičnih malih videoteka, postaje jednako dostupan kao i srednjostrujaške zbirke. Nadalje, sada taj materijal postaje dostupan mnogo brojnijoj bazi klijenata nego što je to bio slučaj prije.

S interneta je moguće skinuti sve više studijskih filmova, no nije riječ samo o srednjostrujaškom sadržaju.²¹ Jednako je lako pronaći i široku paletu alternativnih međunarodnih filmova. Mnogo prije nego što se japanska manga-animacija pojavila na DVD-u u zapadnjačkim trgovinama, bilo je moguće pogledati sve epizode popularnih serija kao što su *Hagane no renkinjutsushi* (Seiji Mizushima, Japan, 2003), *Nodame Cantabile* (Hideki Takeuchi i Kawamura Yasuhiro, Japan, 2006) ili *Desu nōto* (Shusuke Kaneko, Japan, 2006) preko YouTubea (<www.youtube.com>) i sličnih stranica. Takve stranice oglašavaju postojanje netaknutog svemira alternativnog filmskog materijala. Osim glazbenih videoisječaka popularnih zapadnjačkih umjetnika, sadržavaju i videoisječke drugih poznatih glazbenika, kao što je androgini japanski idol Kimutaku iz grupe SMAP (zvijezda međunarodnog *blockbustera* *Heroj* koji je ostvario najveću zaradu 2007) ili najave za *blockbustere* kao što je španjolski film strave *Sirotište* (*El orfanato*, Juan Antonio Bayona, 2007). Uz stotine tisuća posjeta popularnost im strelovito raste. Sve veći broj rijetko dostupnih filmova u potpunosti je dostupan na YouTubeu u segmentima od deset minuta. Razmjena datoteka putem BitTorrenta omogućila je stvaranje živahnih zajednica koje se međusobno približavaju razmjenjujući rijetke materijale na različitim jezicima.

Kako ova nova *on-line* stvarnost ide u prilog rubnim kinematografijama? Ponajprije tako što ih stavlja uz bok velikim igračima koji možda kontroliraju međunarodnu kinodistribuciju, no ne nalaze učinkovite načine da spriječe pojavu alternativnih sadržaja na internetu. Posljednjih godina sve je više različitih kreativnih *on-line* kanala koji distribuiraju nezavisne filmove, a proizvodi namijenjeni uskom tržišnom segmentu – kao što su nezavisni igrani filmovi ili dokumentarci –

21 Mnogo je stranica s kojih je moguće skinuti videomaterijal služeći se BitTorrentom, *on-line* sustavom za razmjenu datoteka, ili nekom drugom tehnologijom kao što je *peer-to-peer* sustav (primjerice iTunes, Babelgum, Joost, Veoh, GONG). Ove stranice većinom poštuju ograničenja

teritorijalne prirode i zemljopisnih blokova (primjerice Movielink, CinemaNow ili Amazon Unbox dostupni su većinom u SAD-u, a Lovefilm, BFI, Channel 4, SkyAnytime i BTVision ograničeni su na Ujedinjeno Kraljevstvo).

postali su lako dostupni.²² U želji da dobiju pristup široj publici, sve više filmaša zaobilazi velike igrače i priključuje se pobjedničkoj strani. Prvi put u povijesti imaju na raspolaganju sredstvo s pomoću kojega mogu doprijeti do prije im nedostupne publike, koja nije naročito brojna, no koja je dovoljno velika da mogu ostvariti skromnu zaradu koja im omogućuje ostanak u igri. Sada je na internetu moguće kupiti od malih distributera smještenih u dijaspori ili u svojim zemljama podrijetla sve veći broj međunarodnih filmova koji su prije bili nedostupni.²³ Još je važnije naglasiti kako ti filmovi postaju dostupni klijentima koji prije nisu imali pristup takvom materijalu jer žive na zemljopisno udaljenim lokacijama.

Više se ne može zanemarivati važnost ovog kanala kulturne distribucije, budući da se sve brojnija publika oslanja na internet s ciljem kulturne konzumacije koja nadilazi granice. Uz sve veći utjecaj publiciteta koji se prenosi usmenom predajom u kibernetičkom prostoru u kontekstu novih virtualnih zajednica, ovi rubni, ali veoma živahni diseminacijski kanali zasigurno će se razgranati. Marketinške strategije mijenjaju se iz korijena kako usmena predaja na internetu i filmske recenzije preko blogova postaju prijelomno žarište u kontekstu marketinga. U stanju su vinuti u zvijezde malen nezavisni igrani film, a s jednakom lakoćom mogu potkopati i višemilijunsku dolarsku produkciju.²⁴

“Repertoarno kino preselilo se u kibernetički prostor”, izjavljeno je u jednom nedavno objavljenom članku u kojem se željela naglasiti ova “nova filmofilija”.²⁵ Internet pruža rješenje za posebne interese tako što čini dostupnim cijeli niz klasičnih i suvremenih filmova izvan *mainstreama* te tako što omogućuje obožavateljima koji ne žive u metropolama pristup dotad nedostupnim filmovima. Filmofili postaju sve aktivniji u kontekstu foruma, gdje se okupljaju i susreću one koji dijele sličnu svijest ili znanje. Sudjeluju u različitim raspravama ili vode vlastite specijalizirane stranice kojima ugled raste. Pritom prihvaćaju mnogobrojne nove prilike koje im katkad daju visoki položaj jednak ili čak onaj koji nadilazi autoritet filmskih kritičara i kritike.²⁶ Harry Knowles is Austina u Texasu, koji

22 Neki primjeri *peer-to-peer* distribucijskih modela kad je riječ o nezavisnim filmovima mogu se pronaći na stranici Withoutabox (<www.withoutabox.com>), koja pruža usluge međunarodnoj zajednici nezavisnih filmova, ili Dogwoof (<www.dogwoofpictures.com>), novom distributeru koji snažno prodire na britansko tržište. Detaljnije podatke naći ćete na stranici <www.futurefilmsummit.co.uk/homepage.asp> (posjet 2. siječnja 2008) gdje se nalazi londonska konferencija *Screen International* o budućnosti distribucije, održana u srpnju 2007.

23 Na primjer većina donedavno rijetkih poljskih ili mađarskih filmova sada je dostupna *on-line* zahvaljujući različitim distributerima. Rijetki dokumentarci iz Malezije mogu se naručiti na stranici Red Films, <www.redfilms.com.my/company.htm> (posjet 2. siječnja 2008)

24 Kao što je *Screen International* nedavno izvijestio, *mainstream* distributeri sve su svjesniji činjenice da filmovi stječu određeni ugled putem

internetskih rasprava, te stoga pažljivo prate komentare na društvenim mrežama kao što su MySpace ili Facebook i nadziru postove na milijunima blogova s namjerom da utječu na ugled pojedinih filmova. Pritom se služe uslugama koje nude Blogpulse.com (koji prati gotovo 40 milijuna blogova) i Technocrati.com (koji tvrdi da prati 57 milijuna blogova).

25 Vidi: Slater, “The New Cinephiles”, str. 26; Rosenbaum i Martin (ur.), *Movie Mutations: The Changing Face of World Cinephilia*

26 Godine 2007. i 2008. cijeli niz međunarodnih foruma na temu filma i festivala u središte pozornosti stavlja pitanje opadanja moći institucionalizirane filmske kritike i sve većeg utjecaja *on-line* recenzija i blogera. Britanski časopis *Sight & Sound* i američki *Cineaste* mnogo rasprava posvećuju toj temi (*Cineaste*, 2008, “Film Criticism in the Age of the Internet, A Critical Symposium”, vol. 33, br. 4, str. 30–47; *Sight & Sound*, listopad 2008: “Who

vodi stranicu Ain't It Cool News, već je neko vrijeme najpoznatiji filmofil-amater s velikim utjecajem na Hollywood (<www.aintitcool.com>). No sve više filmofila otvara svoje blogove i raspravlja o filmu u kibernetičkom prostoru, dovodeći tako rubnu kinematografiju u prvi plan:

Kao reakcija protiv hegemonije Hollywooda i šovinizma kanona klasične umjetnosti, mladi filmofili iz kinematografski manje posjećenih zemalja (jugoistočna Azija, istočna Europa, Bliski istok) mogu iznova vrednovati svoje filmove na toliko dubokoj i detaljnoj razini na kojoj to gostujući programski selektori i kritičari ne mogu nikada pojmiti. Podržavaju revolucionarne mlade redatelje te iskapaju zaboravljene majstore iz prošlosti.

Ben Slater (2007: 27)

Čak su i igrači s neskrivenim komercijalnim ambicijama otkrili komercijalni potencijal periferije. Tvrtka Jaman, osnovana u siječnju 2007. u Silicijskoj dolini, nudi *on-line* pristup i mogućnost jednostavnog skidanja igranih filmova. Hitro pribavlja licencu za sadržaje iz svjetske kinematografije koje zatim nudi svjetskoj publici putem jedinstvene *on-line* usluge. Uključivši više od 500 dugometražnih igranih filmova tijekom prve godine rada i odlučno sklapajući ugovore s različitim međunarodnim nositeljima prava na sadržaj koji pripada rubnoj kinematografiji, Jaman odlično zarađuje na međunarodnom i nezavisnom filmskom sadržaju koji zaobilazi glavne distribucijske kanale, dogovarajući kupnju licenci za filmske biblioteke koje uključuju naslove iz Hong Konga, Indije, kulture i *art* filmove. Jaman surađuje i s filmskim festivalima nastojeći ostvariti ekskluzivno pravo na *on-line* prikazivanje filmova s određenih festivala (Tribeca, San Francisco IFF, Cinequest), povezujući se tako s festivalskom distribucijskom mrežom i proširujući je na nešto što bi uskoro moglo početi nalikovati na pravi globalni distribucijski obrazac.

Tvrtka za sebe kaže da predstavlja "najbolje mjesto gdje možete otkrivati i dijeliti svjetske filmove te u njima uživati". Istodobno ulaže u stvaranje međunarodne zajednice filmofila koje zanimaju nekomercijalni filmovi (i koji su pozvani reklamirati vlastite radove putem stranice). Jaman je osnovao poslovni čovjek indijskoga podrijetla Gaurav Dhillon. Tvrtka ni ne pokušava nagovoriti velike hollywoodske igrače da prodaju svoje licence, već se okreće uskom segmentu publike nudeći široku lepezu međunarodnih filmova, filmova sa Sundancea, nezavisnih filmova ili Bollywoodskih klasika. "Manje od 1 % filmova proizvedenih na planetu Zemlji distribuiraju se u Sjedinjenim Državama", navodi se u reklamnim materijalima. Ostalih 99 % filmova koji pripadaju perifernoj kinematografiji ono je što Jaman vidi kao primamljivu poslovnu šansu koju odlučno namjerava iskoristiti.

Novonastali kanali periferne kinematografije

Pravci kolanja svjetske kinematografije funkcioniraju zajednički, no i dalje ih se proučava neovisno jedne od drugih. Međutim, sve se češće priznaje da je riječ o hibridnoj i fleksibilnoj, brznoj i promjenjivoj interakciji i povezanosti. Posljedica je složenija slika, no ta slika jasno pokazuje da je

Needs Critics", dostupan na <www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49479> i "Critics on Critics", dostupan na <www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49480>, stranice posjećene 8. siječnja 2009). Međutim, u svim ovim raspravama uvijek je fokus na bijelim filmskim kritičarima muškoga spola čiji je

materinski jezik engleski i koji su najčešće upoznati sa zapadnjačkim kinematografijama. I dalje čekamo forum koji bi okupio doista raznoliku skupinu filmskih kritičara s periferije, koji već nekoliko godina pridonose raznolikosti filmske kritike na internetu i o kojima Slater govori u eseju koji ovdje citiram.

potrebno podići i posljednji stup na kojem počiva naš argument, na način da se povežu periferne strategije o kojima se ovdje govorilo na dinamičan način.

I dok su neki aspekti ovih kanala već dobro istraženi, drugi su tek odnedavno postali predmetom proučavanja. Mnogo je studija o globalnom utjecaju Hollywooda. Posljednjih godina objavljeno je mnogo radova na temu prakse distribucije prema dijaspori, koja se većinom odnosila na bollywoodske i druge azijske transnacionalne mreže. Tek se odnedavno u studijama počela priznavati važnost festivala kao alternativnih distribucijskih mreža te svjetski utjecaj i specifičnosti internetskih distribucijskih kanala.

Postojeće studije često obrađuju jedan distribucijski pravac, najčešće zbog metodoloških poteškoća pri proučavanju i analizi različito strukturiranih područja djelovanja. Sljedeći bi zadatak bio analizirati sve ove različite strategije i trendove koji spadaju pod periferiju te u kontekstu kinematografije istražiti njihove složene interakcije, kako bismo bolje razumjeli istinsku dinamiku svjetskih kulturnih tokova. Za razliku od prijašnjih studija koje su se bavile jednim sustavom, cikluse svih četiriju kanala trebalo bi dovesti u uzajamni odnos kako bismo otkrili obrasce aktivne interakcije.

Globalni Hollywood više ne reklamira samo proizvode iz velikih studija u SAD-u, već aktivno traži filmove koji osvajaju publiku iz alternativnih izvora. Sve više priznaje važnost festivala, interneta i distribucijskih kanala koji vode prema dijaspori te djeluje u skladu s time kako bi zadržao svoj utjecaj na svim tim progresivnim područjima. Sve se više priznaje uloga umreženih festivala u kolanju filmova izvan *mainstreama*. Sve je više slučajeva kada ključni igrači festivalske mreže svjesno iskorištavaju potencijal festivala kao alternativnog distribucijskog kanala. Festivali se često udružuju s različitim dijasporskim distribucijskim izvorima i *on-line* inicijativama. Distribucija filmova prema dijaspori iz različitih alternativnih produkcijskih centara sve više oponaša hollywoodske modele, no iskorištava i festivalsku mrežu te prednosti distribucije koje proizlaze iz novih tehnoloških dostignuća putem lokalne i transnacionalne satelitske televizije i interneta. Internetski distribucijski kanali nude i hollywoodski i alternativni sadržaj. Mnogo je primjera kada festivali koriste internet za širenje filmova i kada cvjetaju *on-line* zajednice slične onima koje nastaju na festivalima. Sveobuhvatna komparacija ovih distribucijskih mreža neće samo podrazumijevati izazove i uvide već će uroditi i toliko potrebnom kontekstualnom procjenom procesa koji se odvijaju u *dugom repu* svjetskog kolanja filmova na periferiji.²⁷

S engleskoga prevela Sandra Palihnič

27 Zahvaljujem Belén Vidal i Davidu Martin-Jonesu na kvalitetnoj uredničkoj povratnoj informaciji, no ponajviše na velikodušnosti i kolegijalnosti koje pridonose radnom okruženju punom potpore. Zahvaljujem Faye Ginsburg na prijateljskoj potpori, sjajnim prijedlozima te na pomoći u uređivanju teksta. Zahvaljujem i Yun-hua Chen na pomoći

oko popisa literature i referenci. Moje istraživanje djelomično je financirao Leverhulme Trust, Carnegie Trust i Arts & Humanities Research Council u Ujedinjenom Kraljevstvu, kao i Sveučilište St. Andrews koje mi je velikodušno odobrilo slobodnu studijsku godinu.

LITERATURA

Anderson, Chris, 2006, *The Long Tale: How Endless Choice is Creating Unlimited Demand*, London: Random House

Ang, Ien, 2001, *On Not Speaking Chinese: Living between Asia and the West*, New York: Routledge

Appadurai, Arjun, 1996, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis: Minnesota University Press

Balio, Tino, 1990, *Hollywood at the Age of Television*, Boston: Unwin Hyman

Balnaves, Mark, i dr., 2000, *The Global Media Atlas*, London: British Film Institute

Berry, Chris i Farquhar, Mary, 2006, *China on Screen: Cinema and Nation*, New York: Columbia University Press; Hong Kong: Hong Kong University Press

Cunningham, Stuart i Sinclair, John (ur.), 2001, *Floating Lives: The Media and Asian Diasporas*, Lanham, MD: Rowman & Littlefield

Curtin, Michael, 2007, *Playing to the World's Biggest Audience: The Globalization of Chinese Film and TV*, Berkeley: California University Press

Desai, Jigna, 2004, *Beyond Bollywood: The Cultural Politics of South Asian Diasporic Film*, London: Routledge

De Valck, Marijke, 2007, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam: Amsterdam University Press

Dudrah, Rajinder, 2006, *Bollywood: Sociology Goes to the Movies*, New Delhi, Thousand Oaks, London: Sage

Elley, Derek, "Review of Hero", *Variety*, 6. listopada 2007. Dostupno na <www.variety.com/review/VE1117935012.html?categoryid=31&cs=1&p=0>, posjet 1. veljače 2008.

Elsaesser, Thomas, 2005, "Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe", u: *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam: Amsterdam University Press, str. 82–108.

Ginsburg, Faye, Abu-Lughod, Lila i Larkin, Brian (ur.), 2002, *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*, Berkeley: California University Press

Grainge, Paul, 2007, *Brand Hollywood: Selling Entertainment in a Global Media Age*, London: Routledge

Hannerz, Ulf, 1996, *Transnational Connections: Culture, People, Places*, London: Routledge

Harbord, Janet, 2002, *Film Culture*, London: Sage

Iordanova, Dina, 1999, "Expanding Universe: From the Ethnic Foodstore to Blockbuster", *Framework: The Journal of Cinema and Media*, vol. 41 (jesen), str. 54–70.

Iordanova, Dina, 2006, "Indian Cinema's Global Reach: Historiography through Testimony", *Journal of South Asian Popular Culture*, vol. 4, br. 2, str. 113–40.

Iordanova, Dina, 2007, "Transnational Film Studies", u: Cook, Pam (ur.), *The Cinema Book*, London: British Film Institute, str. 508–09.

Iordanova, Dina i Rhyne, Ragan (ur.), 2009, *Film Festival Yearbook I: The Festival Circuit*, St. Andrews: St. Andrews Film Studies

Iwabuchi, Koichi, 2002, *Recentering Globalization: Popular Culture and Japanese Transnationalism*, Durham, NC: Duke University Press

Iwabuchi, Koichi (ur.), 2004, *Feeling Asian Modernities: Transnational Consumption of Japanese TV Dramas*, Hong Kong: Hong Kong University Press

Kaur, Raminder i Sinha, Ajay J. (ur.), 2005, *Bollywood: Popular Indian Cinema through a Transnational Lens*, London: Sage

Keane, Michael, Fung, Anthony i Moran, Albert, 2007, *New Television, Globalisation, and the East Asian Cultural Imagination*, Hong Kong: Hong Kong University Press

Klady, Leonard, 2007a, "The Global Perspective", *Screen International*, vol. 12, str. 6–7.

Klady, Leonard, 2007b, "Growing Pains", *Screen International*, vol. 14 (prosinac 2007), str. 6–8.

Larkin, Brian, 2002, "Indian Films and Nigerian Lovers: Media and the Creation of Parallel Modernities", u: Inda, Jonathan Xavier i Rosaldo, Renato (ur.), *The Anthropology of Globalization: A Reader*, Oxford: Blackwell Books, str. 350–78.

Larkin, Brian, 2003, "Itineraries of Indian Cinema: African Videos, Bollywood, and Global Media", u: Shohat, Ella i Stam, Robert (ur.), *Multiculturalism, Postcolonialism, and Transnational Media*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, str. 170–92.

Lu, Sheldon H. i Yueh-Yu Yeh, Emilie (ur.), 2004, *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics*, Honolulu: University of Hawaii Press

- MacDonald, Paul i Wasko, Janet (ur.),** 2007, *The Contemporary Hollywood Film Industry*, Oxford: Blackwell
- Marchetti, Gina,** 2006, *From Tian'anmen to Times Square: Transnational China and the Chinese Diaspora on Global Screens, 1989-97*, Philadelphia: Temple University Press
- Miller, Toby (ur.),** 2009, *The Contemporary Hollywood Reader*, London: Routledge
- Miller, Toby, Govil, Nitin, McMurria, John i Maxwell, Richard,** 2005, *Global Hollywood*, London: British Film Institute
- Mitchell, Katharyne,** 1996, "In Whose Interest? Transnational Capital and the Production of Multiculturalism in Canada", u: Wilson, Rob i Dissanayake, Wimal (ur.), *Global/Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary*, Durham, NC: Duke University Press, str. 219–55.
- Mowitt, John,** 2005, *Re-Takes: Postcoloniality and Foreign Language Film Language*, Minneapolis: University of Minnesota Press
- Ong, Aihwa,** 1999, *Flexible Citizenship: The Cultural Logic of Transnationality*, Durham, NC: Duke University Press
- Pendakur, Manjunath,** 2003, *Indian Popular Cinema: Industry, Ideology, and Consciousness*, Cresskill, NJ: Hampton Press
- Porton, Richard (ur.),** 2009, *Dekalog 03: On Film Festivals*, London: Wallflower Press
- Roddick, Nick,** 2007, "Cinema on Demand", *Sight & Sound*, listopad 2007, str. 14.
- Roof, Maria,** 2004, "African and Latin American Cinemas: Context and Contacts", u: Pfaff, Françoise, *Focus on African Film*, Bloomington: Indiana University Press, str. 241–73.
- Rosenbaum, Jonathan i Martin, Adrian (ur.),** 2003, *Movie Mutations: The Changing Face of World Cinephilia*, London: British Film Institute
- Sassen, Saskia,** 2001, *The Global City: New York, London, Tokyo*, drugo izdanje, Princeton, NJ: Princeton University Press
- Sinclair, John,** 1999, *Latin American Television: A Global View*, New York: Oxford University Press,
- Sinclair, John i Turner, Graeme (ur.),** 2004, *Contemporary World Television*, London: British Film Institute
- Slater, Ben,** 2007, "The New Cinephiles", *Screen International*, vol. 30 (studeni, 2007), str. 26–27.
- Stringer, Julian,** 2001, "Global Cities and the International Film Festival Economy", u: Shiel, Mark i Fitzmaurice, Tony (ur.), *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*, Oxford: Blackwell, str. 134–44.
- Wasko, Janet,** 2003, *How Hollywood Works*, Thousand Oaks, CA: Sage
- Woll, Josephine,** 2004, "The Russian Connection: Soviet Cinema and the Cinema of Francophone Africa", u: Pfaff, Françoise (ur.), *Focus on African Film*, Bloomington: Indiana University Press, str. 223–41.
- Wyatt, Justin,** 1995, *High Concept: Movies and Marketing in Hollywood*, Austin: University of Texas Press

UDK: 791.64:004.738.5

Dina Iordanova

UNIVERSITY OF ST. ANDREWS, ŠKOTSKA, UJEDINJENO KRALJEVSTVO

Digitalni prekid: tehnološka inovacija i globalno kolanje filma

Internet mijenja način na koji ljudi doživljavaju gledanje filmova.

Geoffrey Gilmore, glavni kreativni direktor, Tribeca Enterprises, 2011.

Ova se knjiga bavi novim načinima na koji ljudi mogu iskusiti kino, uvjetovanim digitalnom inovacijom i većim mogućnostima za globalno kolanje filma.* Tradicionalnu distribuciju – pri čemu filmski studiji nadziru prihode blagajni puštajući filmove u distribuciju koordiniranim prikazivanjem u sustavu kina, a zatim ih usmjeravajući kroz kruti niz hijerarhijski složenih sustava za prikazivanja i formate – radikalno potkopavaju nove tehnologije. Po svoj će prilici filmska distribucija kakvu smo upoznali uskoro predstavljati djelić mnogostrukih načina na koje film može putovati oko planeta. Rezultat će biti novo okruženje kolanja filma: zakučasti fenomen koji uključuje obilje kružnih puteva i, moguće, cirkulaciju prihoda. Usto dolaze i uvjeti koji vode k slobodnom toku prije rijetko viđenog kinematografskog materijala koji, zbog vitalnosti sve većeg broja alternativnih kanala širenja, sada mogu vidjeti i ocijeniti svi koji imaju pristup podacima.

Kino je u procesu prelaska na internet. U ovoj knjizi istražujemo različita očitovanja i aspekte tog procesa koji, iako je još u ranoj fazi, može itekako ubrzati i pregaziti prije poznate obrasce optjecaja filma.

U ovom ću uvodnom poglavlju sažeti neke glavne argumente o kojima se raspravlja u knjizi. Moj je fokus usmjeren na istinsku prirodu digitalnog prekida te povećane šanse koje donosi za prekogranični protok specijaliziranog i rubnog sadržaja. Također istražujem postupne promjene koje se tiču posrednika u prijenosu te dolazak novih poslovnih modela i modela optjecaja koji dovode do ponovnog promišljanja pitanja intelektualnog vlasništva, potiču promjene u krajobrazu filmskih festivala te dovode do porasta nove vrste kozmopolitske filmofilije.

Potpuni prekid

Godine 2011. *The Wall Street Journal* ubrojio je industriju iznajmljivanja DVD-a, igrice i videa među prvih deset industrija koje izumiru, zajedno s izdavanjem novina te glazbenim trgovinama (Izzo, 2011). Gotovo istodobno časopis *Fortune* zabilježio je prekid kontinuiteta u raznim poslovnim područjima poput pošte, prodaje knjiga i glazbenih izdanja, kao i filmske distribucije (Cendrowski, 2011). U svim primjerima o kojima je pisao *Fortune*, prekidu je prethodilo razdoblje relativnog zatišja u kojem je intenzivno tehnološko žuborenje ispod površine zamijenio munjeviti radikalni prekid, uz koban učinak na one koji nisu bili sposobni zajahati taj tehnološki val.

Jednak se obrazac ponavlja u velikom broju industrija. Smrt tradicionalnih usluga isporuke pošte – trijumf elektroničke pošte nad tradicionalnom sporom poštom – jedan je od najranijih primjera takva prekida; razvio se u razdoblju kraćem od desetljeća. Tu je i propast tradicionalnih knjižara, uz odgovarajući uspon Amazona i internetskih knjižara. Godine 2011. prodaja elektroničkih knjiga, koja postoji tek nekih pet godina, prvi je put nadmašila prodaju tiskanih knjiga. Prodaja Kindlea trenutačno je nadmašila prodaju svih tiskanih knjiga na Amazonu, a Borders je proglasio stečaj u veljači 2011. Tradicionalne diskografske kompanije urušile su se ubrzo nakon pokretanja iTunesa 2003; maloprodajne mreže kao što su Tower Records i HMV ugasnule su i otišle u likvidaciju kao posljedica pogubnog učinka novoga internetskog distribucijskog modela, dok je prodaja pjesama na iTunesu porasla više od milijun posto u istome razdoblju (Cendrowski, 2011). Još jedan primjer nalazi se u području tradicionalnih usluga iznajmljivanja videa: u desetak je godina Blockbuster od kompanije s 4000 videoteka došao do bankrota (u rujnu 2010), dok je Netflix, osnovan 1997, dosegnuo tržišnu kapitalizaciju od 2,2 milijarde američkih dolara, dok mu je prodaja porasla za 43 000 %. Otkako je počeo izravno prenositi sadržaj na niz uređaja 2010, Netflix je samo u SAD-u dosegnuo broj od 24 milijuna pretplatnika, dok ih je tek godinu prije bilo otprilike 15 milijuna (Hastings, 2011).

Autor u ovoj knjizi Michael Franklin potvrđuje te trendove opisujući digitalni prekid kao sukob eksponencijalnih stopa tehnološke promjene s jedne strane te postupnih stopa promjena u društvu, gospodarstvu, politici i zakonu s druge.

Je li film idući na redu za radikalnu reorganizaciju? U svojoj istrazi internetske distribucije Stuart Cunningham i Jon Silver ponavljaju da smo suočeni s pojavom koja je još marginalna i prilično daleko od toga da bude prevladavajuća. Ipak, je li moguće da ćemo uskoro svjedočiti brzim i radikalnim događajima sličnima onima koji su preplavili druge industrije i radikalno ih izmijenili? Stupanj tehnološke inovacije sličan je posvuda kao i obrazac dugog razdoblja žuborenja ispod površine, pri čemu se skuplja energija za vruću silovitu erupciju.

Još od bankrota američkoga lanca videotrgovina Blockbuster 2010. odgovor na ovo pitanje postaje sve očitiiji. Ljudi gledaju nove filmove na nove načine. Opće je prihvaćeno da se tehnološki uvjetovana promjena odvija na svim područjima i da je radikalne naravi.

Procesi, dok pogađaju film, mogu i dalje djelovati rubno, ali tehnološka inovacija stvara golemi potencijal. YouTube je pokrenut tek u studenome 2005, a do 2010. već je postao neizostavna internetska stranica, svrstana na treće mjesto na svijetu, kao što pokazuje Prilog 3 i esej Marijke De Valck u ovoj knjizi. U svojem obraćanju na međunarodnom filmskom festivalu u Edinburghu u lipnju 2011. osnivač stranice Internet Movie Database (IMDb) Col Needham sugerirao je vlasnicima filmskih prava da promotre što se zbiva s glazbom i da uče kako se primjenjuje tehnologija, jer samo je pitanje brzine prijenosa podataka prije nego što postane moguće zakonito plaćati i skidati televizijske epizode u punom trajanju, a s vremenom i igrani film u tek nekoliko sekunda (Needham, 2011).

Je li moguće da je došlo vrijeme za očekivanu dramatičnu promjenu u filmu? Je li moguće da su se stvari dovoljno dugo krčkale i da je film idući na redu za radikalno drukčije, nove načine kolanja sadržaja kakvima smo svjedočili drugdje?

Dezintermedijacija

Proces u kojem izravan pristup sadržaju čini zastarjelim posrednika u opskrbnom lancu – dezintermedijacija – možda je glavni trend koji obilježava digitalni prekid o kojem Franklin, Cunningham i Silver te Alex Fischer pišu u ovoj knjizi. U ovome je slučaju posrednik tradicionalni filmski distributer.

Trend dezintermedijacije vodi do postupnog sužavanja jasno razlučivih povezanih domena: sadržaji se često istodobno distribuiraju preko platformi (Macnab, 2010). Prije je distribucija u kinima uživala sigurnost od barem nekoliko mjeseci u svojem "prozoru", kako bi se omogućila maksimizacija prihoda prije nego što se mogu iskoristiti druge ekskluzivne ponude, kao što su plati pa gledaj (PPV). Tek poslije drugi, takozvani "pomoćni" modeli distribucije poput izdanja na DVD-u i videu stupaju na scenu, prije nego što se krug zatvori emitiranjem sadržaja na zemaljskim televizijskim mrežama, katkad i do 24 mjeseca nakon izvornog prikazivanja filma u kinima. Danas se znatan broj filmova istodobno postavlja na više platformi; takve situacije i dalje su češće za nezavisne filmove, ali ta nova distribucijska paradigma mogla bi uskoro zahvatiti i središnju struju. Čak i ondje gdje su očuvani, tradicionalni su prozori sve už i už, a najveći pritisak sada se osjeća na promjenjivom odnosu između platformi za kina te plaćenih videa-na-zahhtjev, koji su često postavljeni jedan blizu drugoga. Svjetski kinooperateri uskoro bi se mogli upustiti u sukob s hollywoodskim studijima oko planova da prikazuju filmove na zahtjev manje od dva mjeseca nakon što su prikazani u kinima (Davoudi, 2011).

Tradicionalni distribucijski kanali, gdje producenti nekog filma sklapaju ugovor s distributerima za određena područja, potkopavaju se, posebno u nezavisnom i niskobudžetnom filmskom stvaralaštvu; ciklus kolanja filma često je ograničen na interakciju između vlasnika sadržaja i prikazivača. Tehnologije *peer-to-peer* (P2P) omogućuju vlasnicima sadržaja da izravno posluju s pojedinačnim klijentima ili skupinama; veći dio te interakcije odvija se putem interneta, a njezini su troškovi znatno manji. To dovodi do slabljenja uloge posrednika; stvara se situacija u kojoj distributeri uviđaju da su im uskraćene prije unosne prilike i opiru se promjeni. Digitalno poslovanje pak koje se sprema ograničiti posrednike, pružatelje sadržaja i kableske operatere, sigurno će profitirati. Mnogi od novih digitalnih pružatelja usluga (kao što su TiVo, Netflix ili DirecTV) u žurbi su da sklope sporazume s vlasnicima prava s jedne strane (za filmove ili televizijski sadržaj u udarnom terminu kuća kao što su Comcast, HBO, Universal, Relativity Media ili nezavisnih kuća), te osiguraju nove izložbene platforme s druge (poput Appleova *streaminga* filmskog sadržaja izravno na svoje uređaje iPad i iPhone ili Sonyjev *streaming* na platforme PlayStationa). Ukupan pad prodaje DVD-a kompenziran je povećanim zanimanjem za VOD. Kao što ovdje pokazuju Cunningham i Silver, u internetsku se distribuciju obično upuštaju mala i srednja poduzeća, iako se njom također koriste i veće korporacije koje nisu najveći hollywoodski studiji.

Proces dezintermedijacije zasad se najjasnije osjeća na periferiji. Nezavisni, dokumentarni, strani i ostali filmovi za usku publiku aktivno prihvaćaju nove dostupne digitalne i internetske alate. To im pomaže da izbjegnu bilo kakvu ovisnost o studiju i distributeru, da financiraju produkciju i distribuciju preko stranica za *crowdsourcing* (korištenje ideja i sredstava velikog broja korisnika, "nabava iz mnoštva", op. prev.) poput Kickstartera, ili da prodaju sadržaj i DVD-e izravno s internetskih stranica (Boudway, 2011).¹

Guru internetske distribucije Peter Broderick, koji se specijalizira za pomaganje nezavisnim sineastima da dobiju izravan pristup publici, govori o "Novoj svjetskoj distribuciji", temeljenoj na načelima većeg nadzora preko globalne izravne prodaje; o prilagođenim strategijama, smanjenim

¹ Kickstarter, najpoznatija stranica za korištenje potencijala gomile, pokrenuta tek 2009, brzo je postala jedan od glavnih izvora skupljanja sredstava za nezavisno kino. Pomaže filmašima da dosegnu i šesteroznamenkaste iznose, najčešće za

aktivističke projekte za koje nije vjerojatno da će dobiti potporu institucija. Proširivši ulaganje, ovaj model sponzoriranja umanjuje vjerojatnost upletanja ulagača i studija.

troškovima i odvojenim izvorima prihoda, kao i o izravnom pristupu osnovnoj publici i istinskim obožavateljima. Za Brodericka, distribucija je “hijerarhijsko područje gdje filmaši moraju podnijeti molbu silama koje vladaju kako bi im se omogućila distribucija” (Broderick, 2008). Nezavisni filmaši kojima polazi za rukom osigurati izloženost svog rada, a da pritom ne prepuste potpuni nadzor marketinga svojih filmova distributerima pokazuju se najuspješnijima. Njegova tablica suprostavlja distribuciju “Staroga svijeta” i “Novoga svijeta” te otkriva glavna područja dezintermedijacije: (vidi Tablicu 1, stranica 6).

Iako dezintermedijacija dovodi do poboljšane izloženosti nezavisnih ostvarenja, distributeri “Staroga svijeta” bore se da sačuvaju tradicionalne prozore distribucije koje je ustanovio moćni hollywoodski model. Ti prozori – sekvencijski postavljene faze predviđene da osiguraju jedinstven način korištenja sadržaja tijekom određenog razdoblja – sužavaju se posvuda, radikalno se i duboko preslagujući, što dramatično pogađa posrednike. Primjerice, nedavni potez znatnog broja hollywoodskih studija bio je smanjiti model “prikazivanja samo u kinu” na samo dva mjeseca prije prikazivanja novih filmova po načelu “plaćeni video na zahtjev” (Garrahan, 2011). Novi pritisci koji proizlaze iz rasta VOD-a će vjerojatno dovesti do daljnjega sužavanja, ili čak zatvaranja distribucijskih kanala, pri čemu tradicionalni distributeri neće više nadzirati redoslijed platformi na koje će film biti pušten u distribuciju, kao ni trenutak ili tijek njegova puštanja u distribuciju. Pri puštanju u distribuciju određenog broja filmova koji su shvaćeni više kao pokusi nego kao uvriježena praksa u to doba – od pionirskoga kvaziistodobnog puštanja u kino/kabelsku/DVD distribuciju filma *Mjehurić / Bubble* Stephena Soderbergha (SAD, 2005) do premijere preko više platformi filma *Doba gluposti / The Age of Stupid* Franny Armstrong (UK, 2009) – vlasnici sadržaja odlučili su se da filmove distribuiraju istodobno preko niza platformi, svjesno zanemarujući propisani hijerarhijski poredak prozora tradicionalne distribucije.

Tablica 1: Usporedba promjenjivih distribucijskih obrazaca Petera Brodericka

Distribucija u Starom svijetu	Distribucija u Novom svijetu
Distributer ima kontrolu	Sineast ima kontrolu
Ukupan posao	Hibridni pristup
Fiksni planovi distribucije	Fleksibilne strategije distribucije
Masovna publika	Temeljna i prijelazna publika
Sve veći troškovi	Niži troškovi
Do gledatelja se dolazi preko distributera	Izravan pristup gledateljima
Prihodi od prodaje treće strane	Izravna prodaja i prihodi od prodaje treće strane
Distribucija područje po područje	Globalna distribucija
Prihodi od kolateralnog jamstva	Odvojeni izvori prihoda
Anonimni konzumenti	Istinski obožavatelji

Izvor: Peter Broderick (2008) “Dobro došli u Novi svijet distribucije”. Dostupno na <<http://www.peterbroderick.com/writing/writing/welcometotheworld.html>> (posjet 20. lipnja 2011)

72 / 2012

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

U velikoj mjeri zatvaranje izložbenih prozora diktira potreba da se neutralizira brzina kojom piratski materijal sada može putovati internetom; ali nije riječ samo o tome. Proces dezintermedijacije odražavaju aktivističko djelovanje u svrhu ponovnog uvođenja nekoliko drugih izložbenih

kanala koji su prije bili gurnuti u stranu. Kao posljedica toga koncept “distribucije” postupno se dezintegrira, a novi koncept – koncept kolanja filma – postaje sve održiviji.

Kako ono što sam prije nazvala “kinematografijom na periferiji” (Iordanova, 2010a) može imati koristi od takvih mogućnosti optjecaja? Najprije, manji igrači sada postaju ravnopravni većim igračima: ovi posljednji i dalje možda imaju određen stupanj kontrole nad međunarodnom distribucijom po kinima, ali više ne posjeduju učinkovite načine onemogućivanja alternativnog sadržaja od toga da se eksponira preko interneta. Nekoliko inventivnih *on-line* kanala za distribuciju nezavisnog i međunarodnog filma naglo raste, a specijalizirani proizvođači – poput nezavisno proizvedenih igranih filmova ili međunarodnih dokumentarnih filmova – postaju lako dostupni. U nezabilježnom potezu da se približe široj publici, sve više i više filmaša zaobilazi posrednike i pridružuje se popularnim trendovima; prvi put u povijesti na raspolaganju su im sredstva da pristupe prije udaljenim publikama, koje ne moraju biti posebno velike, ali su dovoljne da osiguraju skromne prihode potrebne za daljnji rad.

Prekogranično kretanje

Knjiga Stuarta Cunninghama i Johna Sinclaira *Floating Lives* (2001) bila je jedna od prvih studija koja je skicirala kanale kolanja orijentirane na sve aktivniju publiku u dijaspori širom svijeta. U knjizi se uočava da iako su središta filmske produkcije možda smještene u jednoj državi, publika može biti smještena u drugoj, te da se konzumacija onoga što je stvoreno “ovdje” vrlo vjerojatno odvija drugdje. Studija isto tako uočava da su potrošači u dijaspori segmentirani i raspršeni po različitim lokacijama širom planeta; moguće ih je smatrati kompaktnom publikom samo ako su bili spojeni medijem koji može simultano dosegnuti sve raseljene zajednice.

U svijetu u kojem znatan broj populacije živi u dijaspori ili kao migranti, sve više i više publike okreće se internetu kako bi konzumirali kulturu koja nadilazi granice. Sve veći broj filmova koje su snimili filmski studiji postaje dostupan na internetu za *streaming* ili skidanje, ali sadržaj nije ograničen na srednjostrujaške izbore. Golem i raznolik niz alternativnog međunarodnog izbora sada je također jednako pristupačan. Usko specijalizirani sadržaj, tradicionalno izostavljan iz ustaljenih distribucijskih kanala, sada pronalazi svoj put do publike kroz globalnu izloženost koju jamči *on-line* optjecaj. U novoj konfiguraciji bujica proizvoda briše nacionalne granice, pretvarajući se u plimni val koji, kako primjećuje Henry Jenkins, pokreću i komercijalne strategije i izvorna taktika: “može se razvijati u više smjerova, stvarajući privremene portale ili ‘kontaktna područja’ između zemljopisno raspršenih kultura” (Jenkins, 2006: 154).

Doista, mnogo prije nego što se japanska *manga*-animacija pojavila na DVD-u u zapadnjačkim trgovinama, bilo je moguće pogledati sve nastavke popularnih *manga* i *anime*-serija preko YouTubea, Veoha, Tudoua i drugih sličnih stranica. Takve su stranice ljudi uskoro počeli smatrati riznicama sadržaja jer su oglasile postojanje netaknutog svemira alternativnog filmskog sadržaja. Sadržavale su glazbene videoisječke i najave ne samo zapadnjačkih filmova nego i međunarodnih kinospješnica – poput iznimno popularnih hibridnih rap-pjesama iz *Singh is Kinning* (Anees Bazmee, Indija, 2008), u kojoj surađuju Snoop Dogg i Akshai Kumar – koje su, zahvaljujući tome što su pogledane stotine tisuća puta, u golemoj mjeri pridonijele njihovoj popularnosti. Sve je više nedostupnih filmova postalo dostupno u potpunosti na YouTubeu, isječeni u segmente od deset minuta, dok je razmjena datoteka preko BitTorrenta omogućila stvaranje živahnih zajednica koje konvergiraju oko sudjelovanja u razmjeni rijetkog materijala na mnogobrojnim jezicima.

U tom novom kontekstu prekograničnog kolanja, mnogo veći broj proizvoda dostupan je sa stranica s filmskim sadržajem koje djeluju isključivo *on-line*. Tehnološka inovacija olakšava pri-

stup usko specijaliziranome materijalu za koji su bili slabi izgledi da bude spremljen u ograničenom fizičkom prostoru videoteka u susjedstvu, ili čak i onih specijaliziranih. Usto, takav usko specijalizirani materijal sada je dostupan mnogo većoj bazi klijenata nego što je prije bilo moguće dosegnuti. Kao što to opaža Michael Gubbins u ovoj knjizi, sposobnost da se pridoda publika izvan nacionalnih granica možda popravi rentabilnost specijaliziranog filma. Nove publike, od kojih su mnoge smještene u inozemstvu i na perifernim lokacijama, sada su do jednake mjere izložene sadržaju kao publika smještena u zapadnjačkim urbanim središtima. I Gubbins i Franklin govore ovdje o inovativnom modelu brazilske tvrtke Moviemobz/RAIN.

Prije se do raspršene publike iz dijaspor dopiralo samo djelomično (ako uopće) u kontekstu poslovnog modela izvoza-uvoza koji se, kako bi se učinkovito povezala proizvodnja i distribucija, morao oslanjati na namjenske podružnice koje su bile usmjerene na specifične, jedinstvene skupine korisnika za određene kulturne uvezene proizvode. Posljednje desetljeće 20. stoljeća i rane godine 21. stoljeća obilježeni su pojavom i rastom inovativnih mreža koje se koriste novim tehnologijama kako bi omogućili istodobno obraćanje prije odvojenim raseljenim skupinama. Područje transnacionalne televizije također je doživjelo brzi rast te se transnacionalno povezivanje proizvodnje i konzumacije pretvorilo u stvarnost. Uskoro su sve mnogobrojniji mjesni i globalni satelitski kanali postali glavni igrači u prekograničnom optjecaju televizijskog sadržaja i kinosadržaja namijenjenoga globalnoj dijaspori.

Isprva je proširenje takvoga dosega pokretao interes Hollywooda u osvajanju novih publika te je bilo obilježeno pojavom i transnacionalnim rastom televizijskih kanala koji su se oslanjali na bogate arhive: Turner Classic Movies (TCM), ili kanal Metro Goldwyn Mayer (MGM) ili oni koji su prikazivali vlastiti sadržaj snimljen za televiziju, poput HBO-a.²

Međutim, televizijski kanali koji se oslanjaju na filmski sadržaj uskoro su postali tek djelić sličnih i brzo rastućih tvrtki koji prikazuju kinematografiju transnacionalno. Sve veći broj televizijskih kanala specijalizira se za prikazivanje filmskoga sadržaja koje inače nije dostupan u kinodvoranama jer za njega vlada marginalno zanimanje, bilo da je riječ o nezavisnome umjetničkom filmu ili filmu zanimljivom određenim etničkim ili drugim skupinama publike do kojih se najbolje dolazi preko specijaliziranih kanala (za koje se često plaća pretplata). Primjerice Celestial Pictures, smješten u Hong Kongu, koji posjeduju prava na značajan dio arhiva studija Shaw Brothers, vodi tri televizijska kanala: Celestial Classic Movies (koji prikazuje starije filmove), Celestial Movies (prikazuju nove akvizicije iz regije) te Wah TV, koji proizvodi program specifično namijenjen mlađoj publici (Shackleton, 2010). Još jedan model razvio je World Movies Channel, koji je nastao u Australiji i emitiraju ga kabelski operateri u nekoliko zemalja: prikazuje nezavisne i međunarodne igrane filmove koji su otkupljeni za filmsku distribuciju na raznim filmskim festivalima diljem svijeta.

U novome okolišu u kojem se od filma očekuje da se uklopi i bude pregledan na "ekranu bilo koje veličine", razdjelnice između igranih filmova i filmova snimljenih za televiziju sve su nejasnije, jer i jedan i drugi tip filma u posljednje vrijeme najširi optjecaj dobiva kroz transnacionalnu televiziju.

U trendu koji se može opaziti još od poljsko-njemačkoga televizijskog djela Krszysztofa Kieślowskog *Dekalog* (1989) unutar kojeg su nastali filmovi poput *Kratkog filma o ubijanju* (*Krotki*

² U novije su doba komentatori opazili da određeno "zamagljivanje granica između televizije i filma" teče i u suprotnome smjeru, kao u slučaju HBO-a, koji "je

često prikazivao svoje igrane filmove snimljene za HBO na festivalima" (Goodridge, 2010).

film o zabijanju, Poljska, 1988) i *Kratkog filma o ljubavi* (*Krotki film o milosci*, Poljska 1988) te serije *Kraljevstvo* (*Riget*, Danska/Francuska/Njemačka/Švedska, 1994) iz 1990-ih Larsa von Trieara, sve je manje i manje filmova u optjecaju nužno zamišljeno ili stvoreno za prikazivanje na velikom ekranu. Francuski distributer Vincent Maraval iz tvrtke Wild Bunch čak tvrdi da se francuska kinematografija u osnovi proizvodi za televiziju (u Tartaglione, 2010). Činjenica da neki od najpopularnijih nordijskih filmova danas – poput švedskoga *Wallandera* (Henning Mankell, Švedska, 2005–09) ili danskoga *Ubojstva* (*Forbydelsen*, razni redatelji, Danska/Švedska/Norveška, 2007) – postižu međunarodni optjecaj uglavnom putem televizije, nije im prepreka da budu prepoznati kao ključni doprinosi filmskom preporodu u regiji. Istodobno nekoliko filmova koji su izvorno snimljeni za veliki ekran dolazi do svoje najveće gledanosti kada ih emitiraju te kada kruže preko nacionalnih granica kroz medij televizije.

Transnacionalni televizijski kanali namijenjeni publici u dijaspori – indijskoj, nigerijskoj, kineskoj, da spomenemo samo tri – doživjeli su globalno širenje. Divya McMillin navodi da globalne televizijske mreže koje emitiraju indijsku kinematografiju – poput indijske Zee TV ili privatnih mreža poput B4U, Sahara, Sony i Sun TV, te niz njihovih podružnica – imaju međunarodnu publiku iz 120 zemalja (McMillin 2010: 118). Od njih se Zee TV, koja se može gledati u Sjedinjenim Američkim Državama, Ujedinjenom Kraljevstvu, Irskoj, Maleziji, Singapuru i Izraelu, diči s 532 000 pretplaćenih kućanstava u Sjevernoj i Latinskoj Americi, 174 000 u Europi, 73 000 u Africi te dva milijuna u Azijsko-pacifičkoj regiji (McMillin 2010: 125). Stoga pojavom ovoga specifičnoga poslovnog modela transnacionalne televizije, indijska kinematografija zadržava globalni doseg, čak i u zemljama u kojima nema kompaktne populacije s Indijskoga potkontinenta. Nekoliko drugih sličnih kompanija obraća se publici u dijaspori, služeći se sličnim poslovnim modelom.

Čini se da golema proizvodnja nigerijske kinematografije doseže destinacije na Zapadu uglavnom putem specijaliziranih kabelskih kanala transnacionalne televizije. Nigerijski filmovi vrte se 24 sata na dan cijeli tjedan na kanalima kao što su Nollywood ili Nigeria Movie, i oslanjaju se na transnacionalnu televizijsku distribuciju u jednakoj mjeri kao na ostale oblike kolanja, poput prodaje DVD-a. U posljednje su se vrijeme mnoge od tih podružnica počele seliti na internet i u procesu su prihvaćanja internetske televizije.

Učinci lakše transnacionalne protočnosti koje je omogućio dolazak stranica poput YouTubea raznovrsni su i duboki. Prva knjiga koja se pozabavila tim pitanjima *YouTube: Online Video and Participatory Culture* (2009) Jean Burgess i Joshue Greena usredotočila se pretežno na ulogu YouTubea u pojačavanju i unošenju raznolikosti u kulturu sudjelovanja, u olakšavanju “ustanka ostalih” i obraćanju zemljopisno raspršenoj publici; studija je potvrdila ulogu YouTubea u osiguravanju bolje vidljivosti za nezavisne i male igrače te poboljšanju pristupa igračima iz udaljenih, manjinskih skupina ili dijaspore.

Nastavljajući se na lakoću transnacionalnog protoka, neki od najinovativnijih pristupa djelo su transnacionalnih pojedinaca, koji su, čini se, itekako svjesni rasta globalne publike.

Indijsko-američki poslovnjak Gaurav Dhillon, osnivač Jamana, počeo je graditi svoje poslovanje putem *streaminga* zapitavši se: “Zašto netko u Indiji ne bi mogao uživati u nekom izvrsnom europskom filmu?” (Dhillon, 2010). Jaman se razvio iz Dhillonova zaključka kako internet predstavlja najbolji način da se premosti jaz između publike na Zapadu i drugdje. Iako se mora pridržavati ograničenja po zonama koje nameću vlasnici prava i nema dozvolu za *streaming* svih filmova na svim područjima, Jaman se svejedno obraća širokoj transnacionalnoj zajednici korisnika. Ulaže u njegovanje međunarodne korisničke zajednice ljubitelja filma koji su zainteresirani za

kinematografiju izvan *mainstreama*. Kao što je ovdje spomenuto, u posebnoj studiji koje su autori Cunningham, Silver i Mark David Ryan, Jaman ni ne pokušava ishoditi dopuštenje hollywoodskih velikih igrača za sadržaj, nego se odlučio za obraćanje usko specijaliziranoj publici putem niza međunarodnih filmova, filmova sa Sundancea i drugih nezavisnih filmova ili bollywoodskih klasika. "Manje od jedan posto filmova proizvedenih na planetu Zemlji distribuirano se u Sjedinjenim Američkim Državama", kažu oni u svojem promotivnom materijalu. Upravo tu primamljivu tržišnu šansu neiskorištenih 99 posto kinematografije – periferije – ekipa iz Jamana odlučna je slijediti.³ Poput "Sundancea na internetu", Jaman omogućuje korisniku da pogleda film, ocijeni ga, preporuči i vidi koji su filmovi omiljeni drugim članovima njegove internetske zajednice (Dhillon i Galaria, 2007).

Još jedan od tih novih poduzetnika globalne digitalne umjetničke kinematografije jest osnivač MUBI-ja Efe Cakarel, podrijetlom iz Turske. U razgovoru opisuje kako je došao na ideju te usluge upravo u trenutku kada je shvatio da sadržaj koji bi njemu bio lako dostupan u Sjevernoj Americi u Aziji nije bio dostupan – cjelokupni razvoju MUBI-ja vođen je tom spoznajom.

Aktivnosti tih novih kompanija dovele su do situacije u kojoj sve više prije neprikazanih međunarodnih filmova postaje dostupno za gledanje putem interneta, za unajmljivanje ili kupnju, često preko davatelja sadržaja smještenih ili u dijaspori ili u njihovim zemljama. Veći dio prije rijetke poljske ili mađarske kinematografije, primjerice, dostupan je preko nekoliko distributera putem interneta, te je sada moguće naručiti rijetke dokumentarne filmove iz Malezije (preko tvrtke Red Films) ili naslove iz Gane (preko All African Movies). Što je još važnije, ti su filmovi postali dostupni gledateljima smještenima na lokacijama koje su prije bile izvan dosega tako usko specijaliziranog materijala, zbog svoje zemljopisne udaljenosti.

Znatan rast zabilježen je na internetskim stranicama smještenima u Aziji koje prikazuju raznolik prekogranični sadržaj. Glavni internetski igrači u Kini, primjerice, redovito su u vlasništvu kompanija koje izrađuju videoigrice ili tražilica i imaju koristi od prekograničnih ulaganja kompanija poput Hulua ili tvrtki s kapitalom uloženim u poslovni pothvat; među njih se ubrajaju Ku6, LeTV, Qiyi (u vlasništvu Baidua), Tudou, Voole i Youku (Shackleton, 2011b). Mnogi su sklopili sporazume o podjeli dobiti s kompanijama poput Sonyja ili Warner Brosa, a u mnogim slučajevima znatan dio sadržaja potječe izravno od američkih studija, dok ostatak osiguravaju azijski producenti. Iako većina, primjerice, sadržaja Youkua dolazi iz Azije, Disney je htio postići sporazum s internetskom tvrtkom, jer takvo partnerstvo pomaže sjevernoameričkom suradniku da zaobiđe kineske restrikcije na strani sadržaj u kinima. Prihod tih kineskih internetskih kompanija u 2010. procijenjen je na 687 milijuna američkih dolara (Shackleton 2011a).

3 Jaman, poduzeće smješteno u Silicijskoj dolini i pokrenuto u siječnju 2007, bavi se skidanjem i internetskim pristupom igranim filmovima. Razlikuje se od takmaca u tome što u najkraćem roku registrira sadržaj međunarodne kinematografije i čini ga dostupnim međunarodnoj publici. Time što aktivno sklapa sporazume o sadržaju s nizom međunarodnih vlasnika prava na periferni kinematografski sadržaj te sklapanjem dodatnih sporazuma o licenci za arhive u kojima su hongkonški i indijski kulturni i umjetnički

filmski naslovi, Jaman promišljeno eksploatira međunarodnu i nezavisnu kinematografiju koja je i dalje na distribucijskoj periferiji. Također surađuje s filmskim festivalima, s ciljem da dobije ekskluzivna prava za internetsko emitiranje filmova koji se prikazuju na određenim festivalima (Tribeca, San Francisco IFF, Cinequest), razvijajući tako festivalski distribucijski krug i gurajući festivalsku izloženost prema nečemu što bi se uskoro moglo smatrati doista globalnim distribucijskim obrascem.

Ipak, posebno je važno naglasiti kako do takvih transnacionalnih suradnji ne dolazi samo zato da bi se stvarali kanali za prodiranje zapadnjačkog zabavnog sadržaja. One su zapravo uvelike olakšale povećano obrnuto kretanje azijskih proizvoda na zapadna tržišta, čemu pomažu tri skupine igrača koje je prije identificirao Jenkins (2006): nacionalni ili regionalni medijski producenti, multinacionalni konglomerati, te usko specijalizirani distributeri. I iako se može činiti da se prilagodljivi *mainstream*-igrači služe naprednim marketinškim znanjem kako bi sklopili transgranične saveze, najviše koristi imaju sporedni igrači koji, iako i dalje maleni, sada imaju silno prošireni transnacionalni pristup i izloženost.

Novi poslovni modeli i intelektualno vlasništvo

Teorija i praksa intelektualnih vlasničkih prava u odnosu na sve kulturne poslove još je jedno područje koje doživljava drastičnu promjenu. Dok je prije odricanje od autorskih prava bio neizbježan preduvjet za distribuciju, danas je sve vjerojatnije da će se nositelji autorskih prava odlučiti zadržati prava na sadržaj koji stvaraju; priznavanje samo njihova moralnog prava na autorstvo, čini se, više nije dovoljno. Stvaratelji sadržaja sve su svjesniji komercijalne stvarnosti vlasništva i traže način da prodube tehnološko znanje koje bi im omogućilo da se uključe u unosno iskorištavanje svojega proizvoda. Sve više komercijalno uspješnih umjetnika odlučuje se zadržati autorska prava na svoja djela te se uključuju u strategije kolanja nad kojima imaju izravan nadzor. Stari model koji je zahtijevao odricanje od autorskih prava bio je nametnut rezoniranjem da je potrebno stručno znanje za reprodukciju i distribuciju umjetničkoga djela kako bi ono bilo široko dostupno. Digitalan razvoj sada tvorcu sadržaja uvelike olakšava bavljenje i produkcijom i kolanjem te se tako uklanja posrednik: dezintermedijacija.

Dok su se nekoć pisci u korist izdavača rutinski odricali svojih prava na korištenje u svim formatima, dominantni trend posljednjih godina ide u suprotnom smjeru: autori zadržavaju prava, nadziru izdavanje i prodaju sadržaj preko vlastitih podružnica. Ono što je eksperimentalno pokrenuo Stephen King lativši se sam tiskanja tijekom kraja 1990-ih i početka 2000-ih (što je često nazivano "najgorom noćnom morom izdavačke industrije") prihvatilo je nekoliko drugih istaknutih autora te je to dovelo do takvih poduzeća kao što je nedavno pokrenuta stranica vezana uz Harryja Pottera (Pottermore), vlasnica koje je J. K. Rowling, koja je, na očaj izdavača, zadržala sva prava na elektroničko iskorištavanje svojeg materijala te se očekuje da će sada na tome izvući golemu dobit. U likovnim umjetnostima, popularni umjetnik Jack Vettriano odlučio je zadržati prava na svoja djela koja se najbolje prodaju te ih prodaje uz djela drugih odabranih umjetnika kroz svoju podružnicu Heartbreak Publishing. U svijetu glazbe skupina Radiohead postala je predvodnik u zadržavanju autorskih prava albumom *In Rainbows* koji su izdali sami (2007); dok u novije doba skupina Kaiser Chiefs izdaje *The Future is Medieval* (2011), album koji je distribuiran isključivo prenošenjem s računala na računalo putem internetske usmene preporuke. Te su inicijative upotrijebile inovativne pristupe korisničkog unosa i metoda plaćanja kao što je *honesty box* ili fiksne cijene uporabom PayPal, te kupcima dopuštaju mogućnost da se sami pretvore u distributere.

Redatelji slično tome prihvaćaju ideju o zadržavanju autorskih prava. Zasad se takav pristup intelektualnom vlasništvu uglavnom prakticira u području nezavisne proizvodnje filmova (Dargis, 2010). Ipak, u okruženju u kojem sve više istaknutih filmskih glumaca – primjerice Will Smith u Hollywoodu te Aamir Khan u Bollywoodu – osniva i vodi vlastite produkcijske i distribucijske kompanije, neće trebati dugo da i ondje uskoro budemo svjedoci osporavanju načina na koji se rješava pitanje intelektualnog vlasništva u *mainstream*-kinematografiji.

Konceptualizacija piratstva trebala bi se razmatrati paralelno s ovim događajima. "Osjećaj da je internet Divlji zapad koji treba pripitomiti", navodi Michael Gubbins u svojem prilogu ovoj knjizi, "tipiziran je borbom da se nametnu jednaka pravila glede intelektualnog vlasništva koja su prevladala u fizičkom poslovanju te u skladu s gledištem da je piratstvo glavna zapreka koja priječi oporavak." Zaključuje da ustrajanje na tradicionalnim idejama glede vlasništva nad sadržajem i prava iskorištavanja predstavljaju ideju koju "će staviti na ostru kušnju i sudovi i ponašanje potrošača".

Veliki hollywoodski studiji i Američko udruženje filmaša (Motion Picture Association of America) tradicionalno se bore protiv kršenja prava intelektualnog vlasništva upuštanjem u sveobuhvatno globalno nadziranje te naručivanjem izvještaja konzultanata s ciljem procjene navodnih gubitaka koji su naneseni piratstvom. Takvo nadziranje ilegalne aktivnosti tradicionalno je bilo ograničeno na hollywoodski sadržaj; ne postoje lako dostupni podaci o razmjeru piratstva kad je riječ o drugim vlasnicima sadržaja. Indijski distributeri tvrde da neobuzdano piratstvo pogađa bollywoodski izvoz u Sjevernu Ameriku, ali nemaju nikakav pristup razrađenom istraživanju ili zaštitnim mehanizmima od kojih Hollywood ima koristi.

Sve veći broj autora koji istražuju globalnu dinamiku kulturne industrije piše o nedostatku razumijevanja piratstva i neodrživom, pretjeranom i neelastičnom modelu kojim se još služe veći igrači na Zapadu. Henry Jenkins (2006), primjerice, opaža da se neovlašteno reproducira mnogo širi raspon sadržaja te da se oko prakse neovlaštenog reproduciranja njihovih proizvoda ne bi trebali zabrinuti samo američki studiji nego i nekoliko drugih međunarodnih igrača. Znanstvenici koji su istraživali kolanje filmova u nezapadnjačkom kontekstu, poput Ziauddina Sardara u Indoneziji (2005 [2000]) ili Briana Larkina u Nigeriji (2008) istaknuli su specifičnosti onoga što treba uzeti u obzir, ustrajavajući na fleksibilnijem tumačenju onoga što čini "piratstvo", te podvrgavanju kritičkom ispitivanju nefleksibilnu ekonomsku praksu koja ga omogućuje. Ravi Sundaram predstavlja "skupinu koju tvore zakonitost i nezakonitost" kao nešto tipično za indijsku tehnološku kulturu; govori o "piratskoj suvremenosti", koja nije manifestacija protukulturnih i antikorporativnih trendova, nego umnogome više, "jednostavna strategija preživljavanja" (2005 [2001]: 45).

Nedavno je Chris Anderson (2009) pokazao da se navodni rast digitalnog piratstva može pripisati ubrzanom padanju troškova te lakoći distribuiranja sadržaja putem digitalne reprodukcije; u kontekstu u kojem film putuje uglavnom kroz P2P mreže, s pravom ističe da se tradicionalna gledišta na piratstvo više ne mogu primijeniti. Anderson savjetuje da piratstvo treba procijeniti ne toliko s obzirom na gubitak nego više u kontekstu manjega dobitka (2009:71), te preporučuje strategije da se prihvati kao zakonito mnogo toga što se sada smatra neovlašteno reproduciranim materijalom, čineći ga tako dostupnim besplatno kao dio inovativnih poslovnih modela.

Postoji inicijativa da se bolje shvate razlozi koji leže iza piratstva promatrajući ga s gledišta kultura u kojima ono cvjeta. Odustajanje od umjetno održavane visoke cijene filmskoga sadržaja lako bi okončalo "piratstvo" u krajevima poput Kine ili Indije; nemoguće je ustrajati na održavanju određene razine formiranja cijena u kontekstu u kojem trošak reprodukcije neprestano drastično opada, a sadržaj postaje sve dostupniji. Potrebom za borbom protiv piratstva prilagodbom nepopustljivog stajališta koje su veliki studijski igrači zauzeli glede tog pitanja bavi se nekoliko eseja u ovoj knjizi. Raspravljajući o tome kako u Manili filmove gleda primjerice kritičar Alexis Tioseco, Ben Slater navodi da, u nezapadnjačkom kontekstu, piratstvo smatraju jednostavno pojavom mjesne ekonomije. U razgovoru za našu studiju o Jamanu, glavni i izvršni direktor Gaurav Dhilon navodi da je istraživanje otkrilo da u slučaju Jamana, ako se filmski sadržaj ponudi diljem zemalja po pristupačnim mjesnim cijenama, "može doći do većeg poticaja potrošačima da kupe naslove

zakonito, umjesto da ih skinu ilegalnim putem preko BitTorrenta” (Dhilon, 2010). Takve moguće prilagodbe uključivale bi i nadilaženje teritorijalnih i zonskih ograničenja, koja se još primjenjuju i ograničavaju doseg difuzije, kao što je otkrila studija.⁴

Došlo je do radikalnih i brzih razvoja događaja u drugim područjima, u kojima su se za-kućastim pitanjima vezanima uz intelektualno vlasništvo, razine plaćanja i piratstva pozabavili aktivisti nadahnuti beskompromisnim radikalnim misliocima poput Lawrencea Lessiga (2005, 2009) te pokretom otvorenog izvora iza licencije Creative Commons. Opet, glazbena industrija predvodnica je u tome poduzimajući odlučne akcije, uz različite stupnjeve uspješnosti, kako bi zatvorila protuzakonite stranice za skidanje sadržaja (Napster, The Pirate Bay) nudeći pritom alternativna rješenja u lakodostupnim i pristupačnim uslugama (poput iTunesa ili Pandore); čak i ako novopreinačene verzije moraju udovoljavati tehnološkim restrikcijama geografskog blokiranja. Nezavisni filmaši poput Spanner Filmsa proučavaju slične modele; niz nezavisnih filmaša bavi se idejama i projektima koji “zapravo stvaraju virtualnu infrastrukturu” (Dargis, 2010) i propagiraju pristupe koji se služe novim kanalima za širenje alternativnog sadržaja. Nema konfrontacije s Hollywoodom i njegovim stajalištem o piratstvu u tim aktivističkim modelima; studiji su jasno izdvojeni iz nastajuće infrastrukture kolanja sadržaja.

Paralelne djelatnosti na filmu donekle kaskaju; za naprednu tehnologiju P2P poput BitTorrenta još se uglavnom smatra da podupire nezakonito skidanje sadržaja; njihov inovativni potencijal tek treba prepoznati.⁵ Uspješni primjeri u svijetu filma i dalje su malobrojni i događaju se rijetko: u ovoj knjizi Michael Gubbins proučava uslugu VODO Jamiea Kinga, pokrenutu 2009. i reklamiranu kao “filmovi slobodni za razmjenu i dostupni preko BitTorrenta”, koja je iskoristila potencijal razmjene datoteka mrežom P2P kako bi besplatno distribuirala sadržaj tražeći pritom donacije, nadajući se da bi čak i mali postotak plaćanja mogao biti značajan ako se uključi dovoljno velika publika.⁶

Većina tih novih pristupa, za koje se još čini da spadaju u područje sam-svoj-majstor, počiva na premisi da nova tehnologija znatno smanjuje troškove i može jeftino osigurati najširi

4 Određen broj stranica čini videomaterijal dostupnim za skidanje, uporabom ili BitTorrenta, internetskoga sustava za razmjenu datoteka, ili drugih novih tehnologija *peer-to-peer* (iTunes, Babelgum, Joost, Veoh, GONG, da spomenemo samo neke stranice o kojima se raspravlja u ovoj knjizi). Mnoge od stranica koje omogućuju skidanje pridržavaju se strogih restrikcija prema geografskom području: primjerice, uporaba sadržaja kanala kao što su LoveFilm, BBC-jev iPlayer, Channel 4, Sky Anytime i BTVision, ograničena je za uporabu unutar Ujedinjenoga Kraljevstva.

5 Mininova, *peer-to-peer* BitTorrent stranica, i nekoć izvor ilegalnog sadržaja, ozakonila je svoje djelovanje potkraj 2009. na zahtjev nizozemskih sudova tako što je uklonila pristup više od milijun *torrent*-datoteka za koje se smatralo da narušavaju

autorska prava, te je umjesto toga ponudila pristup sadržaju samo odobrenih postavljača sadržaja koji se pridržavaju zakona. Ostala je uspješna P2P stranica s više od 18 000 dostupnih datoteka te uz stopu skidanja datoteke svakih 1,6 sekundi. Vidi <<http://torrentfreak.com/10-alternatives-to-mininova-091126>> i <<http://www.mininova.org/statistics>>. (Moram zahvaliti Steveu Blackeyu što me uputio na to).

6 Navodno je vlastiti dvodijelni film *Steal This Film* (2006/2007) samoga osnivača Jamiea Kinga uglavnom produciran sredstvima prikupljenima *crowdsourcingom*, te zatim prikazan i distribuiran putem BitTorrenta. Usluga prikuplja velikog broj filmova za P2P prikazivanje; stranica tvrdi da je do lipnja 2011. skinuto 9,8 milijuna filmskih datoteka.

mogući pristup sadržaju u kontekstu u kojem filmaši zadržavaju prava. Novo poslovno razmišljanje, nadahnuto radikalnim inovativnim pristupima poput "Strategije plavog oceana" (Chan Kim i Mauborgne, 2005) te pojačano sve jačim stiskom modela *freemium* o kojima raspravlja Chris Anderson (2009), postaje norma za ta nova poduzeća digitalnog doba.⁷ U novoj digitalnoj ekonomiji, troškovi i proizvoda i distribucije znatno se smanjuju te udjel "besplatnoga" u odnosu na "plaćeni" proizvod drastično pada u korist modela *freemium*, gdje manji dio klijenata koji plaćaju subvencionira većinu besplatnih korisnika. Većina je pionirskih poslovnih modela najprije razvijena u području glazbene industrije te su temeljeni uglavnom na shvaćanju da bilo kakav sadržaj, postane li popularan, prije ili poslije bude piratiziran, te da nema načina da se obuzda neovlašteno kopiranje. Priznavši da je skupo i kontraproduktivno boriti se učinkovito protiv nezakonite reprodukcije, ti su poslovni modeli pristupili tom pitanju radikalno i svoj sadržaj učinili besplatnim. Ova slobodna dostupnost, zauzvrat, olakšala je prodaju satelitskih proizvoda čije kopiranje nije bilo tako lako. Tako su glavni prihodi za glazbene skupine koje su zadržale vlasnička prava i svoj su sadržaj učinile besplatnima putem interneta sada trgovačka roba, memorabilija, oglašavanje u ime korporativnih sponzora, organizirani događaji, luksuzni *lifestyle* proizvodi ili turizam.

Iako modeli *freemium*, u kojima produžetak "uživo" dobiva na važnosti, mogu funkcionirati i funkcioniraju u glazbi, nitko još nije smislio kako će plaćanje za opciju uživo djelovati u području filma. O takvim prilikama i novim pristupima u odnosu na film raspravlja se ovdje u kontekstu događaja koje organizira Power za Pixel, kompanija posvećena podupiranju filma i širih medija u njihovu prijelazu u digitalno doba, kao i kompanija TH_NK, agencija smještena u Londonu i Newcastleu, specijalizirana za digitalnu inovaciju, umrežavanje i internetsku reputaciju. Temeljna bezgranična, transnacionalna bit poslovanja putem interneta još je jedna ometajuća značajka koja poboljšava nove poslovne modele dopuštajući pristup neograničenom broju globalnih korisnika.

U virtualnoj infrastrukturi, u kojoj su troškovi stvaranja i održavanja dramatično smanjeni, brige oko "piratstva" vjerojatno će biti dovedene u pitanje i uklonjene. Novi će modeli kolanja filmova vjerojatno biti postavljeni u skladu sa zaključkom da bi se prema onima koji ne mogu platiti sadržaj trebalo odnositi kao prema klijentima s jednakim pravima i legitimitetom, te da bi upravo vlasnici sadržaja trebali prilagoditi vlastito poslovanje i pružiti uslugu potencijalnim korisnicima piratiziranog sadržaja.⁸

7 Važno je ipak napomenuti da ne podupiru svi novi razvoj događaja. Postoje stručnjaci – poput Andrewa Keena (2008) i Roberta Levinea (2011) – koji su zauzeli kritičko stajalište prema tim pitanjima; obojica nude alternativna rješenja glede ometajućih događaja vezanih uz autorska prava, koji su izazvani razvojem modela *crowdsourcing* i *freemium*.

8 Skype, revolucionarni internetski telefonski program, jedan je od najrazvijenijih primjera takva novog *freemium* modela: samo 10 % njegovih aktivnosti plaćaju korisnici, ali taj mali djelić plaćenih aktivnosti dovoljan je da subvencionira golemo globalno djelovanje preostalih 90 % transnacionalne

mreže i omogućiti da ostane besplatan. Poveći slobodan element, koji sada predstavlja mnogo veći razmjer uporabe, nalazi se u srži tih novih poslovnih modela (vidi nekoliko dodatnih primjera u Andersonu 2009). Iako nisu besplatni, drugi eksperimenti s *on-line* filmskim poslovanjem uz prihvatljive modele koji se služe određivanjem cijena prema razinama: primjerice Spanner Films, smješten u Ujedinjenom Kraljevstvu, služi se strukturom plaćanja *honesty box* (op. prev. plaćanje usluge temelji se na poštenju i časti i nitko ga ne nadgleda) te klijentima naplaćuje prema diferencijalnoj kliznoj ljestvici, ovisno o njihovoj uočenoj sposobnosti da plate za neki sadržaj.

Filmski festivali: prostor protoka

Razvoj događaja u digitalnoj tehnologiji temeljito mijenja način na koji filmski festivali razvijaju svoje programe, odnose se prema svojoj publici i uzajamno djeluju. Te su promjene najočiglednije u trima područjima.

Prvo, mnogi festivali sada emitiraju neke (ili sve) filmove iz svojeg programa i na internetu; porastao je broj filmskih festivala koji djeluju isključivo *on-line*, kao što ističe Marijke de Valck u svojem eseju u ovoj knjizi. Takva promjena u izlagačkoj praksi, pak, remeti koncepcije zajednice, zajedništva i događanja uživo oko kojih su se festivali tradicionalno razvijali (Harbord, 2009).

Drugo, postoje duboke promjene glede položaja filmskih festivala u hijerarhiji kolanja filma. U tradicionalnom okruženju u kojem dominira distributer, filmski se festival nalazio izvan distribucijskog lanca te je smatran pretečom samoj distribuciji; film bi se emitirao na festivalima u nadi da će se sklopiti sporazumi koji će mu osigurati distribuciju. U novom okruženju bez posrednika filmski festival, pak, postaje ključni element kolanja filma. Nakon što je postao mjesto za izravno izlaganje kinematografije, festival također dobiva prigodu da se bliže umrežava s drugim festivalima, razvoj događaja koji uvelike olakšava i pospešuje pojava tehnoloških sredstava koja omogućuju koordinirano prikazivanje (*streaming*) istoga sadržaja na više festivala.

Treće, mnoštvo novih usluga razvilo se oko digitalne predaje uradaka festivalima. Sadržaj se sada izravno prikazuje *streamingom* festivalskim izbornicima širom svijeta te im je to omogućilo primjenu novih strategija u planiranju festivala.

Koncept "prostor protoka" Manuela Castellsa posebno je prigodan pri opisivanju toga novog svijeta filmskog festivala. Ti su protoci, kako ih upotrebljava Castells, "materijalni aranžmani koji omogućuju istodobnost društvenih praksi bez teritorijalnoga graničenja". "Prostor protoka čine mreže interakcija, ciljevi i zadatak svake mreže konfiguriraju se u različitim prostorima protoka" (2005 [2001]: 628). Filmski festivali, uz financijska tržišta, poslovne usluge te čak i prekograničnu trgovinu, mogu se smatrati prostorima protoka, budući da se sve ove pojave sve više sastoje od "čvorova i čvorišta" i osiguravaju "obitavališta za društvene aktere koji upravljaju mrežama". Prostor protoka obuhvaća "elektroničke prostore poput internetskih stranica, prostore za interakciju kao i prostore jednosmjernе komunikacije, bila ona interaktivna ili ne, poput informacijskih sustava" (2011 [2005]: 629).

Dobro uhodani i inovativni filmski festivali nastojali su proširiti prostor protoka i izvući korist iz svojega povlaštenog pristupa sadržaju tražeći dodatne platforme za izlaganje bogatstva materijala koji primaju. Najpoznatiji je možda primjer Sundance Film Festivala koji vodi svoj televizijski Sundance Channel sada već dulje od desetljeća: kabelski kanal koji prikazuje umjetničku, nezavisnu i stranu kinematografiju i koji ima prilično veliku izloženost putem nekoliko televizijskih mreža širom Sjeverne Amerike. Taj je model još dodatno razvijen kada je njegov tvorac Geoff Gilmore napustio Sundance Institute i prešao u Tribeca Enterprises (koji također vode filmski festival koji nosi njihovo ime). "Više nije dovoljno činiti ono što festival tradicionalno čini", kaže Gilmore (Kay 2010: 14). On sada pokušava spojiti tradicionalne oblike festivalskog prikazivanja i uporabu VOD-a te specijalizirane televizijske mreže, kao što su Comcast, Cablevision i Verizon, kako bi emitirali specijalizirane strane filmove koji, po njegovoj procjeni, mogu privući do 40 milijuna gledatelja. Drugi novi projekti uključivali su simultano emitiranje festivalskih filmova uporabom tehnologije VOD, najprije je to učinio Sundance Select u siječnju 2011, a poslije i Tribeca u travnju 2011. Nova tehnologija omogućuje festivalima da isporuče alternativnu, nezavisnu i svjetsku kinematografiju na mnogo lakši način – što je jasno vidljivo preko sve uspješnijeg udru-

ženja između filmskih festivala i novih davatelja usluga *streaminga* poput MUBI-ja i Jamana, koje spominjemo u ovoj knjizi.⁹

Postoji nešto poput festivala “uživo” – pri čemu mnogi festivali počinju činiti dostupnim *on-line* materijal koji se također prikazuje na festivalu. Jedan takav svježiji primjer je Festival Internacional de Cine del Sahara u izbjegličkom kampu u Dhakli, u Zapadnoj Sahari. Međunarodni aktivisti i mjesna publika sudjelovali su u festivalskom izdanju “uživo” (potvrđujući događanje uživo) dok su podupiratelji i publika u dijaspori širom svijeta mogli sudjelovati i izraziti solidarnost putem *on-line* emitiranja filmova prikazanih na stvarnome festivalu (Simanowitz i Santaollala, 2012).

Ali ne bi li prebacivanje *on-line* ukinulo veoma važno zajedništvo i iskustvo doživljaja uživo koji festivali osiguravaju? Čini se da ne bi. Kao što to Gubbins navodi u ovome djelu, to možda čak i produbi izgradnju zajednice: dvije sfere ostaju usko povezane – čini se da želja za stvarnim sudjelovanjem u zajednici raste kako *on-line* svijet prisvaja sve više društvenog prostora, te se dvije sfere međusobno nadopunjuju. “*On-line* festival nije samo za ljude koji ne mogu biti ondje osobno”, piše Geoffrey Gilmore. “Ljudi koji posjećuju filmske projekcije žele biti dio zajednice kao i *on-line* iskustva. Zadaća festivala uvijek je bila stvaranje zajednice, ali sad to mogu činiti na nekoliko različitih načina” (Gilmore, 2011).¹⁰

Digitalni razvoj nudi goleme mogućnosti za festivale i filmaše, tema je to koju ovdje obrađuje De Valckova. U prošlosti su filmski festivali djelovali u složenom logističkom mješurcu određenom udaljenošću i vremenom; lokacija i kalendarski položaj bili su najvažniji. Nova tehnologija pomaže nadići takva logistička ograničenja; uklonjen je i teret filmaša glede transporta filmskih kopija i materijala na festivale. Druge se dimenzije tradicionalnoga filmskog festivala također mijenjaju. Hannah McGill, donedavno umjetnička direktorica Edinburgh International Film Festivala, govori o “osjećaju posljednjih dana stare vladavine” (op.prev. autorica navodi “posljednje dane Raja” – razdoblja britanske vladavine Indijom prije 1947) koji sve više ovladava krugom filmskih festivala”. Čini se kako tradicionalno festivalsko okruženje više nije održivo u razdoblju “višestrukih kanala istodobne digitalne komunikacije”, pri čemu se “distribucijski i izlagački modeli razvijaju brže i začudnije negoli ikada prije”, i pri čemu su oni filmski festivali koji “ostaju nepopustljivo predani oblicima predstavljanja stare škole” i “pretvaraju u fetiš ekskluzivnost koju nudi najviši status istodobno zanemarujući tehnološki napredak” u opasnosti od izumiranja (McGill, 2011: 281).

U tom novom okolišu, festivali postupno počinju djelovati na manje-više usklađen način i stvarati mrežu koju omogućuju poboljšana tehnologija, lakša logistika i, da, dezintermedija-

9 MUBI je, primjerice, započeo suradnju s južnoameričkim filmskim festivalom 4+1, koji se istodobno održava u Argentini, Brazilu, Kolumbiji, Meksiku i Španjolskoj, kako bi prikazivao nove hitove s drugih festivala kao što su oni u Locarnu, Cannesu, Mar de Plati i Berlinu. Filmovi se pronalaze na različitim festivalskim natjecanjima te su premiješani u svrhu natjecanja za Nagradu publike 4+1 (Wiseman, 2011).

10 U svojem prvom postu na blogu *Future of Film* (op. prev. *Budućnost filma*) koji je usmjeren k istom

tom razvoju događaja u području filma, Gilmore kaže: “Nedavni napredak digitalne tehnologije znači da imamo nove načine razmišljanja o tome kakav može biti *online* festival. U Tribeci, svjedočimo *online* festivalu kao načinu izgradnje zajednice; načinu interakcije s Tribeca Film Festivalom i, što je možda najvažnije, načinu interakcije s filmskim festivalom (posebice njegovim filmašima) – čak i ako živite u New Yorku i fizički posjećujete Tribeca Film Festival” (Gilmore 2011).

cija; oslabljena moć distributera, koji su prije određivali kolanje materijala, te olakšan izravan pristup sadržaju znatno mijenjaju sliku. Poboljšano umrežavanje festivala uvelike je određeno tehnološkim napretkom; danas više festivala može nastati bez ograničenja prenatrpanosti ili izravnog natjecanja za sredstva koja su prije nametali prostorni i vremenski čimbenici; izlaganje preko festivalskog kruga sve više počinje nalikovati distribucijskom slijedu. Novi poslovni model koji uključuje dezintermedijaciju uključuje također i širi obuhvat – kao što je vidljivo u slučaju Tribecinih inicijativa s globalnim sadržajem te internetskim produžetkom filmskog festivala. Taj razvoj događaja možda dokine i praksu “skakanja s festivala na festival”, jer usluge kao što je Festival Scope čine sadržaj dostupnim profesionalcima i uklanjaju potrebu da se festival posjećuje uživo. “Slobodno-radikalni” profesionalci koji su prije odlazili s jednoga festivala na drugi više ne uživaju moćnu ulogu umrežavanja koju su nekoć posjedovali (Iordanova, 2009); nove internetske usluge preuzimaju tu funkciju.

Festivali koji su se prije natjecali za premijerne naslove i nove filmove sada shvaćaju da opslužuju različitu publiku te da stoga i dalje mogu prikazivati isti program, čak i dok ga istodobno prikazuju u kibernetičkom prostoru još mnogobrojnijoj publici. Sada je česta pojava da se festivali koji dijele slične teme i djelokrug ili su zemljopisno i kalendarski bliski odluče na suradnju.¹¹ U takvom kontekstu, prikazivanje na festivalima (gdje naplata pristojbi za prikazivanje postupno postaje norma) izjednačava se s distribucijom: postaje nam sve očitije da festival više nije mjesto na kojem je moguće pristupiti distributerima; sam festival je distribucija. Postoji također i umrežavanje festivala koji dijele slična politička stajališta u globalnom kontekstu, kao što ilustriraju aktivnosti sve uspješnije Southern Film Festivals Platform koja uključuje niz festivala s područja koje bi se moglo označiti kao “globalni jug” (Iordanova, 2010b).

U neka od tih novih festivalskih partnerstva stupa se aktivno, dok se u neka ulazi kroz slučaj na preklapanja tematskih ili estetskih interesnih područja. Ta su nova povezivanja olakšana omogućivanjem tehnoloških rješenja kao što je usluga digitalnoga prijenosa koju nudi Withoutabox, koji se na tržištu reklamira kao revolucionarni i oslobađajući “set internetskih alata” koji potkopava stare distribucijske kanale i osigurava filmašima izravan pristup na festivale.¹² Kao što to navodi Alex Fischer u jednom od svojih priloga za ovu knjigu, Withoutabox je osigurao radikalno nova i učinkovita sredstva s pomoću kojih filmaši sada mogu ostvarivati uzajamnu suradnju s filmskim festivalima.¹³ Njihovo nedavno združivanje s IMDb-om pod kišobranom Amazona učinit će daljnje poboljšanje globalnog kolanja nezavisno proizvedenih filmova još vjerojatnijim.

Sve donedavno profesionalnom djelatniku nije bilo moguće u istom trenutku biti upoznat s novim sadržajem prikazivanim na festivalima koji se odvijaju istodobno na različitim lokacijama; mogli ste biti ili na festivalu u Torontu ili na festivalu u Veneciji. Osim Withoutaboxa, pak, pojavile su se nove inicijative koje povezuju festivalske profesionalce, sadržaj koji kola te izlagačke

11 Sheffield Doc/Fest i Edinburgh International Film Festival pokušali su takvu suradnju omogućivši gledanje deset premijernih dokumentarnih filmova u lipnju 2011.

12 Vidi indikativan prikaz Alexa Fischera koji uspoređuje proces predavanja filmskog uratka na filmske festivale putem tradicionalne metode i putem Withoutaboxa (Fischer, 2011).

13 Tvrdnja da surađuju s 5000 festivala (kao što se navodi na internetskoj stranici Withoutboxa, www.withoutabox.com) čini broj filmskih festivala mnogo većim od drugih procjena koje ih obično spominju oko 3000.

prostore. Transnacionalni projekt Eye on Films, smješten u Parizu i koji sponzorira MEDIA, rabi naprednu tehnologiju kako bi izgradio mrežu festivala, kinematografija i distributera, dok Festival Scope čini sadržaj dostupnim na internetu za kupce koji ne mogu fizički posjećivati festivalska tržišta, ali ipak mogu gledati što je u ponudi. Te usluge koordiniraju djela prijavljena na festivale te tako postaju čvorišta u novoj globalnoj mreži koja jamči šire festivalsko kolanje.

Nova filmofilija

“Repertoarno kino preselilo se u kibernetički prostor”, objavio je Ben Slater u članku iz 2007, kojemu je namjena bila naglasiti “novu filmofiliju” koja je sve više u fokusu od prelaska u novo tisućljeće (Rosenbaum i Martin 2003, De Valck i Hagener, 2005). Ne samo srednjostrujaški Hollywood nego i rijetki povijesni i strani filmovi sada se mogu skinuti ili gledati putem interneta; takav je materijal isto tako besplatno dostupan sa stranica poput YouTubea, gdje se mogu naći klasici u punom trajanju, dokumentarni filmovi ili novi međunarodni i drugi specijalizirani filmovi koji nisu službeno distribuirani, isječeni u dijelove trajanja deset minuta zbog lakšeg i stabilnijeg *streaminga*.¹⁴ To predstavlja ne samo novi način kolanja nego i radikalno novo gledateljsko iskustvo.¹⁵

“Da, vjerujem da možete biti filmofil čak i ako filmove uglavnom gledate izvan kina”, primijetio je Mathieu Ravier. Tehnologija danas izjednačava igralište te tako stvaranje, gledanje i razgovor o filmu postaje “više nego ikad prije, dostupno svima” (Ravier, 2011). Neki se gledatelji oslanjaju na napredne uređaje kućnoga kina dok drugi postaju članovi internetskih zajednica u kojima se materijal dijeli preko složenih mreža koje se često protežu preko zemalja i kontinenata.

Internet ne zadovoljava samo potrebe publike s posebnim interesima, omogućujući dostupnost širokog niza klasične i nesrednjostrujaške kinematografije, on također omogućuje onim ljubiteljima koji su smješteni daleko od glavnih velikogradskih žarišta pristup filmovima koji su im prije bili nedostupni. To je poremećaj koji iskustvo ljubitelja filmova čini obuhvatnijim budući da omogućuje pristup materijalu veće raznolikosti i oživljava višestrukost različitih kritičkih glasova. “Kao reakcija protiv hollywoodske hegemonije i šovinizma kanona klasične umjetnosti”, piše Slater, “mladi filmofili koji žive na područjima koja su, gledano kinematografski, manje posjećena (jugoistočna Azija, Istočna Europa, Bliski istok) moći će iznova vrednovati svoje filmove na toliko dubokoj i detaljnoj razini na kojoj to gostujući programski izzbornici i kritičari ne mogu nikada pojmiti”. Ta nezabilježena razina pristupa omogućuje im da “upoznaju inovatorske mlade redatelje kao i da iskopaju marginalizirane prošle majstore” (Slater, 2007: 27).

¹⁴ Primjeri uključuju klasični sovjetski igrani film *Aerograd* (Aleksandr Dovženko, 1935; dostupan za gledanje na <www.archive.org/details/aerograd>), aktivistički dokumentarni film *Dobri Kurdi, loši Kurdi* (*Good Kurds, Bad Kurds*, Kevin McKiernan, SAD, 2000; dostupan za gledanje na <www.youtube.com/watch?v=x33grBe_wjQ>) ili suvremeni turski politički triler za koji je teško očekivati da će biti distribuiran na Zapadu – *Dolina vukova: Palestina* 2011 (*Kurtlar Vadisi Filistin*, Zübeyr Sasmaz, Turska, 2011, dostupan za gledanje na <www.youtube.com/

[watch?v=NbWS5d_cavl](http://www.youtube.com/watch?v=NbWS5d_cavl)>). Sve su stranice posjećene 28. rujna 2011.

¹⁵ Godine 2008. Hammer Films ustao je iz groba te u pokušaju da oživi ime klasičnoga britanskog gotičkog horor *branda* lansirao novi igrani film *Beyond the Rave* (Matthias Hoehne, 2008) upravo na takav način. “Web-epizode” u trajanju od 25 minuta emitirane su putem mreže za socijalno povezivanje MySpace te na YouTubeu (vidi <www.youtube.com/watch?v=epQytGiyRGo>). (Hvala Steveu Blackeyu što me uputio na to.)

Kao autor u ovome djelu, Slater uspoređuje vlastita obrazovna iskustva dok je odrastao u provincijskoj Engleskoj tijekom 1980-ih uz mnogo obimniju izloženost kinematografiji nego što je ona koju je uživao njegov mlađi prijatelj, pripadnik internetskog naraštaja, pokojni filipinski kritičar Alexis Tioseco (1981–2009), sredinom 1990-ih, iako je bio smješten u naizgled udaljenom sjedištu u Manili, odakle je uređivao svoj *on-line* časopis *Criticine*.

Filmski obožavatelji sada mogu razgovarati o kinematografiji u kibernetičkome prostoru na živahnim forumima za raspravu IMDb-a, koji okupljaju kritička razmišljanja gledatelja iz cijeloga svijeta.¹⁶ Predani filmofili postaju još aktivniji u takvu kontekstu koji ih okuplja i omogućuje susrete onih koji dijele sličnu svijest ili znanje. Kritičari više ne moraju biti pridruženi etabliranim medijskim tijelima kako bi se njihovi glasovi čuli; mogu sudjelovati i sudjeluju u raspravama na tome posvećenim stranicama (kao što su Twitch ili The Evening Class), okupljaju se na *ad hoc* otvorenim internetskim forumima (vidi, primjerice Project: New Cinéphilie 2011), ili vode svoje specijalizirane blogove ili sve uvažnije osobne internetske stranice (npr. Insane Mute Chrisa Fujiware). Pritom prihvaćaju mnogobrojne nove šanse koje od njih stvaraju alternativne eminenције, jednak ili čak onaj koji nadilazi autoritet službeno ovlaštenih filmskih kritičara i kritike.¹⁷

Dvije daljnje specifične karakteristike filmofila koji to jesu zahvaljujući internetu vrijedne su spomena: kao da svi posebno cijene međunarodno iskustvo i nastupaju s posebne aktivističke točke gledišta. Junaci tih novih oblika uživanja kinematografije često su ljudi s naglašenim kozmopolitskim kvalifikacijama, koji su proživjeli iskustvo preseljenja u druge zemlje te bili izloženi kinematografiji iz različitih dijelova svijeta – Hengameh Panahi iz tvrtke Celluloid Dreams Iranac je koji živi u Parizu, Efe Cakarel iz The Auteursa i MUBI-ja podrijetlom je iz Turske, Gaurav Dhillon iz Jamana je indijski Amerikanac, Ben Slater koji je napisao esej o filmofiliji za ovu knjigu Britanac je, ali živi u Singapuru, dok je Mathieu Ravier Francuz koji piše iz Sydneya.¹⁸

16 Sam IMDb još je jedan primjer oslanjanja na potencijal gomile, pri čemu je većina informacija o međunarodnoj kinematografiji djelo volontera širom svijeta. Vidi studiju Alexa Fischera o počecima i razvoju IMDb-a u ovoj knjizi.

17 O završnom propadanju tradicionalne profesionalne filmske kritike raspravljalo se opširno u kontekstu tiskanih i internetskih publikacija (*Cineaste*, 2008, *Sight & Sound*, 2008). Postoji konsenzus i oko toga da tisak postaje elektronički i oko toga da razlika između profesionalne i amaterske filmske kritike iščezava. Prvi takav utjecajni nezavisni kritičar bio je Harry Knowles iz *Ain't It Cool News*, koji je izravno utjecao na sudbinu Hollywooda neko vrijeme svojim objavama na internetu koje je pisao iz svojeg stana u Austinu u Teksasu; gradu koji se baš i ne smatra jednim od središta moći u krugovima filmske industrije. Popularni kritičari poput Jonathana Rosenbauma prebacili su većinu svojeg aktivnog pisanja na internetske stranice

gdje objavljuju sve nove uratke i preko kojih izravno komuniciraju s čitateljima i obožavateljima. U skorije vrijeme, nekoliko je novih blogera filmofila (Girish Shambu, Noel Vega) postalo novim gospodarima filmske rasprave u kibernetičkome prostoru, stavljajući perifernu kinematografiju sve više u fokus. Zemljopisne granice i udaljenost više nisu bitni jer, doista, "zajednica filmofila postala je danas toliko malen svijet povezan internetom", kao što to opaža Noel Vega u svojem blogu *Critic after Dark* (2009). Takve situacije potiču ozbiljna pitanja o neizvjesnosti kritičkog rada i reperkusijama raznih modela "slobodne kulture", pitanja kojima se bave Keen (2008) i Levine (2011).

18 Šanse da se poveća raznolikost i pristupi nezapadnjačkim filmofilima protežu se mnogo dalje od profesionalnih krugova. Primjerice, kritičar Jonathan Rosenbaum, koji sada uglavnom piše za vlastitu stranicu, navodi perzijskog učitelja smještenog u zabačenom iranskome gradu kao

Pri reagiranju na te nove oblike gledanja filma i raspravljanja o njemu, tradicionalni filmski marketing također pokazuje tendenciju prelaska u kibernetički prostor. Algoritmi za stvaranje preporuka i usmena preporuka putem pučkih, ali moćnih kanala sada igraju sve važniju ulogu u promociji filmova. Strategije oglašavanja znatno se mijenjaju jer pričaonice, sustavi za preporuke, poruke s Twittera i filmska kritika putem blogova postupno postaju presudno žarište marketinškoga rada. Nova filmofilija može dati krila malenom nezavisnom igranom filmu jednako lako kao što može potkopati višemilijunsku dolarsku produkciju.¹⁹

Upravo je opet Ravier, pišući u kontekstu nedavnoga projekta: New Cinéphilie (2011) koji sponzorira MUBI, označio novu filmofiliju kao "aktivističku". Zabrinut oko "nedostatka raznolikosti i predstavljanja" i toga da "se višestrukost glasova iza i oko kamere odražava u srednjostrujaškoj kulturi, medijima i svijesti manje nego što bi mogla", smatrao je da je raznolikost na ekranu ugrožena i osjetio da je važno boriti se i nadvladati pretežno "nepoznavanje alternativa". Njegov zaključak? Taj da novu filmofiliju treba smatrati "oblikom aktivizma ili otpora" (Ravier, 2011). Prema tom shvaćanju, filmofilija mora odigrati korektivnu i supkulturnu ulogu tako što će se uključiti u proces ponovnog uspostavljanja ranvoteže usmjeren k buđenju svijesti o doista raznolikoj globalnoj kinematografiji kod šire publike.

* * *

Digitalni prekid podriva tradicionalne kanale komercijalnoga – u kinima te one pomoćne – iskorištavanja filmskog sadržaja. Isto tako vodi do radikalnih promjena u načinu na koji funkcionira krug filmskih festivala, načinu na koje se filmski sadržaj širi k raseljenoj publici diljem svijeta, kao i načinu na koje se nova globalna filmofilija pojavljuje i očituje.

To je proces koji demokratizira. Nakon što se preselio *on-line*, film se oslobodio "tiranije zemljopisa": novo distribucijsko uređenje omogućuje neograničenu dostupnost specifičnih proizvoda. Stanovnici nekog udaljenog sela sada imaju pristup kulturnim dobrima jednako lako kao oni koji stanuju u živim žarištima metropola.

Cilj svih eseja u ovoj knjizi jest izložiti osnovne odlike nove digitalne dinamike svjetske kinematografije. Glavna poglavlja opisuju razvijajuće modele i tehnologije koji uvjetuju promjene globalnog pejzaža za komercijalnu kinematografiju unutar nove filmske ekonomije. Ispituju sve prisutnije pejzaže kolanja i izvještavaju o pitanjima i teškoćama koji se pojavljuju usred sve mnogobrojnijih inovacija. Studije i informativni materijali bilježe razvojne primjere (IMDb, Jaman, Withoutabox, MUBI) kojih se potpuni utjecaji tek trebaju procijeniti.

Neka aktivna područja koja igraju ulogu u tim temeljnim promjenama u procesima globalnog filmskog kolanja još pripadaju sivoj ekonomiji i iz nekoliko su razloga i dalje nedovoljno proučena. Filmski festivali, primjerice, i dalje predstavljaju nereguliranu globalnu industriju koju se

jednog od svojih najutjecajnijih čitatelja; opisuje svoju korespondenciju s tim dalekim filmofilom (koji inače teško da bi imao pristup *Chicago Readeru* za koji je Rosenbaum pisao više od dvadeset godina) kao jedno od najboljih iskustava koja su slijedila s tim novim načinom internetskog, interaktivnog kritičkog pisanja (Jonathan Rosenbaum, predavanje na University of St Andrews, Škotska, listopad 2009).

19 Srednjostrujaški distributeri sve su svjesniji filmske reputacije u domeni internetskih razgovora i obraćaju posebnu pozornost na reakcije koje film izaziva na društvenim mrežama poput Facebooka te prate objave na milijunima blogova, uz pomoć servisa kao što su Blogpulse i Technorati, koji prate desetke milijuna blogova.

ne može kvantificirati na temelju trenutačno dostupnih podataka, no oni svejedno funkcioniraju kao glavni oblik filmskog izlaganja. Zatim je tu golemo sivo područje videodistribucije za dijasporu putem eklektičnih kanala poput etničkih trgovina namirnica i provizornih štandova na tržnici; tu je zatim i internetska televizija i tajni kabelski operateri (ovo drugo još je jedno područje u kojem je teško doći do pouzdanih procjena). A zatim je tu i rast internetski omogućenog emitiranja filmova putem *streaminga* koje se odvija izvan poznatih i reguliranih komercijalnih kanala. Posebno smo se potrudili uzeti ih u obzir i razviti raspravu o tim raznolikim kanalima.

Doista, kao što opaža Geoff Gilmore na početku ovoga eseja, internet *uistinu* mijenja načine na koje ljudi doživljavaju gledanje filmova. Na način sličan procesima koji se odvijaju u izdavačkoj i glazbenoj industriji, i kino je u procesu prelaska na internet.

S engleskoga preveo David Prpa

LITERATURA:

Abbas, Ackbar i Emi, John Nguyen, 2005,

Internationalizing Cultural Studies; An anthology, Oxford; Blackwell

Anderson, Chris, 2009, *Free: The Future of a Radical Price*, New York: Hyperion.

Bettig, Ronald, 2007, "Hollywood and Intellectual Property", u: MacDonald, Paul i Wasko, Janet, *The Contemporary Hollywood Film Industry*, Oxford: Blackwell, str. 195–209.

Boudway, Ira, 2011, "The Next Indie Darling, Courtesy of the Crowds", *Business Week*, 30. svibnja, str. 52.

Broderick, Peter, 2008, "Welcome to the New World of Distribution", <<http://www.peterbroderick.com/writing/writing/welcometotheworld.html>>, posjet 20. lipnja 2011.

Burgess, Jean i Green, Joshua, 2009, *YouTube: Online Video and Participatory Culture*, London: Polity Press

Castells, Manuel, 2005 [2001], "Grassrouting the Space of Flows", u: Abbas, Ackbar i Erni, John Nguyet *Internationalizing Cultural Studies: An Anthology*, Oxford: Blackwell, str. 627–36.

Cendrowski, Scott, 2011, "Bytes Beat Bricks", *Fortune*, 4. srpnja 2010.

Chan Kim, W. i Maubrogne, Renée, 2006, *Blue Ocean Strategy: How to Create Untested Market Space and Make the Competition Irrelevant*, Boston: Harvard Business Press

Chan Kim, W. i Maubrogne, Renée, 2008, "Film Criticism in the Age of Internet, A Critical Symposium", *Cineaste*, vol. 33, br. 4, str. 30–47.

Cunningham, Stuart i Sinclair, John, 2001, *Floating Lives: The Media and Asian Diasporas*, Lanham, MD: Rowman i Littlefield

Curtin, Michael i Shah, Hernant, 2010, *Reorienting Global Communication: Indian and Chinese Media Beyond Borders*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press

Dargis, Manohla, 2010, "Declaration of Indies: Just Sell It Yourself", *New York Times*, <<http://www.nytimes.com/2010/01/17/movies/17dargis.html?scp=1&sq=declaration%20of%20indies%st=ose>>, posjet 10. lipnja 2011

Davis, Darrell William i Yueh-yu Yeh, Emilie, 2008, *East Asian Screen Industries*, London: BFL

Davoudi, Salamander, 2011, "UK Cinemas will Fight VOD Plans", *Financial Times*, 1. svibnja, <<http://www.ft.com/intl/cms/s/0/74990b68-7423-11e0-b788-00144feabdco,so1=1.html>>, posjet 10. lipnja 2011.

De Valck, Marijke, 2007, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinéphilie*, Amsterdam: Amsterdam University Press

De Valck, Marijke i Hagener, Malte, 2005, *Cinéphilie: Movies, Love and Memory*, Amsterdam: Amsterdam University Press

Dhillon, Gaurav, 2010, neobjavljeni intervju putem Skypea koji su vodili Stuart Cunningham i John Silver, 1. travnja.

Dhillon, Gaurav i Faisal, Galaria, 2007, "Hi-def Independent Films Online with Jaman", razgovor koji je vodio Robert Scoble, *Classic ScobleShow*, 27. Lipnja, <<http://connectedsocialmedia.com/2931/hi-def-independent-films-online-with-jaman/>>, posjet 12. kolovoza 2011.

- Fischer, Alex**, 2011, "Film Festival Submission: Case Study", <<http://www.st-andrews-ac.uk/worldcinema/index.php/resources/research>>, posjet 28. rujna 2011.
- Garrahan, Matthew**, 2011, "Hollywood Studios Agree Pay-TV Deal", *Financial Times*, 31. Ožujka, <<http://ft.com/cms/s/0/96812doe-5be8-11e0-bb56-00144feab49a.html#axzz1Zel69vPs>>, posjet 20. srpnja 2011.
- Gilmore, Geoffrey**, 2011, "How the Internet is Changing the Film Festival Experience", *Future of Film*, 4. travnja, <<http://www.tribecafilm.com/tribecaonline/future-of-film/How-the-Internet-is-Changing-the-Film-Festival-Experience.html>>, posjet 23. travnja 2011.
- Goodridge, Mike**, 2010, "Small is Beautiful", *Screen International*, 1722, 1. travnja.
- Harbord Janet**, 2009, "Film Festivals-Time-Event", u: Iordanova, Dina i Rhyne, Ragan, *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*, St Andrews: St Andrews Film Studies, str. 40–46.
- Hastings, Reed**, 2011, razgovor koji je vodio Charlie Rose, *Bloomberg Business Week*, 9. svibnja, str. 26.
- Iordanova, Dina**, 1999, "Expanding Universe: From the Ethnic Foodstore to Blockbuster", *Framework: The Journal of Cinema and Media*, vol. 41, Autumn, str. 54–70.
- Iordanova, Dina**, 2009, "The Film Festival Circuit", u: Iordanova, Dina i Rhyne, Ragan (ur.), *Film Festival Yearbook 1: The Festival Circuit*, St Andrews: St Andrews Film Studies, str. 23–39.
- Iordanova, Dina**, 2010a, "Rise of the Fringe: Global Cinema's Long Tail", u: Iordanova, Dina, Martin-Jones, David i Vidal, Belen, *Cinema at the Periphery*, Detroit: Wayne State UP, str. 30–65.
- Iordanova, Dina**, 2010b, "From the Source: Cinemas of the South", *Film International*, vol. 8, 5. studenoga, str. 95–99.
- Izzo, Phil**, 2011, "Top 10 Dying Industries", *The Wall Street Journal*, 28. ožujka, <<http://blogs.wsj.com/economics/2011/03/28/top-10-dying-industries/>>, posjet 17. kolovoza 2011.
- Jenkins, Henry**, 2006, "Pop Cosmopolitanism: Mapping Cultural Flows in an Age of Media Convergence", *Fans, Bloggers and Gamers: Exploring Participatory Culture*, New York: New York University Press, str. 152–73.
- Kay, Jeremy**, 2010, "Tribeca Takes on Distribution", *Screen International*, 1722, 14–15. travnja.
- Keane, Michael, Fung, Anthony Y. H. i Moran, Albert**, 2007, *New Television, Globalisation, and the East Asian Cultural Imagination*, Hong Kong: Hong Kong University Press
- Keen, Andrew**, 2008, *The Cult of the Amateur: How Blogs, MySpace, YouTube and the Rest of Today's User-Generated Media are Killing our Culture and Economy*, London: Nicholas Brealey Publishing Ltd.
- Larkin, Brian**, 2008, *Signal and Noise: Media, Infrastructure, and Urban Culture in Nigeria*, Durham: Duke University Press
- Lessig, Lawrence**, 2005, *Free Culture: The Nature and Future of Creativity*, New York: Penguin Books
- Levine, Robert**, 2011, *Free Ride: How the Internet is Destroying the Culture Business and How the Culture Business Can Fight Back*, London: Bodley Head
- McGill, Hannah**, 2011, "Film Festivals: A View from the Inside", *Screen*, vol. 52, br. 2, Summer, str. 280–86.
- McMillin, Divya C.**, 2010, "The Global Face of Indian Television", u: Curtin, Michaela, i Shah, Hemant (ur.), *Reorienting Global Communication: Indian and Chinese Media Beyond Borders*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, str. 118–39.
- Macnab, Geoffrey**, 2010, "Now Appearing in Theatres", *Screen International*, 1724, 27. lipnja.
- MUBI**, 2011, *Project: New Cinéphilie*, MUBI i Edinburgh International Film Festival, svibanj/lipanj, <<http://projectcinéphilie.MUBI.com/>>, posjet 10. srpnja 2011.
- Needham, Col**, 2011, "Spotlight on IMDb Founder Col Needham", događaj u sklopu Edinburgh International Film Festivala, 19. lipnja.
- Ravier, Mathieu**, 2011, "Cinéphilie as Activism, Project: New Cinéphilie", 26. svibnja, <<http://projectcinéphilie.MUBI.com/2011/05/26/cinephilie-as-activism/>>, posjet 10. srpnja 2011.
- Roddick, Nick**, 2007, "Cinema on Demand", *Sight & Sound*, vol. 19, br. 10, str. 14.
- Rosenbaum, Jonathan i Martin, Adrian**, 2003, *Movie Mutations: The Changing Face of World Cinéphilie*, London: BFI.
- Sardar, Ziauddin**, 2005 [2000], "On the Political Economy of a Fake", *Internationalizing Cultural*

Studies: An Anthology, Oxford: Blackwell, str. 658–63.

Shackleton, Liz, 2010, "The Sky's the Limit", *Screen International*, 1724, lipanj, str. 6–7.

Shackleton, Liz, 2011a, "Net Worth", *Screen International*, 1734, veljača, str. 38–39.

Shackleton, Liz, 2011b, "Internet Pioneers", *Screen International*, 1734, veljača, str. 39.

Shackleton, Liz, 2008, "Who Needs Critics", *Sight & Sound*, vol. 20, br. 9, <<http://www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49479>>, posjet 28. rujna 2011.

Shackleton, Liz, 2008b, "Critics on Critics", *Sight & Sound*, vol. 20, br. 9, <<http://www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49480>>, posjet 28. rujna 2011.

Simanowitz, Stefan i Santaollala, Isabel, 2012, "A Cinematic Refuge in the Desert: Festival Internacional de Cine del Sahara", *Film Festival Yearbook 4: Film Festival and Activism*, St Andrews: St Andrews Film Studies

Sinclair, John i Turner, Graeme, 2004, *Contemporary World Television*, London: BFI.

Slater, Ben, 2007, "The New Cinephiles", *Screen International*, studeni, str. 26–27.

Sundaram, Ravi, 2001[2005], "Recycling Modernity: Pirate Electronic Cultures in India", *Internationalizing Cultural Studies: An Anthology*, Oxford: Blackwell, str. 43–50.

Tartaglione, Nancy, 2010, "The Wild Man", *Screen International*, 1724, lipanj, str. 46.

Vega, Noel, 2009, "Obituary: Alexis Tioseco", *Critic After Dark*, rujna, <<http://criticafterdark.blogspot.com/2009/09/alexis-tioseco-1981-2009.html>>, posjet 10. srpnja 2011.

Wiseman Andreas, 2011, "MUBI to show 4.1 Film Festival Competition Titles", *Screen Daily*, 8. kolovoza, <<http://www.screendaily.com/news/digital/MUBI-to-show-41-film-festival-competition-titles/5030649.article>>, posjet 12. rujna 2011.

UDK: 791-21(497)-055.2

Dina Iordanova

UNIVERSITY OF ST. ANDREWS, ŠKOTSKA, UJEDINJENO KRALJEVSTVO

Žene u novoj balkanskoj kinematografiji: preživljavanje na margini

Iako se na međunarodnom planu Balkan smatra cjelinom, narodi na Balkanu ne dijele osjećaj zajedništva. Kulturni proizvodi balkanskih zemalja rijetko se mogu smatrati tvorevinama skupine naroda koja svjesno istražuje isti *kronotop*.^{*} Svaka balkanska zemlja ima svoju kulturu, a danas rijetko dolazi do razmjene umjetničkih proizvoda među narodima u regiji. To posebice vrijedi kad je riječ o filmu. Filmske industrije Bugarske, Rumunjske, Grčke, bivše Jugoslavije i Albanije izolirane su, posebice u svom međuočnomu.¹ Razlozi izoliranosti vjerojatno leže u jezičnim barijerama ili u dugotrajnoj etničkoj netrpeljivosti. Samo ako se film probije na Zapad, kao što je bio slučaj s filmovima *Prije kiše* (*Pred dožd*, 1994) Mančevskoga, Kusturičin *Undeground* (1995) ili *Odisejev pogled* (*To Vlemma tou Odyssea*, 1995) Angelopoulou, postoji vjerojatnost da će biti prikazan u susjednim zemljama. No kad se to dogodi, dolazi do spoznaje da Balkan dijeli, i da je oduvijek dijelio, veoma slično iskustvo. Problemi su isti: izolacija, patrijarhat, komunističko naslijeđe, nestalna postkomunistička stvarnost te posebna vrsta etničke harmoničnosti koju ugrožava loše političko vodstvo. Postaje jasno da unatoč izoliranosti zajednički problemi i međupovezanost označavaju tematske i stilističke karakteristike balkanske kinematografije.

Stoga ne iznenađuje da se u novijoj kinematografiji balkanskih zemalja primjećuju sličnosti kad je riječ o temama i stilu. Sličnosti u narativnom i snimateljskom pristupu protežu se i na karakterizaciju ženskih junakinja. Ova studija, utemeljena na istraživanju novijih filmova iz bivše Jugoslavije, Bugarske i Rumunjske, pokazat će da zajednički problemi dovode do sličnog odnosa prema ženskim likovima, osnažujući tako koncept žene s Balkana.

No isto tako valja na samome početku utvrditi: u novijoj balkanskoj kinematografiji razlog tematiziranja ženskih pitanja ne leži u feminizmu. Svi filmovi o kojima ću ovdje govoriti nastali su pod palicom muških redatelja. Razlog tome nije samo činjenica da balkanskom filmskom industrijom još dominiraju muškarci.² Tradicija je da se ugledni muški redatelji iskreno trude stvoriti istančane i složene ženske likove, dodjeljujući im glavne uloge umjesto da ih gurnu na sporednu stranu. No ženska pitanja *per se* ne dominiraju interesima tih filmaša. Naprotiv, oni

* Izvornik: "Women in the New Balkan Cinema: Surviving on the Margins", *Film Criticism*, Winter 96/97, vol. 21, br. 2, str. 24-39.

¹ Unatoč činjenici da na području filmologije ima malo studija koje obrađuju balkansku kinematografiju kao cjelinu, koncept "balkanske kinematografije" prilično je artificijelan budući da nema stvarne razmjene ideja i artefakata među pripadajućim

zemljama. (vidi na primjer Stoil, Michael Jon, 1974; *Cinema Beyond the Danube*, Metuchen, N.J.: Scarecrow P.)

² Znam samo za jedan noviji "feministički" film s Balkana: bugarski *Gori, gori oganče* (scenaristkinja M. Tomova; redateljica R. Petkova i direktorica fotografije Sv. Ganeva) iz 1994, koji se, premda ima junakinju, fokusira na etnički sukob.



Katrin Cartlidge
u filmu *Prije
kiše* (Milčo
Mančevski,
1994)

se služe ženskim likovima kao sredstvom za tematiziranje drugih problema, kao što su ugnjetavanje u međuljudskim odnosima, društvena nepravda i političke nevolje. Budući da su obično ženski likovi smatrani sporednima, uvođenje ženskih glavnih likova omogućuje filmašima da istraže ograničenja koja obilježavaju ženske sudbine. Tematiziranje žena omogućuje redateljima da se dotaknu pitanja marginalnosti i drugosti u današnjem kulturalnom diskursu: pitanja koja smatraju važnijima od bilo kakvih feminističkih zagovaranja da se posveti pozornost pitanju spola.

Grubo rečeno, kad se govori o ženskim likovima, u novijoj balkanskoj kinematografiji mogu se razlikovati tri kategorije:

- a) filmovi koji tematiziraju ženski seksualni identitet u tradicionalnom patrijarhalnom okruženju
- b) filmovi koji istražuju oskvrnute živote žena pod totalitarizmom
- c) filmovi koji portretiraju žene u teškim postkomunističkim vremenima.

Svaka kategorija zaslužuje posebnu pozornost. *Virdžina* (1991) Srđana Karanovića, *Kozji rog* (*Kozijat rog*, 1994) Nikolaia Voleva i *Kuduz* (1990) Ademira Kenovića tematiziraju patrijarhat i ženski rodni identitet i njima ću se prvo pozabaviti. Zatim ću govoriti o filmovima *Zdenac* (*Kladenetzat*, 1991) Doča Bodžakova i (*Sezonat na kanarchetata*, 1993) Evgenija Mikhailova, kao tipičnim primjerima filmova koji, analizirajući totalitarizam, posežu za ženskim junakinjama žrtvama. Naposljetku ću se pozabaviti dvama filmovima koji tematiziraju turbulentan i nezavidan život suvremene balkanske žene, *Bračni krevet* (*Patul conjugal*, 1993) Mircee Daneliuc te *Hrast* (*Balanta*, 1992) Luciana Pintiliea.

Sama činjenica da su glavni likovi žene dokazuje da se vodi računa o njihovim problemima. Istodobno, ženski likovi portretiraju se na manje-više tradicionalan način: ženske sudbine samo su sredstvo za alegorijsko izražavanje stajališta o drugim pitanjima koja redatelji smatraju važnijima.

Patrijarhat: tradicija i suvremena stvarnost

Jedan od novijih jugoslavenskih filmova, *Virdžina*, bavi se pitanjima seksualnog identiteta u tradicionalnom patrijarhalnom društvu na Balkanu. Priča je smještena u bosanske planine u kasnom 19. stoljeću, a govori o četvrtoj curici u obitelji bez sinova. Imati samo ženske potomke se u selu smatra prokletstvom pa se obitelj osjeća osramoćeno. Kako bi sačuvao svoj ugled, otac se zaklinje da će kćer odgajati poput sina, kao, kako je oni nazivaju, *virdžinu*: ženu koja živi kao muškarac. Majka nema ništa protiv. Naprotiv, krivi sebe što nije zanjela dječaka. Među seljanima se smatra da je "bolje biti pijetao na jedan dan, nego kokoš cijeli život".

Roditelji se moraju itekako potruditi da nitko ne otkrije da je mladi Stevan, kako nazivaju dijete, zapravo djevojčica. Čini se da čak ni njezine sestre nisu svjesne njezina spolnog identiteta. Stevan trči naokolo s dečkima, s ocem obrađuje zemlju i od njega se očekuje da se u svakom pogledu ponaša kao muškarac. Međutim, nije jasno kako se Stevan osjeća u svojoj koži jer će prije ili poslije morati shvatiti da se razlikuje od ostalih dječaka u kvartu. Silno se trudi udovoljiti svome ocu oponašajući tipično dječaćko ponašanje.³ Ponekad se dogodi da spontano poželi lutku neke djevojčice ili da osjeti privlačnost prema nekom prijatelju.

Kad dođe ključan trenutak puberteta, žensku prirodu više je nemoguće potiskivati. Virdžinin otac možda ne želi da ona bude žena, no ona to želi. Njezino buntovničko veličanje ženstvenosti dirljivo je i uvjerljivo. Presudan zov Virdžinine ženske prirode nadvladava cjelokupan odgoj. Trijumfalno potvrđuje svoj istinski identitet tragičnim, ali oslobađajućim potezom. Nagovara i drugu *virdžinu* – stariju seljanku – da razmisli o razotkrivanju te da skine poveze koji joj pritišću grudi. Ova odrasla virdžina, koja godinama mukotrpno izbjegava otkivanje, sada se zavidno divi Stevanovu oslobođenju.

Scenografija u *Virdžini* podsjeća na *Ja sam bog otac* (*Padre padrone*, 1977) braće Taviani zbog surovih i prekrasnih planina, širokog blijedog neba te sivo nijansiranih stijena, drveća i kamenih kuća. Planine pružaju sjajnu pozadinu još jednom novijem filmu s Balkana, koji tematizira seksualni identitet: *Kozji rog* iz Bugarske.⁴ U filmu je zabilježen nježan poetski pejzaž Rodopskih planina, područja koje naseljavaju Bugari i Turci i gdje stoljećima vladaju etničke i vjerske napetosti.

Priča je klasična i jednostavna. Smještena je u doba otomanske vladavine na Balkanu. Tri Turčina brutalno siluju i ubiju ženu Karaivana, glavnoga junaka. Shrvan, Karaivan se povlači u divljinu zajedno sa svojom mladom kćeri Marijom. Otac i kći godinama žive u potpunoj osami. Rijetko se susreću s ljudima, a lokalno ih stanovništvo smatra neukrotivim divljacima. Karaivan se postavlja toliko zaštitnički prema Mariji da je odgaja kao dječaka. Štoviše, želi da postane snažna poput muškarca kako bi se mogla osvetiti za majčinu smrt. Ljude koji su silovali njezinu majku treba ubiti jednog po jednog s pomoću naoštrena kozjeg roga.

Međutim, Marija je toliko nježna po prirodi da ne može ubiti. Više je zaokuplja njezina seksualnost, koja sve više dolazi do izražaja, nego očevi snovi o osveti. Čak će i sagriješiti zaljubljujući se u mladoga pastira, za kojeg se ispostavi da je, što je najgore od svega, musliman. Otac saznaje za ljubavnika i u bijesu ga ubija. Očajna zbog gubitka, Marija umire, ostavljajući shrvanoga oca samog.

³ Marta Keler, mlada glumica čiju su interpretaciju kritičari ocijenili "jasnom i iskrenom, bez pretjerivanja i kićenosti" (Canby), osvojila je nagradu Félix 1991.

⁴ Izvornu filmsku verziju *Kozjeg roga*, koja se smatra bugarskim klasikom, snimio je Metod Andonov 1972. godine prema kratkoj priči Nikolaia Haitova. Novu

verziju režirao je Volev 1994. Ronald Holloway smatra da "priča o osveti iz *Kozjeg roga*, koja je prerasta u baladu ili legendu nakon stoljeća prepričavanja, možda vuče korijene iz antičke Trakije" (57), a "film je snimljen u stilu antičke tragedije" (164).

Izvorišna kratka priča Nikolaia Haitova koja je poslužila kao predložak za film naglašava Karaivanovu želju da iskoristi svoju kćer za osvetu. No samo su muškarci sposobni za pravu osvetu. Otac potiče kćer da preuzme muški identitet tjerajući je da nosi mušku odjeću, šišajući je na kratko, razbijajući sva ogledala, rješavajući se svih “ženskih predmeta”, kao što su “preslica, škare, igle”, i podučavajući je pucanju i penjanju po stijenama (Haitov, 82). Prva ekranizacija *Kozjega roga* (1972), koja slovi za jedno od remek-djela bugarske kinematografije, gotovo bez dijaloga portretira šutljive ljude koji žive u skladu sa zvukovima divljine i čija usamljenost skriva potisnutu strast za ljubavlju. S druge strane, verzija iz 1994. nastoji psihoanalitički protumačiti seksualne identitete na jasno artikuliran način, naglašavajući nekonsumiranu incestuoznu vezu između oca i kćeri. Tema incesta, koja stoji u opoziciji s Marijinim izvrnutim spolnim identitetom, vodi do tragičnog sukobljavanja potaknutog ubojstvom njezina ljubavnika.⁵

Školovan u Velikoj Britaniji, redatelj *Kozjega roga* svjesno izlaže zaplet nabijen psihoanalitičkim elementima kako bi snimio film koji spada u suvremeni diskurs o seksualnim identitetima. Karanović, scenarist i redatelj *Virdžine*, također vješto razvija zaplet, duboko svjestan trenutačnog zapadnjačkog zanimanja za istraživanje rodnog identiteta. No kad je riječ o načinu na koji obojica redatelja shvaćaju žensku prirodu, postoje elementi koji nisu posve uvjerljivi. Primjerice Marija iz *Kozjega roga* jednostavno ne može ubiti jer se zbog činjenice da je žena po definiciji užasava nasilja. U *Virdžini*, čežnja za lutkom koju junakinja ne može potisnuti potiče otkrivanje stvarnog ženskog identiteta. Sudeći po Volevu, žene i nasilje međusobno su isključivi koncepti, a sudeći po Karanoviću, lutke su u tolikoj mjeri utkane u žensku bit da mogu čak i dekodirati sustavno potiskivanu ženskost.

Ako shvatimo rodne identitete kao društveno-kulturalno uvjetovane konstrukte koji nisu duboko utkani u ljudsku prirodu, i *Virdžina* i *Kozji rog* ostavljaju otvorena i neka druga pitanja. Ne bi li bilo logično očekivati primjerice da Stevan, odgojen kao dečko, osjeti koliko-toliko zanimanje za djevojčice, kao pripadnice suprotnoga spola? (Zanimanje koje bi u ovom slučaju bilo homoseksualne prirode.) No toga se film ne dotiče. Marijin heteroseksualni libido toliko je naglašen da upravlja svim njezinim nagonskim radnjama. To nam govori da je seksualni identitet *Virdžine* i Marije ostao imun na specifičan odgoj. Čini se da nisu doživjele svijet očima dječaka čak ni na trenutak. U oba slučaja snažna privlačnost prema suprotnome spolu pokreće preobražaj zbunjena adolescenta u procvalu mladu ženu. Njihova je heteroseksualnost toliko nepokolebljiva da se doima sumnjivom (a čak bi se mogla protumačiti i kao homofobičnost).

Portretirajući snažne ženske likove u sukobu s patrijarhalnom tradicijom, *Virdžina* i *Kozji rog* predstavljaju važno novo područje kinematografije na Balkanu. Međutim, ni u jednom ni u drugom filmu pitanja seksualnog identiteta ne proizlaze iz situacija u kojima žene spontano propituju sebe, već u trenucima kada su žene suočene s patrijarhalnim silama koje se upleću u prirodu.⁶ U oba filma glavne junakinje prisiljene su biti muškarci i tome se opiru. Tako se društveni konstrukti poput patrijarhata kritički propituju na način da se rod proglašava integralnim i nepromjenjivim

⁵ Ljubavnik je Turčin samo u verziji *Kozjega roga* iz 1994, ali ne i u izvornoj priči i u adaptaciji iz 1972. Čini se da se Haitov, koji je radio na scenariju, složio s izmjenom (ili ju je čak i predložio) te tako modernizirao interpretaciju i naglasio temu “drugosti”, gdje se trenutačni bugarski nacionalistički diskurs vrlo često pripisuje muslimanskom identitetu.

⁶ Međutim, sagledamo li balkansku kinematografiju u cjelini, ne postoji sustavan diskurs o ženskom rodnom identitetu, a žene u tradicionalnom društvu opisuju se više-manje kao odane sjene svojih muškaraca. Dobar je primjer film *Balada e Kurbinit* (1991) Kujtima Çashkua.

dijelom ljudske prirode, dubljim od bilo kakvih društvenih konstrukata. Drugim riječima, dok s jedne strane redatelji kritiziraju patrijarhalne tradicije, ne propituju jednu od okosnica patrijarhalnog načina razmišljanja: navodno prirodnu i apsolutnu prirodu “ženskoga”. Čini se da Karanović i Volev žele iskoristiti zanimanje za teme seksualnog identiteta, no imajući na umu da suvremeni diskurs o rodnom identitetu nije dostatan, plaćaju danak balkanskoj homofobiji i mizoginiji.

Rodne uloge u suvremenom patrijarhatu na Balkanu propituje i *Kuduz* sarajevskoga redatelja Ademira Kenovića. Utemeljen na stvarnim događajima, film daje moderan prikaz konvencija muške dominacije. Glavni junak Kuduz nedavno je izašao iz zatvora. Njegovi poznanici smatraju da bi bilo dobro da osnuje obitelj pa ga upoznaju sa “ženom koja bi mu odgovarala”, Bademom, koja je u prošlosti bila promiskuitetna i koja ima izvanbračnu kćer. Oboje su muslimani. Badema je živjela u Njemačkoj kao *gastarbajter* i njezina se emancipiranost očituje u vanjskome izgledu. No svjesna je patrijarhalnih konvencija u domovini. Stoga, kada razgovaraju o braku na spoju koji su dogovorili drugi, Badema nosi uske hlače umjesto širokih muslimanskih dimija. Puši i odiše samopouzdanjem. Sve na njoj govori da je riječ o modernoj ženi. S druge strane, čini se da joj ne smeta Kuduzovo strogo upozorenje da se “čovjek ženi samo jedanput”. Prihvaća njegove krute patrijarhalne zahtjeve koji su isprva samo grubo naznačeni. Tek će poslije postati Sveto pismo.

Kuduz i Badema se ožene. On postaje brižan otac. Međutim, u dogledno vrijeme Badema počinje preljub i Kuduz je zato ubije, otima dijete i bježi. Lokalno stanovništvo i rodbina bijesni su. Kreću u potjeru za Kuduzom i na kraju filma ga ubiju.

Zbog Bademina povjerenja u žensku snagu i njezine samosvijesti, Kuduz se doima anakronim. Ona se zauzima za svoju seksualnost i slobodu (bez obzira na to koliko je kontroverzna i promiskuitetna bila). Na taj način podriva patrijarhat. Nažalost, na Balkanu se to još uvijek postiže uz opasnost za ženin život. Još je nesretnija činjenica da nije jasno što tvorci *Kuduza* misle o tome. Čini se da više suosjećaju sa sentimentalnim i patrijarhalno nastrojenim glavnim junakom, koji je predstavljen kao žrtva “sustava”, nego sa subverzivnom i tvrdoglavom ženom koju portretiraju kao bešćutnu i nezahvalnu buntovnicu.

Paradoksalno, dok su žene iz prošlosti (Virdžina, Marija) prikazane u pozitivnom svjetlu kao samosvjesne i snažne, kad je riječ o portretiranju modernih žena čini se da filmaši radije stvaraju sliku pasivnih mučenica.

Totalitarizam: trpljenje u ime djece

Val filmova koji opisuje traume staljinističkih godina označava važnu tendenciju u novome balkanskom filmu. Donedavno je bilo nemoguće raditi na filmskim projektima koji se bave nasljeđem totalitarizma. S druge strane, mnogi filmaši danas rado posežu za zapletima koji istražuju to razdoblje poslijeratne povijesti. Međutim kritičari su primijetili da redatelji često pokušavaju prekrojiti svoje poststaljinističke priče kako bi se uklopile u sadašnje revizionističke ideologije. Kao posljedica toga, mnogi noviji filmovi koji tematiziraju to razdoblje naposljetku zadovoljavaju tek specifične političke potrebe, ne zadirući dublje u humanističke ili povijesne teme (Najdenova).

Dobar su primjer dva bugarska filma. I u *Zdencu* i u *Sezoni kanarinaca* glavni su junaci – žrtve totalitarizma – žene, a njihovi tlačitelji – predstavnici totalitarizma – muškarci. Sociološko-povijesno-ideološki sukob između dobra i zla očituje se kao sukob između spolova, pri čemu su žene nevine žrtve, a muškarci zli ugnjetavači. Ženska je seksualnost prikazana kao pasivna i krotka, a muška kao izrabljivačka, nasilna i pretjerano grabežljiva. Oba filma tematiziraju razdoblje pedesetih i šezdesetih godina 1950-ih i 1960-ih; oba govore o obiteljskim tragedijama; oba daju

kritički osvrt na tradicionalni patrijarhalni mentalitet Balkana.⁷ Muškarci, snažni i ambiciozni, članovi su “nove klase” komunističkih vladara. Oni su ti koji zapovijedaju i tlačje. U političkom smislu ravnodušne, žene su te koje se pokoravaju i koje su pasivne u međuljudskim odnosima. Većinom su svladale umijeće patnje i trpljenja.

Zdenac je bio jedan od prvih postkomunističkih filmova. Dočo Bodžakov potpisuje scenarij i režiju, a film govori o seoskoj učiteljici, mladoj udovici čiji je muž ubijen nakon što su 1944. u Bugarskoj komunisti došli na vlast. Udovica je prisiljena sama odgajati svoju kćer. Angel, komunistički vođa odgovoran za smrt Marijina muža, samohrani je otac dječaka. Iskorištavajući svoj snažan položaj i činjenicu da neće biti kažnjen, siluje Mariju i tijekom određenog razdoblja prisiljava je na spolne odnose, sve dok ona naposljetku ne počinu samoubojstvo. Nakon njezine smrti Angel odvodi nesretnu osmogodišnju djevojčicu u sirotište u gradu. Želi je držati što dalje od svoga sina koji se snažno za nju vezao.

Deset godina poslije, Daria, kći, vraća se: postala je maloljetna delinkventica koju zatvara narodna vojska. Daria toliko sliča majci da Angel, i dalje na čelu sela, osjeća snažnu privlačnost. Međutim, ona je iskreno zaljubljena u svoga prijatelja iz djetinjstva, Angelova sina. Njihova je veza platonska, a sin postaje žrtva seksualnih apetita svoga oca i mora trpjeti njegova odvratna milovanja. Daria pokušava počinuti samoubojstvo. Angel zaključuje da je postala problem i naredi vojsci da je odvede. Njegov sin posljednji put pokušava zadržati Dariju u selu, no uzalud. Pasivnu i rezigniranu, odvode je prema budućnosti koja obećava nove teške muke. Tako nemoralni promiskuitet komunističkog glavešine uništava i majku i kćer, a sve to upotpunjeno je i sinovljevom tragedijom.

Nametnuta i prihvaćena viktimizacija, trpljenje i pasivnost žena u *Zdencu* očituje se i u *Sezoni kanarinaca*.⁸ Glavna junakinja Lili samohrana je majka dvadesetogodišnjega mladića koji od nje zahtijeva da mu otkrije identitet njegova oca. Izmučena,⁹ prihvaća izazov i postupno mu pripovijeda priču o svom stravičnom iskustvu koju redatelj prenosi metodom retrospekcije (*flashback*). U retrospektivnom prikazu iz 1950-ih Lili siluje aktivist Komsomola, prisiljava je na brak, a potom je ponižava na različite načine. Šalje je u koncentracijski logor gdje svjedoči mnogobrojnim strahotama komunističkih “korektivnih” metoda. Naposljetku je smješta u umobolnicu gdje je čuvari spolno zlostavljaju. Napokon na slobodi, Lili dolazi do zaključka da je većina njezinih sugrađana postala sluga sustavu koji je uništio njezin život. Za nju život znači tek podnošenje očaja.

I u *Zdencu* i u *Sezoni kanarinaca* žene su žrtve tihog i postupnog mučenja, većinom kroz svoju seksualnost. Postaju žrtve nasilnog seksualnog zlostavljanja, čak i u odnosima u koje ulaze dobrovoljno. Komunizam se prikazuje kao sustav koji je stvorio “uvrnutu mušku hrabrost” (Young).¹⁰ Međutim, stari klišeji iz filmova iz komunističkog razdoblja na taj način opstaje i u pos-

7 Nadalje, u oba slučaja između oca i sina dolazi do kobnoga okršaja, pri čemu sin simbolizira sile dobra, a otac sile zla. Razdor u odnosu između oca i sina ponovno pokazuje duboku krizu patrijarhata koji je toliko važan u balkanskoj tradiciji. Odgoj djece u neljudskim uvjetima još je jedan populistički mit o hrabrosti koji se detaljno obrađuje u ovim filmovima.

8 Direktorica fotografije na filmu jedna je od nekoliko ženskih snimateljica u istočnoj Europi, Eli Jonova.

9 Apsurd i nemoral prevladavaju u filmu od samoga početka: sin sprečava silovanje majke, a zatim odlazi u zatvor zbog toga što prebije silovatelja. Nakon što je pušten iz zatvora, vraća se kući da bi shvatio da majka živi sa silovateljem. Sličan sukob između majke i sina osnova je dramskog konflikta rumunjskog distopijskog fantastičnog filma *Hotel de Lux* (Dan Pita, 1992).

10 U *Sezoni kanarinaca* vidimo i brutalne i nehumane zatvorske čuvarice koje nemilosrdno

tkomunističkoj kinematografiji. Onomad je bila riječ o moralno superiornim komunistkinjama koje su bile žrtve perversnih i prekomjernih seksualnih apetita kapitalista i fašista. Danas su seksualni negativci komunisti, zvjerski promiskuitetni i lišeni bilo kakvih moralnih vrijednosti. Novi filmovi vrte staru ploču u nadi da će gledatelji, suosjećajući s bespomoćnim ženama, prihvatiti i političku poruku koja dolazi u paketu. Redatelji osjećaju potrebu da ispričaju tužne priče o ljudima čiji su životi uništeni zbog komunističkih progona. Pitanje osjećaju li tu potrebu da bi bili ideološki ispravni ili iz iskrenih uvjerenja nadilazi opseg ove studije. Bez obzira na to, suvremeni scenariji ne donose ništa novo: nevine i bespomoćne žene žrtve su brutalnih i nemoralnih muškaraca, koji nisu samo obdareni muškošću već uživaju i političku moć i kontrolu nad svim mogućim oblicima zaštite prava.

Surova stvarnost postkomunističkog razdoblja: preživljavanje

Kad je riječ o filmovima koji portretiraju žene u današnjoj postkomunističkoj stvarnosti, priča se još jedanput bavi trpljenjem. Međutim, ugnjetavače ne personificiraju negativci pojedinci, pa čak ni zle političke sile. Nevolje sada potječu iz meteža zbog nove društvene stvarnosti. Pouka ženama jest da se moraju naučiti prilagoditi teškim novim okolnostima. Najbolji primjeri ovih strategija preživljavanja mogu se pronaći u novijim uracima rumunjske kinematografije.

Hrast, veteranskoga redatelja Luciana Pintiliea,¹¹ navodi na zaključak da su žene snažnije od muškaraca. Radnja je smještena u 1988, nedugo nakon pada Ceaușescuova režima. U zraku se osjeća da se bliži kraj korumpiranog totalitarnog kraljevstva. Otac glavne junakinje Nele¹² umirovljeni je pukovnik Securitatea koji umire u zapuštenu stanu u Bukureštu. Nela, edukacijska psihologinja, kreće zatim na put iz pakla u provincijski gradić gdje je prihvatila posao rada s nadarenom djecom. Na putovanju postupno nailazi na sve veći kaos i metež koji prate posljednje dane Ceaușescuove vladavine. Kad stigne do prljavog industrijskog gradića u kojem će raditi, siluje je skupina muškaraca. Suprotno očekivanjima, silovanje ne postaje glavna tema filma: ono je tek jedna u nizu epizoda iz surove svakodnevice. Američki se kritičari mahom pitaju zašto silovanje nije srž zapleta. Michael Wilmington navodi da je teško “suosjećati” s likom Nele jer ona podnosi grupno silovanje s hladnom rezignacijom. Stanley Kauffmann kaže: “Silovanje na njoj nije ostavilo ništa veći emocionalni trag nego što bi se to dogodilo da je doživjela manju prometnu nezgodu.” Međutim, iz balkanske perspektive, ovakva se obrada doživljava potpuno drugačije: nažalost, silovanje je dio svakodnevice na današnjem Balkanu, a Nela si ne može priuštiti emocionalni luksuz da je takvo iskustvo uništi. Da je Pintilie dopustio svojoj junakinji da intenzivnije doživi traumu silovanja, ne samo da bi film bio neuvjerljiv već ne bi ni prenio poruku. Nela nema mnogo izbora

maltretiraju zatvorenice. Mnoge zatvorske scene podsjećaju na poljske filmove *Saslušanje* (*Przesłuchanie*, Ryszard Bugajski, 1982) i *Nadzor* (*Nadzór*, Wiesław Saniewski, 1984) kao da su od njih posuđene. Međutim, moguće je da bugarski filmaši nisu bili upoznati s tim poljskim filmovima.

11 U najnovijem Pintilieovu filmu *Nezaboravno ljeto* (*Un été inoubliable*, 1994) glavni je lik također žena

(Kristin Scott Thomas), no film tematizira etničku raznolikost na Balkanu, a radnja je smještena na rumunjsko-bugarskoj granici u Dobrudži 1925.

12 Glumi je Maia Morgenstern koja osvaja nagradu Félix za najbolju glumicu 1993. (Salcuseanu). Glumica tumači glavnu ulogu i u Angelopoulosovu *Odišeju pogledu*.



Maia
Morgenstern
u filmu *Hrast*
(Lucian Pintilie,
1992)

kad je riječ o tome kako preživjeti; njezina “hladna rezigniranost” ne proizlazi iz njezine osobnosti, to je jedini stajalište koje može zauzeti kani li nastaviti sa životom.¹³

Nela završava u bolnici, gdje upoznaje “nestašno drska” (Wilmington) liječnika čiji je život jednako kaotičan kao njezin. U samo nekoliko sati Nela i liječnik postaju najbliži prijatelji, a do večeri – ljubavnici. U njihovoj vezi nema ničega romantičnog ni sentimentalnog. Pitanje je može li se to uopće i nazvati vezom. Intimnost se više temelji na društvenoj marginalizaciji nego na seksualnoj privlačnosti.¹⁴

Hrast portretira ženu iz postkomunističkog razdoblja: snažnu osobu koja se suočava s izazovima teških vremena, ali koja ustraje u tome da bude svoja. Ovo je vjerojatno jedini noviji balkanski film koji opisuje ženu koja ima potpunu kontrolu nad svojom seksualnošću, koja ne dopušta da je drugi doživljavaju kao žrtvu (iako ponekad to možda i jest), koja ne dopušta da je iskoristi patrijarhat (iako živi u društvu koje je u svojim korijenima patrijarhalno), te čije seksualne veze nisu promiskuitetne, makar i imala mnogo partnera.

13 Kritičari se također čude određenom tipičnom balkanskom ponašanju i negativnim osjećajima kao što su “zarazna mržnja” te “poruga i prezir prema autoritetima” (Taylor).

14 Wilmington tvrdi da se “malo koji parovi u današnjoj kinematografiji doimaju tako nečuvano

grubima i odvratnima” kao što su to Nela i Mitica. U usporedbi s njihovim ponašanjem, suludi ljubavnici iz filмова kao što je *Prava romansa* (True Romance, Tony Scott, 1993) pravi su zaljubljeni golupčići.

Stvarnost Rumunjske kasnih 1980-ih i 1990-ih šokantna je, kao što je zorno prikazano u potpuno sumornom *Bračnom krevetu*,¹⁵ koji “rabi izlizane metafore prostitucije i ludila kako bi prikazao društvo na rubu kolapsa” (Holden).¹⁶ Ovaj pesimističan film govori o odbojnu upravitelju kina Vassileu koji se nije sposoban prilagoditi sveobuhvatnim društvenim promjenama pa postupno gubi razum da bi na kraju počinio samoubojstvo. Vassile nije simpatičan, no to nisu ni dvije žene u filmu – Carolina, njegova žena, i Stela, prvo blagajnica u kinu, a zatim prostitutka.

Carolina je nezaposlena, smušena, glasna i trudna s neželjenim djetetom. Žali za Ceaușescuom i voljela bi da se vrate komunistička vremena. No čini se da se dobro prilagođava i novoj stvarnosti. U pokušaju da zaradi nešto novca, iznajmljuje obiteljsku kuću filmskoj ekipi koja snima ekstreman pornografski film. Takva vrsta poduzetništva potrebna je da bi se preživjelo u novim vremenima, daje se naslutiti. Simbolično, preživljava i Vassileov mučan napad, koji postaje potpuno neprilagodljiv i neprijateljski raspoložen prema svima nakon kratkog boravka u duševnoj bolnici. Rezultat ove vjerojatno najnasilnije scene u postkomunističkoj kinematografiji¹⁷ paradoksalno je obrnut kako bi se pojačao osjećaj kaosa: Vassile, nasilnik, završava kao krhka žrtva, a Carolina, žrtva, uspijeva pobjeći.

Svi u *Bračnom krevetu* govore o pokretanju vlastita posla, bilo to prodavanje balona ili snimanje pornografskih filmova. Sve se sada naziva “poslovnom tvrtkom”.¹⁸ Stela je blagajnica koja postaje prostitutka, odnosno ulazi u “posao eskorta” koji vodi njezin muž. U doba komunizma Stela je bila tek promiskuitetna. Dok je još radila u kinu, imala je spolne odnose s Vassileom koji joj je tada bio šef. Sada, u situaciji kad je tijelo jedini kapital dostupan da bi se čovjek upustio u novi kapitalizam, njezin se promiskuitet iskorištava kao poslovna šansa. Stela također preživljava, a u filmskom turobnom epilogu pojavljuje se kao istrošena krezuba prostitutka. Kao i Pintilie, čini se kako i Daneliuc vjeruje da se žene prilagođavaju današnjim teškim vremenima bolje od muškaraca: uspješno se nose sa sumornom postkomunističkom stvarnošću, svladat će što god ih očekivalo u budućnosti.

U knjizi *Kako smo preživjeli komunizam i pritom se smijali* hrvatska feministkinja i novinarka Slavenka Drakulić portretira balkanske žene kao “one koje će sve preživjeti”, koje znaju kako trpjeti. Ideja preživljavanja sadržana u naslovu učinila je knjigu popularnom. Komunizam je trebalo podnijeti, preživjeti, tvrdi Slavenka Drakulić, a čini se da je to osnovna tvrdnja i balkanskih filmaša

15 Najnovije Daneliucovo ostvarenje distopijska je satira iz 1995. *Puževi za senatora* (*Senatorul melcilor*), prikazana iste godine u službenoj konkurenciji Cannesa.

16 Ovako su film klasificirali američki kritičari: “*Bračni krevet* je bukureštanska varijacija na temu samodopadne neuglađene obitelji koju su popularizirale *Bračne vode* među filistarskom nekultiviranom američkom televizijskom publikom. Odobrit će ga i svi oni koji uživaju u pretjerivanju tipičnom za filmove kao što su *Rođeni ubojice* i *Pulp Fiction*, koje neki ocjenjuju neustrašivim, iako brutalnim, društvenim satirama” (Arnold).

17 U sceni obiteljskog nasilja koja nadilazi užas sličnih scena iz filmova *Psi od slame* (*Straw Dogs*, Sam Peckinpah, 1971) i *Paklena naranča* (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971), Vassile Carolinu, koja je u šestom mjesecu trudnoće, više puta nasilno ubode u trbuh, a zatim je guši užetom za sušenje rublja i zabija joj čavao u glavu.

18 Zanimljiv opis rumunjskih prostitutki koje prilaze muškarcima može se pronaći u Kaplanovim *Balkanskim duhovima* i u Codrescuovoj *Rupi u zastavi*. Prema Andersonu, film je “gorko porugljiv presjek Rumunjske nakon Ceaușescuova pada gdje je seks novac, novac seks, novac novac, a totalitarizam lijepa uspomena”.

poput Bodžakova i Mikhailova, koji se bave sudbinama žena iz staljinističkog doba. Redateljji poput Pintiliea ili Daneliuca ponavljaju istu tvrdnju koja vrijedi za suvremeni Balkan, kao što pokazuju njihove patničke junakinje.¹⁹

Glavne junake *Virdžine* i *Kozjega roga* također su ugnjetavali, no njihove ugnjetavače bilo je lako identificirati. U oba slučaja bila je riječ o ocu ili, u općem smislu, patrijarhatu. U današnjoj stvarnosti paternalizam i patrijarhat poprimaju nove oblike, a društvene institucije preuzimaju ulogu ugnjetavača. Više nije riječ o podrivanju spolnog identiteta. Sada specifičan spolni ostracizam ograničava žensku mogućnost izbora. Žene mogu patnju podnositi pasivno (Lili iz *Sezone kanarinaca*, Daria iz *Zdenca*) ili mogu postati bezosjećajne izopćenice (Badema iz *Kuduza*, Carolina i Stela iz *Bračnog kreveta*), ali odluče li se izboriti za sebe, morat će riskirati vlastiti život (Nela iz *Hrasta*).

Ien Ang jednom je rekla kako suvremena europska kinematografija mora “naučiti kako se postaviti na margine, kako vidjeti svoju sadašnjost u svojoj povijesnoj specifičnosti i ograničenjima da bi se Europljani mogli početi povezivati s kulturalnim Drugima na nov, skromniji i dvosmjernan način” (28). Svi ovdje analizirani filmovi dolaze s Balkana, s europske kulturalne periferije koja je toliko marginalna da često ostaje izvan europskih semantičkih granica. Sve ove filmove režirali su redateljji koji su svjesni marginalnosti svojih kultura te “povijesne specifičnosti i ograničenja” svojih zapleta i priča i koji znaju kako to iskoristiti. Svjesni su uvriježenih stereotipa u prikazivanju Balkana i pristupaju im na različite načine. Odabirući žene za svoje glavne junake, postavljaju pred gledatelje izazov da učine korak dalje u otkrivanju Drugoga. Niti su upoznati s trenutačnim feminističkim diskursom niti su njemu posvećeni. Obrađuju ženska pitanja poput seksualnog ugnjetavanja, seksualnog iskorištavanja, patrijarhalne tradicije i feminizacije siromaštva samo u širem kontekstu “margine”. Njihov je primarni cilj prikazati povijesna ograničenja i marginalnost sudbina njihovih junakinja te tako dati jedinstven doprinos diskursu o europskoj marginalnosti s vlastite pozicije na margini.

S engleskoga prevela Sandra Palihnić

19 Ova dva filma potvrđuju da su eksplicitne scene seksa i nasilja postale sastavni dio postkomunističke kinematografije. Razlog tomu najviše leži u činjenici da su takve scene bile zabranjene u komunističko doba, ali isto tako i u činjenici da filmaši iz istočne Europe često vjeruju, imajući na umu uspjeh

američkih filmova, da su to karakteristike koje privlače širu publiku. Međutim, seks i nasilje u *Hrastu* i u *Bračnom krevetu* nužan su dio zapleta, što se ne može reći za mnoga druga najnovija filmska ostvarenja s Balkana.

FILMOGRAFIJA:

Bračni krevet – Patul conjugal, Mircea Daneliuc, 1991.

Hrast – Balanta, Lucian Pintilie, 1991.

Kozji rog – Kozijat rog, Nikolai Volev, 1994.

Kuduz, Ademir Kenović, 1990.

Sezona kanarinaca – Sezonat na kanarchetata, Evgeni Mikhailov, 1993.

Virdžina, Srđan Karanović, 1991.

Zdenac – Kladenetzat, Dočo Bodžakov, 1990.

LITERATURA

Anderson, John, "A Steamy Post-Red Romania", *Newsday*, 15. srpnja 1994.

Ang, Ien, 1992, "Hegemony in Trouble. Nostalgia and the Ideology of the Impossible in European Cinema", u: Petrie, Duncan J. (ur.), *Screening Europe: Image and Identity in Contemporary European Cinema*, London: BFI, str. 21–31.

Arnold, Gary, 1995, "Farce and Politics are Silly: Bed Fellows in *Conjugal Plot*", *The Washington Times*, 10. siječnja 1995.

Canby, Vincent, "A Girl Who Becomes a Boy, and Then a Woman" *The New York Times*, 27. ožujka 1993.

Codrescu, Andrei, 1991, *The Hole in the Flag: A Romanian Exile's Story of Return and Revolution*, New York: Avon Books

Drakulić, Slavenka, 1991, *Kako smo preživjeli komunizam i pritom se smijali*, New York: Harper Perennial

Haitov, Nikolai, 1992, "The Goat's Horn", *Wild Tales*, Sofia: Bulgarski pisatel, str. 78–84.

Holden, Stephen, "Ruined Life as Romanian Metaphor," *The New York Times*, 15. srpnja 1994.

Holloway, Ronald, 1986, *The Bulgarian Cinema*, London i Toronto: Fairleigh Dickinson University Press

Kaplan, Robert, 1993, *Balkan Ghosts: A Journey Through History*, New York: Vintage Books

Kauffmann, Stanley, "The Oak", *The New Republic*, vol. 208, br. 6 (8. veljače 1993), str. 24.

Milev, Nedelčo, 1994, "On Volev's Film *The Goat's Horn*", *Balkan Media*, br. 4, 10–13.

Najdenova, Vera, 1995, "Between the Authenticity and the Griace", *Kino (Sofia)*, br. 2, str. 3–6.

Salcuseanu, Alina i Morgenstern, Maia, 1994, "Best Actress of 1993", *Balkan Media*, br. 1, str. 11.

Taylor, Noel, "Film-maker's Macabre Comment on 1988 Romania Has a Lot to Weep Over", *The Ottawa Citizen*, 15. listopada 1993.

Wilmington, Michael, "Relentless, Chaotic *The Oak* Reflects Romania's Brutality", *Chicago Tribune*, 26. studenoga 1993.

Young, Allen, "Canary Season", *Variety*, 24. listopada, 1994. – 30. listopada 1994, str. 68.

UDK: 7.025.4:791.633-051MILETIĆ O."1944"

Mladen Burić

HRVATSKI DRŽAVNI ARHIV – HRVATSKA KINOTEKA

Lisinski – od nitrata do DVD-a

SAŽETAK: Cilj je ovoga rada objasniti uvjete i kontekst nastanka, pronalaska, skladištenja i restauracije filma *Lisinski* Oktavijana Miletića, prvog hrvatskog cjelovečernjeg ostvarenja iz 1944. U radu se posebno opisuje uspješan proces restauracije originalnog filmskog negativa, proveden i digitalno obrađen u Hrvatskom državnom arhivu, odnosno Hrvatskoj kinoteci, te pojašnjavaju društvenopolitičke okolnosti recepcije samoga filma. Naime, provedba restauracijskog projekta filma *Lisinski* predstavljala je oveliki izazov djelatnicima Arhiva, uslijed nitrarnog sastava vrpce na kojoj je film pronađen i njegove političke nepodobnosti u određenim povijesnim razdobljima. Konačan rezultat projekta služi kao primjer pravilnog postupanja filmskih arhivista i značaja njihove uloge u bogaćenju nacionalne filmske baštine.

KLJUČNE RIJEČI: filmska arhivistika, restauracija filma, digitalna restauracija, *Lisinski*, nitrarna vrpca

1. Uvod

Bez obzira na to htjeli mi to priznati ili ne, uspješan film u svojoj je biti javno uspješan proizvod, i to – kako danas tako i na samom svojem početku. Statistika nam ovdje može pružiti utočište, u smislu jednostavnih podataka o gledanosti, ali lako je složiti se da se takav pristup, iako s jedne strane hladan i precizan, s druge strane pokazuje kao banalan i najčešće ne odgovara kontekstualnoj istini. Umjetničku vrijednost bilo kojeg djela, pa tako i filmskog, procjenjujemo po nekim suptilnijim kriterijima koje trebamo tražiti i nalaziti izvan dosega blagajne.

Problem estetike i estetskog prosuđivanja filmskog djela nalazi se u činjenici da je film jedinstvo različitih umjetničkih praksi te se

stoga najčešće sagledava kao instrument funkcionalnog pristupa pojedinim umjetnostima unutar djela. Postoje stoga različite perspektive iz kojih se sagledava umjetnička vrijednost filmskog djela, pa se govori o specifičnostima medija, o filmskom jeziku, o psihološkim efektima, različitim ideološkim postavkama upisanima u samo djelo ili kriterijima iz područja tradicionalnih filozofskih disciplina.

Rad u filmskom arhivu, a osobito u domeni zaštite i restauracije, zahtijeva drugačiji pristup. Budući da procjena vrijednosti određenog djela često može nepovratno odrediti njegovu sudbinu, u rasponu od revalorizacije do njegova potpunog nestanka, svijest o ovoj problemu presudna je za vrednovanje filmskih djela u arhivima, što se može iščitati već iz samog naziva onoga što kolokvijalno nazivamo filmom. U filmskim arhivima ustoličio se naziv *filmska građa*, čime se na neki način ograđuje od fenomena filma kao umjetničkog djela i doživljava i otvara se percepcija jednake važnosti svake pojedinačne filmske vrpce. Taj odmak nužan je iz više razloga. Temeljna aktivnost filmskih arhiva jest čuvanje ukupne filmske povijesti određenog prostornog, nacionalnog ili kulturnog područja kako bi se osigurali tematski izvori građe potrebne za različita istraživanja u području kulture, društva, prirode, ekonomije, tehnologije itd.

Osim po jedinstvenosti teme, filmska građa razlikuje se i po jedinstvenosti formata koji također određuje njezinu vrijednost. Film je, kao rijetko koje informacijsko sredstvo prije njega, u kratkom vremenu zaživio i nestao na mnogim formatima. Od različitih verzija 35-milimetarske vrpce, 16-milimetarske vrpce,



Šešir (1937)*

subformata poput 9,5-milimetarske, 8-milimetarske, do 70-milimetarske vrpce koja je, iako poznata od same pojave filmskog medija, trebala kasnih 1960-ih postati, zbog svoje vizualne grandioznosti, odgovor na ekspanziju televizije. Osim toga sama filmska snimka rijetko nastaje u jedinstvenom vremenskom kontinuitetu i zapisu. Originalni negativ, pozitiv-kopija, šnit, radna kopija, inter-negativ, inter-pozitiv, perfo, ton-negativ, ton-kopija, restovi, repeticije itd. Mnoštvo je međufaza i koraka potrebnih za izradu jednog zaokruženog filmskog djela. Prepoznavanje građe na toj razini također predstavlja jednu od važnijih djelatnosti filmskih arhiva.

I kemijska struktura filmske vrpce i emulzije predstavlja dodatan izazov. Potrebno je obratiti pozornost i na vrijeme nastanka same vrpce te na vrijeme nastanka zapisa, zatim biološke, fizikalne i fizičke utjecaje koji su na nju djelovali, i naravno, informacijsku i kulturnu vrijednost samog zapisa. Imajući u vidu

sve ove pretpostavke, kao i količinu i brzinu propadanja filmske vrpce, te smještajući sve to u nikad zadovoljavajuće financijske okvire, filmski arhivi svakodnevno se nalaze pred problemima vrednovanja i odabira pojedinih filmskih djela koja nužno traže hitnu akciju zaštite i restauracije.

Na primjeru filma *Lisinski Oktavijana Miletića* (1944) možemo pratiti kako jedan film, zahvaljujući brizi i radu filmskog arhiva, u ovom slučaju Hrvatske kinoteke (pri Hrvatskom državnom arhivu), mijenja i redefinira svoje stanje od nastanka u turbulentnim povijesnim okolnostima do ponovnog susreta s publikom pola stoljeća kasnije.

2. O filmu i njegovu autoru

Oktavijan Miletić, samouki profesionalac

Najkreativnija kinematografska osobnost u međuratnom razdoblju bio je Oktavijan Miletić. Rođen 1902. u uglednoj zagrebačkoj obitelji (otac Stjepan Miletić bio je intendant Hrvatskoga narodnoga kazališta), već u djetinjstvu razvija ljubav prema filmu, s dvanaest go-

* Ilustracije su vlasništvo Hrvatske kinoteke pri Hrvatskom državnom arhivu.



Lisinski

U glavnim ulogama: Branko Špoljar, Srebroenka Jurinac, Lidija Dominković, Veljko Maričić
Redatelj: Oktavijan Miletić Vodstvo proizvodnje: Branko Marjanović



Branko
Špoljar i Lidija
Dominković

dina dobiva svoj prvi projektor, s nepunih osamnaest odlazi u Beč gdje volontira kao asistent filmskom redatelju Hansu Hommi da bi se ubrzo vratio u Zagreb. Miletić 1926. kupuje i svoju prvu kameru (9,5 mm Pathé) i počinje amaterski pod imenom izmišljene tvrtke Oktavijan film snimati kratke igrane filmove. Početne šale i dosjetke, odjeke aktualnog repertoara, ubrzo zamjenjuju složenije strukturirani radovi u kojima do izražaja dolazi Miletićeva vještina snimanja i stvaranja izuzetne fotografije u skromnim uvjetima.

Između 1932. i 1937. Miletić stvara prvi zaokruženi umjetnički opus u povijesti hrvatskoga filma koji biva prepoznat i u inozemstvu, pa mu na smotri amaterskih filmova u Parizu za *Poslove konzula Dorgena* (1933) nagradu uručuje predsjednik ocjenjivačkog suda Louis Lumière osobno, a 1936. na Mostri u Veneciji dobiva prvu nagradu za *Nocturno* (1935), ironijsku parafrazu tadašnjih filmova strave. Posljednji u

nizu filmova toga ciklusa bio je prvi hrvatski zvučni igrani film *Šešir* (1937), koji podsjeća na filmove Renéa Claira. Stoga ne čudi da nekoliko godina kasnije, Miletić kao najistaknutiji hrvatski filmski stvaralac predratnoga razdoblja, a ujedno i profesionalac koji je zanat ispekao radeći prvo u poduzeću Zora film, a nakon toga kao autor i snimatelj mnogobrojnih Hrvatskih slikopisa, dobiva priliku režirati prvi hrvatski cjelovečernji zvučni igrani film *Lisinski* (1944).

Potkraj rata, 1945, Miletić zajedno s drugim zaposlenicima Hrvatskog slikopisa sudjeluje u spašavanju filmske tehnike te time osigurava tehnološku bazu na kojoj je nastala suvremena hrvatska kinematografija. Ipak, njegov rad na tada prešućivanom filmu *Lisinski* nova vlast nije zaboravila, te se Miletić nakon rata posvetio uglavnom snimanju. Tako snima prvi film nove Jugoslavije *Jasenovac* (Kosta Hlavaty i Gustav Gavrin, 1945), a potom i prvi poslijeratni hrvatski igrani film *Živjeće ovaj na-*

MLADEN BURIĆ:
LISINSKI OD
NITRATA DO
DVD-A

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

rod (Nikola Popović, 1947), za koji je nagrađen I. nagradom za kameru Komiteta za kulturu i umetnost u Beogradu. Slijede *Bakonja fra Brne* (Fedor Hanžeković, 1951), *Koncert* (Branko Belan, 1954), *Jubilej gospodina Ikla* (Vatroslav Mimica, 1955) i *Svoga tela gospodar* (Fedor Hanžeković, 1957). S Brankom Marjanovićem 1948. režirao je kratki film *Profesor Budalastov*, posebno značajan jer je snimljen u samo jednom kadru (280 m). Prvi igrani film u boji koji je snimio bio je *Carevo novo ruho* (Ante Babaja, 1961), koji svoju stilizaciju zahvaljuje i vrlo izražajnoj fotografiji u "visokom ključu". Osim toga postaje, prvo neformalno, a poslije na (današnjoj) Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu i formalno, profesor naraštajima hrvatskih filmskih snimatelja.

Projekt Lisinski¹

Ideja za prvi pravi hrvatski dugometražni film datira s početka 1942. Ideja je bila očekivana – biografija Ante Starčevića, pravaškoga vođe iz 19. stoljeća. Međutim, taj film nije nikada snimljen. Pokušalo se zatim 1942/43. s originalnim scenarijem slavnog zagrebačkog predratnog novinara Franje Fuisa *Zakon rieke*, o dramatičnom životu stanovnika Lonjskoga polja, ali ni taj, iznimno složen i skup, projekt nije realiziran. Napokon je odlučeno da se originalno zamišljeni kratki film o životu hrvatskog skladatelja Vatroslava Lisinskog proširi u dugometražnu formu. Kao pisac scenarija angažiran je Milan Katić, novinar i filmski kritičar, koji se u svom tekstu usredotočio na posljednjih četrnaest godina života Lisinskog, skladatelja prve hrvatske opere *Ljubav i zloba*.

Film je, kao prvi zvučni dugometražni rad, a uz to s temom biografije jednog glazbenika, naprosto morao obilovati glazbom, pa je za njezinu filmsku preradu odabran Boris

Papandopulo. Režija je dodijeljena jedinom, zaista profesionalnom, filmskom redatelju i snimatelju toga doba u Hrvatskoj – Oktavijanu Miletiću. Rukopis je završen u veljači 1943, pripreme su obavljene u ožujku, a snimanje je započelo s prvim danima proljeća. Za nositelja glavne uloge odabran je Branko Špoljar, i to, prema vlastitu priznanju, zbog fizičke sličnosti s naslovnim likom. Partnerica mu je bila glumačka debitantica Lidija Dominković, iako je Miletić jedno vrijeme dvojio između nje i Marije Crnobori. Važnu ulogu odigrao je i prvak drame HNK Veljko Maričić, dok je glumački debitirala operna pjevačica Srebrenka Jurinac, koja je nakon filma ostvarila i iznimnu međunarodnu karijeru.

Budući da u to doba Zagreb ne posjeduje filmski studio, *Lisinski* se snima na raznim lokacijama. Kao eksterijeri koriste se tako mnogo-brojne gornjogradske lokacije, zatim Maksimir, Marija Bistrica, Samobor i Podsused. Ipak, filmske kulise podignute su u spremištu scenografije Hrvatskoga narodnoga kazališta koje se nalazilo na Samoborskoj cesti. Tu je između ostalog "podignuta" i soba Vatroslava Lisinskog, ali i Glazbeni zavod. Posebno je oduševljenje građana izazvalo javno snimanje u Hrvatskom narodnom kazalištu uz specijalne ulaznice građanima od kojih se zahtijevalo da dođu na snimanje u tamnim, po mogućnosti svečanim odijelima. Iako je snimanje (s naknadnim dosnimavanjima) završeno tek u listopadu 1943, novinari su već potkraj srpnja iste godine bili u prigodi vidjeti odabrane prizore iz filma. Ipak, slijedila je još montaža, snimanje glazbe i sinkronizacija. Sve je to obavljeno početkom 1944. u Beču, u studijima Wien filma.

Film je napokon bio spreman za prikazivanje na Uskrs, 9. travnja 1944, ujedno treću godišnjicu postojanja NDH, a premijera je održana u zagrebačkome kinu Europa. Uz predsjednika vlade Nikolu Mandića, njemačkog opunomoćenika u NDH SS Obergruppenführera Siegfrieda von Kaschea i ministra oružanih snaga Antu Vokića, na premijeri su bili nazoč-

¹ Prema istraživanju i tekstu Danijela Rafaelića za knjižicu DVD-izdanja filma *Lisinski*, Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka (2009).



Branko Špoljar
i Oktavijan
Miletić na
snimanju

ni i mnogobrojni uglednici iz javnoga života. Ipak, Poglavnik NDH Ante Pavelić na premijeri se nije pojavio. Prije samog filma prisutnima se obratio ravnatelj Državnog slikopisnog zavoda Hrvatski slikopis Marijan Mikac, a prikazan je tom prigodom i kratki film *Tamburica*. Atmosferu s premijere, kao i oduševljenje publike, prenio je filmski žurnal *Hrvatski slikopisni tjednik*.²

Potaknut golemim uspjehom filma, Hrvatski slikopis raspisao je natječaj za ruko-

pis (scenarij) novog dugometražnog filma. Iako je pristigao velik broj prijava, za realizaciju je bilo prekasno. Kinematografija nastavlja dalje s gotovo identičnim kadrom. Ipak, *Lisinski* će kao uteg ostati visjeti nad budućim karijerama Branka Špoljara (koji nikad više neće u hrvatskom filmu imati glavnu ulogu), Oktavijana Miletića (koji nikad više neće režirati dugometražni igrani film) i Branka Marjanovića (koji će doživjeti osvetu režima nad svojim poslijeratnim igranim filmovima).

MLADEN BURIĆ:
*LISINSKI OD
NITRATA DO
DVD-A*

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

2 O reakcijama domaćeg tiska na premijerno prikazivanje ne treba posebno govoriti: hvali se hrvatski jezik na filmu, režija i kamera, ali i glumci. *Lisinskog* je publika odlično prihvatila; u zagrebačkim je kinima igrao gotovo tri mjeseca, što je za tadašnje

prilike bilo iznimno dugo, a prikazan je i u Osijeku, Karlovcu, Mostaru i Splitu. Prikazan je i u Beču (4. kolovoza 1944), Dresdenu (20. kolovoza 1944), Bratislavi (26. rujna 1944) i u Berlinu (3. prosinca 1944), gdje se prikazivao čak četrnaest dana.

Godine šutnje

Iako se za bivše Jugoslavije o *Lisinskom* nerijetko pisalo, nije ga se moglo vidjeti. Film se najčešće spominjao u kontekstu političkog obračuna s bivšim režimom NDH. Svaki kritički osvrt kretao je iz pozicije nastanka filma u okrilju ondašnje političke opcije, tako da se o filmu govorilo ili pisalo loše ili se nije govorilo uopće. Primjeri za to mnogobrojni su. Tako se u kapitalnoj *Filmskoj enciklopediji*, film *Lisinski* spominje na dva mjesta u svega pet redaka: u članku o Špoljaru: "Kao glumac debitirao je naslovnom ulogom u *Lisinskom* (1944.) O. Miletića." (str. 601); te u članku o Miletiću: "Za vrijeme tzv. NDH, redatelj je i snimatelj dugometražnog igr. filma *Lisinski* (1944.), dramske biografije Iilrca, skladatelja prve hrv. opere." (str. 146).

Takvo stajalište nije neobično ako se zna da je film do 1981. bio gotovo izgubljen, a i sustavno prešućivan. Prvi stvarni opis filma koji se uspio odmaknuti od političkog diskursa bio je prikaz u knjizi *Između publike i države* Ive Škrabala (str. 104–107), u kojoj Škrabalo daje potpunu i relativno pozitivnu analizu filma koji na kraju ocjenjuje "epizodom bez nastavka". Ovaj tekst intelektualna javnost napada i propituje, ali u tom trenutku duh je već pušten iz boce. Svojevrsni odgovor tekstu Ive Škrabala predstavlja komentar u *Istoriji jugoslovenskog filma* Petra Volka, koji filmu priznaje određenu vještinu u režiji, ljepotu kadra i glumačku perfekciju, ali članak završava konstatacijom "Međutim, film je svečanom premijerom, na Uskrs 1944. godine u zagrebačkom bioskopu Evropa stavljen u banalni okvir koji ga je u potpunosti obezvređio i učinio simbolom ustaške filmske propagande." (str. 120)

Ako je klima oko *Lisinskog* bila ovakva i 40 godina nakon završetka rata, ne treba čuditi što scenarist filma Milan Katić prije svojeg prvog kratkog igranog filma, političkog satiričkog pamfleta *Tajna dvorca I. B.* (1951), potpisuje naslove poput *Na izbore* (1946), *Proslava 1. maja 1946* (1946) ili *Spomenik zahvalnosti Crvenoj armiji* (1948). Katić do svoje smrti 1969. nije više radio na dugometražnom igranom filmu.

Promjena političkog i društvenog uređenja 1990. vraća pozornost na film *Lisinski* koji se, nakon 46 godina skrivanja i prešućivanja, sredinom listopada 1990. prikazuje u istoj dvorani gdje je imao i svoju svečanu premijeru, u sklopu svečanosti vraćanja spomenika banu Josipu Jelačiću na glavni zagrebački trg.

Nakon toga film je privilegiranu projekciju dobio i 1991. na prvim Danima hrvatskoga filma, kao i nekoliko TV-emitiranja u tzv. udarnom terminu, posebno 1995/96. u povodu proslave stogodišnjice filma.

3. Zapaljivi Vatroslav drugi put – projekt restauracije filma *Lisinski*

Fotokemijska restauracija

Kako je *Lisinski* postao dio neželjene hrvatske filmske povijesti, zanimanje za sam film nije postojalo te on tako nije ni fizički lociran. Posljednji podaci o izvornim materijalima i kopijama bili su vezani uz dokumente i popise tadašnjeg Saveznog SUP-a iz 1958. U njima se govori o preuzimanju filmske građe prigodom sređivanja prostora Jadran filma, gdje postoji podatak da je originalni negativ slikovnog i zvučnog zapisa prvoga zvučnog hrvatskog dugometražnog igranog filma *Lisinski*, redatelja Oktavijana Miletića iz 1944., odnesen u Beograd.

Godine 1981. Mato Kukuljica i Zoran Lhotka pronalaze u zabačenom dijelu spremišta Jadran filma, u starim kutijama bez oznaka, kopiju ovoga filma na nitratnoj vrpici. Detaljnim pregledom svih devet rola montiranog originalnog negativa, ukupne dužine 2442 metra (89 minuta), utvrđeno je da je slikovno u relativno dobrom stanju. Kako je *Lisinski* još uvijek bio svojevrsni tabu, iz te kopije izrađeni su novi zamjenski izvorni materijali (dubl-negativ i tonska kopija na tada jedino dostupnoj, triacetatnoj filmskoj vrpici), ali je vođen pod naslovom *Živjet će ovaj narod* pod kojim je čuvan do demokratskih promjena u Hrvatskoj.

Kako bismo bolje razumjeli karakteristike vrpce na kojoj je snimljen prvi hrvatski du-

gometražni film, te proces prenošenja zapisa na drugi tip filmske vrpce, navest će se njezine osnovne značajke.

Nitratna filmska vrpca

Nitratna filmska vrpca je, unatoč svojoj iznimnoj kemijskoj nestabilnosti, bila u uporabi u svjetskoj kinematografskoj djelatnosti od same pojave filma 1895. pa sve do 1951, a ovisno o tehnološkom razvoju pojedinih kinematografija i duže. U bivšoj se Jugoslaviji rabila sve do sredine 1950-ih.

Kako se rabila tijekom tako dugog razdoblja, više od 50 % ukupno sačuvane filmske baštine snimljeno je upravo na nitratnom filmu. Poznata, te ujedno ozloglašena po svojoj eksplozivnoj zapaljivosti, podloga nitratnog filma sastoji se od nitroceluloze i kemijski je nestabilna do te mjere da se njezina razgradnja aktivira samom izradom. Pri toj razgradnji nitroceluloza ispušta dušični dioksid koji u vezivanju s česticama vode u zraku (vlagom) stvara dušičnu kiselinu koja konstantno razara filmsku vrpcu, a posebno želatinu.

U ekstremnim uvjetima dolazi do eozotermičkog procesa razgradnje, pri kojem se želatina počinje topiti stvarajući toplinu te izaziva samozapaljenje filmske vrpce. Iako je temperatura paljenja nitratne vrpce oko 170°C, laboratorijski je utvrđeno da se pri visokom stupnju razgradnje ta temperatura spušta čak do 40°C.

Iz tih je razloga trajna pohrana nitratnog filma iznimno rizičan i skup pothvat koji traži posebno građena spremišta visoke ventilacijske protočnosti zraka (25 % ukupnog kapaciteta zraka u sat vremena), iznimno niske temperature (2–4 °C), te vlage u zraku manje od 50 %. Proces uznapredovale razgradnje najlakše je prepoznati prema sljedećim karakteristikama filmske vrpce:

- izbljeđivanje slike, te mijenjanje boje vrpce u jantarnu
- emulzija postaje ljepljiva i vrpcu je teško odvojiti

- pojava mjehurića ugljikova dioksida unutar emulzije i role koja postaje mekana na dodir
- pojava pjene na roli filma
- pojava smeđeg praha

Pri razgradnji nitratna filmska vrpca otpušta plinove koji u filmskoj kutiji, posebno ako je zalijepljena, stvaraju pritisak čime se, ezotermički proces ubrzava, temperatura raste, a time i opasnost od spontanog zapaljenja. Zbog tih je razloga nitratne filmove potrebno čuvati u posebnim perforiranim kutijama u uvjetima koji su prije navedeni. Osim toga, otpušteni toksični plinovi (snažni oksidirajući agensi) mogu kemijski reagirati s acetatnim i poliesterskim filmskim vrpcama, zbog čega nitratne filmove treba skladištiti u zasebnom prostoru male koncentracije građe.

Naravno, svi navedeni procesi ovise o više čimbenika, od kojih su najvažniji uvjeti čuvanja, izrađenost kemijskog procesa pri razvijanju, te sama kemijska kvaliteta sastava vrpce. Kvalitetnoj nitratnoj 35-milimetarskoj filmskoj vrpici AGFA SUPER PAN možemo zahvaliti činjenicu da je izvorni materijal filma *Lisinski*, pronađen 1981, uopće sačuvan, s obzirom na djelomično nepoznate, a dijelom iznimno loše uvjete pohrane (jako visoka vlaga i stalna promjena temperature zimi i ljeti) u kojima se nalazila od 1944. do smještanja u spremišta kinoteke.

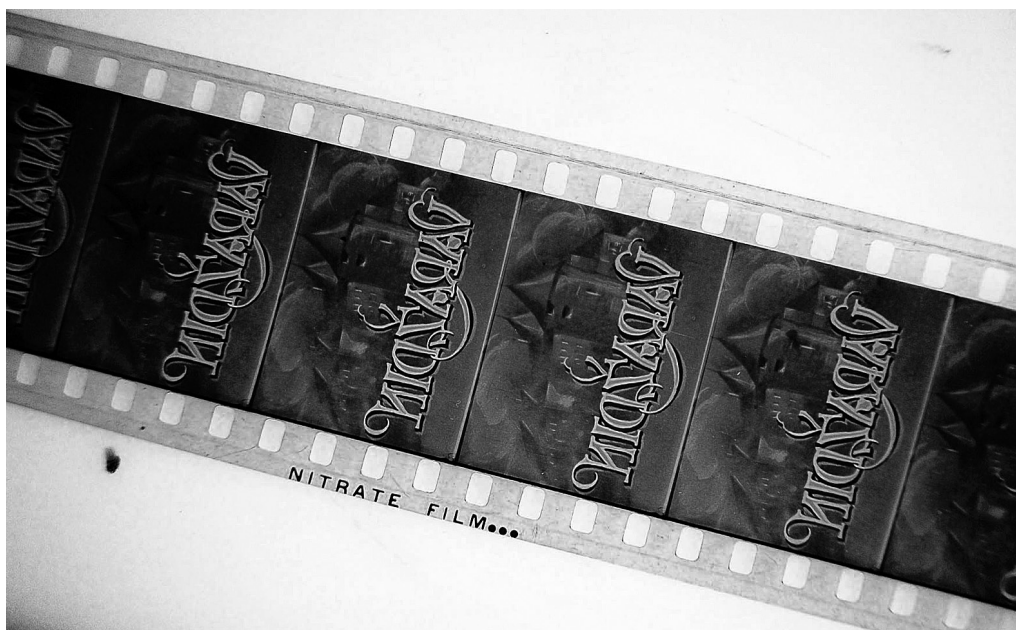
Prebacivanjem na triacetatnu filmsku vrpcu 1980-ih problem zaštite *Lisinskog* bio je riješen, no ubrzo se pokazalo da je to rješenje bilo privremeno. Početkom 1990-ih u sve više filmskih arhiva i kolekcija dolazi do otkrića slučajeva ubrzanog raspada triacetatne filmske vrpce, koji zbog pojave specifičnog mirisa pri reakciji dobiva naziv *sindrom vinskog octa* (*vinegar syndrome*).

Acetatna filmska vrpca

Kako se nitratna vrpca pokazala potencijalno opasnom (nesreće sa zapaljenjem pri projekcijama nisu bile rijetkost), usporedno s razvojem filma kao medija, tražili su se drugi kemijski spojevi na čijoj bazi bi se razvila sigurnija film-

MLADEN BURIĆ:
LISINSKI OD
NITRATA DO
DVD-A

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ



Nitratna vrpca
(oznaka)

ska podloga. Već 1909. u uporabi je prva acetatna podloga, koja je reklamirana kao sigurnosna baza (*safety base*), čime je dano ime cijelom nizu različitih filmskih podloga koje se rabe do danas. Celulozni acetat proizveden je reakcijom celuloze s octenim anhidridom uz korištenje sumporne kiseline kao katalizatora. Glavna karakteristika ovog materijala jest sporo gorenje.

U tome ranom razdoblju cijena izrade sigurnosnog filma bila je znatno veća od cijene izrade nitratnog filma, tako da se sigurnosna filmska podloga počinje ozbiljnije rabiti tek 1920-ih, ponajprije kod filmova za kućnu uporabu (na početku formata 9,5 mm, a kasnije 8 mm i 16 mm). Eastman Kodak 1923. uvodi diacetatnu podlogu na 35-milimetarski film, koja je po svojoj cijeni bila bliža nitratnoj vrpci. Važno je naglasiti da se acetatna i diacetatna podloga danas smatraju zapaljivim vrpčama jer obje gore, doduše sporije od nitratnog filma koji izgara eksplozivnom reakcijom.

Triacetatna vrpca koja se pojavljuje 1930-ih uspješno u filmskoj industriji zamjenjuje nitratnu vrpcu tek 20 godina kasnije. Dugo smatrana trajnim rješenjem, triacetatna vrpca dovodi se u pitanje pojavom prije navedenog

sindroma vinskog octa, zbog kojeg dolazi do odvajanja emulzije od podloge, pretvaranja filmske vrpce u amorfnu masu koja zbog povećane hidrolize na kraju prelazi u kašasti oblik.

Upoznata s takvim razvojem stvari u području sigurnosti filmske građe, Hrvatska kinoteka 2005. odlučuje ponovno pokrenuti projekt restauracije *Lisinskog*, te 2008. film ponovno ulazi u restauraciju. U postupku fotokemijske restauracije filma iste godine, originalni se negativ slike djelomično koristio za dodatno kopiranje metodom mokrog kopiranja (*wet-gate*) nekih bolje sačuvanih kadrova, kako bi se sanirao i rekonstruirao postojeći stari kombinirani dubl-pozitiv (KDP). Time je omogućena kvalitetnija izrada zamjenskog izvornog materijala – novog kombiniranog dubl-negativa (KDN) na EASTMAN FINE GRAIN poliesterskoj filmskoj vrpci.

Iz navedenog kombiniranog dubl-negativa (KDN), a nakon ponovnog očitavanja svjetla, izrađena je nova tonska kopija filma 11. srpnja 2008. na 35-milimetarskoj KODAK poliesterskoj filmskoj vrpci. Unatoč svim navedenim intervencijama na zamjenskom izvornom materijalu, ali i na novoj tonskoj kopiji filma, još



Nitratna vrpca
(spremište)

uvijek su ostala djelomično kopirana oštećenja i manjkavosti, prenesena s prije korištenih materijala, koja su najvećim dijelom sanirana postupkom digitalne restauracije.

Digitalno doba – digitalna restauracija³

Ovaj novi tehnološki postupak, nažalost za naše prilike još uvijek vrlo skup i zbog toga teško dostupan, nužan je ako želimo za budućnost sačuvati bogatu audiovizualnu baštinu. Digitalna restauracija započinje pregledom i usporednom analizom svih sačuvanih kopija izvornog materijala, negativa, pozitiva i ton-skih kopija. Odabirom tehnički najkvalitetnijih (s obzirom na kvalitetu slike, odnosa kontrasta, zrna i vidljivih oštećenja) i fizički najpotpunijih (dužina, kontinuiranost sličica-kvadrata i njihovo fizičko stanje) kopija dolazimo do filmskog gradiva koje svojim cjelokupnim sastavom čini jedinstveni film i kao takvo ulazi u proces digitalizacije i digitalne restauracije.

Nakon toga pristupa se digitalizaciji (odnosno skeniranju), koja je u slučaju filma *Lisinski* izvedena u rezoluciji 2048/1536 točaka u 10-bitne logaritamske DPX.

Procesom digitalizacije vrijeme za film postaje *zaustavljeno*. Zaustavljeno u smislu da se više ne mogu dogoditi nova mehanička ni kemijska oštećenja. Pri digitalizaciji vodi se računa da digitalna slika (*scan*) sadržava sve informacije koje se nalaze u filmskoj slici, dakle da ne dođe do gubljenja podataka (*clippinga*) ni u crnom ni u bijelom području slike. Pregledom digitaliziranog materijala filma *Lisinski* utvrđeno je koje je greške moguće otkloniti digitalnom obradom. Jednako tako pronađene su greške u nekim dijelovima filma (nastale tehničkim nedostacima pri proizvodnji filma) koje neće biti moguće u potpunosti otkloniti poput:

- promjene u oštini slike na svim pretapanjima
- promjene u kontrastu slike na svim pretapanjima
- nejednolika zatamnjenja i odtamnjenja (prisutne su "mrlje" na slici)
- toliko izražena oštećenja da ih je nemoguće u potpunosti otkloniti.

MLADEN BURIĆ:
*LISINSKI OD
NITRATA DO
DVD-A*

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ

³ Prema izvještaju restauratora digitalne slike Tomislava Vujnovića (Studio Vizije).



Nitratna vrpca
(razgradnja)

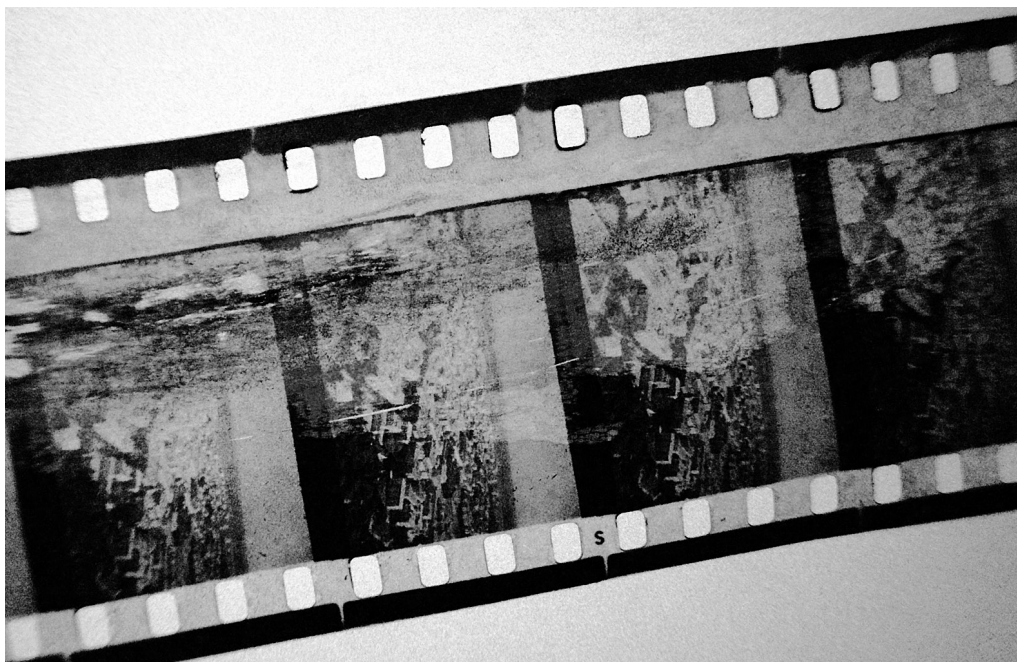
Prepoznavanje i utvrđivanje grešaka koje nije moguće otkloniti iznimno je važno u tom dijelu postupka digitalne restauracije, jer se na taj način mogu pravodobno donijeti odluke vezane uz opseg, trajanje, a time i cijenu cijelog projekta. Postavljanje realnih ciljeva u ranoj fazi projekta iznimno je važno za uspjeh digitalne restauracije. Osim toga, na osnovi procjene stanja digitaliziranog materijala napravljen je raspored faza digitalne restauracije.

Sam postupak digitalne restauracije dugometražnog igranog filma *Lisinski* proveden je u sljedećim fazama:

- podjela filma na kadrove
- analiza pokreta u slici i spremanje tih podataka na disk za kasnije korištenje
- određivanje karakteristika filmskog zrna
- automatsko uklanjanje prašine i oštećenja, postupak u kojem računalo dobiva podatke o vrsti, veličini i kontrastu oštećenja (sitne ogrebotine, prašina, plijesan, osušene kapljice) i uklanja ih s pomoću posebnih, prije definiranih računalnih programa
- ručno uklanjanje prašine i oštećenja koja nisu uklonjena automatskim ukla-

njanjem, postupkom pregleda svakog fotograma i manualnom korekcijom

- automatsko uklanjanje okomitih ogrebotina
- ručno uklanjanje okomitih ogrebotina koje nisu popravljene automatskom korekcijom
- stabilizacija slike, postupak uklanjanja nestabilnosti, tj. trešnje slike nastale oštećenom perforacijom ili lošom mehanikom kamere/kopirke, pri čemu zadržavamo pokrete kamere
- uklanjanje titranja slike (*DeFlicker*) do kojeg dolazi zbog procesa snimanja i izrade tonske kopije zbog različitih tehnoloških standarda
- uklanjanje zrna i korekcija oštine slike filtrima kojima izgled slike činimo oštrijim i s više detalja
- izjednačavanje boja i odnosa crno/bijelo kroz pojedinačne kadrove i njihovo ugađanje originalnom ugođaju slike
- ispravljanje neujednačenosti kod zatamnjenja/odtamnjenja i pretapanja
- prilagođavanje rezolucije slike, kodiranja za željeni izlazni format i priprema za ponovni ispis na film.



Posljedice
sindroma
vinskog octa
(vinegar
syndrome)

Po završenoj digitalnoj restauraciji film *Lisinski*, ovoga puta kao *master* na digitalnoj beti, HDCAM i MPEG 2 formatu izlazi na svjetlo dana ta se prvi put nakon više od pola stoljeća pojavljuje na novom nosaču, u DVD-izdanju. Osim u navedenim formatima, digitalno restaurirana kopija čuva se u obliku DPX-zapisa koji omogućuje laserski ispis nazad na filmsku vrpцу.

Povratak na film

Tek kad se nakon ovako složenog postupka cjelokupne restauracije, od fotokemijskog do digitalnog, film ponovno vrati ("isprinta") na filmsku vrpцу, možemo reći da smo ga trajno zaštitili. DVD filma *Lisinski* izišao je u prosincu 2009, te su ga, zahvaljujući bogatom dodatnom sadržaju (u prilogima su originalne fotografije iz filma, prigodna knjižica i dokumentarac *Tamburica*, prikazan na zagrebačkoj premijeri, te posebni dodaci vezani uz razdoblja kada je film snimljen), kritičari proglasili izdanjem godine. Potom je bilo potrebno vratiti film na originalni nosač – filmsku vrpцу. Kao podloga izabrana je poliesterska baza koja se nametnula kao standard u posljednjih deset godina.

Poliesterska filmska vrpца

Poliester se pojavio pod prodajnim nazivima Kodak Ester, 3M'Mylar ili Ester Base još sredinom 1950-ih i koristio se kao filmska vrpца u grafičkoj industriji za pravljenje separacija boje i maski. Povremeno se koristio i u filmskoj industriji tijekom 1960-ih i 1970-ih.

Poliesterska filmska vrpца pravi uzlet doživljava potkraj 1990-ih, što rezultira odlukom Eastman Kodaka koji 2000. najavljuje potpuni prestanak proizvodnje triacetatnog filma tijekom 2001. Osnovna kvaliteta poliesterske filmske baze jest u tome što ne sadrži celulozu koja je sklona upijanju vlage iz okoliša, već se temelji na polietilen tereftalatu (PETE), koji svojim sastavom daje iznimnu čvrstinu i savitljivost vrpci, a ujedno je i nezapaljiv (tablica 1). Na novoj izdržljivoj poliesterskoj filmskoj vrpci svaki će takav film biti zaštićen sljedećih 300 godina, ako se bude čuvao u primjerenim uvjetima (u posebno prilagođenim spremištima na 10 °C i 35 % relativne vlage).

Kvaliteta poliesterske filmske vrpce je ujedno i njezin najveći problem. Stara filmska oprema koja je izrađena za snimanje, laboratorijsku obradu i projiciranje khrke acetatne

MLADEN BURIĆ:
*LISINSKI OD
NITRATA DO
DVD-A*

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

podloge lako može biti oštećena pri korištenju filmske vrpce na poliesterskoj bazi. Poliestersku vrpcu nemoguće je prekinuti rukama, iznimno teško puca, te u slučaju bilo kakve nepravilnosti pri kretanju kroz sustav zupčanika unutar opreme prije dolazi do pucanja opreme nego do pucanja vrpce.

Ponovni ispis na filmsku vrpcu filma *Lisinski* izveden je s digitalno restauriranih DPX-zapisa putem lasera ARRI. U ovom slučaju DPX-zapis bio je digitalni intermedij (DI), te je preuzeo ulogu izvornika u klasičnom fotokemijskom laboratorijskom procesu. U laboratoriju je na poliesterskoj bazi prvo izrađen zamjenski restaurirani negativ iz kojega su zatim izrađene nulta, a potom, nakon provjere kvalitete slike, i korekcijska tonska kopija. Iz restauriranog zvučnog zapisa izrađen je i ton-negativ (TN) kao trajno rješenje za zaštitu zvučne slike filma, te je na taj način sve bilo spremno za vraćanje *Lisinskog* na veliko platno.

Premijera digitalno restaurirane kopije najstarijeg sačuvanog dugometražnog hrvat-

skog igranog filma *Lisinski* održana je pred prepunim gledalištem Velike koncertne dvorane "Vatroslav Lisinski" u Zagrebu 28. ožujka 2010.

4. Zaključak

Zaštita, a posebno restauracija filmskog gradiva, tehnološki je složen i skup proces koji zahtijeva pomno planiranje i jasnu strategiju. To pretpostavlja dugoročno utvrđenu politiku zaštite i restauracije filmske građe, planiranje sredstava u skladu s potrebama toga procesa kao i stalno praćenje tehnologije rada i platformi prezentacije filmskoga djela. No, uz čvrstu politiku i planiranje, potrebno je imati svijest o jedinstvenosti prigode i hrabrosti u donošenju odluka koje se možda u tom trenutku ne čine oportunitima. Odlaganje poduzimanja odgovarajućih mjera zaštite za filmsku građu u kojoj je započeo proces razgradnje ili njezino prepuštanje daljnjem propadanju znači svjesno donošenje odluke da je ta filmska građa u svojem fizičkom obliku zauvijek izgubljena.

Tablica 1.⁴

Temperatura	Temperaturne fizikalne promjene
49 °C (120 °F)	Skupljanje i do 0,02 %, Stabilizacija u 10 dana.
80 °C (176 °F) Prijelazna temperatura.	Povećanje volumena. Film gubi krutost.
82 °C (180 °F)	Skupljanje do 0,06 %, Stabilizacija unutar 48 sata.
100 °C (212 °F)	Skupljanje do 0,15 % Stabilizacija unutar 24 sata.
>100 °C (212 °F)	Može se pojaviti distorzija zbog nejednolikog grijanja.
130 °C (255 °F)	Distorzija i skupljanje. Pojava kristalizacije.
255 °C (490 °F)	Točka taljenja. Kruta tvar postaje tekućina.
480 °C (900 °F)	Temperatura samozapaljenja

72 / 2012

⁴ Izvor: KODAK Publication No. TI-2598 March 2010.



Originalni (A)
i digitalno
restaurirani 16
(B) fotogram
sa snimanja
Lisinskog

Slučaj pronalaska originalnog negativa filma *Lisinski* u zapuštenom skladištu, činjenica da je bila riječ o nitratnom filmu koji je uz to u trenutku pronalaska bio “politički nepodoban”, te djelovanje djelatnika Hrvatske kinoteke koji su u ovoj situaciji vidjeli izazov, a ne problem, jedan je primjer pravilnog djelovanja filmskog arhivista.

Ako se vratimo na početak rada gdje se postavilo pitanje vrednovanja filmskog gradiva, film *Lisinski* teško da bi u potpunosti zadovoljio stroge kritičarske i estetske zahtjeve čak i doba u kojem je nastao, ali bilo bi nepravедно

i nerazborito uspoređivati *Lisinskog* s tim i sličnim naslovima. Stoga je primjeren zaključak citat Ive Škrabala koji možda najbolje opisuje vrijednost *Lisinskog*: “Unatoč naivnostima i melodramatskoj intonaciji, *Lisinski* je predstavljao svjedočanstvo profesionalne dozrelosti zagrebačkog kruga filmskih ljudi, pa bi u drugim povijesnim okolnostima taj film mogao dati početni zamah kinematografiji koja je u zakašnjenju za svijetom bila primorana na svaki način stvarati preduvjete filmske stručnosti da bi se mogla upustiti u pustolovinu traganja za umjetnošću filma.” (Škrabalo, 1998: 128–129).

LITERATURA

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

Peterlić, Ante (ur.), *Filmska enciklopedija*, II, L–Ž, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod “Miroslav Krleža”

Peterlić, Ante i Majcen, Vjekoslav, 2000, *Oktavijan Miletić*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv – Hrvatska kinoteka

Škrabalo, Ivo, 1984, *Između publike i države*, Zagreb: Nakladni zavod Znanje

Škrabalo, Ivo, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896.–1997.*, Zagreb: Nakladni zavod Globus

The Film Preservation Guide: The Basics for Archives, Libraries and Museums, 2004, San Francisco: National Film Preservation Foundation

Volk, Petar, 1986, *Istorija jugoslovenskog filma*, Beograd: Institut za film

MLADEN BURIĆ:
LISINSKI OD
NITRATA DO
DVD-A

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.22:791.633-051TOMIĆ, Ž.

Ivan Velisavljević

FAKULTET ZA MEDIJE I KOMUNIKACIJU U BEOGRADU

Žanrovski model filmova Živorada Tomića

SAŽETAK: Dva filma Živorada Tomića, *Kraljeva završnica* (1987) i *Diploma za smrt* (1989), ovdje se sagledavaju u svjetlu intertekstualnih veza s modelima filma osвете i krimića, uz analizu konteksta jugoslavenske kinematografije 1980-ih i značenja “žanrovskog filma” u tom periodu. Tomićeva autorska osobitost sagledava se u odnosu umjetničke ideje žanrovskog filma, potekle iz filmske kritike, i njezine režijske realizacije, prije svega u radu s glumcima i direktorom fotografije. Dokazuje se teza da je Tomićevo shvaćanje žanra obilježeno filmofilskom zatvorenošću unutar medija i režijskom esejizacijom žanra, prije nego primjenom žanrovskih obrazaca na tumačenje društvene stvarnosti.

KLJUČNE RIJEČI: žanrovski film, film osвете, kriminalistički film, Živorad Tomić, hrvatska kinematografija

Uvod

Za razliku od Zorana Tadića, čija je autorska opredeljenost za prepoznatljive narativne i stilske odlike žanrovskog filma, prvenstveno triler, analizirana i hvaljena kao odnos žanra, egzistencijalističke teskobe i socijalne kritike, Živorad Tomić, koji s Tadićem ima mnogo čega zajedničkog, nije na taj način nadahnjivao kritičare i istoričare jugoslovenskog filma.¹ O njegovom opusu može se pronaći tek pokoja rečenica, šturo prepričani zapleti, usputna valorizacija, i pripajanje grupi “drugih” reditelja s kraja 1980-ih koji su bili pod velikim uticajem žanrovskog izraza.² Međutim, iako je režirao samo dva celovečernja filma, pod nazi-

vima *Kraljeva završnica* (1987) i *Diploma za smrt* (1989), Tomić je pokazao možda najdoslednije žanrovsko opredeljenje od svih reditelja koji su se tokom 1980-ih u SFR Jugoslaviji poigravali žanrovskim obrascima, i unutar njegovog autorskog sveta mogu se prepoznati neke zanimljive konstante. Kod Živorada Tomića reč je o filmofilski samosvesnoj stilizaciji, kreiranju dijegeze čiji se referentni kod nalazi unutar samog medija, pre nego u odnosu prema istorijskoj stvarnosti, i presudno je određen intertekstualnim vezama sa drugim filmovima sličnog stila i žanrovskih konvencija. No, iako u velikoj meri svesno larpurlartistički odsečeni od konkretnog socijalno-kritičkog angažmana, ovakvi filmovi povratno deluju upravo na razumevanje društveno-istorijskog konteksta u kojem su nastajali, te se na taj način i Tomićev film osвете, kakav je *Kraljeva završnica*, i krimić, kakav je *Diploma za smrt*, mogu čitati kao simptomi, ali i dijagnoze društvene situacije u periodu pred kraj socijalističke Jugoslavije.

Žanrovska kritika

Već nakon ove teze, nameće nam se pitanje šta znače “žanrovsko opredeljenje”, “prepoznatljivi obrasci” i “filmofilska stilizacija”? Te su sintagme zapravo pokušaj da se u kategorijama žanrovske kritike opiše određen broj filmova nastalih tokom 1980-ih, u kojima se, između ostalog, može pročitati jugoslovenska reakcija na, s jedne strane, uticaj američkog filma 1970-ih, kada je generacija Novog

72 / 2012

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

¹ Tekst donosimo u srpskom izvorniku, uz standardne uredničke zahvate. (Nap. ur.)

² Usp. o Tomiću u Volk (1986), Škrabalo (1998), Gilić (2010), o Tadiću u Kukoč (2006).

IVAN
VELISAVLJEVIĆ:
ŽANROVSKI
MODEL
FILMOVA
ŽIVORADA
TOMIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Hollywoda revitalizovala odlike hollywoodske B-produkcije iz prethodnih dekada, i pokušavala da poveže modernističke uticaje iz evropskog filma sa tradicijom američkog klasičnog stila iz perioda studijskog sistema, a, s druge, na pojavu velikog broja dostupnih komercijalnih i manje komercijalnih američkih filmova koji su formirali bioskopski repertoar, televizijski program i tek nastalo video tržište u SFRJ. Naravno, stvari nisu tako jednostavne i ne mogu se svoditi samo na uticaj američkog filma, kako novohollywoodskog, tako i konfekcijskog. Nažalost, ovdje nema prostora za širi prikaz društvene, kulturne i kinematografske situacije u Jugoslaviji 1980-ih, iz kojeg bi se detaljno izvelo precizne dokaze i uzroke, ispitivalo razvoj žanrova jugoslovenske kinematografije i produkcijske uslove koji su na njih uticali; uostalom, neki istoričari već su o tome pisali. Za potrebe ovog teksta dovoljno je reći da u specifičnoj jugoslovenskoj ekonomiji, tokom svih njenih mena i faza, kinematografija nije bila toliko razvijena da bi imala raznovrsne žanrove, ali da se neki od njih jesu ukorenili u filmskoj produkciji i stvorili autentičnu domaću tradiciju: pre svih, komedije, potom ratni filmovi, odnosno, specifična varijanta jugoslovenskog ratnog filma, tzv. partizanski film, i, na kraju, dečji filmovi. No, tokom 1980-ih, što ističe Daniel Goulding u *Liberated Cinema* (2002: 148), postala je izrazitom težnja da se ovaj korpus obogati i drugim žanrovima poput trilera, naučne fantastike i horora, i upravo na talasu takve težnje nastali su i Tomićevi filmovi *Kraljeva završnica* i *Diploma za smrt*.

Kako smo već rekli, ovaj sklop filmskih uticaja nije došao samo preko američke produkcije, već je išao od francuskog novog tala-

sa i nemačkog novog filma, preko hongkonškog i japanskog filma, do Novog Hollywooda, i došao je u jugoslovensku kinematografiju ne samo preko filmskih dela, već i filmske kritike. Tokom 1970-ih u Zagrebu je izlazio časopis *Film*: u njemu je objavljivala grupa kritičara koja je postala poznata, između ostalog, i po tome što je, u duhu *Cahiers du cinéma*, pokušala revitalizaciju žanrovskog filma i analizirala autorske svetove reditelja koji su bili percipirani kao zanatlije i proizvođači konvencionalnih priča bez autorskih osobenosti (Branko Bauer je, recimo, bio jedan od reditelja kojeg su filmovci revalorizovali): Živorad Tomić pripadao je filmovcima, i, pre nego je postao reditelj, bio je kritičar više od deset godina (kao i kasnije). Na drugoj strani, i nešto kasnije, u drugoj polovini 1980-ih, u Beogradu se formirao krug filmskih kritičara pod neformalnim, a može se reći i podrugljivim nazivom "pajkićevci", u kojem je ključna ličnost bio Nebojša Pajkić, profesor scenarija na beogradskoj Akademiji za film, vatreni zagovornik američkog žanrovskog filma (ova grupa revalorizovala je, recimo, Vojislava Nanovića).³

Upravo će Pajkić, koji je takođe u film ušao kao kritičar, postati koscenarista Tomićevog debitantskog filma, tako da su se u hrvatsko-srpskoj koprodukciji *Kraljeve završnice* (splitski Marjan film i beogradski Centar film) susrela i dva istaknuta pripadnika hrvatske i srpske žanrovske kritičarske misli, ovaj put u ulogama stvaralaca. Osim po koprodukcionom modelu saradnje male hrvatske kuće iz Splita i daleko veće beogradske kuće Centar film, Tomićev debi bio je poseban slučaj još po nečemu: ekipa je bila sastavljena od brojnih debitanata, uključujući i direktora fotografije, što tada nije bilo uobičajeno u jugoslovenskom filmu.⁴

3 O "pajkićevcima" vidi moj tekst: "Kako smo voleli Ameriku: rokenrol i američki film u srpskoj kinematografiji", u: *Uvođenje mladosti / Introducing Youth*, Filmski centar Srbije, Beograd 2008.

4 Obično je producentska kuća reditelju debitantu dodeljivala iskusnog direktora fotografije. Tomić priča o produkcijskim uslovima u kojima je nastao film u intervjuu za list *Studio* od 27. 3. 1987.



Ena Begović u
filmu *Kraljeva
završnica**

Okolnosti nastanka

Tomićev debi nastao je u trenutku kada je spoj pomenutih individualnih senzibiliteta reditelja i kritičara, i socijalno-ekonomske situacije u jugoslovenskom društvu 1980-ih, doveo do nastanka velikog broja filmova koji su, prema oceni mnogih tadašnjih kritičara, presudno obeleženi odlikama nekog tipično zapadnjačkog žanra, i koji su upravo tom svojom karakteristikom izazivali debate i kontroverze. Filmovi su bili bliže ili dalje od žanrovske paradigme, i često su s tim na umu i procenjavani. Zbog toga sintagma “žanrovska doslednost”, upotrebljena u vezi sa Tomićevim filmovima, nema značenje koje bi mogla imati u industrijski ustrojenim kinematografijama. “Žanrovski film” u ovom slučaju presudno zavisi od jugoslovenskog kulturnog konteksta 1980-ih, i tiče se, najpre, autorske ideje o nekom žanru, mnogo više nego tržišno proizvedene potrebe publike i produce-

nata za klasifikacijskim odrednicama, a, potom, i haotične produkcijske i ekonomske situacije u kojoj je ostvarenje takve autorske ideje uopšte moguće. Upravo su, tokom 1987. godine, ove dve polemike bile u centru pažnje: o neisplativoj ekonomskoj situaciji u kinematografiji, i o žanrovskom filmu. U tom periodu, diskurs krize dobrano je zahvatio ne samo političku i medijsku sferu, već i visoku i popularnu kulturu. Od okruglih stolova na temu problema održivosti produkcionog modela u kinematografiji, jer su bioskopske karte bile jeftine, a inflacija visoka, pa je, uprkos povećanom broju filmova koji su proizvođeni tokom 1980-ih (daleko više nego u prethodnim dekadama), budžet za film opadao, preko pitanja o spoljnom dugu zemlje, problemima federalizma i promenama ustava, do nacionalizma, etničkih sukoba i ljudskih prava, tema krize prožimala je sve, od dnevnih novina do rock ploča.⁵

72 / 2012

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

* Ilustracije su vlasništvo Hrvatske kinoteke pri Hrvatskom državnom arhivu.

5 O krizi u periodu od kraja 1970-ih do raspada Jugoslavije postoji čitavo more studija. Za naše potrebe, dovoljno je primetiti da jedna od

zanimljivijih i poznatijih knjiga o tom periodu, *Jugoslavija – država koja je odumrla: uspon, kriza i pad Kardeljeve Jugoslavije* Dejana Jovića (Prometej, Zagreb, 2003), osim što ima reč ‘kriza’ u podnaslovu, ima je i u naslovu dva od ukupno osam poglavlja.



Diploma za
smrt

Pomenuti trend u kinematografiji mogao se videti u sve većem prisustvu naslova sa izrazitom žanrovskom komponentom, poput, na primer, onih Slobodana Šijana i Zorana Tadića, da bi 1987. godine kulminirao dodeljivanjem pulske Zlatne arene Goranu Markoviću za *Déjà vu*, film pod veoma snažnim uticajem horora. Društveni konflikti videli su se kako u filmovima koji su preispitivali revolucionarnu prošlost i bavili se neuralgičnom tačkom Komunističke partije Jugoslavije, 1948. godinom i raskidom sa Staljinom, tako i u sve većoj tematizaciji nasilja i etničkih sukoba. Godina 1987. po mnogo čemu je istorijska i prelomna za jugoslovensko društvo, pa tako i za kinematografiju: pogledom, na primer, u stručne časopise poput sarajevskog *Sineasta*, beogradskog *YU Filma danas* ili zagrebačke *Filmske kulture*, može se steći uvid u tadašnja zbivanja na planu kritike. Na planu produkcije, modernisti iz 1960-ih još su snimali filmove, ali je njihova poetika lagano bledela; Praška škola nije bila u naponu snage, i već nekoliko godina, još od Markovićeve *Varirole vere* (1982), jednog od najgledanijih jugoslovenskih filmova uopšte, nije bilo pravog uspeha ni kod jednog od njenih autora (Paskaljević, Grlić, Zafranović, Marković), a

onaj koji se Pražanima priključio nešto kasnije, Emir Kusturica, postao je figura broj jedan po uspesima u Veneciji i Cannesu. Tu negde dolazi i žanrovska "ljubav, moda, hir, ali i nemoć", kao je pisao Severin Franić u prvom broju *YU Filma danas* (1988: 14).

Iako je Franićev tekst lako kritikovati zbog povišenog tona i neusredsređenih rečenica, gotovo napada panike zbog najezde "žanrovaca" i krize jugoslovenskog filma, on je simptomatičan za stanje jugoslovenskog filma 1987. i sadrži neke pronicljive hipoteze.⁶ Naime, ako pogledamo listu naslova iz druge polovine 1980-ih, zaista se čini da je žanrovski odgovor, osim posledica ljubavi i filmofilije, što je ranije davalo i dobre rezultate u Šijanovim *Ko to tamo peva* (1980) i *Davitelj protiv davitelja* (1984), ili Tadićevom *Ritmju zločina* (1981), postao i "moda", no takođe odraz nemoći filmskih stvaralaca. Pojavili su se, naročito u srpskoj produkciji, "zatvorski filmovi", krimići, krimi-komedije, osvetnički filmovi u maniru špageti-vesterna, čak i pokušaji domaćeg

⁶ Za kritiku Franićevog teksta videti: Ognjanović (2007).

IVAN
VELISAVLJEVIĆ:
ŽANROVSKI
MODEL
FILMOVA
ŽIVORADA
TOMIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

vesterna, muzički i omladinski filmovi, kao, na primer, *U zatvoru* (G. Boškov, 1985), *Halo, taksi* (V. Radovanović, 1983) i *Jaguarov skok* (A. Đorđević, 1984), *Ćao, inspektore* (Z. Čalić, 1985), *Kraj rata* (D. Kresoja, 1984), *Protestni album* (Ž. Mitrović, 1986) i *Crna Marija* (V. Živković, 1986), *Maturanti* (M. Jelić, 1984) – ali su svi bili osrednji ili loši.

Iz Franićevog teksta može se zaključiti i da su odumiranje modernizma i pad kvaliteta Praške škole, nepostojanje svežeg odgovora na novi jugoslovenski film, kao i nostalgичna težnja za nekim novim crnotalasovskim i autorskim komentarom stvarnosti, koja je krajem 1980-ih zaista bila puna tenzija, doveli kod kritičara, među kojima Franić nije bio usamljen, do potrebe za društveno-kritičkim angažmanom filmaša, ali i za formiranjem kanona, i kriterijuma tog kanona, spram kog bi se mogla procenjivati tada aktuelna ostvarenja: upravo je novi jugoslovenski film, sa modernističkim i autorskim tendencijama 1960-ih, postao kamen temeljac takvog projekta. Kod filmaša, heterogena i fragmentirana filmska scena proizvodila je smušene i konfuzne odgovore na društvene konflikte, a žanrovski model činio se kao zgodan oslonac kojim se lako može, u doba kada se jugoslovenska kinematografija dosta haotično pokušavala komercijalizovati, sa uspehom otići u svet.⁷ Međutim, ne treba zaboraviti da su i sami “žanrovci”, dakle filmovci i pajkićevci, među koje nisu spadali reditelji pomenutih neuspešnih filmova, i koje su sami “žanrovci” kritikovali i odbacivali, i te kako bili svesni da “žanrovski filmovi” u smislu prve i, naročito, druge generacije Novog Hollywoda, nemaju osnovu u žanru koji bi se stvarao iz komercijalnih razloga, i da u jugoslovenskoj situaciji takav koncept ionako

ne može zaživeti, već da je u pitanju, kako je sam Pajkić tvrdio, “umetnička ideja žanra”: “U onom smislu je umjetnička, na koncu konca, u kojem je prepoznatljiva kao umjetnička u drugoj generaciji novoholivudskih reditelja, na isti način na koji Carpenter i Walter Hill ne prave filmove koji su pravi produkti žanr serijalnosti, nego prave eseje o ideji žanr serijalnosti” (Kovačević, 1986: 76).

Usred takvih sukoba, nedoumica i polemika, 1987. u pulsku arenu i u bioskope stižu žanrom manje ili više obeleženi *Osuđeni* Zorana Tadića, *Oficir s ružom* Dejana Šoraka, *Uvek spremne žene* Branka Baletića, *Déjà vu* Gorana Markovića, *U ime naroda* Živka Nikolića, *Hi-Fi* Gorana Stefanovskog... Markovićev *Déjà vu* verovatno je najvažniji film te godine: i dok su mu neki kritičari zamerili višak žanra “strave i užasa”, trivijalizaciju priče i “simfoniju masakra”, drugi, poput Aleksandra D. Kostića, pripadnika “Pajkićevog” kruga, zamerili su mu što ostaje na “ničijoj zemlji”, ne želeći da ide ni u čisti žanr, ni u autorski profilisanu psihološku dramu, ni u politički film, iako sve tri varijante dotiče, ali, po Kostiću, nedovoljno temeljno i umetnički uspešno (Kostić, 1988). Oni koji nisu prezali od čistog žanra, kao Tadić i Tomić, prošli su nezapaženo, i retki kritičari, kao Miroljub Stojanović, uspeli su da lucidno ocene i analiziraju njihove poetike: “Filmovi *Kraljeva završnica* i, pre svega, *Osuđeni*, primeri su filmskog nasilja koje ne mora obavezno imati svoj realistički pandan. Strogo se pridržavajući žanrovskih normativa ovi filmovi neminovno pozivaju na jednu tradiciju filmskog pripovedanja, koja svoje izvore traži i iscrpljuje u samom mediju. Reč je o nekoj vrsti referencijalnog nasilja, nasilja slika i prizora koji, istina, imaju logičku ubedljivost

⁷ Srđan Karanović ismeva ovu težnju u *Za sada bez dobrog naslova* (1988), prikazujući, u jednoj epizodi filma, ekipu koja snima nekakav užasni akcioni film sa idejom da ga proda u inostranstvu, što je verovatno aluzija, s obzirom na to da je Karanović za temu

uzeo tenzije na Kosovu, ali u formi metafikcionalne ljubavne drame, a ne akcionog filma, na *Opasni trag* (1984) Miomira Mikija Stamenkovića, u kojem se, upravo modelima trilera i akcije, pokušavaju prikazati kosovske turbulencije.



Milan Štrlić
u *Kraljevoj
završnici*

narativnog toka, no pre svega reminisciraju na svoje filmske uzore i preteče” (Stojanović, 32). Ovo zapažanje vodi nas pravo u srce Tomićevog autorskog sveta, pa nije zgoreg nešto konkretniju analizu *Kraljeve završnice* početi upravo od pitanja o žanrovskim reminiscencijama koje Stojanović pominje.

Iznevjerena očekivanja

Kraljeva završnica film je osвете, proizašao iz dve formule: zapleta “silovanje-osveta” (eng. *rape-revenge film*) i zapleta ljubavnog trougla. Dakako, film osвете (pre)širok je pojam, jer se u njega može ubrojati sve i svašta: čak i ako bismo izabrali stilski slične, potencijalne uzore Tomiću i Pajkiću, dobili bismo šaren izbor koji ide od *Velike žege* (*Big Heat*, Fritz Lang, 1953) i *Uхватите Картера* (*Get Carter*, Mike Hodges, 1971), do *Želje za smrću* (*Death Wish*,

Michael Winner, 1971) i *Anđela osвете* (*Ms 45*, Abel Ferrara, 1981). U tom moru raznorodnih filmova sa zajedničkim motivom osвете, ili, u bližoj vezi sa *Kraljevom završnicom*, osвете muškarca zbog nasilja nad porodicom, ili muškarca/žene zbog silovanja, vrlo je teško pronaći zajedničke karakteristike koje bi činile neki koherentan žanr. No, ako bismo se fokusirali na motiv silovanja, onda bismo uslovno mogli govoriti o podtipu osvetničkog filma u kojem ženu siluju, ili siluju i ubiju, a potom osvetu sprovodi neko ženi blizak, najčešće muškarac, otac, suprug, brat ili prijatelj.⁸

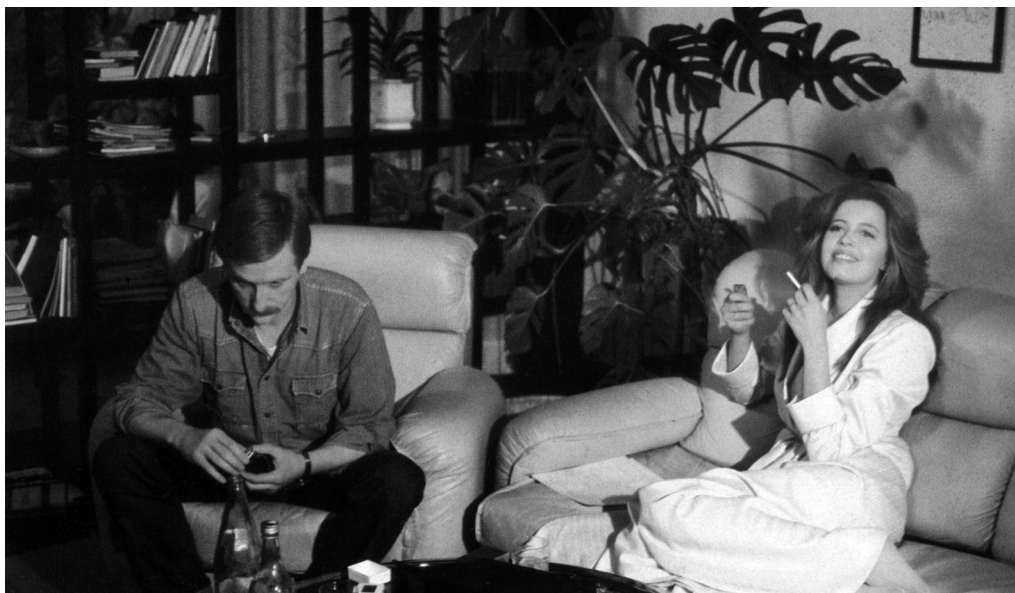
U slučaju *Kraljeve završnice* osvetnik je muž, koji se emotivno udaljio od žene, ali koji se, nakon što je u vozu siluju pa ona u rastroju ispadne iz vagona i pogine, sveti primitivcima iz železnice odgovornim za nasilje, surovo ubijajući jednog po jednog (prostim

8 Prauzor tih filmova mogao bi biti Bergmanov *Djevičanski izvor* (*Jungfrukällan*, 1960), ali i Langov *Ranč prokletih* (*Rancho Notorious*, 1952), čiji su zapleti eksploatisani tokom 1970-ih, od Peckinpahovih *Pasa od slama* (*Straw Dogs*, 1971), do B-produkcija poput *Posljednje kuće nalijevo* (*Last*

House on the Left, Wes Craven, 1971) i već pomenute *Želje za smrću*. O toj vrsti filmova napisano je nekoliko knjiga, uglavnom iz feminističke perspektive, pažnje usmerene na motive silovanja, tretiranje pola/roda i ženske uloge, kao i dominantne kulturne matrice kojom se pristupa moralnom značenju silovanja.

IVAN
VELISAVLJEVIĆ:
ŽANROVSKI
MODEL
FILMOVA
ŽIVORADA
TOMIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Bogdan Diklić
i Ena Begović
u *Kraljevoj
završnici*

sistemom eliminacije dolazimo do filma sa najsličnijim zapletom – Peckinpahovih *Pasa od slame*). U Tomićevom slučaju muž se zove Branko Kralj (glumi ga Irfan Mensur), intelektualac je i pasionirani šahista, hladan i racionalan, emotivno distanciran tip, zaposlen kao rukovodilac u jednoj uspešnoj zagrebačkoj firmi. Sa suprugom Višnjom (Ena Begović), asistentkinjom na fakultetu, ima sina Davora, koji je bolestan (možda od epilepsije, čujemo da je imao neke “napade”) i leži u splitskoj bolnici, gde ga majka posećuje, te samim tim mnogo vremena provodi u vozu Zagreb-Split. Brankov i Višnjiin brak nije srećan, jer se Branko udaljio od Višnje, postao nepažljiv i nezainteresovan. Branko ima ljubavnicu Irenu (Vladica Milosavljević), kojoj se sve više približava kako svađe sa Višnjom postaju učestale, a razvod izvestan. Na zajedničkom putovanju vozom do Splita, Branko i Višnja se posvađaju i on ode u drugi kupe da igra šah, ostavivši suprugu samu u gotovo sasvim praznom vozu.

Dok Kralj igra šah, Višnju siluju ilegalni prodavac pića Srećko Radić, kondukter Jozo i konobar Krešo iz vagon-restorana. Kada se Branko vrati u kupe, zatiče rastrojenu Višnju, koja ne dozvoljava da joj se približi. U emotiv-

noj napetosti i guranju, dok Branko pokušava da sazna šta se dogodilo i smiri Višnju, ona slučajno ispadne kroz pokvarena vrata vagona i pogine. Branko gubi pamćenje tako da se ničega ne seća o fatalnom putovanju: policija sumnja da je Branko ubio Višnju, ali zna i da je u silovanju Višnje učestvovalo više osoba, pa im je Brankov povratak pamćenja neophodan kako bi odgonetnuli šta se dogodilo. Kralj se lagano oporavlja, i upravo u vozu Split-Zagreb vraća mu se pamćenje: Srećko, Jozo i Krešo nalaze se tu kao i pri kobnom putovanju, i Branko Kralj ih ubija jednog po jednog: Srećku razbije glavu i izbac ga iz vagona, Jozu udavi, a Krešu ubije bravom od vagonskog grejanja. Na stanici ga čekaju policija i Irena: Irena ga grli i ostaje sama nakon što ga uhapsu, dok voz, poprište osvete, sprovodi policija.

U vreme premijere filma, kritičari nisu imali mnogo razumevanja za žanrovski izbor reditelja i ekipe. Mira Boglić u *Vjesniku* ocenila je *Kraljevu završnicu* kao tipičan debitantski film, načinjen “kulturno, smireno i bez padova, s lijepim poznavanjem zanata i vladanjem jezikom filma”, što je uobičajena i kurtoazna pohvala, ohrabrenje debitantu. Sve ostalo je, po Boglićevoj, problematično: prvih dvadeset mi-



Irfan Mensur
i Vladica
Milosavljević
u *Kraljevoj
završnici*

nuta je prazan hod, gledalac se ne može vezati za glavne junake, "niti suosjećati s Kraljem". Osveta, po Boglićevoj, nije dovoljno motivirana, više je izraz viteštva nego što proizilazi iz produbljenih psiholoških stanja, a ljubavni trougao je nerazrađen. Ipak, iskusan kritičar kao što je bila Mira Boglić primetila je nešto suštinski bitno za *Kraljevu završnicu*: "Očito, ova je trilerska storija ipak samo izlika za jedan drugi, možda pravi autorski motiv" (Boglić, 1988). Darko Zubčević u listu *Studio* imao je istu primedbu na saosećanja s glavnim likom, ali i dodao: "U priličnom je kontrapunktu s tim likovima (primitivaca, železničara – prim. a.) i neutemeljenost priče u konkretno vrijeme i prostor, pa se stječe dojam da se sve moglo zbiti bilo gdje, a tek slučajno kod nas" (Zubčević, 1988).

Ove kritičarske zamerke na *Kraljevu završnicu* formirane su, očito, zbog izneverenih očekivanja i neodgovarajućeg referentnog sistema za klasifikaciju Tomićevog debija i porođenje sa stilski i žanrovski sličnim delima. Međutim, te zamerke kriju i pronicljiva zapažanja, koja nas mogu odvesti na pregnantan interpretativni put: "storija" *Kraljeve završnice* po svemu sudeći jeste izlika za "pravi autorski mo-

tiv", samo taj motiv treba otkriti, a biće da on ima neke veze sa time što se priča mogla "zbiti bilo gdje", odnosno sa univerzalnošću prostora i vremena. Prema tome, umesto u njoj tražiti ono što ona nikada nije ni nameravala da bude, psihološki produbljena drama o ljubavnom trouglu, recimo, *Kraljevu završnicu* valja smestiti uz rame sa pomenutim filmovima osvete, poput *Pasa od slame*, *Želje za smrću*, *Uхватите Картера* ili *Anđela osvete*: tada ona počinje da otvara neke zanimljive interpretativne mogućnosti. U svim ovim filmovima zaplet osvete samo je konvencionalan narativni zamajac koji reditelju omogućava da se posveti nekim drugim aspektima filma: fotografiji i mizanscenu, stilu i ritmu, stvaranju specifične atmosfere i miljea, a pre svega problematizovanju etosa junaka i etike prikazanog sveta. Osveta je, još od *Hamleta*, motiv kojim se junaku stavlja niz teških pitanja na vrat: pitanje opravdanosti uzimanja pravde u svoje ruke, pitanje vlastite neodlučnosti, pribegavanja nasilju, buđenja iracionalnosti i instinkta, pitanje smisla sveta u kojem je osveta nametnut ili svesno odabran moralni izbor itd.

Osım toga, prostım preuzimanjem narativne matrice iz pomenutih filmova, reditelj se

IVAN
VELISAVLJEVIĆ:
ŽANROVSKI
MODEL
FILMOVA
ŽIVORADA
TOMIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

može posvetiti izboru stilskih sredstava kojima će dočarati svoju viziju ne samo sveta koji želi da problematizuje, već i intertekstualnih veza sa sličnim filmovima. U *Želji za smrću*, kao i u *Anđelu osвете*, scenografija i dizajn scena osвете igraju veliku ulogu: na delu jeste izvesna estetizacija nasilja čiji kinestetički kvaliteti naglašavaju upravo problem te estetizacije, odnosno, važnost čina osвете u dijegezi filma. Na drugoj strani, hladnokrvnost osvetnika, kog u *Uхватite Cartera* glumi Michael Caine, ogoljava, ali i erotizuje nasilje, pa dobijamo ono što je Pauline Kael, u kritici Hodgesovog filma, nazvala "virtuoznim divljaštvom", odnosno, viziju sveta u kojem je takvo divljaštvo odgovor na prekršaje zakona i na moralne probleme.

Ako se osveti doda silovanje, dolazimo do nekih poenti koje su već istakli autori knjiga o *rape-revenge* filmovima. Jedna od njih kaže da se filmovi o silovanju i osveti mogu podeliti u dve grupe: one posle kojih se za silovanje sveti žena (sama žrtva ili njoj bliska ženska osoba) i onih u kojima je osvetnik muškarac. U drugoj grupi filmova, tvrdi Sarah Projasky, osвета najčešće ima smisao "dokazivanja nasilne verzije maskuliniteta" (Heller-Nicholas, 2011: 3). Takav je slučaj sa *Psima od slame*: matematičar David je intelektualac koji zanemaruje suprugu da bi se posvetio naučnom radu, ali nakon što mu grupa primitivaca siluje ženu, on prepoznaje nasilje u sebi, iracionalnu, instinktivnu životinju, postaje veći nasilnik od svih, i poubija krivce za silovanje od prvog do poslednjeg (psihički lom u glavnom junaku, ali i, mogli bismo reći, metafizički lom u filmu, simbolički je označen pucanjem stakla Davidovih naočara).⁹

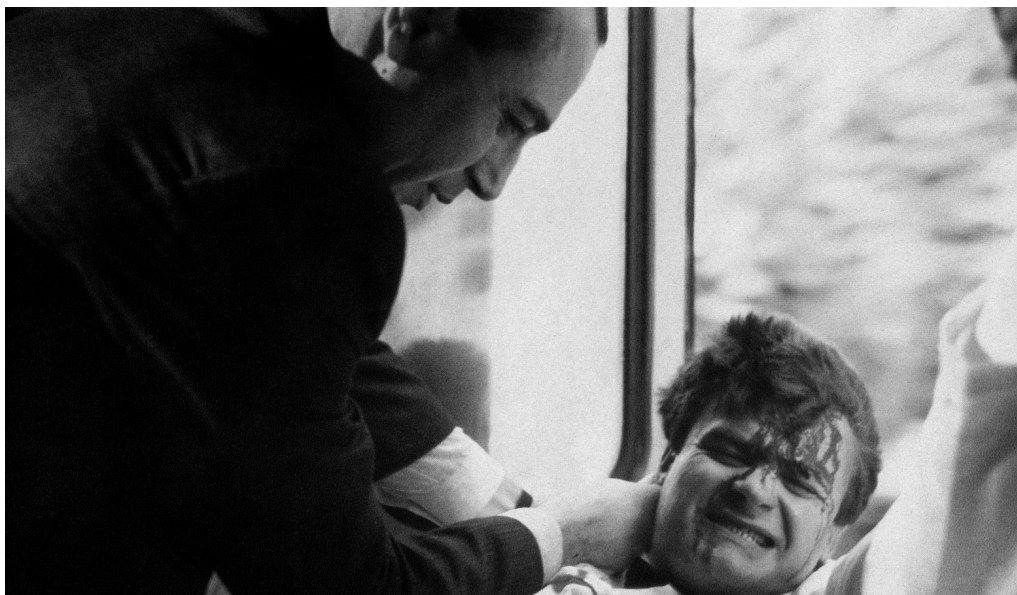
Situacija je slična u *Kraljevoj završnici*. Više puta u filmu naglašava se da je Branko

Kralj uspešan i ozbiljan intelektualac i rukovodilac, umeren i introvertan, mada ženskaroš koji naizgled nazainteresovano deli erotske komplimente svojoj sekretarici (čujemo da ga žene vole zbog inteligencije i uspeha), osim što je trezvenjak koji supruzi popuje zbog alkohola i cigareta. Promena u njemu nastaje verovatno i zbog toga što se on mora osećati krivim: zbog svađe sa Višnjom i ironične potvrde da ima ljubavnicu, kondukeru je u hodniku vagona rekao da putuje sam (iako je imao dve karte), što je kondukeru zasigurno olakšalo odluku da napastvuje Višnju; pored toga, mirno je igrao šah u drugom kupeu, dok su Višnju silovali. I ovde se nameće paralela sa *Psima od slame*: tamo David (Dustin Hoffman), dok mu siluju ženu, lovi patke, a ovde Kralj igra šah. Kod Peckinpaha je Davidov lom označen drastično, simboličkim pucanjem stakla naočara, a kod Tomića nešto mirnije, ali ne manje simbolično: motivom "gubitka lovca". Naime, kada se sa Brankom prvi put posvađa u filmu, Višnja polomi šahovsku figuru lovca. Potom u tragičnoj vožnji do Splita, Kralj u partiji koju igra dok mu siluju suprugu, gubi lovca. Lovac se pojavljuje i treći put, kada Kralj ponovo "izgubi lovca" u partiji sa psihijatrom, što je okidač kojim mu se lagano vraća pamćenje. Očito da je motiv lovca bio važan Tomiću i Pajkiću, a jedna od prvih asocijacija navodi na pomisao da je reč o Kralju kao civilizovanom intelektualcu koji je izgubio "lovca" u sebi, arhetipskog lovca, tj. virilnog, odlučnog i nasilnog muškarca-zaštitnika žene, zbog toga izgubio u partiji sa nasilnicima, i sada mora da tog lovca nadoknadi pobeđujući nasilnike u njihovoj igri.

Neminovnost Kraljevog etičkog izbora, tj. hladnokrvne odluke da ubije s predumišlja-

⁹ Dakle, za seks nezainteresovani, hladni i racionalni David, obična kukavica i metiljavac u očima primitivnih seljaka, nasiljem dokazuje svoju verziju maskuliniteta. Dokazuje da mudrijaš i hladnokrvni branilac zakona i poretka, koji podržava sud i sudsko

tretiranje krivičnih dela, a ne linč i osvetu, ne samo što može postati primitivni nasilnik, već, ironično, upravo u odbrani "prava na sud", najgori primitivni nasilnik kojeg možete zamisliti: surov i promišljen u isto vreme.



Irfan Mensur i
Ivo Gregurević
u *Kraljevoj*
završnici

jem, ne dolazi, prema tome, samo zbog osećanja krivice, već i zbog potrebe da se maskulinitet, više puta naglašen u toku filma, potvrdi i drugačijom verzijom mačizma od zavodničkog: nasilničkim. Njegova ljubavnica patrijarhalno i smerno, ali i fatalistički, prihvata Kraljevu sudbinu: ako ga osude, ona će ga posećivati u zatvoru, kaže Irena inspektoru. Na ovom mestu valja nam primetiti da se nasilje kod Tomića odigrava ne samo zbog Kraljeve ličnosti, već i zbog fatalističkog ustrojstva sveta *Kraljeve završnice*. O tom fatalizmu govore i scenaristički detalji, poput lajt-motiva voza koji se sudbinski pojavljuje na televiziji, u reklamama za slatkiše "Kraš-ekspres", potom na kratkom insertu iz filma, i na kraju u obliku igračke voza koju Kralj kupuje sinu za rođendan, ne sluteći da će upravo voz presudno uticati na njegovu porodicu. Čini se da je u tom svetu sve neminovno vodilo ka nasilnom raspletu. Na planu "implicitnog značenja", čvrst fatalistički poredak u svetu ogleda se i u šahovskoj alegoriji: kraljeva završnica iz naslova odnosi se i na šahovski promišljen završetak partije, kada je broj poteza ograničen, i kada se uglavnom zna nužan rasplet igre, što u ovom slučaju znači nasilno razračunavanje sa protivnikom, matiranje neukih "pacera".

Ova neukost i sirovost protivnika, koje Kralj u vozu matira efikasno i bez pogovora, razvija se kod Tomića u važnu temu. Kao i u *Psima od slame*, i u *Kraljevoj završnici* postoji sukob "civilizacije" i "divljine", "intelektualaca" i "primitivaca". Da su autori bili toga svesni govori i ilustrativan dijalog: u Kraljev kupe ulazi čovek iz naroda i nudi Branka rakijom. Zatim čovek navodi svoje zaista upečatljivo prezime: Temelj. Kada čuje Brankovo prezime, čovek kaže: "Kad sam ja Temelj, što ti ne bi bio Kralj". No, iako se to može učiniti validnim tumačenjem, veoma je teško opravdati Kraljevu završnicu kao svestan socijalni komentar: nasilnici iz železnice više su "švercer i bivši robijaš", "pijanac kondukter" i "ljigavi konobar", dakle tipski junaci, okarakterisani uglavnom jednostavnim potezima i funkcijama u zapletu, koji se stoga mogu javiti bilo gde, pod uslovom da postoji železnica, a manje konkretni karakteri presudno određeni jugoslovenskim ambijentom. Isto važi i za lik Branka Kralja: kompanija u kojoj on radi samo je uopšteni prikaz nekog uspešnog preduzeća, bez konkretnih detalja, i sa malo naznaka koje bi nam mogle reći čime se uopšte ta firma bavi.

IVAN
VELISAVLJEVIĆ:
ŽANROVSKI
MODEL
FILMOVA
ŽIVORADA
TOMIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Gluma je u skladu sa tako postavljenim junacima: Mensur minimalnim glumačkim potezima, konstantno ozbiljnim i napregnutim licem, koje se retko smeje, dočarava lik zatvorenog i otuđenog čoveka iz više klase, koji oseća da je njegov brak završen i da je on i njegovo zanemarivanje kako supruge tako i bolesnog deteta, umnogome razlog kraha. Ena Begović, koja je u tom trenutku postajala jugoslovenska zvezda, indirektno, nervoznim glasom i strašću za cigaretama, kao i direktno, u razgovorima sa bivšim mužem Božom (Bogdan Diklić), pokazuje frustriranu, razočaranu i umornu ženu. Ivo Gregurević, pak, izvanredno dočarava lik bivšeg robijaša i ilegalnog trgovca pićem po vozovima. Muzička tema od početka filma unosi napetost u naizgled običnu priču o ljubavnom trouglu: spora, meditativna kompozicija (Granadosova "Andaluza" na harfi, uz originalnu muziku kompozitora Vuka Kulenovića) mestimično prelazi u gotovo iritantnu i hororičnu temu, a do scene silovanja Višnje možemo uočiti i rediteljsko insistiranje da ta muzika naglasi nekoliko sekundi praznog hoda, montažnog "viška", u nekim kadrovima, čime se gledaocu sugerise da u toj muzici nešto postoji i da očekujemo nešto zlokobnije od razvoda. Osim toga, već od špice filma jasno je da *Kraljeva završnica* nije primarno o ljubavnom trouglu: prve slike koje vidimo su fotografski portreti Branka Kralja, očigledno napravljeni u policiji.

Režijska i snimateljska rešenja, naročito u scenama koje se odvijaju u vozu, rade za ovakvu poentu. Od smirenog i konvencionalnog kadriranja scena svakodnevice u kući i na poslu, prelazimo u drugačije osvetljen, montažno razigraniji deo u vozu. Najpre, paralelnom montažom šahovske partije u kupeu i pripreme radnika železnice za čin nasilja, dobija se potrebni suspens i mučni utisak tokom samog silovanja, dok u završnici stilski lom prati lom u glavnom junaku. Iako sa malo pokreta kamere, što i doprinosi hladnoći prikazanog nasilja, snimatelj-debitant Boris Turković poigrava-

njem *noirovskim* osvetljenjem niskog ključa, prigušenim plavim svetlom unutar vagona, u noćnom ambijentu, krupnim planovima tokom scena ubistva, i postavljanjem kamere blizu junaka, u skućenom prostoru voza, kreirao je atmosferu teskobe koja prelazi u eksploziju nasilja. Na taj način, distancirano i promišljeno kadriranje prati šahovski strogo osmišljen zaplet: film ima jasno razdvojene delove/činove, prvi u kojem je postavljena Kraljeva situacija, iz čega proizlazi silovanje Višnje, drugi, u kojem se Branko Kralj bori sa amnezijom, i treći, u kojem se sukobi rešavaju davljenjem, bacanjem iz voza i udarcima kvakom.

Ovakav odabir stilskih sredstava – minimalizam glume, distancirano kadriranje, fotografski stilizovani i upadljivi prostori nasilja, koji su i montažno dinamizirani, šahovski zaplet – uklapaju se u žanrovski model koji je Tomić izabrao. Ili, bolje: žanrovski model zaista je samo izgovor za "pravi autorski motiv" – esej o žanru osвете i trilera, zanatska vežba iz filmske stilistike, meditacija na temu maskuliniteta i nasilja.

Privredni kriminal

Slične teme Tomić je obradio i u svom drugom filmu, *Diploma za smrt*, ali ovaj put u žanru kriminalističkog filma, tipičnom zapletu o usponu i padu kriminalca. Berislav Boban Bero (Ranko Zidarić), ekonomista, i Nikola Kolarić (Filip Šovagović), pravnik, prijatelji sa fakulteta, prvi tek raskinuo sa dugogodišnjom devojkom, a drugi u braku, otac male devojčice, upuštaju se u igru sa privrednim kriminalcima. Najpre ucenjuju grupu radnika koja potkrada preduzeće za proizvodnju tekstila u kojem Bero radi: ako Bero i Nikola ne preuzmu kriminalni posao od radnika, sve će prijaviti policiji, a Nikola će se, kao pravnik, postarati da iskoristi dokaze o malverzacijama na po radnike najgori mogući način. Nakon preuzimanja tekstilnih krađa, Bero se ženi Renatom (Ksenija Pajić), vlasnicom butika, koja je neko vreme provela u zatvoru, verovatno zbog privrednog kriminala.



Ksenija Pajić i
Ivo Gregurević
u *Diplomi za smrt*

IVAN
VELISAVLJEVIĆ:
ŽANROVSKI
MODEL
FILMOVA
ŽIVORADA
TOMIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Od nje saznaje da u Zagrebu postoji grupa od desetak vlasnika privatnih radnji, butika, motela, restorana, koji se bave i nelegalnim poslovima, a 50 posto prihoda isplaćuju Jakovu Guberini Gubi (Ivo Gregurević), glavnom mafijašu. Kada Renata prepíše butik Beri, on stupa u otvoreni rat sa Gubom, ne isplaćuje mu nikakav “reket” i polako mu preuzima poslove, ucenjujući privrednike koji rade za Guberinu. Bero i Kolarić postaju sve ozbiljniji kriminalci, unajmljuju telohranitelje, koji počine i prvo ubistvo, likvidiravši Franca, vlasnika automehaničarske radnje koji nije mogao da plati dug. Uspon Bere i Kolarića kao “uglednih privrednika” i mafijaša, omeđen je ovim i ubistvom Guberine, kojim se završava središnji deo filma. U završnici, prijatelji sa fakulteta preuzimaju sve Gubine poslove, ubijaju one koji neće da sarađuju, a grupa starih kriminalaca koji su radili sa Gubom, na čelu sa Pavelom (Fabijan Šovagović), odlučuje da im se suprotstavi. Kidnapuju Kolarićevu ćerku i naređuju mu da ubije Beru ako želi da je vidi živu. Na kraju filma, to se i dogodi: Kolarić

ubije Beru iz pištolja, a Pavel održi reč i naredi kidnaperima da puste Kolarićevu ćerku.

Posebno je upadljiva neka vrsta klasnog i generacijskog sukoba između starih kriminalaca bez obrazovanja, koje predstavlja Pavel, i novopečenih mafijaša Bere i Kolarića, fakultetski obrazovanih, ekonomiste i pravnika, koji koriste svoja znanja za ucene i iznude. Pavel naglašava ovaj sukob više puta u toku filma: on ima četiri sina, “i svi će na fakultet”, što Pavel objašnjava kultnom replikom “Ne bu mene niko jebal!”, a koja se na sredini filma, kada Pavel odlučuje da se sukobi sa Berom i Kolarićem, i proširuje u: “A naročito oni s fakultetom!” U jednom trenutku, Tomić brechtovskim obrtom predstavlja kriminalce kao poslovne ljude, da bi rekao kako su poslovni ljudi kriminalci, i kada Bero i Kolarić preuzmu Gubine poslove, oni ekipu reketaša, dileru droge, trgovaca ljudima, švercera i ubica, bez trunke ironije nazivaju “poslovnim odborom”. I to će Pavel na kraju prokomentarisati: “Nisam ja nikakav poslovni čovjek, ja sam primitivac i



*Diploma za
smrt*

seljačina!” Kada znamo razvoj istorijskih okolnosti, u jednom retrospektivnom pogledu, ovakav uspon “poslovnih ljudi” u Jugoslaviji 1989. godine može nam se učiniti uverljivim i sasvim konkretnim, međutim, u doba kada se zvanična ekonomska reforma, samo nekoliko godina ranije, pokušavala sprovesti pod geslom “više samoupravljanja”, bez potpunog prihvatanja privatne svojine i prelaska na liberalno tržište, nije neverovatno pretpostaviti da je za većinu Jugoslovena zaplet *Diplome za smrt* u kojem sve vrvi od kriminalaca, privatnika i ubica – ličio na zaplet američkog filma, a ne na prikaz jugoslovenske stvarnosti (što se može videti i u nekim kritikama). Da li je Tomić predvideo razvoj događaja u hrvatskom i postjugoslovenskom društvu, ili je naprosto znao bolje od većine, teško je pitanje, ali pre će biti da je, sudeći po njegovom prethodnom filmu i autorskom pogledu na svet, ipak reč o primeni žanrovskih konvencija zarad univerzalnosti priče, nego svesnog društveno-kritičkog komentara.

O tome nam najviše govori realizacija te priče. Film se može podeliti na tri jasno ode-

ljena dela skoro jednakog trajanja. Prva trećina posvećena je uvodu u Berine ideje, i početak njegove aktivnosti. Drugi deo govori o laganom osvajanju vlasti i preotimanju Gubinih poslova. Treći deo filma počinje od ubistva Guberine, i posvećen je Pavelovoj kidnaperskoj igri kojom nadmudruje Beru i Kolarića. Može se primetiti da je u osnovi zapleta ponovo “šahovska igra”, jer su dvojica intelektualaca uvek potez ispred Guberine i njegovih protivnika, što se naročito vidi kada Guba pošalje plaćenike da ubiju Beru i Kolarića, a ovi su to predvideli, onesposobljavaju plaćenike i pošalju ih natrag Gubi – ali ovaj put sa zadatkom da Gubu likvidiraju, što ovi urade, svesni da nove gazde dolaze u grad. Trenutak kojim počinje poraz ekonomiste i pravnika zapravo je trenutak kada Pavel kidnapuje Kolarićevu ćerku i, šahovskim rečnikom rečeno, preuzima inicijativu tj. povlači potez kojim ide ispred Bere i Kolarića.

Prelaz u drugi deo označen je dvema scenama: unajmljivanja telohranitelja i Francovog ubistva. Prva je snimljena u tipičnom *noir* osvetljenju i odvija se, naravno, tokom noći: telohranitelj je stari Berin i Kolarićev poznanik,



Filip Šovagović
u *Diplomi za smrt*

i na sastanak dolazi obučen sasvim svakodnevno, opušteno, u trenerci. On je srdačan i stoji na svetlu, istaknut, u oštroj suprotnosti sa Berom, koji je u polumraku, ozbiljan, sedi i puši cigaretu. Kada telohranitelj shvati da je stvar ozbiljna, da nije šala starih prijatelja, Bero simbolički povlači razliku između sebe i onih koji za njega rade: zabranjuje da “njegovi ljudi” psuju. U sledećoj sceni Bero nosi i crne naočare, i po dug dolazi u skupim kolima, koja su za ono vreme u Jugoslaviji zaista predstavljala oznaku bogataške klase. Nakon druge scene, ubistva automehaničara Franca, film počinje da se odvija noću, muzika postaje dinamičnija, boje naglašenije. Direktor fotografije Silvestar Kolbas ovde je bio na tragu Andrewa Laszla i njegovog rada sa naglašeno artificijelnim neonskim osvetljenjem u studiju, kao u filmu *Vatrene ulice* (*Streets of Fire*, 1984) Waltera Hilla: u noćnim eksterijerima koristio je malo svetla, u enterijerima veće kontraste među bojama, nijanse plave u kombinaciji sa crnom i zelenom, a sve da bi kreirao Zagreb koji iz naizgled mirnog grada, u kojem je najveći kriminal to što radnici bez griže savesti potkradaju državnu fabriku tekstila, pre-

lazi u opasno i začudno mesto u koje nadiru “urbano nasilje” i surova ubistva, kao posledica obračuna dve klase mafijaša oko ugleda u “podzemlju” i vlasništva nad kapitalom.

Zaključak

Iz svega rečenog može se zaključiti da je ideja žanrovskog modela u filmovima Živorada Tomića realizovana kao autorski osobena filmska dijegeza, strukturirana oko nekoliko centralnih tačaka: ambijenta koji teži univerzalnosti, “pravolinijskog”, šahovskog zapleta, sa jasnom podelom na činove, teme sukoba intelektualaca i prostih ljudi i teme nasilja, kao i intertekstualnog poigravanja sa fotografskom stilizacijom prepoznatljivog žanrovskog sveta. O vrednosti tog modela u jugoslovenskoj i hrvatskoj kinematografiji druge polovine 1980-ih može se diskutovati, jer je činjenica da Tomićevi filmovi, iako veoma zanimljivi, nisu naišli na podsticaj kritike i publike, dok se neka nova čitanja mlađe generacije još nisu pojavila. Osim toga, ne može se reći da su teme odnosa intelektualca i nasilja, kao i uspona “privrednih kriminalaca”, nove klase privatnika, nešto pot-

IVAN
VELISAVLJEVIĆ:
ŽANROVSKI
MODEL
FILMOVA
ŽIVORADA
TOMIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Ranko Zidarić
i Ksenija Pajić
u *Diplomi za smrt*

puno proizvoljno, nastalo unutar umetničkih maštarija ljubitelja američkog filma, bez ikakve veze sa jugoslovenskom stvarnošću tih godina,

ali taj povratni uticaj korišćenja žanrovskih konvencija na interpretaciju društvene stvarnosti tema je za neki drugi tekst.

LITERATURA

Boglić, Mira, 14. 3. 1988, Kritika filma "Kraljeva završnica", *Vjesnik*

Franić, Severin, 1988, "Ljubav, moda, hir, ali i – nemoć", *YU Film Danas*, br. 1/1988.

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

Goulding, Daniel, 2002, *Liberated Cinema: The Yugoslav Experience*, Indiana University Press

Kostić, D. Aleksandar, Kritika filma *Već viđeno*, *YU Film Danas*, br. 1/1988.

Kovačević, Predrag, 1985/1986, "Generalni svijet iluzija: razgovor sa Nebojšom Pajkićem", *Sineast*, br. 67/68.

Kukoč, Juraj, 2006, "Likovi osvetnika u filmovima Zorana Tadića", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 45.

Ognjanović, Dejan, 2007, *U brdima horori: srpski film strave*, Niš: Niški kulturni centar

Stojanović, Miroljub, 1988, "Tiho istraživanja nasilja", *YU Film Danas*, br. 1/1988.

Škrabalo, Ivo, 1998, *101 godina filma u Hrvatskoj 1986-1997: pregled povijesti hrvatske kinematografije*, Zagreb: Nakladni zavod Globus

Volk, Petar, 1986, *Istorija jugoslovenskog filma*, Beograd: Partizanska knjiga

Zubčević, Dario, 18. 3. 1988, Kritika filma "Kraljeva završnica", *Studio*

UDK: 791-21(497.5):339.138

Arsen Oremović

Hrvatski film i marketing

SAŽETAK: Ovaj rad sagledava hrvatski film kroz četiri kriterija marketinškog miksa: proizvod, cijenu, distribuciju i promociju. Hrvatski film spada u kategoriju dotiranih kinematografija, što znači da ima značaj kulturnog dobra, a ne tržišnog. Pa ipak, iako je promatranje kulture kroz klasične alate svijeta ekonomije i gospodarstva samo po sebi uvijek specifično, slučaj s hrvatskim filmom još je posebniji. Domaći producenti kao proizvođači filmova teško mogu kontrolirati spomenute četiri varijable (što je pretpostavka dobrom gospodarenju), ali, što je veći problem, u ovakvoj kinematografiji teško možemo procijeniti što je uopće proizvod. Je li proizvod projekt (scenarij) kojim se redatelj/producent natječu kod natječajnih komisija ili je proizvod gotov film spreman za distribuciju? Jesu li "tržište" za domaće filmove HAVC i drugi natječajni koji su gotovo isključivi izvor prihoda ili je "tržište" publika? U ovom dualizmu leži dobar dio problema hrvatskog filma, osobito očitovanih u problematičnoj kvaliteti scenarija. Osim što problematizira hrvatski film drukčije od uobičajenih teorijsko-kritičarsko-esejističkih kanona, tekst je zamišljen i kao priručnik za bavljenje filmom u Hrvatskoj, s jasno označenom granicom između onoga kao bi trebalo biti u teoriji, a kako je u praksi.

KLJUČNE RIJEČI: hrvatski film, scenarij, proizvod, distribucija, cijena, promocija

1. Marketinški miks¹

Američki ekonomist Neil H. Borden uveo je termin marketinškog miksa 1964. u

radu "Koncept marketinškog miksa", premda ga je koristio u predavanjima još 1940-ih, otoliko je njegov kolega James Culliton opisivao marketinške menadžere kao "mješavine sastojaka". Sastojci u Bordenovu miksu uključivali su proizvodno planiranje, cijene, brendiranje, distribucijske kanale, osobnu prodaju, oglašavanje, promociju, pakiranje, servisiranje, fizičko rukovanje, činjenice i analize. Godine 1960. E. Jerome McCarthy grupirao je sve te sastojke u četiri glavne skupine, poznate kao 4P marketinga:³ proizvod (*product*), cijena (*price*), distribucija (*place*), promocija (*promotion*). U definiranju marketinškog miksa kroz ta četiri osnovna elementa marketinga polazi se od teze da bi navedene varijable poduzeće ili proizvođač, u ovom konkretnom slučaju producenatska kuća, trebali moći kontrolirati. Međutim, kao što će se vidjeti iz daljnjih primjera, s iznimkom promocije, te kategorije u slučaju hrvatskoga filma poprilično iskaču iz klasičnih teorija i definicija, odnosno često je vrlo teško utvrditi obrasce po kojima funkcionira svaki od tih elemenata kako bi marketinški miks mogao ispunjavati svoja četiri osnovna uvjeta: da bude prilagođen potrebama korisnika, da kreira određenu konkurentsku prednost, da njegovi elementi budu dobro kombinirani, da bude usklađen s raspoloživim resursima tvrtke.

Iako je pojam marketinškog miksa bio osobito koristan u ranim danima marketinškog koncepta, kada su fizički proizvodi predstavljali

¹ Tekst je skraćena verzija diplomskog rada *Marketinški miks na primjeru hrvatskog igranog filma na studiju menadžmenta u kulturi*, VŠPU Baltazar Adam Krčelić.

² NetMBA, Business Knowledge Center, <<http://www.netmba.com/marketing/mix/>>

³ ibid.



Koko i duhovi
(Daniel Kušan,
2011)

li dominantni dio gospodarstva i ekonomije, tehnike marketinškog miksa, možda upravo zbog svojih ograničenja i pojednostavljenog pogleda na stvari utoliko bolje i jasnije upozoravaju na temeljne probleme ili specifičnosti hrvatskoga filma. Filmski producent kao glavni nositelj filmskog proizvoda obično nema moć kontrole zadanih varijabli, čak ima problem jasno utvrditi i definirati svoje tržište i korisnike. Stoga je već u startu poprilično jasno zbog čega je hrvatski film – čak i u, marketinški gledano, već dovoljno specifičnom okruženju hrvatske kulture uopće – vrlo ranjiva i nestabilna kategorija. Stajalište jednoga dijela filmske zajednice prema ovom alatu odražava izjava Ognjena Sviličića, jednog od najuglednijih predstavnika novije hrvatske kinematografije:⁴

Ne slažem se baš da ovaj marketinški miks vrijedi za umjetnička djela. Kako bi

onda filmove snimao, recimo, Bélla Tarr, ili bi li Penderecky napisao i jedno djelo? Kako procijeniti marketinšku vrijednost filma koji traje sedam sati? Želim reći da je u umjetnosti, a tako i filmu, po mom mišljenju nemoguće procijeniti financijski učinak nekog djela. Dakako, dolazimo do teorije da umjetnost ne služi ničemu i tu se slažem, umjetnost uistinu ne služi ničemu u današnjem svijetu i ne može se procijeniti u varijablama, i zato je umjetnost. Nepredvidiva je. Što se tiče filma kao robe za tu robu mora postojati tržište, a mi ga nemamo. Čak cijelo područje bivše Jugoslavije ga nema. Zbog toga je teško film u Hrvatskoj ili u bilo kojoj europskoj zemlji procijeniti kao robu, naravno osim ako ga ne procjenjujemo kao robu koja i automatski donosi gubitke, što je suludo, jer onda ne govorimo o tržištu. Mislim da film u Hrvatskoj nije roba jer ne donosi profit i to je to. TV serija jest zbog marketinškog učinka televizije. Koje je onda tržište filma? Za mene ne postoji jer film nije roba. Ako ga idemo procjenjivati na taj način i Europi dolazimo do

72 / 2012

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

4 Prema razgovoru s Ognjenom Sviličićem, 2012, Zagreb.

spoznaje da više ne treba snimati filmove jer nisu utrživi. Ali nije utrživ ni Muzej moderne umjetnosti, pa što onda?

Ovakav je stav tipičan za hrvatske filmaše koji smatraju da je hrvatski film toliko specifičan da ne samo da izmiče nego i da mora izmicati marketinškim alatima. Ekonomski gledano, film je roba i kao svakoj drugoj robi može se procijeniti njegov financijski učinak, kao što se jasno može izreći utrživost pojedinih muzeja. Iz Sviličićeve je izjave jasno da je riječ djelomično o nepoznavanju ili neprihvatanju marketinških kriterija, djelomično o samoobrambenom mehanizmu, ali djelomično i o objektivnim specifičnostima hrvatskog filma kao (umjetničkog) proizvoda.

2. Film (dugometražni igrani)

Film je materijalni rezultat zajedničkog rada filmskih radnika: redatelja, scenarista, glumaca, snimatelja, scenografa, kostimografa, montažera...⁵ Filmove proizvode filmske producerske kuće na čelu kojih su filmski producenti. Producerske kuće u Hrvatskoj uglavnom su d.o.o. poduzeća registrirana za proizvodnju audiovizualnih djela. Filmovi mogu nastajati i u međunarodnim suradnjama s drugim producentima i takve se suradnje nazivaju koprodukcijama. Prema izvoru financiranja i ciljevima filmovi se dijele u tri osnovne kategorije:

a) *Komercijalni film (industrijski)* – financiraju ga isključivo veliki filmski studiji (tzv. *majori*) ili tvrtke u vlasništvu korporacija i njihovi partneri, a njihov uspjeh procjenjuje se u prvom redu na osnovi financijskih rezultata. Mogu imati dublje, umjetničke ili druge ambicije, ali ponajprije im je funkcija da vrate uložena sredstva i donesu profit. Oni su dio industrije. Zbog izdašnih budžeta, takvi filmovi mogu angažirati najskuplje i najpoznatije zvijezde, redatelje, scenariste... Načelno, u ovoj vrsti glavnu riječ vode producenti, a redatelji ponekad nemaju ni pravo na završnu verziju. Redatelji najčešće vrijede onoliko koliko vrijedi njihov posljednji film, odnosno koliko je dobro prošao na blagajnama. Malo je isključivo komercijalnih kinematografija u svijetu, a najpoznatije su hollywoodska i indijska (Bollywood).

b) *Dotirani (sufinancirani) film* – filmovi koji se ne mogu uzdržavati od tržišta ili nisu namijenjeni masovnosti i zarađivanju, oni ne osiguravaju povrat uložених sredstava, pa njihovu proizvodnju dotiraju države ili institucije koje raspolazu javnim novcem kako bi se zadovoljili kulturni i drugi ciljevi. Takva kinematografija pokazuje skepsu ili neslaganje s tržišnom kulturnom industrijom, odnosno sumnjičavost koliko se nečija osobnost ili autorstvo mogu sačuvati u takvom okruženju. Stoga u takvim filmovima glavnu riječ vode autori, redatelji, pa je se naziva i “autorskom kinematografijom”.⁶

⁵ Domaći filmski radnici udruženi su u Hrvatskom društvu filmskih djelatnika (HDFD), profesionalnoj, nepolitičkoj i neprofitnoj udruzi filmskih djelatnika koji sudjeluju u pripremi, proizvodnji i promidžbi filma na području Republike Hrvatske. U trenutku pisanja ovoga rada društvo ima 729 članova, a unutar njega postoji osam ograna: 1. režije, 2. snimatelja, 3. scene, 4. glumaca, 5. montažera, 6. organizacije, 7. kaskadera, 8. animiranog filma. Usp. <www.hdfd.hr>

⁶ Prema teoriji “autorskog filma”, odnosno tezama Andrewa Sarris i francuskih kritičara magazina *Cahiers du cinéma* iz 1950-ih, naziv nije posve točan. Naime, autorski film ne ovisi o načinu financiranja, nego o estetici i pristupu filmskoj režiji, kontinuitetu karakteristika i specifičnosti pojedinih autora. Autorske, kao i neovisne filmove nalazimo i u komercijalnim industrijskim kinematografijama. Usp. Sarris, A., 1968, *The American Cinema: Directors And Directions 1929 – 1968*, Da Capo Press, New York, str. 19.

c) *Neovisni film* – filmovi koji nastaju potpuno ili većinski izvan sustava filmskih studija (*majora*), mogu ih financirati male potpuno neovisne filmske kuće, pa i pojedinci. U neovisnih je filmova važnost redatelja dominantnija nego u industrijskih studijskih filmova, ali to ne znači da nisu vođeni i komercijalnim motivima.

2. 1. Hrvatski film

Hrvatska kinematografija pripada skupini dotiranih jer hrvatski igrani film, kao i u najvećem broju europskih slučajeva, ima status kulturnog proizvoda. Novac se u nas dodjeljuje nakon raspisanih natječaj; nekada ih je raspisivalo Ministarstvo kulture, a danas su to javni pozivi za dodjelu sredstava za poticanje audiovizualnog stvaralaštva Hrvatskog audiovizualnog centra (HAVC). Pravo sudjelovanja na javnom pozivu imaju fizičke i pravne osobe registrirane za proizvodnju audiovizualnih djela, upisane u odgovarajući registar u Republici Hrvatskoj: nezavisni producenti/ce, zajedno s redateljima/icama, sa scenarijem za koji su stekli autorska prava ili potpisali rezervaciju, tj. "opciju" s autorom/icom, a u svrhu snimanja audiovizualnog djela.

Javni poziv za dodjelu sredstava za poticanje audiovizualnog stvaralaštva raspisuje se u dva roka, i to u prvom i trećem tromjesečju svake kalendarske godine. U kategoriji dugometražnih igranih filmova izabere se šest do sedam filmova godišnje, kojima se u prosjeku dodijeli 3,7 milijuna kuna. Odluke o izboru projekata donose natječajne komisije. U nas je raširena šaljiva definicija autorskoga filma: "to su oni filmovi koje gledaju samo autor i njegova rodbina." U tom smislu Hrvatska je, našalimo se i sami, definitivno "autorska". Iako je uloga produkcijskih kuća manje važna od imena redatelja, imena produkcijskih kuća koje prijavljuju pojedine projekte na natječaje sve su važnija u procjeni kvalitete projekta, kao jam-

stvo da će filmovi biti realizirani na kvalitetan i profesionalan način. Na području Hrvatske najpoznatije produkcijske kuće za proizvodnju dugometražnih igranih filmova su: Inter film, Maxima film, Kinorama, Propeler film, Alka film i drugi.

U novije se doba i u nas govori o neovisnom filmu, o filmovima nastalima izvan uobičajenoga kinematografskog kanala (npr. *Ajde dan*, *prodi* Matije Klukovića, *Slučajni prolaznik* Joze Patljaka, *The Show Must Go On* Nevija Marasovića...).

2. 2. Suvremeni film

Ako je nekoć u Jugoslaviji vrijedila sintagma Ive Škrabala o filmu "između države i publike", za hrvatsku kinematografiju od osamostaljenja države može se reći isto, ali uz napomenu znatnog pada zanimanja i države i publike. Dio najcjenjenijih predstavnika starog naraštaja filmaša otišao je sa scene gotovo bez pozdrava (Mimica, Bauer, Babaja...), a kroz niz zapaženih kratkih filmova stasao je novi naraštaj redatelja kojima je, kako su neki od njezinih predstavnika rekli, "ukraden rat". Naime, dok su o ratu ili poraću govorili upitni autori ili filmovi (*Vrijeme za...*, *Cijena života*, *Anđele moj dragi*, Božić u Beču), mladi redatelji odlazili su iz zemlje, padali su u drugi plan ili su čekali na svoje prve filmove duže no što treba. Stoga će se predstavnike ovog naraštaja poput Vinka Brešana, Hrvoja Hribara, Lukasa Nole i drugih nazivati mladim filmašima kada su već prešli i tridesete. Kada se konačno jedan od predstavnika ovog naraštaja – Brešan – dočepao prvog dugometražnog filma, u proizvodnji HRT-a, nastao je *Kako je počeo rat na mom otoku*, do danas rekorder u gledanosti s više od 350 000 gledatelja u kinima.⁷ Doduše, ne može se baš reći da državne vlasti nisu bile svjesne da proizvodnju filmova treba održavati, ali 1990-ih predugo se tražio suvisao recept (ako se puko održavanje *statusa quo* dobronamjerno može nazvati "traženjem recepta") za uspostavljanje kinematografije koja djeluje potrebna i okrenuta samoj sebi. Usporedbom s europskim zemljama slične veličine (poput Austrije) došlo

⁷ *Hrvatski filmski ljetopis*, <http://www.hfs.hr/hfs/ljetopis_clanak_detail.asp?sif=32222>, 2004.

se do zaključka da kinematografija mora imati barem pet do šest filmova godišnje. Pritom se taj zahtjev argumentirao tezama da “mi moramo imati filmove”, “da se filmovima najbolje pronosi istina o Domovinskom ratu”, “da nijedna umjetnost nema toliko korisnika kao film”... Premda, u stvarnosti, ti filmovi uglavnom nisu stizali ni do Brežica.

Početak novoga tisućljeća došlo je do postupnog mijenjanja slike o hrvatskom filmu. Tijekom proizvodne i kreativne krize, nepostojanja prepoznatljivih i općeprihvaćenih pravila, kriterija osmišljene produkcije hrvatskoga filma 1990-ih dogodilo se minimaliziranje važnosti filma u cjelokupnoj hrvatskoj kulturi. No, od početka 2000-ih filmovi Ognjena Sviličića, Hrvoja Hribara, Zrinka Ogreste, Vinka Brešana, Dalibora Matanića, Arsena Ostojića i drugih autora počinju odlaziti na svjetske festivale A kategorije, osvajati nagrade, a i kritike se popravljaju. Na strukturnoj razini hrvatske kinematografije dolazi pak do velikog pomaka, prvo popravljanjem zakona o filmu, a potom i osnivanjem Hrvatskog audiovizualnog centra (HAVC) 2008. godine.

2. 3. Hrvatski audiovizualni centar

HAVC je javna ustanova koju je temeljem Zakona o audiovizualnim djelatnostima (NN 76/07) osnovala Vlada Republike Hrvatske u svrhu sustavnog promicanja audiovizualnog stvaralaštva. HAVC priprema i provodi Nacionalni program promicanja audiovizualnog stvaralaštva potičući obavljanje, organiziranje i financiranje priprema, razvoja, proizvodnje, distribucije i prikazivanja hrvatskih, europskih i svjetskih audiovizualnih djela. Audiovizualnim stvaralaštvom, odnosno djelatnostima smatraju se razvoj, proizvodnja, promocija, distribucija i prikazivanje audiovizualnih djela: igranih i dokumentarnih fil-

movi, animiranih filmova i eksperimentalnih filmova te komplementarne djelatnosti.

Sredstva za rad HAVC-a i provedbu Nacionalnog programa osiguravaju se iz državnog proračuna te iz dijela ukupnog godišnjeg bruto prihoda ostvarenog obavljanjem audiovizualnih djelatnosti:⁸ Hrvatske radiotelevizije 2 %, nakladnika televizijskih programa na nacionalnoj razini 0,8 %, nakladnika televizijskih programa na regionalnoj razini 0,5 %, operatora sustava kableske distribucije 5 %, operatora u nepokretnim i pokretnim telekomunikacijskim mrežama 1 %, davatelja usluga pristupa internetu 1 %, osoba koje javno prikazuju audiovizualna djela 0,1 %. Također, osobe koje prikazuju audiovizualna djela u obavljanju drugih gospodarskih djelatnosti, bez obzira na podrijetlo toga djela i tehnologiju prijenosa korisnicima, dužne su iz dijela ukupnoga godišnjeg bruto prihoda ostvarenoga tom djelatnošću, uplatiti 0,1 % Centru za provedbu Nacionalnog programa, a osobe koje obavljaju maloprodaju audiovizualnih djela dužne su od ukupnoga godišnjeg bruto prihoda ostvarenog tom prodajom uplatiti 0,1% istom centru. Sredstva za provedbu Nacionalnog programa mogu se osiguravati i iz proračuna jedinica lokalne i područne (regionalne) samouprave, međunarodnih fondova, donacija, kao i iz dijela prikupljenih naknada za privatno i drugo vlastito korištenje audiovizualnih djela.

HAVC je odredio pet prioriteta.⁹ 1. osiguravanje zakonitih priljeva HAVC-u, 2. povećanje broja kinogledatelja hrvatskog i europskog filma te zastupljenost tih filmova u televizijskim programima, 3. rješavanje statusa Hrvatske kinoteke uz obnovu i promidžbu hrvatske filmske baštine, 4. osiguravanje sustava olakšica za filmsku proizvodnju i 5. poticanje snažnog izvoza filmskih usluga te, naposljetku, podupiranje digitalizacije kinodvorana. U si-

ARSEN
OREMOVIĆ:
HRVATSKI FILM I
MARKETING

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

⁸ Izvor: <www.havc.hr>

⁹ Ovi se podaci navode prema Nacionalnom programu promicanja audiovizualnog stvaralaštva, <www.havc.hr>.

Tablica 1: Rezultati javnog poziva za dugometražne igrane filmove u 2011.

	Naslov	Redatelj/ica	Producent	Odobreno (kn)
1	2 i 2	Zrinko Ogresta	Inter film	2 700 000
2	Čudo u Poskokovoj dragi	Rajko Grlić	Drugi plan	4 200 000
3	Kosac	Zvonimir Jurić	Kinorama	4 200 000
4	Mrtve ribe plivaju na leđima	Kristijan Milić	Euro film	3 900 000
5	Srce mesara	Antonio Nuić	Propeler film	4 100 000
6	Zagonetni dječak	Dražen Žarković	Kinorama	3 900 000
7	Kauboji	Tomislav Mršić	Kabinet	2 800 000
UKUPNO				25 800 000
PROSJEČNA CIJENA PO FILMU				3 686 000

Izvor: HAVC, 2012.

ječnju 2011. u Gospodarskoj komori u Zagrebu, na moćnom i argumentiranom predstavljanju Nacionalnog programa promicanja audiovizualnog stvaralaštva, HAVC je iznio zabrinjavajuće statističke podatke: udio domaćeg filma u ukupnoj gledanosti u hrvatskim kinima 2009. iznosio je svega 1,6 %, dok je europski prosjek za istu godinu bio 26,7 %, te da je broj godišnjih posjeta kinu po stanovniku u Hrvatskoj bio 0,7 %, što je među najnižima u Europi.

HAVC je iznio i željeno stanje: pet milijuna gledatelja (broj posjeta kinu po stanovniku 1,1), 15-postotni udio hrvatskog filma u kinima i na televiziji i 20-postotni udio europskog filma u kinima i na televiziji. Minimalna željena produkcija pak obuhvaća petnaest igranih filmova godišnje (od toga tri debija, tri televizijska filma i tri za djecu i mlade) i 1 dugometražni animirani film svake dvije godine.

2. 4. Financiranje

Hrvatski se film uglavnom financira iz državnoga proračuna i ostalih obveznika. U doba Jugoslavije bilo je značajnih koprodukcijskih poslova, u novije vrijeme pak

HAVC putem ugovora s javnim televizijama i telekomunikacijskim operaterima pokušava osigurati dodatna sredstva za financiranje filmova, a postoje i međunarodni fondovi poput Eurimagesa, Media i drugih, kao i izleti pojedinaca u potpuno neovisne produkcije (u kojima se većina poslova obavlja volonterski), ali u osnovi hrvatski se filmovi većim dijelom i dalje financiraju novcem poreznih obveznika. O tome koji će se projekti financirati u pojedinoj godini odlučuju stručne komisije; nekad su one bile pri Ministarstvu kulture, danas su to komisije HAVC-a. Primjerice, popis filmova odobrenih na natječaju dovršenom 7. ožujka 2012. izgleda ovako:

Odobrene svote određuju su prema produkcijskim i tehničkim zahtjevima pojedinih projekata, ali i prema priloženim financijskim planovima koje izrađuje producent. Tipičan primjer obrazloženja natječajne komisije i argumenata kojim su se članovi komisije vodili pri odabiru projekata izgleda ovako:

Razmatrajući na ovogodišnjem natječaju HAVC-a¹⁰ 71 scenarij u tri kategorije

¹⁰ Riječ je o javnom pozivu za dodjelu sredstava za poticanje audiovizualnog stvaralaštva u 2008, kada su odobreni filmovi *Majka asfalta* Dalibora Matanića, *Kotlovina* Tomislava Radića, *Visoka modna napetost*

Filipa Šovagovića, *Zapamtite Vukovar* Fadila Hadžića, *Korak po korak* Biljane Čakić Veselić, *Noćni brodovi* Igora Mirkovića, *Koko i duhovi* Daniela Kušana, *Drugi* Ivone Juke, *Hitac* Roberta Orhela i drugi.

(dugometražni igrani, debitantski dugometražni igrani i koprodukcije), a imajući uvid u prethodna dva natječaja održana pri Ministarstvu kulture RH, umjetnički savjetnici vodili su računa o kvaliteti scenarija i pokazanoj i obećavajućoj kreativnosti redatelja, o njihovoj tematskoj, stilskoj, žanrovskoj i estetskoj raznovrsnosti i raznorodnosti autorica i autora, kao i o načelnoj strateškoj viziji razvitka hrvatske kinematografije u nastupajućem periodu.

Savjetnici su jednoglasno zauzeli stajalište da je po njihovom mišljenju posve opravdano ove godine dati značajnu premoć scenarijima u kategoriji debitantskog filma, i to iz sljedećih razloga:

– Znatno zanimljiviji, svježiji, životniji i originalniji scenariji pojavili su se unutar navedene skupine

– Autorice i autori u ovoj skupini tematski su pokrili vrlo širok spektar u rasponu od komedije, preko psihološke i obiteljske drame, ratnoga filma, dječjeg filma, akcije i horora.

– Autorice i autori u ovoj skupini pokazali su zanimljive iskorake i nove pristupe koje mogu značajno osvježiti hrvatsku filmsku produkciju tretirajući vrlo autentično i osobno, neuobičajeno i hrabro teme domovinskog rata, obiteljskih odnosa, društvenih odnosa i društvenih devijacija, probleme mladih, aktualni hrvatski trenutak i povijesne refleksije

– U ovoj skupini moguće je prepoznati posve nove autorske poetike i vrlo zanimljive osobne rukopise koji mogu predstavljati značajno obogaćenje hrvatskoga filma

– Smatrali su da uvođenje većeg broja novih imena može značajno vitalizirati i dinamizirati hrvatsku filmsku produkciju i doprinijeti njezinoj većoj raznovrsnosti, njezinom obnovljenom i podmlađenom izgledu, većoj kompetitivnosti i većoj konkurentnosti unutar hrvatske kinematografije i u njezinom odnosu prema kinematografijama u okruženju, kao i u svijetu.

– Smatrali su da na duži rok treba uvesti više novih autorica i autora na hrvatsku filmsku scenu zbog osiguranja kontinuiteta njezinog razvitka i njezine raznovrsnije i kvalitetnije budućnosti.

Stjepan Čuić, Darko Lukić, Krsto Papić; umjetnički savjetnici za igrani film

Ovakav način financiranja povremeno izazove velike kritike, osobito u razdobljima kada kreativnost hrvatskog filma nije osobita ili kada se otvaraju bolna pitanja načina financiranja i raspodjele novca u kulturi. Za sustav dotacija ponekad se opravdano misli da je nepotican i često netransparentan jer odlučivati na temelju kvalitete scenarija izrazito je subjektivno. Zbog toga su se počeli uvoditi i drugi kriteriji; odjek prošlog filma autora koji se natječe na projektu i ugled producentske kuće koja prijavljuje film, a u odluku se ugrađuje i ukupni autoritet redatelja (više prema dojamu, nego prema egzaktnom izračunu). No, kako je u umjetnosti općenito egzaktno procjenjivanje kvalitete vrlo dvojbeno, skandali nakon objava rezultata natječaja nisu se smanjili ni nakon što je fokus odlučivanja pomaknut s Ministarstva kulture (gdje je uvijek ostajao dojam da se u odluke miješa i politika) na stručno tijelo HAVC-a.

No, kada se već govori o problematičnoj raspodjeli novca u kulturi, domaći filmaši imaju velik i opravdan protuargument: ukupan budžet HAVC-a za ukupnu filmsku produkciju (dugometražni filmovi, kratkometražni, animirani, dokumentarni, eksperimentalni...) i prateće aktivnosti deset milijuna kuna je manji od svote koju država i Zagreb izdvajaju samo za zagrebački HNK!¹¹ U filmskim i kazališnim krugovima kruži podatak o svoti od 100 milijuna kuna. S obzirom na to koliko ulaže u film, Hrvatska je pri dnu europskih zemalja.

¹¹ Provjetranje javne nabave u kulturi, II. dio, Teatar.hr, <<http://teatar.hr/75852/provjetranje-javne-nabave-u-kulturi-dio-ii/>>

**Tablica 2: Koprodukcijski potencijal EU i drugih država VE (Vijeća Europe)
za dugometražne igrane filmove¹²**

	Država	Ukupni budžet (mil. €)	Broj filmova	Prosjek (mil. €)
1	Francuska	977 110 395	160	6 106 940
2	Njemačka	378 311 857	81	4 670 517
3	Danska	66 868 898	16	4 179 306
4	Italija	234 887 686	57	4 120 837
5	Španjolska	138 458 377	37	3 742 118
6	Luksemburg	32 333 137	9	3 592 571
7	Norveška	49 737 074	14	3 552 648
8	Švedska	61 842 988	20	3 092 149
9	Finska	53 033 872	18	2 946 326
10	Nizozemska	73 450 858	25	2 938 034
11	Belgija	150 717 426	52	2 898 412
12	Austrija	57 340 436	21	2 730 497
13	Island	18 837 639	7	2 691 091
14	Irska	46 078 100	18	2 559 894
15	Švicarska	51 853 165	21	2 469 198
16	Makedonija	9 868 489	4	2 467 122
17	Grčka	16 572 394	7	2 367 485
18	Bosna i Hercegovina	9 092 998	4	2 237 250
19	Slovačka	17 581 512	8	2 197 689
20	Poljska	26 403 688	13	2 031 053
21	Portugal	21 515 577	11	1 955 962
22	Latvija	3 767 403	2	1 883 702
23	Češka	31 357 368	17	1 844 551
24	Mađarska	25 829 383	15	1 721 959
25	Slovenija	10 253 395	6	1 708 899
26	Srbija	17 679 979	11	1 607 271
27	Rumunjska	20 416 441	13	1 570 495
28	Turska	63 107 301	49	1 287 904
29	Hrvatska	6 398 345	5	1 279 669
30	Estonija	6 370 494	5	1 274 099
31	Cipar	2 508 694	2	1 254 347
32	Bugarska	9 437 911	8	1 179 739
33	Litva	4 570 000	4	1 142 500
34	Albanija	1 767 844	2	883 922
		2 695 361 124 €	742	3 632 562 €

72 / 2012

¹² Maloča, I. (2012), *Marketinška istraživanja hrvatske kinematografije*, Zagreb, str. 30.



7 seX 7 (Irena
Škorić, 2011)

Za dugometražne igrane filmove HAVC u prosjeku izdvaja 3,7 milijuna kuna po filmu (oko 26 milijuna kuna ukupno za sve igrane filmove, što je manje od budžeta jednog prosječnog europskog igranog filma), pri čemu su mnogi poslovi obavljani ispod realne cijene, ili ih se obavlja na druge načine (prebijanja troškova, kompenzacije, lokalne zajednice pokrivaju ili ustupaju određene usluge...), ali i kada se gleda puni izračun hrvatskih filmova, još uvijek stvari nisu puno bolje.

Po neslužbenoj listi Eurimagesa koji izračunava budžete filmova (ne isključivo plaćene troškove, nego objektivne cijene svih troškova), hrvatski film zapravo košta milijun i dvije stotine tisuća eura. Imamo u prosjeku pet filmova godišnje, što znači da je ukupni budžet šest milijuna i 300 tisuća eura. Manje od nas imaju samo Estonija, Litva, Latvija, Cipar i Albanija; čak su i sve zemlje regije ispred nas, uključujući Bosnu i Hercegovinu, čija statistika zahvaljujući stranim koprodukcijama ne izgleda loše.

Podsjećamo: novac uložen u filmove u Hrvatskoj manji je nego što pokazuje tablica,

jer Eurimages i drugi ozbiljni fondovi u budžetiranju ne poznaju kategoriju neplaćenih stavki. No, u teškoj gospodarskoj situaciji, posve je opravdano preispitivati je li i to (malo) što država daje za film potrošeno, odnosno distribuirano na pravi način. Protivnici ovakva načina financiranja domaćeg filma kažu da sustav u kojem se redateljima daje novac, nakon čega oni ne polažu odgovornost o trošenju tog novca, nije nimalo poticajan za umjetnost, da od njega imaju puno veću korist pojedinci nego kinematografija i društvo. A rezultati gledanosti često im idu na ruku, pa i u filmova koji su dobili dobre kritike i nagrade. Ovo je recentan primjer gledanosti hrvatskih filmova u domaćim kinima:

U kinima je prikazan i *Larin izbor* koji je do 1. rujna pogledalo 77 000 ljudi,¹³ ali riječ je o eksploatacijskom naslovu, filmskoj "izvedenici" televizijske sapunice, za ovaj rad i hrvatsku kinematografiju potpuno atipičnoj, nastaloj

¹³ Continental film, 2012.

Tablica 3: Gledanost hrvatskih filmova od srpnja 2011. do srpnja 2012.

Naslov	Redatelj	Produkcija	Broj gledatelja
Koko i duhovi	Daniel Kušan	Kinorama	79 384
Ljudožder vegetarijanac	Branko Schmidt	Telefilm	13 285
Lea i Daria	Branko Ivanda	Ars septima	8092
7 seX 7	Irena Škorić	Artizana film	5519
Noćni brodovi	Igor Mirković	Studio film	5260
Jozef	Stanislav Tomić	Alka film	2299
Kotlovina	Tomislav Radić	Korugva	2017
Čača	Dalibor Matanić	Kinorama	1366
Korak po korak	Biljana Čakić Veselić	Inter film	444
Fleke	Aldo Tardozi	Kinoteka	293

Izvor: Continental film

izvan uobičajenih kanala domaće kinematografije. Izračunom nisu obuhvaćene ni koprodukcije s manjinskim hrvatskim udjelom u kojima HAVC sudjeluje s najmanje 10 % proračuna.¹⁴ Situacija se može prikazati ovako:

$$B / G = D$$

B – budžet odobren od HAVC-a za financiranje hrvatskog filma izražen u kunama

G – broj gledatelja u kinima jednog filma

D – dotacija, iznos koji je HAVC prosječno platio za svakog kinogledatelja (kn)

Uzmemo li kao primjer filmove prikazane u razdoblju od srpnja 2011. do srpnja 2012, to izgleda ovako:

Ovakav je pogled slikovit, ali istodobno pogrešan, u svakom slučaju nepotpun, i tendenciozno ga se koristi kada treba dokazivati nesvrhovitost (nekih) domaćih filmova. Netočan je iz više razloga. Kad je riječ o gledanosti, gledatelji u kinima nisu jedini kojima

se film obraća. Emitiranjem na televiziji, gdje domaće filmove pogleda nekoliko stotina tisuća ljudi, taj se broj znatno mijenja, a tu su i gledatelji DVD-a, VOD-a (*video on demand*), interneta, ilegalna distribucija putem *torrenta*... No, proizvodnja filmova definitivno ima širi društveni značaj: ostaje kao kulturno naslijeđe za pokoljenja i mnogobrojna repriziranja na televizijama, te osigurava radna mjesta filmskim radnicima i umjetnicima, odnosno kontinuitet u obavljanju zanimanja potrebnih za filmske i druge poslove s audiovizualnog područja. Ne smijemo zaboraviti ni međunarodni aspekt – festivale, predstavljanja hrvatske kulture...

Sagledana u takvoj širini, slika o financiranju hrvatskoga filma postaje puno objektivnija i svrhovitija, ali umjetničko procjenjivanje i dalje u velikoj mjeri ostaje u sferi subjektivnoga.

2. 5. Umjetnička evaluacija scenarija i gotovog filma

S obzirom na to da je hrvatski film ponajprije kulturni ili umjetnički, a ne isključivo tržišni proizvod, postoji mješavina kriterija kojom

¹⁴ Projekt kod prijave na natječaj mora imati već osiguranih 50 % potrebnih financijskih sredstava prema planu financiranja i financijskom planu koji

su sastavni dio natječajne dokumentacije. Dio osiguranih sredstava mora biti osiguran u matičnoj zemlji većinskog producenta.

Tablica 4: Iznosi dotacije po gledatelju hrvatskog filma u razdoblju VII/11–VII/12

Naslov	B (kn)	G	D (kn)
Korak po korak	2 100 000	444	4729
Kotlovina	3 000 000,00	2017	1487
Fleke ¹⁵	400 000	293	1365
Lea i Daria	4 200 000	8092	519
Noćni brodovi	1 800 000	5260	342
Ljudožder vegetarijanac	4 200 000	13 285	316
Koko i duhovi	2 200 000	79 384	28

se procjenjuje njegova vrijednost. Evaluacija se provodi u dvije osnovne faze svakog filma:

a) *Film kao priprema projekta* – Planirani film natječe se za sredstva na filmskim natječajima i fondovima. Kvaliteta prijavljenog projekta ocjenjuje se najvećim dijelom prema kvaliteti scenarija, uz koji redatelj prilaže sinopsis i opis redateljske koncepcije. Na odluku natječajne komisije u velikoj mjeri utječe i odjek prošlih filmova toga redatelja, kakve je kritike dobio, je li osvojio nagrade na festivalima... Konkretno, u Javnom pozivu za dodjelu sredstava za poticanje audiovizualnog stvaralaštva u 2011. u kategoriji dugometražnih igranih filmova postavljeni su sljedeći uvjeti¹⁶:

1. dovršeni scenarij
2. sinopsis (razrađena ideja filma na jednoj do dvije kartice)
3. redateljska koncepcija
4. prijavnica (koja se može dobiti u Hrvatskom audiovizualnom centru ili na internetskoj stranici www.havc.hr)
5. podaci o uspjehu prethodnog filma redatelja/ice i prethodnih filmova producenta/ice na domaćim i međunarodnim festivalima
6. podaci o broju gledatelja u hrvatskim kinima

7. podaci o broju zemalja u kojima je film distribuiran ili prodan inozemnim televizijskim postajama (točke 5. do 7. ovoga članka ne odnose se na redatelje debitantskih filmova)
8. dokaz o uređenim autorskim pravima (izjavu ili ugovor o uređenim autorskim pravima za scenarij i izvorno autorsko djelo, ako je riječ o ekranizaciji postojećeg autorskog djela)
9. operativni plan projekta
10. plan financiranja (podaci o svim dogovorenim i predviđenim izvorima i iznosima financiranja)
11. troškovnik filma u kunskim iznosima
12. bonitet producenta/ice (BON-1 i BON-2).

b) *Gotov film* – uspjeh završenog filma može se mjeriti brojem gledatelja u kinima, ali i drugim kriterijima među kojima su sudjelovanje i eventualne nagrade na festivalima A-kategorije, kao i prodaja prava za prikazivanje u drugim zemljama, kritike i drugi pokazatelji. Od domaćih filmskih festivala najugledniji je onaj u Puli. Većina hrvatskih filmova ima premijeru na pulskome festivalu i tek nakon nje slijedi distribucija u kinima, na DVD-ovima i televiziji. Na filmskom festivalu

¹⁵ *Fleke* su dobile novac samo za izradu filmske kopije nakon što su već bile završene u neovisnoj produkciji.

¹⁶ Izvor: < www.havc.hr >

u Puli najvažnije su nagrade Zlatne arene, a dodjeljuje ih festivalski ocjenjivački sud.¹⁷ Velika Zlatna Arena dodjeljuje se za najbolji film, a Zlatne Arene za režiju, scenarij, glavnu žensku ulogu, sporednu žensku ulogu, glavnu mušku ulogu, sporednu mušku ulogu, kameru, montažu, glazbu, scenografiju te za kostimografiju. Ocjenjivački sud može dodijeliti još tri posebne Zlatne Arene – za masku, ton i specijalne efekte u filmu. Dodjeljuje se i nagrada publike Zlatna vrata Pule glasovanjem publike u Areni ocjenom od 1 do 5. Nagrada publike na festivalu znači da film ima potencijal kod gledatelja te je znak potencijalnim prodajnim agentima ili distributerima. Službena nagrada Festivala je i Nagrada Oktavijan Hrvatskoga društva filmskih kritičara. Za nju glasuju kritičari akreditirani na Festivalu ocjenjujući filmove službenog programa ocjenom od 1 do 5.

Od nagrada u svijetu najpoznatija je Oscar, nagrada Američke akademije filmskih umjetnosti i znanosti (AMPAS). Već sam ulazak u pet nominiranih za Oscara smatra se iznimnim uspjehom, ali nijedan naš film u posljednjih dvadeset godina nije imao tu čast. Od filmskih festivala najvažniji su Cannes, Berlin i Venecija, ali važno je i sudjelovanje na drugim festivalima A kategorije. Službeni popis filmskih festivala A kategorije glasi:¹⁸ Berlin, Cannes, Šangaj, Moskva, Karlovy Vary, Locarno, Montreal, Venecija, San Sebastian, Varšava, Tokio, Mar Del Plata, Indija (Goa), Kairo.

3. Proizvod – igrani film

3. 1. Problem definiranja proizvoda i tržišta

Temeljna pogreška po kojoj se proizvodnji ne prilazi sa stajališta potražnje, nego ponude, u slučaju hrvatskog filma gotovo je praksa. Ali kako u kulturi ne vrijede jednaka marketinška pravila kao u čisto tržišnoj proizvod-

nji, tu činjenicu nikako ne možemo smatrati temeljnom pogreškom. I najstriktniji tržišni marketinški stručnjaci priznaju dualni karakter kulturnoga proizvoda, a to je: 1. proizvod namijenjen zgrtanju novca (hollywoodski i bollywoodski film), 2. proizvod namijenjen stvaranju umjetničkog dojma, očuvanju kulturnog identiteta, stvaranja i/ili odražavanja kulturnih navika kod korisnika, filmskih zanimanja... U knjizi *Marketing u kulturi* Marcel Meler kaže:

Potrebno je znati kako i neposredni 'proizvođači', umjetnici, pa i ostali sudionici u tvorbi proizvoda kulture, često proizvod kulture ne stvaraju ponajprije radi korisnika, već im je važnije zadovoljstvo učinjenim te povoljna kritika, odnosno pozitivno priznanje kritike i eventualno pozitivno mišljenje samo uskoga kruga uglednih korisnika. To, drugim riječima, znači da oni često tržištu u određenom smislu nameću proizvode kulture koji su rezultat njihove kreativnosti, originalnosti (umjetničke slobode), inspiracije i ponekad lucidnosti, što ujedno znači da ti i takvi proizvodi nisu utemeljeni na marketinškim postulatima.

(2006: 174)

Najveći je problem definicija filma kao proizvoda. Temeljno je pitanje: je li proizvod gotov film ili scenarij (projekt) kojim se autor natječe za sredstva? Gledamo li s financijske strane (često najvažnije), proizvod je definitivno – scenarij. A njegovo "tržište" nije javnost, nego – natječajna komisija. Naime, nijedan redatelj ili producent u zatvaranju financijske konstrukcije ne računa na prihod od kina, DVD-a, televizijskih prava ili drugih načina eksploatacije filma. Ako nešto od toga dođe, dobro je došlo, ali nitko na to ne računa. Sredstva za film, odnosno za redatelja, producenta, glumce

17 Izvor: <www.pulafilmfestival.hr>

18 Svjetsko udruženje producenata FIAPF.

i članove filmske ekipe, isključivo stižu od natječaja HAVC-a, stranih fondova, koproducenta i sponzora/donatora. Stoga se može reći da je glavni proizvod scenarij, sve što slijedi nakon odobravanja novca za scenarij koji je prošao na natječaju, pa čak i činjenica hoće li realizirani film biti smatran dobrim ili lošim, više ni na koji bitan način ne utječe na financijski rezultat toga proizvoda. U teoriji bi, naravno, itekako mogao; u slučaju da je film toliko dobar da prođe odlično na nekom od najutjecajnijih stranih festivala i da ga nakon toga otkupe za prikazivanje u stranim kinima i na televizijama, mogao bi vratiti uložene novce a možda i zaraditi, ali takvih primjera u novoj hrvatskoj kinematografiji nije bilo.

O dvojbi je li "tržište" filmašima publika ili natječajna komisija Vinko Brešan, redatelj hita *Kako je počeo rat na mom otoku*, kaže:¹⁹

Fondovi, strani i međunarodni, HAVC i sl. jesu tržište, ali ne za filmove, već za projekte. Oni su tržište za ideje po kojima trebaju nastati filmovi, a ne za gotove proizvode. Od onog trenutka kad je film gotov tržište postaje nešto drugo, a to je kinopublika, televizijska publika i svaka druga publika spremna dati novac da vidi određeni film. Odnosno, redatelj i producent su na tržištu prema fondovima, a gotov film je usmjeren prema tržištu publike. U gotovom filmu redatelj je samo element marketinga ako ima ime koje marketinški nešto znači. Naravno, pitanje tržišta za film u zemlji od 4,5 milijuna stanovnika je delikatno. Potpuno drugo pitanje jest je li film u kojem se uglavnom ne govori neki svjetski jezik (engleski, francuski, njemački, španjolski) zapravo tržišno isplativ.

Brešan pogađa bit kada gleda scenarij i film kao dva odvojena proizvoda, namijenjena različitim tržištima, ali tu dolazimo do možda temeljnog problema gledanosti hrvatskoga filma. Naime, vrlo često redatelji rade scena-

rije za koje misle da će se svidjeti komisijama, rade projekte za fondove, a ne za publiku. Tijekom 1990-ih forsirali su se filmovi o ratu i izbjeglicama, zato što su redatelji vjerovali da će takvim temama lakše dobiti novac od države, a uglavnom je tako i bilo. Problem je bio u tome što su to rijetko bile originalne i nadahnete priče, u velikoj su većini bili odraz autorskih kalkulacija i patetike koja nije nailazila na odjek ni kod domaće publike, a kamoli u inozemstvu (gdje su, kao, trebali objašnjavati što se to na ovim prostorima događa). Opravdanje za neuspjeh i slab sluh domaće publike tražilo se u dvjema tezama: 1. naši bi ljudi voljeli hrvatski film, koji uopće nije loš, samo ga kritičari žestoko kritiziraju i zato nema publike u kinima, 2. film najbolje pronosi istinu o nama u svijetu, ali Srbi imaju bolje veze po svijetu jer su naslijedili veze i poznanstva iz bivše države.

2000-ih teme su se ponešto promijenile, ali ostao je prisutan sustav udovoljavanja natječajnim komisijama prije negoli vlastitim autorskim iskrama (ako ih pojedinci uopće imaju) ili publici. Slučajno ili ne, ali svakako vrijedno spomena, u razdoblju 2006–07, nakon svjetskih uspjeha bosanskih filmova *Ničija zemlja* (2001) i *Grbavica* (2006), u hrvatskoj se kinematografiji zaredao niz filmova koji su se bavili temama bosanskoga rata i poraća ili odrastanja u Bosni: *Sve džaba* Antonija Nuića, *Armin* Ognjena Sviličića, *Moram spavat anđele* Dejana Acimovića, *Živi i mrtvi* Kristijana Milića... Čak je i posebno 'cannesko' izdanje glasovitog mjesečnika *Cahiers du cinéma* 2007. u tekstu posvećenom hrvatskom filmu u njemu primijetilo "bosanski dodir": "Najznačajniji hrvatski film prošle godine *Sve džaba* snimio je redatelj Antonio Nuić (podrijetlom iz Bosne i Hercegovine), a najpopularniji film *Karaula* duguje svoj uspjeh odličnom bosanskom glumcu

¹⁹ Prema razgovoru s Vinkom Brešanom, 2012, Zagreb.

Emiru Hadžihafizbegoviću.²⁰ U tom nevelikom tekstu ovo nije bilo tek usputno zapažanje, nego dominantna misao.

Hrvatska je kinematografija u očima svijeta bila zamućena tek kao dio regionalne kinematografije kojom je počeo dominirati bosanski film, zbog razloga koje si ne bi poželjela nijedna zemlja na svijetu, ali i zbog toga što su bosanski autori znali bolje uobličiti i iskoristiti nesretne okolnosti. Tako je dio hrvatskih autora prihvatio stajalište Zapada da ga iz ove regije zanimaju samo priče o ratnim stradanjima ili neke specifične ruralne epizode koje govore o mukama i nazadnostima podneblja, pa je dio takvih filmova na stranim festivalima i postigao određene uspjehe: Sviličićevi *Oprosti za kung fu* i *Armin, Svjedoci* Vinka Brešana... Dakako, treba pošteno istaknuti i kvalitetu tih filmova.

U novije doba, sa sve većim otvaranjem regionalnih i europskih fondova, a stanjivanjem budžeta HAVC-a, osjetna je spremnost dijela domaćih autora na kompromise druge vrste. Na natječaje se prijavljuju projekti koji zastupaju regionalne suradnje (jedan od razloga rastućeg broja bosanskih i srpskih glumaca u hrvatskim filmovima), projekti koji se bave pričama od regionalnog značaja i isprepletanja, ili drugim vrijednostima koje promiču, odnosno zahtijevaju regionalni i europski fondovi. Dogodi li se da će u inozemstvu hrvatske filmaše čekati više novca nego u zemlji, to bi moglo jako utjecati na teme, izgled i estetiku hrvatskog filma u budućnosti. I dovesti do još većeg odvajanja od publike (ako je to uopće moguće), jer publika ima potpuno drukčija očekivanja od hrvatskog filma nego filmski fondovi i festivali.

Tako dolazimo do vjerojatno najvećeg problema hrvatskog filma – scenarija, odnosno izbora tema. A uzrok je upravo u definiranju proizvoda – redatelj prijavljuje scenarij za

koji misli da će zadovoljiti natječajne komisije i fondove, ne vodeći pritom puno računa o publici. Radi dakle za jedno "tržište", a kada dobije novac, onda se okreće drugom tržištu – publici. A nje obično ne bude jer je publika, lirski rečeno, sve manje spremna gledati filmove u kojima nesretni ljudi susreću druge nesretne ljude kako bi bili još nesretniji, uz gudalo i svirale koje dodatno donose čemer odjekujući brdovitim Balkanom.²¹

3. 2. Film kao krajnji proizvod

Odmaknemo li se od teze da su u hrvatskom filmu temeljni proizvod projekti kojih su tržište fondovi i natječaji, jer je većina energije i koncentracije smještena u tom segmentu, film kao krajnji proizvod možemo promatrati kao zbroj materijalnih i nematerijalnih oblika, trajnih dobara i usluga. Osnovni je proizvod u filmu sadržaj zabilježen na filmskoj kopiji; filmovi se danas snimaju, montiraju i prikazuju u digitalnom obliku, ali filmska kopija još uvijek se uzima kao temelj, a u konačnici i kao način arhiviranja jer je zapis na filmskoj vrpici dugotrajniji od digitalnog nosača. Od dodatnih proizvoda postoje razni nosači filmskog zapisa poput DVD-a i Blu-Raya (hrvatski film još nije došao na taj medij, uz iznimku restauriranih klasika *Breze* i *Vuka samotnjaka*).

Važno je naglasiti da u slučaju filma proizvod nisu nosači audiovizualnog zapisa, nego sadržaj koji je na njima zabilježen; to su svojstva od kojih se jedan film razlikuje od drugoga, dok je proizvodnja filmskih kopija, DVD-a i drugih nosača zapisa jednaka. Tu se razlikuje film kao potrošno dobro (gledanje u kinu može se ponavljati kupovanjem nove ulaznice, ali to ne mijenja potrošni karakter filma) od posjedovanja DVD izdanja istoga filma, što pripada sferi trajnih dobara. No, osim sadržaja filma i

²⁰ Džanić, A., (2007), "Atlas du cinéma", *Cahiers du cinéma*, str. 48–49.

²¹ Oremović, A., Trkulja, B., (2012), "Film nam nije toliko loš kako izgleda i koliko ga gledamo", *Forum, Večernji list*, str. 46–49.

njegova učinka kao kulturnog ili umjetničkog djela, što izmiče egzaktnim izračunima, on je i zbroj egzaktnih poslova i usluga filmaša i ostalih ljudi, obavljenih da bi moglo doći do nastanka filma.

4. Distribucija

Distribucija je mehanizam kojim filmovi dolaze do korisnika, publike. Kvaliteta distribucije jedan je od najvažnijih elemenata gledanosti filma. Potpuno je jasno da nije isto hoće li pojedini film biti distribuiran isključivo u neovisnim kinima ili kroz veliki lanac multipleksa, kao ni hoće li biti prikazan na javnoj televizijskoj postaji kao što je Hrvatska televizija ili na nekoj lokalnoj televizijskoj postaji. Filmovi imaju nekoliko "života" ili načina distribucije: kinodistribucija, DVD, televizija i festivali. Redoslijed je točno utvrđen i uvijek isti:

kino → DVD → televizija
festivali (odvija se kontinuirano uz preostale tri faze)

a) *Kinodvorane* – Iako domaći filmovi u Hrvatskoj najveću gledanost postižu na televiziji, kinodistribucija je još uvijek najprestižniji i najsvetčaniji način distribucije. S njom započinje distribucija i komercijalna eksploatacija. Da bi se filmovi distribuirali u kinima, mora se umnožiti određeni broj filmskih kopija. Njihov broj dogovara producent u dogovoru s distributerskom kućom koja obavlja distribuciju i po utvrđenom redoslijedu dostavlja ih kinoprikazivačima. Uvjeti distribucije u pravilu sadrže vrijeme distribucije, teritorij distribucije, opseg i način iskorištavanja filma. Trajanje kinodistribucije filma u Hrvatskoj je tri do šest mjeseci. U davna vremena proizvođači filmova sami su radili distribuciju, međutim, tijekom vremenom su se te funkcije odvojile tako da danas razlikujemo osnovne tri strane u distribuciji filma: producersku kuću (proizvođača filma), distributera i prikazivača. Distributer i prikazivač nekada mogu biti u istoj pravnoj

osobi: domaći producenti najviše surađuju s distributerskim kućama Continental film i Blitz, koji ujedno imaju i svoje lance kina: Cineplexx, odnosno Cinestar. Poslovni odnos između pojedinih strana dogovora se kroz postotke od prodanih ulaznica. Domaći distributeri često pokrivaju područje cijele regije bivše Jugoslavije pa im producent uglavnom ustupa prava na cijelom teritoriju, dok su za inozemstvo učinkovitiji strani distributeri, osobito u slučaju koprodukcija.

Hrvatska je 1990-ih izgubila velik broj kina zbog rata, mešetarenja javnim prostorima, ali i mijenjanja kinodistribucije (pojedinačna kina odumiru, kreće trend multipleksa). No, 2000-ih moderni i raskošni multipleksi izjednačavaju kvalitetu gledanja filma u hrvatskim kinima s onima u svijetu, smanjuju ili potpuno uklanjaju vremenski odmah od pojavljivanja filmova u SAD-u i Velikoj Britaniji i u nas, ali donose i loše posljedice prevladavajuće zastupljenosti komercijalne američke produkcije na repertoaru. Zbog relativno slabe gledanosti, domaći filmovi nemaju osobit status kod domaćih prikazivača, često popunjavaju rupe u slabijim razdobljima ili u razdobljima kada nema komercijalnih filmova na programu. Godine 2012. (podaci od 28. veljače) u Hrvatskoj je bilo 58 kina (nešto više dvorana jer su multipleksi prijavljeni kao jedno kino) u 35 gradova i mjesta.

b) *DVD* – Distribuciju na DVD-u često rade iste distributerske kuće kao u slučaju kinodistribucije. Distribucija se odvija na dva načina: 1. maloprodaja – distributer prodaje DVD-e kroz lanac trgovina s kojima ugovara postotak od prodaje, 2. iznajmljivanje u videotekama – distributer prodaje DVD vlasnicima videoteke za fiksni iznos, a videoteke stječu prihod od iznajmljivanja svojim članovima. Videoteke imaju (ili su imale) pravo na "nesmetano" eksploatiranje DVD-a (film ne može biti prikazan na televiziji, jer to oduzima publiku videotekama) – u razdoblju od približno šest mjeseci. Rastom kablskih mreža poput B.neta,

Tablica 5: Kina u Hrvatskoj

Grad	Kino
Biograd na moru	Pučko Otvoreno Učilište Biograd
Čakovec	Centar za kulturu Čakovec
Daruvar	Kino 30. svibnja
Duga Resa	Kino Duga Resa
Dubrovnik	1. Kino Sloboda, 2. Dvorana Visia, 3. Ljetno kino Jadran
Đakovo	Centar za kulturu Đakovo
Gospić	Kino Korzo
Ivanec	Kino Prosvjeta
Ivanić-Grad	Pučko otvoreno učilište Ivanić-Grad
Koprivnica	Kino Velebit
Korčula	1. Dom kulture Korčula, 2. Ljetno kino Korčula
Križ	Pučko otvoreno učilište Križ
Kutina	Kino Moslavina
Labin	Pučko otvoreno učilište Labin/Kino Labin
Novska	Kino Novska
Osijek	Cineplexx Osijek
Poreč	Kino Pučkog otvorenog učilišta Poreč
Prelog	Dom kulture Grada Preloga
Pula	Kino Valli
Rab	Pučko otvoreno učilište Rab
Rijeka	1. Art kino Croatia, 2. CineStar Rijeka
Rovinj	Kino Antonio Gandusio
Samobor	Pučko otvoreno učilište Samobor
Sinj	Gradsko kino Sinj
Sisak	Dom kulture "Kristalna kocka vedrine" Sisak
Slatina	Pučko otvoreno učilište Slatina
Split	1. Kino Central, 2. Kino Karaman, 3. Kinoteka Zlatna vrata, 4. Cineplexx Split, 5. Cinestar Split, 6. Ljetno kino Bačvice
Šibenik	Cinestar Šibenik
Varaždin	1. Kino Gaj, 2. CineStar Varaždin
Velika Gorica	Kino Velika Gorica
Vodice	Kino Vodice
Zabok	Kino zabok
Zadar	Cinestar Zadar
Zagreb	1. Art-kino Grič, 2. Art-kino Metropolis MSU, 3. Dokukino Croatia, 4. Kino Europa, 5. Kino Forum, 6. Kic Art-Kino, 7. MM Centar, 8. Kino SC, 9. Kino Tuškanac, 10. Cinestar Zagreb, 11. Cinestar Novi Zagreb, 12. Cinestar Arena IMAX, 13. Cineplexx East, 14. Cineplexx Centar Kaptol
Zaprešić	Kino Zaprešić

72 / 2012

Izvor: HAVC



Ćaća (Dalibor
Matanić, 2011)

Iskona i MAXtv-a koji imaju “kućne videoteke” (VOD), klasične su videoteke počele izumirati, a i DVD kao nosač audiovizualnog zapisa polako odlazi u povijest – zamjenjuje ga Blu-Ray, ali zbog visokih troškova proizvodnje, a male potražnje, hrvatski filmovi nisu u redovitoj maloprodaji dostupni u tom obliku.

c) *Televizija* – Najmasovniji oblik distribucije domaćeg filma. Producent uglavnom izravno prodaje prava televizijskim postajama u regiji, dok se prava za prodaju inozemnim televizijama uglavnom ustupaju stranim tvrtkama. Film dolazi na TV otprilike godinu dana nakon premijernog prikazivanja u kinima, ali izumiranjem videoteka i potiskivanjem DVD-a taj rok može biti i kraći. Premijerom na televiziji završava klasična komercijalna eksploatacija filma. Zanimanje gledatelja za domaće filmove na televiziji čak je na neki način obrnuto proporcionalno nezanimanju u kinima. Domaći filmovi postižu dosta dobru gledanost na televizijama, često su gledaniji od nekih američkih hitova ili filmova s daleko isturenijim komercijalnim htijenjima. To se tumači tezom da televizijski gledatelji vole program na hrvatskome jeziku. Najveću gledanost filmovi imaju na nacionalnim televizijskim postajama

(HRT, Nova TV i RTL), ondje postižu i najbolje cijene, ali su među najgledanijim dijelovima programa i na lokalnim postajama i kabelskim programima. Zbog toga televizijske postaje kupuju domaće filmove najčešće za najgledanije termine (tzv. *prime-time*).

d) *Festivali* – usporedno s prethodno nabrojenim trima načinima distribucije/eksploatacije, film putuje po festivalima u zemlji i svijetu. Nekada su festivali bili odskočna daska za prodaju prava na distribuiranje u kinima i na televiziji, i stjecanje ugleda putem nagrada i kritika, ali tijekom vremena su festivali gotovo postali “tržište” za sebe, tako da se već govori i o posebnoj podvrsti “festivalskih” filmova. Sada ih je po svijetu već toliko da i slabiji filmovi uspiju negdje ući u program, pa i kupiti nagradu na koju ni stručna javnost više ne obraća pozornost.

5. Cijena

Zbog raznih načina distribucije, film ima više različitih cijena. S marketinške strane gledano, važno je napomenuti da filmski producent (proizvođač filma) u nekim slučajevima može utjecati na cijene, a u nekima su one određene politikom prikazivača.

Kino – cijene ulaznica za kinopredstave načelno su određene. U velikim multipleksima, gdje se hrvatski filmovi prikazuju usporedno s hollywoodskim filmovima, redovite cijene iznose od 25 kn do 33 kn. U neovisnim, tzv. art kinima cijene su nešto manje: od 20 do 25 kn. S obzirom na slabu posjećenost hrvatskih filmova jedna od ideja kojom se željelo poboljšati rezultate bilo je i uvođenje posebnih, stimulativnih (jeftinijih) cijena ulaznica za domaći film, ali je to odbačeno s opravdanim objašnjenjem da bi se tako puno više štetilo domaćem filmu, odašiljući poruku javnosti da vrijedi manje od ostatka repertoara, nego što bi mu se pomoglo. Uobičajena podjela postotaka zarade od kupljenih kinoulaznica između prikazivača i distributera jest 60:40. Podjela zarade između distributera i producenta posebno se dogovara a često se određuje omjer 50:50.

DVD – Cijena filmova na DVD-ima namijenjenima za prodaju danas iznimno varira: od 15-ak kuna ako se filmovi prodaju na kioscima uz dnevne ili tjedne novine, dok se u prodavaonicama cijena kreće od 39 do 89 kuna za nove hrvatske filmove. Uobičajena mjesta za kupnju DVD-a su knjižare i multimedijalni dućani koji sadrže knjige, CD-e i sličnu robu. Cijena DVD-a namijenjenih za iznajmljivanje u videotekama namijenjena je isključivo vlasnicima videoteka. Ta se cijena kreće od 80 do 110 kuna, ali osim DVD-a u cijenu je uključeno i pravo da videoteke u neodređenom roku iznajmljuju DVD-e i njihove sadržaje korisnicima, što je bez takva dopuštenja ilegalna djelatnost. Uobičajena cijena posuđivanja filmova u videotekama kreće se od 5 do 10 kuna.

Televizija – televizijska cijena uključuje pravo da kupac/televizijska postaja javno prikazuje film na svojem programu. Nema egzaktnih parametara kako se ta cijena oblikuje i zato je često predmet sporenja, osobito u slučaju starijih domaćih filmova. Kada je Hrvatska

televizija partner domaćim producerskim kućama, pravo na prikazivanje regulirano je koprodukcijским ugovorom, a kada nije, cijena otkupa prava za prikazivanje novog hrvatskog filma iznosi oko 200 000 kuna. To pravo producent ustupa HTV-u na rok od tri do sedam godina, a to uključuje od tri do pet prikazivanja filma u tom razdoblju, od čega je prvo premijerno, a ostala su reprize. Cijene za otkup prava filmova iz arhiva produkcijskih kuća (najbogatiji je onaj Jadran filma) iznosi oko 20 000 kuna, ali na oblikovanje cijene bitno utječe to prodaje li ih se televizijama s nacionalnom koncesijom ili lokalnom, kao i kupuju li se naslovi pojedinačno ili u većim paketima. Prava za prodaju stranim televizijama (izvan regije) producenti ustupaju stranim tvrtkama koje oblikuju cijene prema veličini tržišta (država) kojima nude filmove. Cijene se kreću u rasponu od nekoliko tisuća do nekoliko desetaka tisuća dolara.²²

6. Promocija

Postoje mnogobrojne definicije promocije, a jedna od njih kaže da su to razne aktivnosti, poput oglašivačkih kampanja, kojima je cilj pojačati vidljivost određenog proizvoda na tržištu (*investorwords.com*). U užem smislu kinematografije, promocija je umijeće uvjeravanja da ljudi moraju pogledati neki film. Dakako, velika je razlika u promociji u tržišnim kinematografijama poput Hollywooda, i malih dotiranih kinematografija kao što je naša. Hollywoodski filmovi u posljednjih pet godina zarađuju u svijetu od 27 do 31 milijarde dolara.²³ Nijedna druga grana zabave ne zarađuje toliko (daleko ispod su tematski parkovi i sportske manifestacije), pa je to jedna od gospodarski najprofitabilnijih grana koja zapošljava 2,1 milijun ljudi. Unatoč recesiji koja je nastupila 2008, iz godine u godinu u cijelom svijetu raste ukupna zarada od svih proizvedenih filmova. Tijekom 2011. cjelokupna zarada svih

²² Izvor: Interfilm, 2012.

²³ Izvor: <<http://www.mpaa.org/>>

filmova u svijetu iznosila je 32,6 milijardi, 3 % više nego prethodne godine, a svako je pojedinačno tržište u svijetu zabilježilo rast.²⁴ Upravo jedan od razloga takva uspjeha jest promocija, odnosno sposobnost uvjeravanja ljudi da moraju pogledati neki film i da će propustiti puno, da će biti "crne ovce" u svojim okruženjima ako to ne učine.

U novijih hollywoodskih produkcija za promociju se izdvaja od 40 % do 50 % filmskoga budžeta. Kada je udruga producenata MPAA posljednji put objavila službene podatke, 2007, prosječni budžet za promociju velikog hollywoodskog filma bio je 35,9 milijuna dolara, a prosječni budžet filma iznosio je 70,8 milijuna dolara. Tada je objavljena i tablica podjele marketinškog budžeta filmova u 2007: 10,1% išao je na novine, 21,6 % na TV, 13,9 % na TV-spotove, 4,4 % na internet, 4,2 % za kino foršpane, 24 % na ostale medije (kabelske televizije, radio, magazini, *billboardi*...) i 21,8 % na ostale nemedijske usluge poput istraživanja tržišta, raznih kreativnih usluga itd.²⁵ U najskuplje se hollywoodske filmove u novije doba ulaže više od 200 milijuna dolara, a računa se da još pola od toga ide na promociju koja se manje-više raspoređuje slično kao 2007, s tom razlikom da se danas više ulaže u internet nego tada (a na štetu tiskanih izdanja).

6. 1. Promocija hrvatskoga filma

Na promociju hrvatskoga filma, kao i promociju hrvatske kulture uopće, ne polaže se puno pozornosti zbog vjerovanja da se na tržištu od četiri milijuna ljudi izdvajanjem za (skupu) promociju puno više može izgubiti nego dobiti. I zbog toga što, u situaciji kada novca često nema dovoljno ni za komotno fi-

naliziranje samog projekta, u trenutku kada kulturni proizvod bude završen uglavnom više ne ostane novca za završnu fazu, promociju koja može imati presudnu ulogu za uspjeh. Kad je riječ o filmu, uz malo tržište, prevladavajuće je stajalište da ljudi ne vole gledati domaći film u kinima jer ga još od 1990-ih smatraju previše nezanimljivim i staromodnim, premda je u velikom broju slučajeva riječ o predrasudama, ali one u znatnoj mjeri utječu i na pomanjkanje promotivnih aktivnosti. Posljedično, nijedna od naših najvećih produkcijskih kuća nema odjel marketinga, odnosno publiciteta, PR-a, a često nemaju ni osobe zaposlene isključivo za taj segment.

Promotivno su najeksponiraniji filmovi čiji producenti uspiju pridobiti neku od televizijskih postaja s nacionalnom koncesijom (gotovo je isključivo riječ o Hrvatskoj televiziji)²⁶ za koprodukcijski odnos. U tom slučaju TV-postaja u partnerski odnos ugrađuje i određeni broj oglašivačkih minuta za TV-spotove koji se puštaju prije najgledanijih emisija i to zna/ može imati dosta velik utjecaj na prepoznatljivost određenog filmskog naslova u javnosti. Vrijednost oglasnog prostora na HRT-u obično je 160 000 kuna.²⁷ Drugi je način obimnije oglašivačke kampanje kada producent s nekom od izdavačkih kuća dogovori medijsko pokroviteljstvo. U nas se to najčešće dogovara s kućama EPH i Styria, kojih dnevne i tjedne tiskovine osiguravaju određeni prostor za reklamne oglase, ali dio posredne promocije odrađuje se i kroz razgovore s redateljem filma i zvijezdama, reportaže sa snimanja itd. Uz dobru kombinaciju ovih dvaju načina promoviranja filma producent može ostvariti vrijednost promotivnog prostora i do 500 000 kuna.²⁸

²⁴ ibid.

²⁵ <<http://entertainment.howstuffworks.com/movie-cost1.htm>>

²⁶ Upečatljiva je iznimka *Larin izbor* Tomislava Rukavine (2012), promoviran kao nastavak istoimene TV-serije Nove TV.

²⁷ Izvor: Interfilm, 2012.

²⁸ Ibid., 2012.

Ni u jednom od ovih dvaju slučajeva producent ne može detaljnije usmjeravati reklamne poruke prema određenoj vrsti ljudi koje smatra publikom svojega filma, nego se obraća redovitoj publici TV-postaje i novinskih izdavača s kojima uđe u partnerstvo, ali masovnost koju oni osiguravaju jamči da će velikim dijelom poruka o filmu doprijeti i do onih kojima je najzanimljivija. Bez ikakvih promotivnih ili pokroviteljskih partnera, producenti se odlučuju na minimalni trošak za promociju. Riječ se o 1% do 2% ukupnog filmskog budžeta – konkretnije, o oko 50-ak tisuća kuna²⁹ – koji se koriste za ono što se u marketingu zove sekundarnim (graničnim) promocijskim aktivnostima: dizajn plakata, letaka, izrada promotivnih DVD-a, propagandnih fotografija... Promocijski minimum sljedeći su proizvodi: *kinoforšpan* – promotivni film ili oglas za film, u trajanju od dvije do tri minute, koji sadržava kadrove iz filma i glavne informacije u njemu i prikazuje se u bloku s drugim foršpanima prije filmova u kinima i na DVD-ima, promotivni DVD-i – za slanje izbornim komisijama stranih festivala, stranim festivalima i agentima, plakati i promotivne fotografije s kadrovima iz filma i sa snimanja.

U tom minimalnom slučaju, neodrađeni ostaju svi poslovi iz onoga što smatramo primarnim (osnovnim) promocijskim aktivnostima: oglašavanje, unapređivanje prodaje, osobna prodaja i odnosi s javnošću i publicitet. Iako distributeri imaju izravnu korist od promocijskih kampanja, ta je aktivnost uglavnom na teretu producenta i ovisi o njegovoj snalžljivosti. U slučaju promocije filma, očito je riječ o najmanje iskorištenom elementu marketinškoga miksa.

7. Zaključak

Natječaje za financiranje domaćih filmova i odobravanje budžeta provodi Hrvatski audiovizualni centar, a izbor prijavljenih projekata radi stručna komisija. No, država nažalost još uvijek na kulturu u Hrvatskoj gleda kao na "mjesto troška", umjesto kao na privrednu granu koja i sama može stjecati znatne izvore prihoda i stvarati nova radna mjesta. HAVC čini velike napore kako bi to promijenio, ali stvari idu sporo – kao da država prešutno prihvaća *status quo* u kojem filmaši često više vode računa o tome kako da zadovolje članove natječajnih komisija i stranih fondova, nego publiku kojoj se u konačnici obraćaju. Tako od 1990-ih, od doba inzistiranja na temama Domovinskoga rata i poraća, gledatelji imaju dojam da se hrvatski film ne bavi modernim temama koje zanimaju (mladu) kinopubliku. Posljedica je toga vrlo slaba gledanost hrvatskoga filma u kinima, a nekada slab odjek u kinima nije posljedica njegove (ne)kvalitete nego općeg stajališta, često predrasuda koje vladaju o hrvatskome filmu. *De facto*, filmovi su podijeljeni između dva potpuno različita tržišta: natječajnih komisija i krajnjih korisnika. Taj bi problem mogao biti sve izraženiji budu li domaći izvori financiranja sve tanji jer će se očekivati da filmaši više koriste fondove EU-a, koji često imaju svoje zahtjeve u pogledu izbora tema i kadroviranja. Bolje i jače promotivne aktivnosti sigurno bi mogle na to utjecati. Te bi promotivne aktivnosti trebale jednim dijelom biti usmjerene na pojedinačne naslove, ali bi se usporedno trebali raditi i skupne kampanje koje bi dizale rejting hrvatskog filma kod domaće publike u cjelini.

LITERATURA

Dreamworks Marketing Mix, <<http://www.marketingteacher.com/case-study/dreamworks-case-study.html#>>

Džanić, Asif, 2007, "Bosnia-Herzegovina", "Atlas du cinéma", *Cahiers du cinéma*, str. 48–49.

Maloča, Ivan, 2012, *Marketinška istraživanja hrvatske kinematografije*, Zagreb, str.30.

Marketing Mix (The 4 P's Of Marketing), NetMBA, Business Knowledge Center, <<http://www.netmba.com/marketing/mix/>>

Meler, Marcel, 2006, *Marketing u kulturi*, Osijek: Ekonomski fakultet u Osijeku

Oremović, Arsen i Trkulja, Božidar, 2012, "Film nam nije toliko loš kako izgleda i koliko ga gledamo", *Forum, Večernji list*, str. 46–49.

Polimac, Nenad, 2004, "Hrvatski blockbusteri", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 10, br. 40, str. 17–21.

Provjetravanje javne nabave u kulturi, II. dio, Teatar.hr, <<http://teatar.hr/75852/provjetravanje-javne-nabave-u-kulturi-dio-ii/>>

Roos, Dave, How Movie Marketing Works, <<http://entertainment.howstuffworks.com/movie-marketing.html>>

Sarris, Andrew, 1968, *The American Cinema: Directors And Directions, 1929 – 1968*, New York: Dutton

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



Mustafa
Nadarević i
Minka Muftić u
filmu *Halim
put* (Arsen A.
Ostojić, 2012)

UDK: 791.52(4)

Lucija Zore

HRVATSKI DRŽAVNI ARHIV – HRVATSKA KINOTEKA

Europske inicijative u svrhu povećanja medijske i filmske pismenosti

Pojam medijske pismenosti (engl. *media literacy*) relativno je nov, a označava sposobnost korištenja, razumijevanja i kritičkog prosuđivanja medija, njihovih različitih aspekata i sadržaja, te sposobnost komuniciranja u različitim kontekstima. Europska komisija je u posljednjih desetak godina pokrenula nekoliko projekata u svrhu istraživanja sadašnje razine medijske pismenosti u zemljama članicama, kako bi stvorila preduvjete za razmatranje i donošenje zakonske regulative za ovo područje.

Između 2000. i 2005. pod pokroviteljstvom Europske komisije održano je nekoliko radionica i dovršeno 30-ak projekata kako bi se stvorila i učvrstila mreža europskih organizacija koje se bave ovom tematikom. Preporukom Europskoga parlamenta i Vijeća Europske unije o audiovizualnom naslijeđu i kompetitivnosti srodnih industrijskih aktivnosti (*Recommendation of the European Parliament and of the Council of 16 November 2005 on film heritage and the competitiveness of related industrial activities*) pozivaju se sve zemlje članice na promicanje audiovizualnog naslijeđa u obrazovanju te poticanje i promicanje obrazovanja iz područja vizualne kulture, filmskih studija i medijskog obrazovanja na svim razinama. Sljedeće godine Europska komisija u sklopu inicijative za razvoj medij-

skog obrazovanja osnovala je Ekspertnu skupinu za medijsko obrazovanje (*Media Literacy Expert Group*) koja je djelovala do 2010. i imala ponajprije savjetodavnu ulogu.¹ Navedena je ekspertna skupina među ostalim sudjelovala i u definiranju pojma medijske pismenosti unutar preporuke Europske komisije vezane uz medijsko obrazovanje iz 2009 (*Commission recommendation on media literacy in the digital environment for a more competitive audiovisual and content industry and an inclusive knowledge society*, 20. 8. 2009).

U preporuci se zaključuje kako ljudi svakodnevno imaju potrebu koristiti, analizirati i vrednovati vizualne, zvučne i informacijske sadržaje, osobito ako se koriste tradicionalnim ili novim medijima kako bi komunicirali i stvarali nove medijske sadržaje. Budući da izloženost medijskim sadržajima svakog dana raste i da se načini na koji medije koristimo kontinuirano mijenjaju, Europska komisija preporučuje svim državama članicama i medijskoj industriji da djeluju u cilju podizanja razine osviještenosti među građanima o različitim oblicima medijskih poruka s kojima se susreću, bilo da je riječ o obrazovnim, komercijalnim, informativnim ili umjetničkim sadržajima na klasičnim ili digitalnim platformama uključujući i internet. Ujedno se pozivaju države članice na otvara-

¹ Program MEDIA 2007 naglašava važnost medijske pismenosti i obrazovanja u području vizualne kulture, a jedan od ciljeva je stvaranje i obrazovanje europske filmske publike. Smatra se da potpuna

eksploatacija ekonomskog i kulturnog potencijala europskog audiovizualnog sektora također ovisi i o integraciji europskog audiovizualnog naslijeđa unutar obrazovnih i kulturnih politika zemalja članica.

nje javne debate o mogućnosti uključivanja medijskog obrazovanja u programe obveznog školovanja. Nakon ove je preporuke 2011. osnovana nova ekspertna skupina koja se fokusira na program medijskog obrazovanja u školama, a sastavljena je od predstavnika svih država članica i zemalja članica EFTA-e. Temeljni cilj njihova rada je istražiti postojeće forme medijskog obrazovanja u školama, kako bi rezultati postali podloga za debatu o mogućem uvođenju obveznog medijskog obrazovanja.

Iako bi se na početku spomenuta regulativa odnosila na cijelo područje medijske pismenosti, koje uključuje i filmsku pismenost, mnoga su istraživanja snažnije fokusirana baš na pojam filmske pismenosti. U projektu započetom 2011. sa svrhom istraživanja razine filmskog obrazovanja u svim članicama EU-a i EEA-a sudjeluje niz europskih institucija pod vodstvom Britanskoga filmskog instituta i Instituta za obrazovanje Sveučilišta u Londonu (*London University Institute of Education*). Pojam filmske pismenosti definiran je kao sposobnost svjesnog odabiranja filmskog programa, sposobnost kritičkog sagledavanja filmova iz različitih aspekata, te sposobnost izražavanja putem samog medija, što podrazumijeva i poznavanje različitih tehnologija potrebnih za proizvodnju filmova. Istraživanje uključuje prikupljanje i analizu podataka o različitim oblicima filmskog obrazovanja, formalnog i neformalnog (izvanškolskog) obrazovanja, obrazovanja kroz audiovizualnu industriju i kulturne organizacije za sve dobne skupine, kao i podatke o programima za profesionalno usavršavanje nastavnika. Iako će cjeloviti rezultati istraživanja biti dostupni sljedeće godine, nedavno su objavljeni preliminarni rezultati koji su pokazali da su osnovni ciljevi formalnih i neformalnih obrazovnih programa u većini zemalja slični. Najčešće je naglasak na razumijevanju i vrednovanju filma kao umjetničke forme, te usavršavanju vještina stvaranja filmova i njihova proučavanja i kritičkog promatranja. Isto tako u većini slučajeva medijsko obrazo-

vanje na osnovnoškolskoj ili srednjoškolskoj razini čini tek dio nekog drugog predmeta (uglavnom materinskog jezika), a često ne postoji nacionalna strategija za koordinaciju neformalnog medijskog i filmskog obrazovanja, nego mogućnost neformalnog filmskog obrazovanja nude kinoklubovi i sl. Ključnu ulogu u organizaciji spomenutih aktivnosti u većini zemalja ima ministarstvo obrazovanja, ali jednako tako i filmski instituti, zatim različite neprofitne organizacije i udruge, filmski festivali, a u mnogim zemljama obrazovne inicijative podupire i sama filmska industrija. Najveći dio ovih aktivnosti usmjeren je prema mlađoj populaciji, a relativno malo sadržaja namijenjeno je starijima. Obrazovanje nastavnog kadra u ovom području u većini zemalja nije obvezno, a ako postoji, odvija se izvan državnih institucija.

Prema podacima objavljenima na internetskim stranicama Europske komisije, koje je dostavila Agencija za odgoj i obrazovanje, stanje u Hrvatskoj slično je kao i u većini europskih zemalja. Medijsko obrazovanje u Hrvatskoj usredotočuje se na medijsku kulturu, tj. na različite umjetničke i druge medijske sadržaje i na njihovo razumijevanje i vrednovanje i nije zaseban predmet, nego se odvija u sklopu programa materinskoga jezika. Kako se medijska kultura ne može poistovjetiti s medijskom pismenošću, budući da se uglavnom usredotočuje na sadržaj, a ne na kritičko vrednovanje medijskih poruka, zaključuje se kako takav oblik medijskog obrazovanja u Hrvatskoj nije dio obveznog školskog programa. Ujedno se napominje kako nacionalni obrazovni program ostavlja prostor za uvođenje novih predmeta poput medijske kulture ili filmske kulture u osnovne i srednje škole, te kako određene državne institucije i udruge poput Hrvatskog audiovizualnog centra, Hrvatskoga filmskoga saveza i Hrvatskoga centra za dramski odgoj nude obrazovanje za učitelje i studente u području medijske kulture, audiovizualnog sektora i kazališta.

Na kraju spomenutog istraživanja daje se niz preporuka za poboljšanje sadašnje razine filmske pismenosti u europskim zemljama. Predlaže se uvođenje obveznog medijskog obrazovanja u osnovne i srednje škole, izrada obrazovnih programa za odrasle, predlažu se različiti načini financiranja i osnivanje posebnog fonda putem kojeg bi se financijski podupirale nacionalne agencije u usvajanju već postojećih strategija drugih zemalja, kako bi se ovim putem u nove kontekste implementirale postojeće ideje i na taj se način stvorila europska mreža centara za filmsko obrazovanje. Jedan od ključnih razloga opsežnog istraživanja ovog područja jest priprema programa *Creative Europe* (2014–20), putem kojeg će se među ostalim financirati inicijative vezane uz poticanje filmskog i medijskog obrazovanja.

Medijsko obrazovanje je nedvojbeno važan dio općeg obrazovanja, budući da su mediji prisutni u različitim sferama ljudskog života. Uzimajući u obzir brzinu i intenzitet razvoja novih tehnologija u godinama koje dolaze, mediji će postajati sve prisutniji pa je stoga medijsko (pa i filmsko) obrazovanje za sve životne dobi potrebno i važno kako bi omogućilo svim

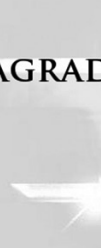
građanima aktivno sudjelovanje u kreiranju društva u kojem žive. U Hrvatskoj postoji niz dobrih projekata i inicijativa, osobito u području neformalnog obrazovanja, koje trebamo njegovati i po mogućnost unaprijediti. Prije svega se ovdje misli na rad kinoklubova, filmskih sekcija u školama i, naravno, na rad Hrvatskoga filmskoga saveza. Savez je također, osim što koordinira spomenuta udruženja, pokretač i glavni organizator projekta Škole medijske kulture dr. Ante Peterlić koja je vrlo važan segment za poboljšanje medijske i filmske pismenosti, jer omogućuje kontinuirano obrazovanje samih nastavnika, voditelja kinosekcija i fotosekcija, ali i svih onih koji su zainteresirani za to područje. Dodatne sadržaje nudi velik broj festivala i revija, te različitih udruga i grupa. Međutim, postoji i nekoliko ozbiljnih nedostataka. Jedan od najvećih je svakako nepostojanje kinotečne dvorane u sklopu nacionalne filmske arhivske institucije, čime je javnost uskraćena za jedan od osnovnih segmenata filmskog obrazovanja.² U svakom slučaju, prostora za razvoj ima dovoljno pa je potrebno, i unutar mogućnosti koje spomenuti program otvara, stvoriti uvjete da se taj prostor iskoristi.

2 Ovime je jedna od dviju ključnih funkcija svake institucije ovoga tipa u potpunosti zanemarena, jer se nekoliko višednevnih godišnjih programa koje Hrvatska kinoteka predstavlja u prostoru kina Tuškanac nikako ne može smatrati dostatnim kinotečnim programom. Naime, specifičnost kinotečnih dvorana jest u tome što imaju pravo prikazivanja svih filmova iz svojega fundusa u

kulturne i obrazovne svrhe i po određenim pravilima, ali bez plaćanja naknade producentima, što svakako pomaže u kreiranju kvalitetnih programa. Osim toga kinotečna je dvorana i prostor za organiziranje školskih projekcija, filmskih programa koji prate sveučilišne nastavne programe i sl., dakle postaje ključno (i nezamjenjivo) mjesto za različite filmske obrazovne programe.

LUCIJA ZORE:
EUROPSKE
INICIJATIVE
U SVRHU
POVEĆANJA
MEDIJSKE
I FILMSKE
PISMENOSTI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



NATJEČAJ ZA NAJBOLJU RECENZIJU
"MATEJ LOVRIĆ"
OŽUJAK, 2013.

RECENZIRAJ FILM I OSVOJI BOGATE NAGRADE

FILMSKI BOX SETOVI
KNJIGE
HITCHCOCK TORBE
I GLAVNA NAGRADA...

-- BESPLATNO KINO CIJELE GODINE --



VIŠE INFORMACIJA NA
WWW.FAK-TVOJFILM.NET



UDK: 791-21(497.16)"2012"(049.3)

Tomislav Kurelec

Podsjećanje na Živka Nikolića

Dani crnogorskog filma, kino Tuškanac, Zagreb, 20-22. rujna,
Art kino Croatia, Rijeka, 5-7. prosinca 2012.

Nacionalna zajednica Crnogoraca Hrvatske i Društvo Crnogoraca i prijatelja Crne Gore "Montenegro" Zagreb, uz pomoć Crnogorske kinoteke i Savjeta za nacionalne manjine RH u suradnji s Hrvatskim filmskim savezom, organizirali su u kinu Tuškanac Dane crnogorskog filma. Predstavljena su tri dugometražna igrana filma snimljena prošle godine, što je bio rekord za susjednu nam državu. Možda će se neke učiniti da to nije impresivan broj, ali treba se prisjetiti da je bilo godina u kojima ni Hrvatska (s više no sedmerostrukim brojem stanovnika) nije imala mnogo veću produkciju, te da je, primjerice, 1980-ih broj cjelovečernih filmova u Hrvatskoj varirao između jedan i četiri. Naravno da je u nekadašnjoj Jugoslaviji Crna Gora imala još manju produkciju koja vjerojatno u prosjeku nije dosegla ni jedan film godišnje. U tim su uvjetima mnogi filmaši crnogorske nacionalnosti, ili oni rođeni u Crnoj Gori, afirmaciju stjecali u ostalim, većim eksjugoslavenskim kinematografijama, dok je značajan ugled filmovima, koji su bili vezani uz njegovu domovinu, postigao Živko Nikolić (1941-2001), čiji je opus oscilirao između izrazitog art-filma, koji je inzistirao na vizualnoj atraktivnosti u oblikovanju tema što su težile prema metafizici i dubokoumnosti, i širokoj publici okrenutih komedija mentaliteta. Iako je od njegove prerane smrti prošlo već desetak godina, čini se da je i ova najnovija crnogorska produkcija pod njegovim znatnim utjecajem.

To ponajviše čudi kad je riječ o autoru *Lokalnog vampira* (2011), Branku Baletiću, jer je on tek nešto mlađi od Nikolića (rođen je 1946. u Beogradu), a nakon *Soka od šljiva* (1981) i *Balkan ekspresa* (1986) – jednog od najuspješnijih srpskih filmova 1980-ih – od njega se iznimno mnogo očekivalo. Međutim, to očekivanje nije uspio ispuniti *Uvek spremnim ženama* (1987), pa mu je *Lokalni vampir* prvi cjelovečernji film nakon gotovo četvrtstoljetne pauze. U međuvremenu se više bavio produkcijom nožijom (i to televizijskom), predavao filmsku režiju na akademijama u Beogradu i Cetinju, a sada je direktor Crnogorske kinoteke. Za svoj povratak režiji dugometražnog igranog filma Baletić je odabrao specifičan spoj komedije mentaliteta i akcije (uz elemente filma strave). To je, doduše, karakteriziralo i *Balkan ekspres*, no *Lokalni vampir* "bliži" je Živku Nikoliću i po mjestu snimanja (Skadarsko jezero) i po načinu (vrlo kritičnom) na koji su prikazani stanovnici maloga crnogorskog mjesta, a još više po tome kako elementi suvremenog svijeta naglo i ne baš pozitivno mijenjaju prilično izoliranu zabit. Iz toga proizlazi i specifičan humor koji je bliži Nikolićevim filmovima poput *Čuda neviđena* (1984) ili *Lepote poroka* (1988), nego najpoznatijem Baletićevu ostvarenju.

Pokretač zapleta u *Lokalnom vampiru* mladić je kojeg prilično stereotipno i tek na trenutke duhovito tumači Mišo Obradović. On od prevaranata na kartama gubi sav novac, suprugin stan i majčinu kuću, u kojoj ona



Lokalni vampir
(Branko Baletić,
2011)

vodi pension u kojem gotovo da i nema gostiju. Mladić se bezuspješno pokušava ubiti, a njegova majka odlučuje inscenirati njegovu (lažnu) smrt i tako zavarati kriminalce koji ga proganjaju. On se krije na tavanu s kojeg povremeno silazi – npr. da bi prestrašio čovjeka koji se udvara njegovoj “udovici”, ali i da bi vodio ljubav sa suprugom koju je prije zanemarivao i koja vjeruje da te erotske doživljaje sanja, sve dok ne ostane trudna. Iz toga se rađa priča o lokalnom vampiru, što izaziva bijes mještana koji se unatoč privatnim i političkim nesuglasicama udružuju da bi se riješili napasti. No sve se potpuno mijenja kada u mjesto počinju hrpimice stizati strani turisti u potrazi za vampirom. Svi se mještani počinju bogatiti i pritom im se potpuno mijenja odnos prema vlastitoj sredini i načinu života. Po tom satiričnom i tek povremeno smiješnom oslikavanju dubokog nerazumijevanja između patrijarhalne sredine i nekih elemenata suvremenosti, Baletić je vrlo blizak Nikoliću, ali, želeći sveobuhvatno prikazati sve elemente sukoba tradicije i modernosti, uvodi u film previše tema, pa uz zatucanost i njezino razbijanje karikirano prikazuje gramzljivost i način na koji novac kvari ljude, obiteljske odnose i političke sukobe, zatim korupciju i pokvarenost policije, a na koncu i turiste koji su isključivo željni senzacija bez razumijevanja prostora u kojem su se našli. Sve to je uobličeno kratkim komičnim scenama kojima, uz ponešto humora u dijalogu, dominiraju fizič-

ki gegovi i pretjeravanja, a u gomilanju sličnih prizora povremeno se gube glavne niti radnje i dramaturška cjelovitost. Za to što se cjelina filma ipak nije posve raspala, ponajviše su zaslužne dvije sjajne glumice. Gošća iz Zagreba Gordana Gadžić u ulozi majke svojom koncentriranošću i glumačkom energijom čvrsto kontrolira presudne obrate fabule, dok mlada crnogorska glumica Kristina Stevović kao suprug unosi u film toliko mu potrebne emocije i ljudsku toplinu. Gledljivosti i povremenoj zabavnosti *Lokalnog vampira* znatno doprinosi atraktivnost eksterijera u kojima je film sniman te vrlo efektan vizualni dio našeg vrsnog snimatelja Živka Zalara (koji, doduše, već desetljećima snima pretežno u inozemstvu). S time da treba napomenuti da su digitalne projekcije u kinu Tuškanac bile vrlo loše, te su se i Zalarovi dometi više naslućivali no vidjeli.

Još više od istog problema trpjela su preostala dva ostvarenja koja su, poput prvih Nikolićevih filmova, bila usmjerena ponajprije prema art-filmu te su nastojala dojmljivom vizualnošću posredovati poetska i filozofska stajališta svojih autora. Doduše, Nemanja Bečanović (1977) izjavljivao je da se on ni najmanje ne naslanja na eksjugoslavensku filmsku tradiciju (pa ni na Živka Nikolića) te da su na stvaranje njegova prvijenca *Posljednje poglavlje* (2011) ponajviše utjecali Hollywood i slika *Christinin svijet* (1948) američkog umjetnika Andrewa Wyetha. I dok je navedena slika



Lokalni vampir
(Branko Baletić,
2011)

doista mogla nadahnuti atmosferu ovog filma, bilo kakvu sličnost s Hollywoodom (osim možda u načinu korištenja vožnja kamere) gotovo je nemoguće pronaći. Mnogo prije mogle bi se povući paralele s Andrejem Tarkovskim, premda je ipak ovdje temelj dramske napetosti opreka između suvremenog intelektualca i primitivnog života koji postoji i traje u dosluhu s prirodom, što je lajtmotiv cijelog Nikolićeva opusa. Diplomiravši književnost, Jovan (kojeg Amar Selimović nezapamtljivo tumači kao mladića koji nema previše doticaja sa stvarnim životom) odlazi u planinsku zabiti na prijateljičin posjed da bi završio svoj prvi roman. Ondje ga primaju domaćini koji žive na imanju uzdržavajući se poljodjelstvom za svoje potrebe, jer ionako ne komuniciraju s drugim ljudima. To je četvero ljudi za koje se do kraja ne saznaje u kakvim su obiteljskim ili prijateljskim vezama i čijim životima autokratski upravlja stariji muškarac Zeko, kojeg iznimnom snagom tumači Vlado Jovanovski. Uz njega je tu dvoje mlađih koji su očito u ljubavnoj, a možda i incestuoznoj vezi, dok posebno mjesto ima djevojka Vesna, koja ne govori (u dojmljivom tumačenju francusko-slovenske glumice Inti Šraj). Poput Živka Nikolića ni Bečanović ne vidi idilu u izoliranosti od civilizacije i u uvjerenosti neukih ljudi da je život određen onim što nosi priroda jedini ispravan način ljudskog postojanja, nego prijetnju. Zato svoj film i gradi na postupnom rastu osjećaja neminovne nesreće i zvjerstva,

što naglašava suprotnostima: Jovanovo čitanje – nepismenost ostalih; govor koji skriva istinu i ne dotiče sugovornika – neverbalna komunikacija koja otkriva budući sukob; svjetlost eksterijera – mrak u brvnari u kojoj žive protagonisti; ljepota pejzaža – klanje bolesnih ovaca. Problem ipak nastaje kada autor na temelju toga nastoji izgraditi dublja značenja. Pritom mu stilska rješenja postaju sve bliža filmu strave, fabularno razrješenje krije se u načinu kako domaćini uživaju u Jovanovu čitanju prvih dijelova Biblije i zbog čega stalno traže da im čita samo njih, a ne da nastavi dalje. Fasciniran njihovim načinom života, posebice nijemom djevojkom koja mu se podaje da bi ga zadržala, Jovan odustaje od namjeravanog povratka, a oni u njegovoj različitosti vjerojatno otkrivaju neke svetačke elemente te ga (inspirirani Biblijom) kamenuju i razapinju na križ, a potom prate njegovo polako umiranje i tako vjerojatno zasnivaju ili proširuju neku svoju primitivnu religioznost. Ipak, takvo kalemljenje nekih filozofskih pogleda na strukturu filma strave ne djeluje previše uvjerljivo.

Treći film ovih Dana, *Mali ljubavni bog* (2011), režirao je najmlađi od predstavljenih autora Željko Sošić (1980), koji je još 2005. realizirao svoj cjelovečernji prvijenac *Imam nešto važno da vam kažem*. On se možda ponajviše izmaknuo iz sjene Živka Nikolića, jer *Mali ljubavni bog* od početka gradi kafijsku atmosferu za stvaranje koje su podjednako važni ek-

TOMISLAV
KURELEC:
PODSJEĆANJE
NA ŽIVKA
NIKOLIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



*Posljednje
poglavlje*
(Nemanja
Bečanović,
2011)

sperimentalistički, gotovo apstraktni kadrovi poput vrlo efektnog krupnog plana razbijanja kapi kiše na asfaltu, kao i odnosi među ljudima. Film počinje dugom sekvencom šetnje kojom bračni par Nikola (Nikola Ristanovski) i Nina (Nina Violić) kreću u posjet. Hodajući, putem neobavezno razgovaraju, ali govorom tijela i mimikom iskazuju prazninu i distancu koja je nastala u njihovim odnosima, pa zato i Ninina najava povratka kući (kojim zaključuje efektanu epizodu) djeluje posve utemeljeno. Međutim, ona nestaje, a Nikola je optužen za njezino ubojstvo. Policija ga uhićuje, a Ninin ga otac premlaćuje, također uvjeren u njegovu krivnju. Taj prvi dio filma doista djeluje kafkijanski, a posebnost Sošićeva svijeta naglašava inzistiranje na zlokobnoj atmosferi kako kamere Dimitra Popova tako i sugestivne glazbe Arva Parta i Vladimira Đurišića. Internacionalnost vrlo dobre glumačke ekipe (u kojoj je protagonist Ristanovski Makedonac, Nina Violić

Hrvatice, Svetlana Bojković i Milan Gutović Srbi, a Branimir Popović i Nada Vukčević Crnogorci) vjerojatno želi naglasiti kako se radnja zbiva na nekom neodređenom mjestu. No stanovita magičnost, koju film do tog trenutka postiže, pomalo se gubi od trenutka kada se dozna da su policije susjednih zemalja registrirale Ninin ulazak na svoj teritorij. Posljedica je nestajanje neutemeljene prijetnje Nikoli, a film se ipak svodi na još jednu varijaciju kritike male, zaostale lokalne sredine iz koje bi pametni ljudi trebali što prije pobjeći, što je tek nešto neočekivaniji odraz Živku Nikoliću drage teme o sukobu civilizacije i zaostalosti. Ona je zajednička svima trima ostvarenjima prikazanim na ovogodišnjim Danima crnogorskog filma, koji su zorno pokazali da je unatoč zanimljivim sekvencama i talentima autora, vrlo teško stvarati respektabilnu nacionalnu produkciju s tako malim brojem filmova.

UDK: 791.633-051DEMME, J."2011"(049.3)

Janko Heidl

Putovanja Neila Younga

(Neil Young Journeys, Jonathan Demme, 2011)

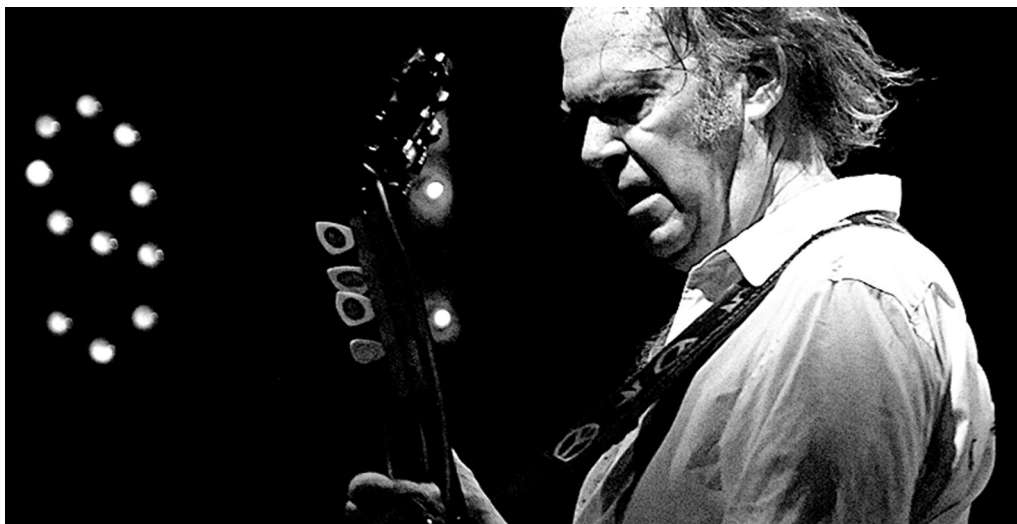
Izbor iz repertoara revije MaxTV Filmomanija 6, Zagreb,
20-30. rujna 2012.

Za nedavnog gostovanja u zagrebačkom kinu Tuškanac (14. svibnja 2012) u povodu prikazivanja kratkog ciklusa njegovih filmova, mađarski je redatelj István Szabó u javnom razgovoru s Tomislavom Kurelcem rekao kako smatra da je najvažnije, pa i jedino po čemu se film doista razlikuje od svih ostalih umjetnosti, mogućnost snimanja glumca u krupnom planu i zatim, dakako, reprodukcije čarobnog trenutka glumačke izvedbe. Unatoč raznoraznim teorijama o tome što film čini zasebnom umjetnošću, izražajno lice glumca na velikom ekranu, smatra Szabó, najveća je vrijednost i jedina unikatna čarolija filma. Dobar će i dobro izabran glumac svojim licem tijekom snimanja ponuditi niz intrigantnih trenutaka, a redatelj je jedina važna vještina znati postaviti kameru ondje gdje će ona uspješno zabilježiti pun sjaj glumčeva proživljavanja i interpretacije.

Velikom redatelju Szabu nije teško povjerovati, a u tom mišljenju, spomenimo, nije usamljen, mada će malo koji filmolog tako izričito zastupati navedenu tvrdnju. Među prvorazrednim ostvarenjima filmske povijesti našlo bi se obilje primjera za potkrepu ove teze, a kao svjež egzemplar koji zorno pokazuje kako je ona primjenjiva i u dokumentarnome filmu, osvrnimo se na naslov *Putovanja Neila Younga* američkoga redatelja Jonathana Demmea, prikazan na nedavno održanoj reviji MaxTV Filmomanija 6 (Zagreb, 20–30. rujna 2012).

Putovanja Neila Younga zacijelo neće ući u povijest kao osobito važan film, no riječ je o uvelike fascinantnom ostvarenju, naravno, u okvirima svojega (pod)žanra i, recimo tako, namjene. Kao i većina dokumentaraca o nekom (rock-)glazbeniku ili sastavu, zanimljivost filmskog djela najvećma ovisi o tome koliko je gledatelj otprije sklon protagonistu. A kada je, k tome, riječ o koncertnom dokumentarcu poput ovoga, kvaliteta filma mahom ovisi i o kvaliteti samog nastupa.

Ovdje zabilježen nastup šezdesetpetogodišnjeg Younga u dvorani Massey Hall u Torontu, u svibnju 2011, u svakom se pogledu može smatrati prvorazrednim. Jedan od nekoliko najistaknutijih aduta izvanredan je, pun, snažan, moćan, zaokružen zvuk, istodobno oštar i topao, monolitan i raskliman, čvrst i lomljiv, grub i nježan. I, što je tu tako posebno, mogli bismo se pitati – dobar zvuk u današnje je doba gotovo *sine qua non* svakog ozbiljnog profesionalnog rock-koncerta. Jest, ali u svijetu rocka, svakom je ambicioznijem izvođaču itekako važno pronaći i ostvariti svoj, vlastiti, otprve prepoznatljiv zvuk. Youngu – kako vele “ocu *grungea*” i “sinu američkih očeva folka” – to je bez sumnje uspjelo već odavna, a njegov prije četrdesetak godina *pronađen* distorzirano-melodičan zvuk natopljen mikrofonijskom danas je, zahvaljujući razvoju tehnologije i desetljećima brušenja, dotjeraniji no ikad. Ovom



prigodom osobito zadivljuje činjenica da Young nastupa sam, bez pratećeg sastava, a njegova gitara – u većem dijelu koncerta svira *elektrificirani* akustični instrument – ne zvuči nimalo solistički, nego se doima kao da čujemo cijeli rock-bend, uključujući i bubnjara! Riječ je dijelom o Youngovu sviračkom umijeću, dijelom o jasnoj zamisli o tome kako želi i treba zvučati i dijelom o daru stručnjaka zvučne slike da ostvare njegove vizije. Nije stoga nimalo čudno da su prva imena na špici filma, ali i osobe koje u njemu najprije vidimo upravo Youngovi (vele)majstori zvuka, bez kojih njegova autorska i izvođačka izvrsnost ne bi mogle biti tako snažno predstavljene, ni na samim koncertima, ni na filmu. U tom kontekstu, nekoliko kadrova snimljenih s položaja miks-pulta ovdje se ne čini tek standardnim korištenjem jednog od rutinskih postava kamere pri filmskom bilježenju koncerta, već ostavljaju dojam nenametljivog, ali jasnog naglašavanja udivljenja prema impresivnoj zvučnoj slici i onima koji su je ostvarili.

Umjesto procjene kvalitete Youngovih (ovdje izvedenih) pjesama, koje možemo i ne moramo voljeti ili cijeniti, oslonimo se na stajalište uglednog i prilično pouzdanog glazbenog portala All Music Guide čiji kritičar Stephen Thomas Erlewine zapisuje da je glede dubine,

slojevitosti i snage Youngov opus nadmašen tek onim Boba Dylana. A kako snimke izvedbi pjesama čine oko osamdeset posto sadržaja ovoga filma, dobro je znati ili smatrati kako je taj osnovni materijal na visokoj razini. No, još se važnijim čini ono *kako*. Odnosno, *kako* Neil Young interpretira taj materijal. Vremesna ikona rocka zadivljuje ponajprije uvjerljivošću, uživiljenošću, osjećajnošću kojom svira i, osobito, pjeva svoje pjesme. Repertoar sastavljen od tada svježih pjesama iz 2010, s aktualnog albuma *Le Noise*, i onih starih nekoliko desetljeća, uglavnom objavljenih oko 1970, funkcionira kao jedinstvena cjelina. Young i pjesme stare četrdesetak godina, koje je nesumnjivo dosad izveo stotinama, ako ne i tisućama puta, pjeva fascinantnom proživljenošću, kao da ih je skladao danas, u stihovima i notama tražeći i iz njih izvlačeći smisao, a ne tek reproducirajući otprije poznat skup slova, riječi, ritmova i melodija kako bi, eto, zabavio okupljenu publiku. Nije ni, nedajbože, nostalgично recikliranje negdašnjih uspješnica, nego umjetnički izričaj koji se događa upravo sada. Uvjerjenje u vlastiti rad kao u iskaze (dugo)trajne vrijednosti i kao u djelo iza kojega stoji cijelim bićem čitljivo je ponajprije na Youngovu licu, u njegovoj gesti i grimasi, te u stavu i držanju. Pun scenskog iskustva, opušten i usredotočen, po-

malo nemarno odjeven u posve svakodnevnu kombinaciju izlizanih traperica, obične majice kratkih rukava i mrvicu prevelikog sakoa, s otrcanim slamnatim šeširom na glavi, neobrijan i neuredne frizure, Young je očevidno siguran u sebe i vlastitu sposobnost obavljanja svojeg zanata te s publikom komunicira isključivo pjesmama, kretnjama i impostacijom, bez udvorničkog ili bilo kakva drugog dodatnog verbalnog čavrljanja. Pritom se ne doima nimalo arogantnim, ni poput pozerski dizajnirane zvijezde, već jednostavno poput osobe koja zna zašto radi to što radi i kako to činiti.

Sve ovo odlike su samog Younga i njegove scenske persone koja se, dojam je, ne razlikuje puno od privatne, no ništa od toga ne bismo mogli zamijetiti niti zaključiti da Jonathan Demme nije majstorski snimio ono što mu je bilo ponuđeno. Razumijevajući Youngovu snagu i karizmu, redatelj je mudro izbjegao filmske takozvane atrakcije koje se obično, uglavnom pogrešno, smatraju primjerenima snimanju rock-koncerata, kao što su mnogobrojni pokreti kamere svih vrsta i naglašeno dinamična montaža. Više-manje Youngov vršnjak, šezdesetsedmogodišnji Demme očito smatra kako je glavna atrakcija i najveća vrijednost upravo izvođač sam, a ne ono u što se nastup može preobličiti filmskim postupcima. Filmske mogućnosti su isključivo u službi protagonista, a ne alati koji će pokušati biti zanimljiviji i važniji od onoga tko je ispred kamere, na pozornici. Stoga Demme rečeni koncert snima koristeći se razmjerno dugim i mirnim kadrovima, usmjerujući objektiv na izvođača i prepuštajući mu, kako valja, da vodi glavnu riječ. Srednji, blizi i poneki širi plan Younga – publika jedva da je i snimljena – usputno oslikavaju i upečatljiv ugođaj minimalistički, ali domišljato uređene i osvijetljene pozornice. Cjelinom, barem u dojmu, prevladavaju krupni i izrazito krupni planovi Youngova lica na kojem, zbog blizine kamere i dugotrajnosti kadrova, možemo, kako je duhovito zapisao kolega Aleksandar Dragaš, “brojiti čekinke na bradi, provjeriti rad njegova

zubara” i, našalio se drugi recenzent, “vidjeti bore unutar bora”. U klasičnom smislu neljipo, no markantno te dostojanstveno privlačno ostarjelo lice u svakom trenutku odražava kako bogatstvo unutarnjeg života tako i zdušnost u iznošenju emocionalno-sadržajnih tananosti pojedinih pjesama, bile one društveno angažirane, govore o osobnim međuljudskim odnosima ili bile one kojih zagonetno sugestivan smisao tek naslućujemo.

Demme tek na nekoliko mjesta, no posve u skladu s intonacijom cjeline, iskoračuje iz okvira klasično nenametljivog kadriranja i ritma, a upravo tim iščašenjima udara konačni dojmovni pečat i filmu daje poželjni vječni sjaj. Gotovo cijela jedna pjesma u prvoj polovini filma snimljena je u dugačkom, neprekinutom, vrlo krupnom planu nepomične kamere montirane neposredno ispod Youngova mikrofona. Youngovi pokreti glavom u ritmu pjesme, snimljeni iz blagog donjeg rakursa umjereno širokokutnim objektivom koji mu pomalo izobličuje lice, poprimaju gotovo hipnotičko djelovanje. Smještaj kamere pod mikrofon – napravu u koju pjevač pjeva i s pomoću koje neposredno prenosi tekst i melodiju pjesme te s kojom, zapravo, ima poseban odnos – daje naročitu dimenziju intimnosti i osjećaja da se glazbenik obraća baš nama. Takav smještaj kamere omogućuje, također, da puninu izvođačeve usredotočenosti doživimo iz neposredne blizine, u prostoru ispred, odnosno – iz perspektive publike i filmskoga gledatelja – iza mikrofona, to jest u prostoru u koji nitko nikada ne uspijeva zaviriti, prostoru isključivo rezerviranom samo za pjevača i mikrofon. Privatnost te branjevine i takve blizine čak izaziva određenu dozu neugode, no ulazak u zonu bliskosti prve vrste posve je kompatibilan s vrstom rocka kojom se bavi Neil Young, a u kojoj se više ili manje otvoreno iznose najintimniji osjećaji i razmišljanja, u kojem se slušatelju, kako se kaže, nudi izvođačeva duša.

Snimak rečene kamere bit će na gotovo isti način iskorišten još jednom, potkraj

JANKO HEIDL:
PUTOVANJA
NEILA YOUNGA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

filma. Ta odluka isprva čudi, jer se Demme nijednim trikom ne koristi dva puta. No, prigodom druge uporabe ove kamere ispod mikrofona, na objektiv u jednom trenutku pada kap Youngove sline ili znoja i na njemu će se zadržati sve do kraja kadra. Osim što rečena tekućina na objektivu sada na zanimljiv način mijenja sliku u čisto vizualnom smislu, ona, kao dio samoga Younga, na svoj način dodatno pojačava osjećaj intimnosti te čak doslovno pokazuje kako se Young u potpunosti predaje izvedbi. Naravno, taj će se detalj mnogima učiniti degutantnim, kao primjerice američkom kritičaru koji je taj dio filma ocijenio nečim najgnusnijim što je vidio u kinu u posljednjih nekoliko godina. Pomalo digresivno, možemo uzvratiti: nije li neusporedivo degutantnija činjenica da, paušalno rečeno, oko polovine hollywoodskih filmova počiva na premisi da netko nekoga želi ubiti? A taj nas očiti nesrazmjer u procjeni stupnja degutantnosti u odnosu na veličinu onoga što je izaziva podsjeća na odavna poznatu postavku da se u određenom kontekstu sitnice mogu doimati uvelike značajnijima od *krupnica*, što Demme u ovom filmu koristi s majstorskim osjećajem za odmjeranost i diskretnu djelotvornost.

Još dva takva upečatljiva Demmeova poteza su snimanje većeg dijela jedne pjesme u kosom kadru, u kojem je vrat Youngove gitare uspoređan s gornjim i donjim rubom okvira, te kadriranje dobrog dijela jedne pjesme iz kuta u kojem otvoren poklopac klavira prekriva veći dio Youngove glave, tako da mu vidimo samo usta i bradu. Ništa posebno mudro, ni zahtjevno, no ovih je nekoliko intervencija izvedeno u savršeno odabranim trenucima te u sklopu cjeline ostavljaju snažan dojam.

Putovanja Neila Younga treći je Demmeov dokumentarac o američkome veteranu rocka snimljen unatrag šest godina. Prethodna dva, u nas neprikazana naslova, *Neil Young Trunk Show* (2009) i *Neil Young: Heart of Gold* (2006), također su koncertni filmovi, a doista je neuobičajeno – riječ je, štoviše, o jedinstvenom

slučaju – da neki etablirani filmaš, poput oskarovca Demmea, u tako kratkom razdoblju režira više cjelovečernjih koncertnih dokumentaraca o istom glazbeniku. U intervjuu vezanom uz *Putovanja Neila Younga* Demme kaže kako nije, kao što bi se moglo pomisliti, osobit ljubitelj Youngova glazbenog izraza, nego da ga fascinira Young sam, kao osoba te “način na koji pjeva, na koji se drži, na koji hoda”. Vratimo li se na početak, na teoriju Istvána Szaba o krupnom planu lica kao najsPECIFIČNIJEM čimbeniku filmske umjetnosti te o sposobnosti postavljanja kamere na ono mjesto na kojem će ona najbolje zabilježiti suptilnosti promjena na glumčevu, odnosno protagonistovu licu, kao na redateljevu najveću vještinu, ustvrdimo kako je, snimajući Youngov koncert, Demme napravio izniman film primjenjujući upravo takve postupke. A njegove gore spomenute riječi zapravo potvrđuju da i sam vjeruje, odnosno da se drži istog načela koje zastupa Szabó.

Netko bi mogao reći da sve navedeno nije plod naročite vještine, jer da je, kao prvo, način snimanja, odnosno redateljski pristup jednostavno odredila priroda solističkoga nastupa u kojem se, naizgled, i nema snimiti što drugo osim čovjeka na pozornici, a kao drugo, da su mnogobrojni koncerti snimljeni upravo tako, s izvođačem u krupnome planu. I jedno i drugo djelomično je točno. No, Demmeova je vrlina i zasluga što je u prvom slučaju zaključio da taj koncert treba snimiti baš tako, jer se nesumnjivo mogao opredijeliti i za razne druge načine kojima bi eventualno pokušao *razigrati* ili *razbiti* minimalizam onoga na pozornici. U pogledu druge primjedbe, istina je da mnoge koncertne snimke nude mnogobrojne krupne kadrove izvođača, no malo kad tako dosljedno i malo kad *s kamerom na pravom mjestu*. Dakle, sve navedeno nije posljedica slučaja nego Demmeovih redateljskih odluka, a režija se, zar ne, sastoji upravo od niza odluka koje će odrediti konačni stil filma.

Kako *Putovanja Neila Younga* nije isključivo koncertni film, ocrtajmo ukratko i ono što

je zabilježeno izvan koncerta. Riječ je o dokumentarnim snimkama, po svoj prilici baš za ovaj film organiziranog dijela Youngova putovanja do Massey Halla u Torontu, tijekom kojeg prolazi krajolicima svojeg odrastanja, poglavito mjestašcem Omemee u sjevernom Ontariu. vozeći automobil oldtajmer iz doba svojeg djetinjstva, Young, naglas iznosi usputne refleksije na koje ga potiču susreti s uvelike izmijenjenim lokalitetima koje nije vidio odavna. Ove neambiciozne snimke tipa kućnog obiteljskog videa nude dodatni mali uvid u protagonistovu osobnost, no u sklopu cjeline funkcioniraju kako bi nenametljivo, ali snažno podcrtale emotivnost, odnos prošlosti i sadašnjosti te protok vremena, što sve igra veliku ulogu u Youngovu stvaralaštvu (istu funkciju i učinak u koncertnome dijelu filma ima i odlu-

ka da se svaka izvedena pjesma označi telopom s njezinim nazivom i godinom objavljivanja). Povezuju nas, isto tako, s temeljnim izvoristom njegova autorstva i nadahnuća, kako biografski činjenično, jer riječ je o mjestu gdje je stasao i okolini koja ga je formirala u najranijim godinama života, tako i psihološki, jer njegova umjetnost, samorazumljivo, nastaje kao plod njegovih razmišljanja i refleksija potaknutih vanjskim podražajima. Također i kako bi pokazale razliku između Younga izvan pozornice i na pozornici. Jer premda je riječ o istom čovjeku koji se, kako rekosmo, ne preobražava u scensku personu *showmana*, tek na pozornici, odnosno s gitarom u ruci i pjesmom na usnama, što mu jest primarno, da tako kažemo, poslanje, on uistinu daje sve od sebe i postaje fascinantna i karizmatična figura rock-umjetnika.

JANKO HEIDL:
PUTOVANJA
NEILA YOUNGA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB):791.21.038.53"2012"(049.3)

Stipe Radić

Slavljenje mogućnosti

8. 25 FPS – Internacionalni festival eksperimentalnog filma i videa, Zagreb, 25-30. rujna 2012.

Dijelom ironično, francuska je šezdesetosmaška grupa *Ciné-tracts* (kinoletci) uz svoje kratke radikalno političke radove dijelila i upute za uporabu koje su upućivale na širinu funkcija prezentiranih ostvarenja. Nastala u zlatno doba avangardno-političkog i filmskog promišljanja te sačinjena od velikih autora poput Chrisa Markera, Jean-Luca Godarda ili Philippea Garrela, grupa je snimala većinom nijeme i crno-bijele vizualne kolaže s namjerom agitiranja među studentima i radništvom. Naglašavajući polivalentnost tih trominutnih filmskih letaka, upute su tvrdile da bi njihovi radovi trebali: osporavati, predlagati, šokirati, informirati, ispitivati, tvrditi, uvjeravati, misliti, vikati, ismijavati, prokazivati, usavršavati... sve da bi potakli diskusiju i djelovanje. Upravo bi sličan sijaset funkcija te autorskih težnji i zahtjeva mogao dijelom opisati uvijek mnogobrojne i raznovrsne eksperimentalne radove koje 25 FPS redovito u rujanskome terminu prezentira zagrebačkoj publici. Slično kinoletcima i njegov program uvijek traži te (pa i po cijenu mogućih nesporazuma) izaziva reakciju otvorenog i aktivnijeg gledatelja.

Stvaralačko je polje eksperimentalnih autora uvijek određeno osobnim senzibilitetom u tretiranju audiovizualnog, a kao takvo je raznovrsnošću rezultata teško svedivo na jednostavna usustavljanja. Angažiranost se umjetnika pritom otkriva u otpadničkom odbacivanju dominantnih i lukrativnijih načina filmskog izražavanja. Uz autore koji djelima za-

diru u apstrakciju ili, pak, u samovoljna istraživanja granica medija, radovi u programima 25 FPS-a često su okrenuti uzbudljivoj hibridizaciji te poigravanju odrednicama igranog, dokumentarnog i animiranog roda. Pritom uvijek pokušavaju izravno djelovati na gledatelja te svojim ritmom, slikovitošću, glazbenim odabirom, formiraju agresivna, meditativna, propitujuća djela kojima izazivaju trans, očuđenje i nevjericu.

25 FPS jedan je od rijetkih festivala koji je još uvijek ostao vezan uz, do prije recesije kulturno izrazito životne prostore Studentskog centra. Tako i osmu godinu zaredom omogućuje hrvatskoj publici da uroni u recentnu svjetsku produkciju koja je tehnološkom demokratizacijom medija dosegla visoke razine brojnosti, hibridnosti i sofisticiranosti. Festival je omogućio da se iz godine u godinu, iz rada u rad, prate neki mladi i sve poznatiji autori, a ove su godine novim radovima tako opet zastupljeni, među ostalima, Nicolas Provost i Johann Lurf. Festival nosi i edukativnu ulogu te omogućuje da se na velikom platnu vide radovi avangardnih velikana pa je uz programe po izboru članova ocjenjivačkog suda prikazan i program prikladno naslovljen *Ode filmu*, u kojemu su prikazani klasici Kennetha Angera, Brucea Connera, Lena Lyea te restaurirana kolorirana verzija *Puti na mjesec* (*Le voyage dans la lune*, 1902) Georges Mélièsa. Valja spomenuti i festivalske seanse proširenog filma koje gotovo svaku večer šire percepciju publike u tome što



Umijeće
lovljenja
(Jessica
Bardsley, 2011)

očekivati od audiovizualnog doživljaja, a ovu je godinu obilježilo uparivanje glazbenih rješenja uvijek sjajne pulske grupe East rodeo s eksperimentalnim klasicima nastalima unutar Kino kluba Split.

Kako i priliči festivalu s više od 30 radova u konkurenciji, glavni je trojac ocjenjivačkog suda (austrijska umjetnica Mara Mattuschka, talijanski filmski programer Sergio Fant te japanski autor Daichi Saito) dodijelio priznanja za čak šest filmova, čemu treba dodati još tri djela koja je istaknuo ocjenjivački sud kritike, sastavljen od hrvatskih autora i filmskih kritičara. Iako je ovogodišnji program bio solidan s nekoliko snažnih favorita za nagrade, stječe se dojam da je nedostajalo uvijek nasušno potrebne svježine u autorskim pristupima – pa ako je jedan od prošlogodišnjih laureata, crnohumorni animirani film *Vanjski svijet* (*The External World*, 2010) Davida O'Reillyja pokazivao koliko eksperimentalni film može biti komunikativan, ovu je godinu obilježio nedostatak animiranih radova, ali i općenito bljeskova autorske zaigranosti i humora.

Iako su izrazito heterogeni, većinu ovogodišnjih nagrađenih filmova povezuje stilsko-tematski fokus na fragmente, prirodu i ruševine u formiranju opipljivog osjećaja dezorijentiranosti ili poetizacije prostora i stvarnosti. Tako je Sergio Fant svoju nagradu za najbolji rad dodijelio sjajnom, možda i najintragantnijem filmu programa *Umijeću lovljenja* (*The Art of Catching*, 2011) Jessice Bardsley, halucinantno poetičnom spoju dokumentarnih, fiktivnih i etnografskih fragmenata vezanih uz život u floridskom Evergladesu. U tom se slojevitom filmskom eseju meditativnim ritmom izmjenjuju dokumentarne sličice vezane uz život uz more s crno-bijelim *found footage* materijalom, a sve upareno s naracijom nekoliko priča smještenih u različita vremena. Osim one autobiografske, te one o životu osiromašene radničke obitelji, snažnim intezitetom rezonira ona koju autorica podastire tek tekstom, a koja prati davnu potragu za nekakvim nepoznatim šumskim bićem. Fant je posebnim priznanjem nagradio *Arrastre* (2010, Nicholas Brooks), dojmljiv kratki film u kojem uz naglašene zvuč-

STIPE RADIĆ:
SLAVLJENJE
MOGUĆNOSTI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Ja sam mikro
(Shumona Goel
i Shai Heredia,
2010)

ne efekte autor oneobičava hrpu nepovezanih predmeta razbacanih po sterilno sivoj podlozi. Podrhtavanja, postupna pokretanja, padovi tih predmeta izazivaju osjećaj jezive onostrane ko-reografije.

S druge je strane Mara Mattuschka nagradila dva rada svojih sunarodnjaka – glavnu je nagradu dodijelila *Konferenciji (bilješkama o filmu 05) /Conference (Notes on Film 05)*, 2011/ Norberta Pfaffenbichlera, a posebno priznanje Michaeli Grill za *Forêt d'Expérimentation* (2012). Prvi je sugestivno nizanje crno-bijelih isječaka iz drugih filmova u kojima glumci, od Charlijea Chaplina preko Uda Kiera do Bruna Ganza, ukrašeni karakterističnom frizuricom i brkom, portretiraju Adolfa Hitlera. Autor pritom izbjegava ironiziranje prikupljenog materijala te uz isječke dodaje abrazivan *noise drone*, čime film postaje svojevrsno istjerivanje zloduha prošlosti uhvaćenog na filmu. Ambijentalno elektronički *soundtrack* (uparen sa suptilnim zvukovima iz prirode) obilježava i ponešto predug *Forêt*

d'Expérimentation u kojem autorica hvata detalje na koje nailazi tijekom šetnje šumom da bi njima digitalno manipulirala i slike svagdanjeg alterirala u mračne i impresionističke vizije.

Digitalnim je procesom nastao i *Uznemiren (Vexed)*, 2010 nizozemske grupe Telcosystems, a koji je Daïchi Saito nagradio posebnim priznanjem. *Uznemiren* je vizualno izrazito agresivno iskustvo koje kroz 30-ak minuta trajanja gledatelje vodi u izvansvjetovni prostor digitalnih akromatskih obrazaca, koji uz pratnju ambijentalnog *dronea* vode u iskričavi kaos, a u konačnici zadobivaju i suptilne naznake boje. Slično je u programu, no daleko suzdržanije i s više interesa u istraživanju obrazaca i tekstura pokazao i dojmiljivi *Sam s mjesecom (Alone with the Moon)*, 2012 Petera Burra. *Uznemiren* je pritom nešto poput psihodeličnog uranjanja u pikselizirani svijet monitorskog ekrana, a u svojoj je rahlosti za gledateljev pogled jedno od najuzbudljivijih festivalskih doživljaja.



Palače milosrđa
(Gabriel
Abrantes i
Daniel Schmidt,
2011)

Smirenim je ritmom potpuno drugačiji filmski esej *Ja sam mikro* (*I Am Micro*, 2010) indijskih redateljica Shumone Goel i Shaie Heredie, kojem je Saïto dodijelio glavnu nagradu. Autorice povezuju zrnate crno-bijele snimke načinjene u napuštenoj indijskoj tvornici u kojoj se nekoć proizvodila filmska oprema sa scenama snimljenima na setu niskobudžetnog filma, dok u *offu* teče ispovjedni monolog indijskog nezavisnog filmaša koji deziluzionirano progovara o iskustvu bavljenja filmom. Redateljice tako tvore djelo tragičnih kontura u kojem posredovanjem metaforike snimke devastirane tvornice (kako otkriva programska bilježica, jedine indijske tvornice koja je proizvodila 35-milimetarske kamere) propituju težak položaj neprilagođenih filmaša.

Suptilno je poetičan i eksperimentalni dokumentarac *Tako svijetla budućnost* (*Future So Bright*, 2011) Matta McCormicka, nastao na istom idejnom tragu kao i sjajni radovi *Robinson u ruševinama* (*Robinson in Ruins*, 2010) Patricka Keillera te *Ruševine* (*Ruínas*, 2009) Manuela Mozosa. Autor je pet godina putovao američkim Zapadom te svojom 16-milimetarskom kamerom mapirao i snimao napuštene građevine. U slijedu snimaka u kojima pokazuje izraziti osjećaj za ritam i kompoziciju kadra, McCormick bi-

lježi napuštene prerijske farme, ogoljele zidove usred ničega, ali i nekoć urbanizirana mjesta, propale industrijske zone, turističke objekte, korodirane reklamne stupove. To je sablastan svijet lišen ljudske prisutnosti u kojem su ruševine simbol truljenja i civilizacijske nezasićenosti, a sam film u konačnici postaje nekrolog američkom "manifestu sudbine" koji je stoljećima opravdavao širenje na Zapad. S druge strane, u programu smo mogli vidjeti i dojmljiv kratki film *Krug Wr. Neustadt* (*Kreis Wr. Neustadt*, 2011) Johanna Lurfa, u kojem autor u nizovima vožnji (uz uhoparajući zvuk vespe) dokumentira grotesku arhitektonskih ekscesa koji obilježavaju kružne tokove diljem Austrije.

Osjetljivom se strukturom te finim polaganim tempom ističe i film *Mračan vrt* (*Dark Garden*, 2011) Nicka Collinsa, koji je dobio nagradu Fuji koju dodjeljuju organizatori festivala. Za razliku od McCormicka, koji sa distance promatrački bilježi arhitekturu i njen položaj u prostoru, Collins se maksimalno primiče biljkama u vrtu tijekom zime te u nizovima crno-bijelih snimki otkriva misteriozno opustošene i hrapave strukture biljnih skeleta, njihove sjene, pregibe i smežurane listove. Riječ je o atmosferičnom ostvarenju koje slavi tajnu prirode u njezinoj bespoštednoj, zimskoj ošttrini.

STIPE RADIĆ:
SLAVLJENJE
MOGUĆNOSTI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Oblak neznanja
(Tzu Nyen Ho,
2011)

Dva rada koje je istaknuo ocjenjivački sud kritike u sferi su ambicioznog igranofilm-skog eksperimenta. Glavna je nagrada dodijeljena portugalskom srednjometražnom filmu *Palače milosrđa* (*Palácios de Pena*, 2011) Gabriela Abrantesa i Daniela Schmidta, dok je singapurski *Oblak neznanja* (*The Cloud of Unknowing*, 2011, Tzu Nyen Ho) nagrađen posebnim priznanjem, ali i nagradom publike. Oba su filma atmosferske snemorice koje progovaraju kriptičnim vizualnim motivima. Tako se *Palače milosrđa*, kroz priču o privrženom odnosu mladih rođakinja i bake, koja posjeduje zamak u šumi, grade na rahlom tlu bizarnih, poetičnih, homoerotičnih, mračno parodičnih trenutaka. Narativna se linija pritom prekida te urušava pod navalom podsvjesnog, uvodeći nas u bakin san smješten u inkvizicijsko srednjovjekovlje i priču o dvama lutajućim vitezovima. Autori u svojoj filmskoj zagonetki pokazuju utjecaje Alberta Serrae i Apichatponga Weerasethakula, ali i uzbudljivu te obećavajuću konceptualnu smjelost.

Dojmljiv je i tehnički izrazito dotjeran *Oblak neznanja*, inače dio singapurskog programa u sklopu Venecijanskog bijenala 2011. U njemu putem stiliziranih mozaičnih sličica

pratimo nekolicinu pretilih muškaraca koji duboko zaokupljeni vlastitim aktivnostima žive u stanovima jedne stare zgrade. Svojevrsna mogućnost za transcendiranje vlastita skučenog svijeta ukazuje im se kad u ekstatično dočaranim scenama pred njih stupi misteriozni čovjek u oblaku pare i dima. U intrigantnom završnom i izrazito dugom kadru, snimljenom na dizalici izvan zgrade, autor povezuje filmsku ekipu s prostorima u kojima je film sniman, naglašavajući artifičijelnost prikazanoga.

Među nenagrađenim radovima vrijedilo bi istaknuti *Agathu* (Beatrice Gibson, 2011), u kojoj su snimke britanskog pejzaža snimljene 16-milimetarskom kamerom neusuglašeno uparene s naracijom u prvom licu koja prepričava znanstvenofantastičnu dnevničku crticu. Gibson tako očuđuje iskustvo snolikih brežuljaka kojima se kreće misteriozno odjevena grupica ljudi te stvara suptilno poetičan i višeslojan rad. *Agatha* pritom temom (odnos istraživača sa svemircima neodređenog spola) podsjeća na *Lijevu ruku tame* (*The Left Hand of Darkness*) Ursule K. Le Guin, a u cjelini (spojem znanstvene fantastike i etnografskog interesa) i na odlični *Postupni razvoj* (*Slow action*, 2011) Bena Riversa, srednjometražni film prikazan



Od do (Miranda
Herceg, 2012)

na prošlogodišnjem 25 FPS-u. Intrigantnim se pokazao i *Meteor* (Cristoph Girardet, Matthias Müller, 2011), sastavljen od kadrova i scena preuzetih iz hrpe drugih filmova. Tako imaginativno spajaju šarene slike svemirskog istraživanja s crno-bijelim snimkama dječackog sanjarenja, a konačan je rezultat snoliko djelo intrigantne strukture u kojem se slike, i riječi koje izgovara narator, nižu asocijativnim slijedom. Treba izdvojiti i *Generator* (2011) Takashija Makina, koji zrnate snimke grada snimljene iz zraka preplavljuje namazima toplih boja. Polagano pulsiranje filma upareno je s ambijentalnim *soundtrackom* kulnog glazbenika Jima O'Rourkea, a konačan filmski doživljaj u gledatelja izaziva transcendentni osjećaj uranjanja u pastelne preljeve slika Marka Rothka. Ističe se i belgijski *Govorni čin* (*Speech Act*, Herman Asselberghs, 2012) koji tijekom svojeg tridesetominutnog trajanja neprestano iznenađuje gledatelja. Film počinje kao ispovjedni monolog o tehnološkim aspektima Cameronova *Avatara* (2009), promećući se u ironično predavanje o sociokulturološkim aspektima konzumerističkog društva spektakla, a u konačnici i izrazito gorku, filozofsku osudu pasiviziranog gledatelja. Pritom mobilna ka-

mera prati filmskog predavača, sjajnog glumca Willyja Thomasa, ostajući fokusirana na njegovo lice. Originalan i polemičan, *Govorni čin* snažno je i intelektualno stimulirajuće djelo.

25 FPS i ove je godine u programu Focus on Croatia okupio recentne radove hrvatskih autora. Riječ je o solidnom programu koji, za razliku od glavne festivalske konkurencije, obilježava animacija, a ponajviše zaigrani stop-animacijski film *Daniile Ivanoviču, slobodan si* (2012) Petre Zlonoge te kroki fantazmagorija Josipa Žuvana *Dream Myself Away* (2011). *Noćna* (2012), dokumentarac sačinjen od fotografija Lucije Bušić, pokazuje zanimljiv i uspješni autorski pristup temi čistača ulica, a crno-bijelo *Prebivalište praznine* (2011) Tanje Deman rezonira meditativnim pristupom prostoru i modernističkoj arhitekturi. Vrijedi istaknuti da je od djela hrvatskih autora u glavnom programu prikazan dojmljiv kratki film Mirande Herceg *Od do* (2012) koji intrigira odmjerenim ritmom i dojmljivom fotografijom, a govori o javnim prostorima koji podjednako povezuju i razdvajaju ljude.

Nakon godine stanke festival je vratio program Kino 23, u sklopu kojeg je na velikom platnu dosad prikazano nekoliko dugometraž-

STIPE RADIĆ:
SLAVLJENJE
MOGUĆNOSTI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

nih klasika, od filmova Jacquesa Tatija, Shinye Tsukamota do Davida Lyncha i Gaspara Noéa. Ove je godine kao film zatvaranja prikazana kulturna *Sveta planina* (*The Holy Mountain*, 1972) Alejandra Jodorowskog. Ta je manično zabavna i groteskna vizualna epopeja o putovanju kroz talog ljudskog svijeta prema duhovnom prosvjetljenju puna autorovih karakterističnih tema i detalja. Epizodnim nizanjem alegoričnih i simbolizmima kodiranih sekvenci Jodorowsky se igra filmskom naracijom, a djelo prije svega obilježava ekscesna uporaba boja i

scenografije te vrhunski rad direktora fotografije Rafaela Corkidija (koji će i vlastitim filmovima iznova pokazivati inspiraciju svojim mentorom). Fascinantno je pritom završni kadar u kojem glumci otpisuju cijeli film kao izmišljeni konstrukt te se kreću osloboditi okova magije filmskog privida. U skladu s istraživačkom naravi samog festivalskog programa koji neprestano slavi (ne)mogućnosti samog medija, tim je kadrom i sasvim prikladno finaliziran još jedan 25 FPS.

UDK: 791-21(437.1)"201"(049.3)

Vladimir Šeput

Osrednji filmovi nekada važne kinematografije

Uz 19. tjedan češkoga filma, kino Europa, Zagreb,
5-8. listopada 2012.

Svaka smotra, revija ili festival čiji je interes prikazati ostvarenja određene nacionalne kinematografije susreće se s problemom njezina jasnog definiranja. Po kojem se kriteriju određeno djelo svrstava u korpus neke kinematografije pitanje je koje zna izazvati polemike, naročito s obzirom na sve veći broj međudržavnih koprodukcija i odlazak redatelja iz matične zemlje na snimanje u inozemstvo. Posljedično, i češka se kinematografija suočava s istim problemom. Međutim, srećom po češki film, čini se da su njegovi određeni kodovi utkani u svijest hrvatske publike koja nema problem s definiranjem "češkoga", pritom najčešće imajući na umu jedinstven humor, duhovitost i šarm za koje je dijelom vjerojatno zaslužna i karakteristična melodičnost češkoga jezika. Korijenje te popularnosti treba tražiti u književnosti Haška, Hrabala, Kundere i drugih čitanih pisaca, a filmska su ostvarenja tek dodatno učvrstila dobre sponne između dvaju naroda (ne treba zaboraviti ni da su noviji hrvatski filmovi dobar dio međunarodnih priznanja ostvarili upravo u Češkoj). Ipak, od šest ostvarenja prikazanih na ovogodišnjem Tjednu tek bi se neka od njih, logično i najbolje posjećena, mogla svrstati među opisane.

Iz radionice čeških gorko-slatkih komedija na Tjedan su pristigla dva filma od kojih je prvi poprilično predvidljiv i neinventivan. Riječ je o filmu *Perfect days* (*Perfect Days* – *I ženy mají své dny*, 2011) Alice Nellis, popularne i najvažnije češke redateljice srednjega na-

raštaja, čiji je nešto bolji film *Mamas & Papas* (2010) prikazan u Zagrebu godinu prije. Kako je to kod Nellis običaj, i ovo je ostvarenje usredotočeno na snažne ženske likove, primorane samostalno prolaziti kroz životne teškoće. Ono što donekle spašava ovu eskapističku komediju za kućanice poprilično je čvrsto i fokusirano narativno središte u liku Erike, oko kojeg Nellis potom uspješno izvlači ostale narativne rukavce spretno gradeći svoj filmski svijet, u čemu joj uvelike pomažu dvije glavne glumice Ivana Chýlková, koja glumi Eriku te Zuzana Bydžovská, koja igra Alice, Erikinu (bivšu) zavodu (sestru bivšeg muža). Nažalost, problem scenarija Alice Nellis ponovno su sasvim površno prikazani muški likovi. Dok su dijalozi i postupci ženskih likova motivirani i promišljeni, muškarci u njezinim djelima imaju ponajprije reproduktivnu ulogu, a većina ih je do te mjere nesigurna i pasivna da to na trenutke djeluje groteskno (doduše, takvi su trenuci ponekad uspješno iskorišteni kao elementi komike). Moguće je da je izvor dramaturških problema i tekst škotske dramaturginje Liz Lochhead po kojem je film napravljen, a koji je u Pragu upravo Nellis postavila na kazališne daske gdje se izvodio sedam sezona. Tematski se film nadovezuje na njezino spomenuto prethodno ostvarenje u čijem je središtu nekoliko parova koji se na različite načine suočavaju s problemima odgoja, gubitka, i iščekivanja djeteta. No taj je film dijelom sadržavao i elemente tragedije, što se za *Perfect Days* ne može reći.



Muške nade,
muški snovi (Jiří
Vejdělek, 2011)

Gledatelj je u ovom slučaju tijekom cijelog trajanja filma svjestan da silne peripetije na kraju neće uroditi ničim pretjerano ozbiljnim, a kamoli tragičnim. Tako da je i smrt jednog od likova "sasma nešto ljudsko", te je prikazana kao prirodan dio ljudskog postojanja i tek korak na putu k ispunjenju želja glavne junakinje.

Druga komedija prikazana na Tjednu, *Muške nade, muški snovi* (*Muži v naději*, 2011) Jiříja Vejděleka nedvojbeno je uspješno *mainstream* ostvarenje koje bi se lako moglo zamisliti na repertoaru nekog od hrvatskih multipleksa, a svojevrstan je nastavak autorova hita *Žene na kušnji* (*Ženy v pokušení*, 2010), također prikazanog pred zagrebačkom publikom. Komedija "nemoralne premise" u kojoj se zaplet gradi oko preljuba dinamično je snimljena i montirana s izvrsnom glumačkom međuigrom Jiříja Macháčka, Boleka Polívke i Vice Kerekes u ljubavnom trokutu. Premda odiše ponekim stereotipom, riječ je o uspješnoj populističkoj komediji ležernog tona, u duhu gledanog hrvatskog filma *Sonja i bik* (2012) redateljice Vlatke Vorkapić.

Hitchcockov film *Krivo optužen* (*The Wrong Man*, 1956) kao da je inspirirao jednog od cjenjenijih čeških autora Jana Hřebejka

(*Moramo si pomagati / Musíme si pomáhat*, 2000/, *Pupendo* /2003/). Njegov film *Nevinost* (*Nevinnost*, 2011), koji je napravio sa svojim stalnim suradnikom scenaristom Petrom Jarchovským, bavi se čovjekom optuženim za zločin koji nije počinio. Film donekle podsjeća na u nas nedavno distribuiran izvrstan film *Lov* (*Jagten*, 2012) danskoga redatelja Thomasa Vinterberga, ali se za razliku od superiornijeg *Lova* ne usmjerava na protagonista i njegovu mukotrpnu borbu da dokaže istinu, već je novonastala situacija tek jedan od narativnih rukavaca spomoću kojeg otkrivamo mnogobrojne probleme u junakovoj bližoj okolini. Moralna se vertikala u ovom slučaju prepoznaje u jedinom pripadniku radničke klase među likovima, policajcu Ládi (Hynek Čermák) kojemu je zadatak razotkriti tajne moralno iskvarene sitne buržoazije. U ovoj psihološkoj drami dobre karakterizacije likova s fotografijom prigušenih tonova Hřebejk se vješto poigrava gledateljevim (ne)znanjem o likovima i njihovom ponašanju te stvara djelo u kojem najviše do izražaja dolaze vrsna glumačka ostvarenja, naročito Anne Geislerove koja je za ulogu Líde nagrađena petim Češkim lavom u karijeri.

Središnji je dio smotre bio posvećen temi koja je široj hrvatskoj javnosti gotovo nepoznata – a i danas je poprilično kontroverzna u Češkoj – riječ je o protjerivanju njemačkoga stanovništva neposredno nakon svršetka Drugoga svjetskoga rata. Prvi film koji je odlučio prekinuti šutnju o tom razdoblju češke povijesti, barem od onih prikazanih hrvatskoj publici, jest *Habermannov mlin* (*Habermannův mlýn*, 2010) Juraja Herza. Ova raskošna češko-njemačko-austrijska koprodukcija inspirirana je životom Augusta Habermanna, koji je nakon 1945. smatran nestalim. Premda se poslije postavilo da je ubijen, okolnosti njegove smrti ostale su nerazjašnjene. Uzimajući za primjer slučaj sudetskog mlinara Habermanna, pripadnika njemačke manjine u Češkoj, cijenjeni je slovački redatelj Juraj Herz (poznat je po svom čehoslovačkom novovalnom filmu *Spaljiivač leševa* / *Spalovač mrtvol*, 1968/ koji je snimljen prema romanu Ladislava Fuksa) napravio intrigantan, ali umjetnički ne sasvim uspio film sporog tempa i osrednje glume (naslovnu ulogu tumači njemački glumac Mark Waschke), kojega je najbolji dio njegova završnica u kojoj se naturalistički prikazuju zločini naizgled miroljubivih suseljana potpuno zaslijepljenih željom za osvetom. Dramatičnih glazbenih dionica te jednostavne i funkcionalne dramaturgije, film je tmuran prikaz ne tako davne prošlosti koju neki u Češkoj nevoljko priznaju, a teško je ne zamijetiti Herzov autorski komentar, čiji je prikaz ubijanja Nijemaca i njihove deportacije u vlakovima jasna aluzija na odvoženje žrtava nacističkoga režima u koncentracijske logore.

Duga tradicija češkog animiranog filma, koja se uspješno nastavlja i u suvremenoj kinematografiji, na pretprošlom je Tjednu rezultirala dvama filmovima (*Preživjeti život* / *Přežít svůj život*, 2010/ Jana Švankmajera i *Kuky se vraća* / *Kuky se vrací*, 2010/ Jana Svěráka). Za razliku od Švankmajerove psihoanalitičke komedije i Svěrákove filmske bajke, ove je godine prikazan film osjetno ozbiljnije tematike, *Alois Nebel* (2011), debi redatelja Tomáša Luňáka,

nastao po stripovskoj trilogiji Jaroslava Rudiša i Jaromíra Švejdička. Ta crno-bijela animirana drama snimljena tehnikom rotoskopije rađena je punih pet godina i nešto je uspješniji film od *Habermannova mlina* slične tematike. Deportacija njemačkog stanovništva o kojoj je već bilo riječi rezultirala je s 15 do 30 000 mrtvih i ostavila dubok trag u češkoj novijoj povijesti. Film redatelja Tomáša Luňáka na poprilično drukčiji, intimističiji i komorniji način od Herzova filma prikazuje naslovnog junaka, smještajući ga u kasne 1980-e, u malo provincijsko mjesto na češko-poljskoj granici gdje naslovni lik radi kao otpravnik vlakova. Usamljenički život u magli i mraku koji okružuju njegovo selo kod Nebela tijekom vremena rađa halucinacije zbog kojih će biti primoran život nastaviti u bolnici, gdje će kroz poznanstvo s izvjesnim Nijemim postupno otkriti izvor i značenje svojih nejasnih sjećanja i razotkriti neke tajne iz prošlosti. Premda intrigantnog zapleta, najveći je nedostatak filma upravo scenarij, koji osim zanimljive početne ideje ne nudi ništa drugo. Bogatstvo autorove imaginacije došlo je do izražaja tek na vizualnom planu koji svojom teksturom podsjeća na *Sin City* (2005) Franka Millera i Roberta Rodrigueza. Polaganim tempom razvoja radnje i sugestivnom glazbom nastojalo se vjerno dočarati ugođaj kasnih godina socijalističke Čehoslovačke, dok je lik Nebela redatelju poslužio i kao spona između dviju značajnih godina 20. stoljeća – 1945. i 1989, a promjene kroz koje glavni lik filma prolazi metafora su globalnih mijena s kojima je svijet nužno morao započeti padom Berlinskoga zida.

Zdeněk Jiráský, također debitant u cjelovečernjem filmu, režirao je i napisao film *Pupoljci* (*Poupata*, 2011) koji je dobitnik Češkog lava za film i režiju. Ta solidna socijalna drama koja svoje polazište nalazi u prikazu ljudi s periferije društva, marginalaca i besposličara, bliska je poetici suvremenog engleskog i irskog filma, a nije strana ni hrvatskoj kinematografiji. Uočljivog emocionalnog naboja i zaokružene

VLADIMIR
ŠEPUT:
OSREDNJI
FILMOVI
NEKADA VAŽNE
KINEMATO-
GRAFIJEHRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Alois Nebel
(Tomáš Luňák,
2011)

dramaturgije, čija je cikličnost u ovom slučaju uspješna metafora bezizlaznosti situacije vješto okarakteriziranih likova, film je, nažalost, u određenim dijelovima prenapučen podzapletima svih vrsta, od maloljetničke trudnoće i kockarskih dugova do alkoholizma i problema imigranata, što ga u konačnici udaljava od sličnih, ali uspješnijih žanrovskih ostvarenja češke kinematografije, primjerice, filma *Sreća (Štěstí)* Bohdana Slámy iz 2005.

Naposljetku, lako je uočiti da je među suvremenim češkim filmovima sve manji broj izvrsnih ostvarenja koja je u prošlosti njihova

produkcija znala iznjedriti. Danas se ta kinematografija suočava s jednakim poteškoćama kao i druge male srednjoeuropske ili istočnoeuropske kinematografije koje teško nalaze svoj put do značajnih zapadnoeuropskih festivala. S druge strane, pohvalno je što se među novim češkim filmovima prikazanim zagrebačkoj publici gotovo nikada ne nađe sasvim loše ostvarenje, za što je vjerojatno zaslužna potentna praška filmska škola FAMU na kojoj su, kako je poznato, studirali i neki važni hrvatski autori.

UDK: 791.633-051LUNETHIMOS, G."2011"(049:3)

Alpe

(*Alpeis*, Giorgos Lanthimos,
2011)

Najnoviji film grčkoga režisera Giorgosa Lanthimosa *Alpe*, iako nije ponovio uspjeh prethodnika – *Očnjaka* (Un Certain Regard na Cannesu 2009. i nominacija za Oscara za najbolji strani film 2010) – također duguje svoj tematski fokus reprezentaciji uvrnutih međuljudskih odnosa i radikalnim neugodnostima koje iz njih proizlaze. Dok je u *Očnjaku* (*Kynodontas*, 2009) u središtu radnje bila obitelj čiji nadobudni roditelji u nastojanju da zaštite svoju djecu od vanjskoga svijeta dolaze do zaključka da je najbolje i seksualni odgoj obaviti unutar obitelji, u *Alpama* pak stanovita četvorka (trener, učenica, medicinski tehničar i medicinska sestra, redom neimenovani likovi) pruža usluge "utjelovljivanja" preminule bliske osobe i obavljanja svih aktivnosti koje su tugujući od nje mogli očekivati. Za razliku od *Očnjaka* kojega su ključne karakteristike eskalacija konsekvencija temeljenih na otpočetka poznatoj premisi (tinejdžeri ni pod koju cijenu ne smiju napustiti obiteljski dom), *Alpe* ulažu mnogo u odlaganje artikuliranja čime se to točno četvorka bavi tako da, prije no što se priroda njihovih usluga jasno pokaže potkraj prve trećine filma, uvrnutost situacija u pravilu počiva na tome da kao publika nismo upoznati s narativnom premisom.

Izbjegavanje artikulacije narativne premise u filmu ide ruku pod ruku s nešto općenitijom temom problematiziranja međuljudske komunikacije. Osim na sadržajnoj ravni iščašena komunikacija tematizira se i formalno, tako da već u prvih deset minuta filma možemo uočiti okosnicu raznovrsnih stilskih rješenja koja će tijekom cijelog filma problematizirati odnose sugovornika sugerirajući izostanak nepatvorenosti u njima. Tako je primjerice već prvi razgovor u filmu, onaj

između trenera i njegove nezadovoljne učenice ritmičke gimnastike, okarakteriziran mehaničkim, gotovo naučenim ponavljanjem unaprijed naučenih linija teksta. Na to upućuje i činjenica da učenica u jednom trenutku stane usred rečenice kao da je zaboravila tekst i zatim, prisjetivši se, nastavi, dok trener čak ni pri izrazito nasilnoj prijetnji, koja uključuje lomljenje kostiju i razbijanje glave, ne diže glas na svoju učenicu nastavljajući istim monotonim tonom i ritmom kao i ranije. Na formalnoj ravni neprirodnost razgovora potkrepljuje se samosvjesnim stilskim postupcima poput izbjegavanja strukture kadar/protukadar, pri čem se tijelo trenera nama okrenutog leđima okvirom reže iznad gležnjeva donjim rubom, a nešto iznad stražnjice gornjim. Kada je struktura kadar/protukadar i prisutna, tada se namjerno krši pravilo održavanja smjerova pogleda – iako su smjerovi preko kadrova općenito zadovoljeni utoliko što trener gleda dolje lijevo, a učenica gore desno, oboje gledaju malo u dubinu kadra (što njihov prostorni raspored naprosto ne dopušta) upravo onoliko koliko je dovoljno da se naruše klasične norme filmske reprezentacije razgovora. Niz različitih rješenja slijedi. U sljedećem dugom razgovoru medicinski tehničar u ambulantnom vozilu praktički maltretira teško unesrećenu djevojku inzistiranjem na tome da se odluči za omiljenog glumca, nakon što ju obavijesti da su šanse da preživi minimalne. Pritom je u kadru samo tehničareva lijeva ruka, a i ona je izvan fokusa utoliko što se nalazi u stražnjem planu. Fokus je oštar tek u prednjem planu, u kojem dominira krvavo čelo i nos djevojke čiji je ostatak tijela smješten u dubinu kadra. Druga rješenja uključuju alternativno podrivanje strukture kadar/protukadar u kojima, čak i ako su smjerovi pogleda preko kadrova zadovoljeni, razlika s klasičnom uporabom strukture leži u tome što izmjena kadrova nije sinkronizirana s prikazivanjem onoga tko u danom kadru ima riječ. Zatim, varijacije na reprezentaciju razgovora trenera i učenice u kojima je tek jedan od istobitnih sugovornika centriran unutar okvira, dok se drugi, čak i kada nije okrenut leđima, smješta

KINO-
REPERTOARHRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



na sam rubu okvira i dobrim dijelom reže jednim od rubova. Ili, pak, varijacija u kojoj su jedan ili oba sugovornika decentrirana, pri čem im gornji rub okvira reže glave tik iznad usana. Posljednja, češće korištena procedura jest inzistiranje na oštrom fokusu bilo u stražnjem bilo u prednjem planu, tako da slika sugovornika bliže kameri (ili onog u pozadini) u potpunosti gubi na različitosti. Ukratko, na temelju različitih kombinacija kompozicije likova unutar kadra, razlikama u fokusu te podrijetva strukture kadar/protukadar, *Alpe* obiluju formalnim metodama koje naglašavaju neprirodnost komunikacijskih situacija u kojima se likovi nalaze, neovisno o tome odvija li se komunikacija unutar obitelji, među četirima suradnicima ili među suradnicima i klijentima.

Kako je *Očnjak* kulminirao u incestuznoj završnici (roditelji su naime zaključili da je najbolje da momak obavlja svoje seksualne potrebe s jednom od kćeri), kako stariju od tih kćeri i glavni lik u obama filmovima (medicinska sestra u *Alpa*-*ma*) glumi ista glumica (Aggeliki Papoulia) i kako je nelagodnost i težina komunikacije ključna sastavnica *Alpa*, čitavim filmom provlači se neugodan osjećaj da će se i u ovom navratu scenarist

i režiser Lanthimos odlučiti za sličan narativni vrhunac. Takva se mogućnost zasigurno otvara kada medicinska sestra poruči treneru da će učiniti sve što treba ako dopusti svojoj učenici da vježba uz pop umjesto uz klasičnu glazbenu pozadinu (predmet razmirice u prvome razgovoru). U sljedećem kadru trener je gol do pasa, zove medicinsku sestru u kupaonicu, no ono što slijedi nije ništa drugo doli bezazleno šišanje jer, kao što nam je otkriveno prije, trenera je poprilično zateklo to što mu je netom preminuo frizer koji ga je šišao posljednjih dvanaest godina. Istina je da medicinska sestra tijekom filma pristane glumiti ljubavnicu muža, kojega trener utjelovljuje, za jednu dragu staru udovicu, ali ne čini se kao da se pritom osjeća iole nelagodno. Scena samo izgleda kao traljavo uvježbana predstava. Isto tako, seksualni odnosi s klijentima u koje se upušta doimaju se dobrovoljnima i ako išta, okarakterizirani su tek nezgrapnošću koju prije valja povezati s "prvim putem" s novim partnerom negoli nekom dubokom nelagodnošću koju karakterizira seksualnost u *Očnjaku*. S ovim na umu, dakle, ne bih se složio s čestim komentarima na koje se može naići, a koji smatraju da su seksualni aspekti *Alpa*

ekscesi samo šokiranja radi i tek labavo narativno integrirani. Čak i (veoma nezgrapno i momentalno prekinuti) pokušaj zavođenja oca, koji medicinska sestra pokušava pri samom kraju filma, ne bi trebao biti znak za puki ekscs, jer on dolazi u trenutku kada je medicinska sestra izbačena iz organizacije pružanja *post-mortem* usluga, što praktički stavlja veto na njezina dosadašnja seksualna iskustva. U logici filma pokušati ostvariti sada takav odnos s ocem daleko je od nesuvislog.

U konačnici, postoji još jedan razlog zašto ova gesta zavođenja, dijegetski govoreći, nije odviše neobična. Već sam prije spomenuo da su razgovori, neovisno o tome odvijaju li se unutar obitelji, među suradnicima ili s klijentima, kontinuirano reprezentirani stilističkim kombinacijama (de)centrirane kompozicije, rezanja tijela uokvirivanjem, neravnomjernog fokusiranja i atipičnih uporaba stukture kadar/protukadar. Sami razgovori, pak, neovisno o tome tko s kim govori, doimaju se nategnuto, mehanički i naučeno. Štoviše, prvi se razgovor (između trenera i učenice) tek retrospektivno shvaća nategnutim, jer se pri prvome gledanju učeničino zastajkivanje može shvatiti kao posljedica hvatanja zraka (nakon "klasične" vježbe koju je upravo odradila), dok se trenerova monotonost pri prijetnji u prvome mahu može shvatiti kao emocionalna distanciranost potencijalnog sociopata. To retrospektivno shvaćanje poduprto je narativnim okvirom kojim se film okončava. Nakon što je napokon dobila priliku da vježba uz pop, učenica potrči prema treneru, skoči mu u naručje i klikne: "Vi ste najbolji trener na svijetu!" Ono što bi se u prvi trenutak moglo shvatiti kao iskrena uzbuđenost opet pati zbog zastajkivanja (tijekom filma učenica je bila prisiljena ponavljati jednu te istu rečenicu koju je zaboravila reći jednom od svojih klijenata, što jasno daje do znanja da ima problem s prezentacijom svoje uloge). Nadalje, kadar opet "razdvaja" trenera i učenicu jer, iako zagrljeni, njezino je lice centrirano u krupnom planu i okrenuto prema nama, dok je trenerov potiljak opet bačen na rub. Štoviše, nakon ove izjave "oduševljenja" kadar (i sam film) ne preki-

da se odmah i traje još nekoliko trenutaka, upravo dovoljno da se učenici na licu počne iščitavati briga sugerirajući sumnju da ono što je rekla na neki način nije bilo primjereno. Ili, drugim riječima, da nije rekla ono što je u scenariju uloge učenice. Već smo prije vidjeli da medicinska sestra predstavlja jednog od svojih klijenata svojem ocu kao pravoga dečka. Ako granica simulirano/nemusulirano može biti protočna u jednom smjeru, zašto ne bi bila i u drugome?

Na paratekstualnoj ravni, pak, zanimljivo je izbjegavanje uvriježene filmske prakse da se, čak i kada likovi nemaju osobna imena, glumcima prida neka dijegetska oznaka. Tako bismo za Pappouliu barem očekivali oznaku "medicinska sestra", kao što u odjavnoj špici *Očnjaka* stoji "starija sestra" uz glumičino ime. No ništa sličnog ne uspostavlja se ni za koji od likova u *Alpama* implicirajući i paratekstualno da ne postoji referentna uloga ili oznaka koju bismo mogli pridijeliti bilo kojem od likova. Sve ovo zajedno sa sadržajnim i formalnim aspektima sugerira da čak i odnosi za koje ispočetka mislimo da nisu simulirani (oni između suradnika i oni između medicinske sestre i oca) zapravo nisu ništa drugačiji od simuliranih (s klijentima). Ovu interpretativnu tezu dodatno podupire činjenica da posljednje što vidimo da radi medicinska sestra jest očajni i bezuspješni pokušaj da održi ulogu kćeri jednih klijenata. Dakle, iako na drugačiji način, tj. ponajviše stilskim sredstvima, odloženu artikulaciju narativnih postavki, retroaktivnu reinterpretaciju odnosa između likova, pa čak i paratekstualne značajke, *Alpe* integriraju ekscs koji je u *Očnjaku* sadržan u narativnoj premisi.

Mario Sluga

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.633-051PETZOLD, C."2012"(049:3)

Barbara

(Christian Petzold, 2012)

Potkraj 1980-ih u Istočnom se Berlinu zbilo neobičan događaj. Susjedni Zapadni Berlin upravo je posjetio generalni sekretar Centralnog komiteta Komunističke partije Sovjetskoga Saveza. Iza Zida počele su se spontano okupljati grupe građana; u Zapadnom Berlinu moglo se čuti kako s druge strane zazivaju ime generalnog sekretara. Istočna Njemačka već je više od četiri desetljeća bila sovjetski nosač tenkova. Zapadna granica bila je opasana zidom i bodljikavom žicom. No tražeći demokratizaciju i "glasnost", građani Istočne Njemačke počeli su skandirati Gorbačovljevo ime. Dugo očekivana revolucija započela je kao komedija.

Život u Demokratskoj Republici Njemačkoj, naravno, nije bio piknik. Istočna Njemačka funkcionirala je kao *Stasiland*: tajna služba imala je 91 000 zaposlenika, od kojih je 13 000 kontroliralo 170 000 informatora (na populaciju od 17 milijuna stanovnika), a arhiva Stasija imala je više pisanih dokumenata od cijele Njemačke povijesti počevši od srednjeg vijeka i Gutenberga pa nadalje. Ni sam proces ujedinjenja i posebice tranzicije nije bio piknik. Povijest je, čini se, uvijek trauma. No traume se najlakše liječe humorom. Uostalom, povijest koja je završila skandiranjem imena generalnoga sekretara CK KPSS-a, petnaestak godina kasnije, duboko u razdoblju "finalne tranzicije", dobila je i svoj logični nastavak. Ispred Hohenschoenhausena, nekadašnjeg glavnog političkog zatvora DDR-a, okupilo se u rano proljeće dvjestotinjak pripadnika bivšeg Stasija. Zator je u međuvremenu pretvoren u memorijalni muzej, a stasijevci su demonstrirali tražeći da se zatvori nazivaju ga muzejskom "čelijom užasa" – kao da to nije njihova "čelija užasa".

Ukratko, ujedinjenje Njemačke, suočava-nje s traumatičnom prošlošću i tranzicija njezina

zakržljalog istočnog dijela, kao da se odvijalo u znaku komedije. I umjetničke markacije toga razdoblja bile su dominantno komediografske. Wladimir Kaminer napisao je nekoliko humorističkih hitova, Thomas Brussig napisao je *Heroje poput nas* (*Helden wie wir*, 1995), Ingo Schulze objavio je roman *Simple Stories* (1998), a najpoznatijim filmom tog tranzicijskog razdoblja postala je komedija *Good Bye Lenin!* (2003) Wolfganga Beckera. Dapače, nakon što su građani Istočne Njemačke 1989. zazivali ime sovjetskog "cara", kao da je rođen i sam "njemački humor". Postojao je njemački klasični idealizam, postojao je njemački ekspresionizam, postojao je njemački mladi film, postojao je čak i "krautrock" – a nakon 1989. postoji i "njemački humor".

Nedostatak humora činio je Nijemce ozbiljnim narodom. Velike ideologije, veliki povijesni događaji uzimali su se s dužnom ozbiljnošću. Česi su bili ti koji su ismijavali povijesne događaje i humorom sabotirali sve velike ideologije. No, češki dekonstrukcijski virus ozbiljno je mutirao te se od 1990-ih počeo pojavljivati na različitim stranama bivšega sovjetskog bloka: u Slovačkoj, Rumunjskoj, Njemačkoj... Sve kao da je postalo podložno "česizaciji", odnosno, zafrkanciji: i strašni dani komunizma, i veliki prevrat, i veliki dani izgradnje demokracije.

Filmski odgovor na taj humoristični pristup traumatičnoj prošlosti stigao je s oscarovskim filmom *Život drugih* (*Das Leben der Anderen*, Florian Henkel von Donnersmarck, 2006). U njemu se kapetan Državne sigurnosti Istočne Njemačke ne smije ni jednom vicu – da se ne bi slučajno nasmijao krivom. U menzi Stasija on ima jednako ledeno lice i kada viceve o Honeckeru pričaju nižerangirani kolege, i kada viceve o DDR-u priča njegov nadređeni, potpukovnik Državne sigurnosti.

Donnersmarckov film nametnuo se kao vrhunac suvremenog njemačkog filma i, uopće, suvremenog europskog filma. No sa svojim emotivnim ciklonom i baroknom strukturom, nalik melodramama Douglasa Sirkha ili melodramama Fassbinderove tzv. "SRNJ trilogije" (*Brak Mari-*



je Braun /*Die Ehe Der Maria Braun*, 1978/, *Lola* /1981/ i *Veronika Voss* /1981/, *Život drugih*, ako i nije bio komedija, sasvim sigurno nije spadao u domenu realističkih filmova. Nakon “češizacije” stigla je i određena “hollywoodizacija” traumatične prošlosti, vidljiva posebice u povijesnim filmovima i spektaklima poput *Hitler – Konačni pad* (*Der Untergang*, Oliver Hirschbiegel, 2004), *Baader Meinhof kompleks* (*Der Baader Meinhof Komplex*, Uli Edel, 2008), *Sophie Scholl: posljednji dani* (*Sophie Scholl – Die letzten Tage*, 2005) ili *Anonimna: jedna žena u Berlinu* (*Anonyma – Eine Frau in Berlin*, Max Färberböck, 2008).

Kao svojevrсни odgovor toj “češko-hollywoodskoj” dominaciji tijekom prve dekade 21. stoljeća pojavila se tzv. “berlinska škola” – prva koncentrirana i imenovana grupa autora koja se pojavila u njemačkom filmu nakon “mladog njemačkog filma”, Fassbindera, Herzoga i Wendersa. “Berlinska škola” dobila je epitet škola zbog svojeg izbjegavanja žanrovskih rješenja i komercijalizacije prošlosti, odnosno, sadašnjosti te preferiranja realističnosti, dugih kadrova i traženja “stvarnih slika” života u ujedinjenoj Njemačkoj.

Ime je, pak, “berlinska škola” dobila prema berlinskoj Deutsche Film und Fernsehakademie, na kojoj su studirali neki od vodećih autora grupe: prije svih Christian Petzold, koji je diplomirao 1995, a zatim snimio seriju nagrađivanih filmova (*Wolfsburg* /2003/, *Gespenster* /2005/, *Yella* /2007/, *Jerichow* /2008/). Uz Petzolda međunarodni ugled postigli su i Benjamin Heisenberg (unuk nobelovca Heisenberga, na ZFF-u nagrađen za film *Pljačkaš* /*Der Räuber*, 2010/), Maren Ade – *Svi drugi* (*Alle Anderen*, 2009), Cristoph Hochhausler – *Milchwald* (2003) ili Angela Schanelec – *Marseille* (2004).

Toj grupi “berlinske škole” zbog stilske srodnosti možemo još pridružiti i Andreasa Dresena (*Oblak 9* /*Wolke Neun*, 2009/, *Zaustavljeni* /*Halt auf freier Strecke*, 2011/), vjerojatno najzanimljivijeg suvremenog njemačkog autora uz Michaela Hanekea koji se u njemačku kinematografiju i njemački jezik nedavno nakratko vratio filmom *Bijela vrpca* (*Der Weisse Band*, 2009).

Christian Petzold rođen je 1960. u Hildenu, u tadašnjoj Zapadnoj Njemačkoj, kao dijete istočnonjemačkih emigranata. Roditelji nikada nisu razgovarali o svojoj mladosti, a Christian i

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

braća pokušali su biti "obični" i kao djeca izbjeglica uklopiti se u novu sredinu. Potkraj 1960-ih i 1970-ih roditelji su počeli odlaziti na odmor u Istočnu Njemačku. Dok su ostali "obični" građani putovali u Španjolsku, Petzoldovi su putovali na istok, gdje bi se roditelji potpuno promijenili, družili se sa starim prijateljima i pjevali pjesme. Za Petzolda odlazak u tu čudnu Njemačku bio je poput čudesnog putovanja vremeplovom, a upravo tako bismo mogli opisati i *Barbaru*, njegov posljednji film, i prvi koji je bio prikazan u redovitoj domaćoj distribuciji.

U intervjuu britanskom filmskom časopisu *Sight & Sound* Petzold je primijetio da su njemački filmovi snimljeni nakon 1989. Istočnu Njemačku prikazivali kao bezbojnu i sivu, dok su filmovi o Zapadnoj Njemačkoj bili naglašeno koloristički. Gledateljima se time poručivalo: "Mi smo budućnost, a oni su mrtvi." No za Petzolda je Istočna Njemačka 40 godina bila živo društvo, u što se i sam svakog ljeta mogao uvjeriti.

Petzold *Barbarom* vraća boju na njemački istok. Godina je 1980. Do okupljanja istočnih Berlinaca pred Zidom, u kojem će doživati "crvenoga cara", ostalo je još dugih devet godina. Državni režim izgleda vječan. Na radiju možemo čuti da je olimpijska trkačica Christiane Wartenberg osvojila srebrnu medalju; sportski uspjesi adrenalin su režima i njegovo najjače propagandno oružje. Tu je naravno i boja. *Barbara* je naglašeno koloristički film. Berlinska liječnica Barbara Wolf (Nina Hoss) premještena je u provincijsku bolnicu. Vidimo je prvi dan kako dolazi na posao. Liječnicu nalik Hitchcockovoj "hladnoj plavuši" Petzold prvo uokviruje krupnim kadrom i diskretnom, ali profinjenom glazbom. U sljedećem prizoru liječnica sjedi na bijeloj klupi u parku dok je s prozora kroz ljetne krošnje promatraju agent Stasija i lokalni liječnik.

Već od samog početka film ima notu glamuroznosti, netipičnu za dosadašnje filmove o Istočnoj Njemačkoj. Nije riječ samo o naglašenom kolorizmu ljeta, bjelini bolničkih kuta ili crvenom svjetlu u bolničkim sobama. Tu je i glazba, i kompozicija kadra i, prije svega, lik i poza Nine

Hoss kao Barbare. Dok se biciklom vozi na posao i s posla, vitka, elegantna, sa suncem u plavoj kosi i decentnim crvenim cipelama s petom, liječnica izgleda kao slika manekenke iz modnih magazina. Barbara je u provinciju premještena po kazni. Najvjerojatnije stoga jer je tražila vizu za izlazak iz zemlje. Zbog toga je pod Stasijevom striktnom kontrolom. Agenti redovito kontroliraju njezino kretanje, pretražuju dodijeljeni joj stan, a specijalna suradnica službe s gumenom rukavicom na ruci pretražuje njezine tjelesne otvore. No temeljni vizualni dojam filma ipak je glamurnost.

No nije riječ o glamurnosti tipičnoj za romantične i melodramatske žanrovske obrasce. *Barbara* nema nikakve veze ni s humorizacijom, ni s hollywoodizacijom njemačke prošlosti. Humor je potpuno odsutan iz filma, a cjelina filma, usprkos određenoj dozi žanrifikacije i romantizacije, pokušava biti utemeljena u realnom i svakodnevnom, u malim pričama i malim sudbinama istočnonjemačkih građana.

Ono što se kod Petzolda može čitati kao vizualna glamurizacija filma zapravo je koloristička manifestacija intenziteta života koji se odvija ispod Barbarine maske "hladne plavuše" i ispod svakodnevice života u diktaturi i relativnom siromaštvu. Od svojeg dolaska u provinciju Barbara planira bijeg na Zapad. U tome joj pomaže ljubavnik sa Zapada koji joj dostavlja novac i koji organizira njezin bijeg morem do Danske. S ljubavnikom Barbara ima strastven odnos. Njihovi kontakti (u šumi i u hotelu) obilježeni su ponajprije seksualnim odnosima.

Uz ljubavnika Barbara razvija odnos i s liječnikom iz bolnice, također po kazni premještenim u provinciju. Za razliku od odnosa s ljubavnikom, koji je ponajprije seksualan, odnos s liječnikom temelji se na zajedničkoj predanosti pacijentima i medicini. Kada ljubavnik Barbari uzgredno spomene da će na Zapadu moći dugo spavati, jer on zarađuje dovoljno za oboje, uz dihotomiju Istok – Zapad javlja se i opreka život kućanice / karijera liječnice. Za Barbaru bijeg na Zapad bijeg je u slobodu. Istok je uvreda njezinoj ljudskosti i njezinu dostojanstvu.

No bijeg je na Zapad sponzoriran. Organizirajući bijeg i opskrbljujući je potrebnim zapadnonjemačkim markama ljubavnik na određeni način kupuje Barbaru. Djevojka, koju Barbara susreće u hotelu, očito pristaje na tu transakciju: Barbaru pita što joj je Zapadnjak darovao, savjetujući je da dar uzme prije nego što legne u krevet jer je tako najbolje za obje strane. Merkantilistički, muškarci sa Zapada nude slobodu i blagostanje, a djevojke s Istoka svoju ljepotu i mlada tijela. Barbara postaje svjesna te razmjene u razgovoru s djevojkom iz hotela – gledatelju se naglašava merkantilistička priroda njezina odnosa sa Zapadnjakom u trenutku kada joj ljubavnik obećava život kućanice (Barbarinu reakciju pritom ne vidimo jer joj je glava okrenuta od kamere, no kao samosvjesnoj i posvećenoj liječnici život u “zlatnom kavezu” sigurno joj ne zvuči emancipirajuće).

Riječ je o strukturnom odnosu definiranom ponajprije putovnicama. O ljubavniku ne znamo ništa, za njega ne možemo reći niti išta dobro niti išta loše. Na pitanje svojeg vozača je li mu se zbog usputnog seksa s Barbarom isplatio put, on ne odgovara ništa. Ne potvrđuje kupovinu jeftinog seksa na Istoku, niti ju negira. On je definiran tek svojim zapadnim državljanstvom, a ono Barbaru, kao državljanku istočnoeuropske diktature, stavlja u neravnotežan, asimetričan položaj određen novcem, slobodom i moći, onime što Barbara nema, a njezin ljubavnik ima.

S druge strane odnos Barbare i liječnika iz bolnice nema tu asimetričnost. Na samom početku filma vidimo da agent Stasija “brifira” liječnika o novom članu njegova kolektiva. Poslije saznajemo da je liječnik prisiljen slati izvještaje, što ga svrstava među onih 170 000 doušnika i suradnika režima. No liječnik ne prakticira svoju moć nad Barbarom. Njihov je odnos u prvom redu definiran zajedničkom predanošću liječničkom pozivu te liječnikovoj sklonosti prema Barbari. Ako zapadni ljubavnik nudi emancipaciju unutar zapadnjačkih sloboda i svojih ekonomskih moći, liječnik nudi emancipaciju profesionalnim izazovima i strukovnim ispunjenjem.

Dakle, Barbara zapravo nema izbora. Ostanak neće biti njezin slobodni odabir, već stjecaj okolnosti. No scenarističkim rješenjem koje Barbaru prisiljava na ostanak Petzold privodi priču *happy endu*, a on nije u “zlatnom kavezu” negdje u Dortmundu, već u bolnici u neimenovanoj istočnoj zabiti.

Na kraju, i Barbara i liječnik pronaći će unutar Istočne Njemačke i njezina policijskog režima zemlju za sebe, zemlju između dvaju sistema i između dviju država. I kao što oni pronalaze svoj otok unutar zidom i žicom opasane zemlje, tako i Petzold s Barbarom pronalazi Istočnu Njemačku izvan dominantnih ideoloških narativa kakve su postavili *Good bye, Lenin!* i *Život drugih*.

Barbara od prošlosti ne stvara pročišćavajuću komediju, niti povijesni spektakl. Petzolda zanima svakodnevica unutar zemlje kojom je upravljao rigidan režim. Ta svakodnevica nije mogla sličiti na svakodnevicu demokratskih društava. Barbaru je na to brutalno podsjećala suradnica režima koja joj je klinički hladno provjerala tjelesne otvore. Ali i unutar takve negacije ljudskosti i dostojanstva bilo je moguće stvoriti određene džepove života u kojima se živjelo, radilo, voljelo, pjevalo i smijalo s prijateljima iz mladosti – i to u punom, glamurnom koloru ljeta u provinciji.

Dragan Jurak

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.633-051HANEKE, M."2012"(049.3)

Ljubav (*Amour*, Michael Haneke, 2012)

U posljednjem kadru filma *Ljubav* vidimo dvojicu simetrično postavljena vrata te djelić unutrašnjosti u koju vode. Iza jednih je napuštena kuhinja bez svjetlosti, iza drugih usamljena žena okrenuta prema svjetlosti prozora. Vizualna je ovo metafora ljudskog iskustva sastavljenog od nepremostivih dualiteta: života i smrti, svjetlosti i tame, ljubavi i slabosti. Zadaća je umjetnosti prikazati mehanizme kojima se ovi nerazdvojni polariteti neprestano udaljavaju i približavaju u putanjama što ih ispisuju individualne i kolektivne sudbine. Opus Michaela Hanekea propituje paradoks tame ljudskog putovanja obalama svjetlosti umjetnički se bravurozno baveći apsolutnim. No, njegovi su filmovi istodobno i duboko politični istražujući dvostrukost, koju s jedne strane čine slike prema kojima živimo (i koje su proizvod kulture i vremena kojem pripadamo), a s druge oblici njihova utjelovljenja u domeni stvarnoga. Fama kako su Hanekeovi filmovi iznimno neugodni za gledanje rezultat je činjenice da je riječ o minuciozno promišljenim, duboko realističnim razotkrivanjima mehanizama našeg duhovnog preživljavanja u svijetu definiranom nepremostivim dvojnostima. Ta navodna nelagodna, koju bi preciznije bilo nazvati katarzom, istovjetna je onoj koju proizvode Bergmanova ili Bressonova remek-djela. Filmovi, koji su sami vrsta slike, odnosno, sjene, u svojoj srži nose mogućnost da proizvode nove slike, odnosno, fantazije, ali i da istraže načine i razloge te iste proizvodnje. Tim su se zadatkom ingeniozno bavili spomenuti redatelji dodajući našim slikama sebe samih i svijeta kojem pripadamo i sjene što ih bacaju, slike ispod slika. Dihotomijom sastavljenom od ideala i njegova utjelovljenja u domeni

realnoga bavi se i vjerojatno najveći redatelj današnjice, sedamdesetogodišnji Austrijanac, koji u svojem posljednjem ostvarenju istražuje ideju i sjenu ljudske ljubavi. Ideal ljubavi jedan je od najprisutnijih i najeksploatiranih u našoj civilizaciji, a Michael Haneke i ovaj put umjetnički ingeniozno postavlja upravo ono pitanje koje se radije ostavlja po strani – kako ljubav uistinu izgleda s obzirom na to da je moguća samo u svijetu obilježenoj slabostima, bolešću, smrtnošću.

Ljubav je priča o supružnicima Anne (Emmanuelle Riva) i Georgesu (Jean-Luis Trintignant) koji u dubokoj starosti vode ugodan i predvidljiv život umirovljenih pariških intelektualaca, sve dok ona ne doživi moždani udar te počne polako fizički i psihički odumirati. Film otvara prizor u kojem policija nasilno ulazi u stan u kojem pronalaze odavno mrtvo staričino tijelo ukrašeno već sasušenim laticama. Ovim retorički moćnim otvaranjem redatelj upućuje na naše vlastito provaljivanje u svijet intime dvoje supružnika. Slijedi impresivan total publike koja iščekuje početak priredbe, a u kojoj se nalazi i dvojica junaka čiju ćemo priču pratiti. Dojmljivi mozaik sastavljen od niza nepoznatih lica koja iščekuju početak izvedbe ne samo da zrcali našu vlastitu poziciju gledatelja filma, već i upućuje na provizornost počinjenog izbora – junak naše priče lako bi mogao biti i bilo koji drugi par iz publike u kojoj tražimo junake priče. Svi ti neznanici nose svoje rijetko ispunjene snove i želje, baš kao što nakon koncerta svi pokušavaju biti ti koji će prozboriti riječ-dvije s mladim pijanistom koji ih je zadivio na sceni. Anne i Georges također će pristojno pričekati da čestitaju talentiranom Alexanderu (Alexandre Tharaud), bivšem učeniku. Naši su junaci još uvijek dio amorfne ljudske mase, dio društvenog kazališta, no u sljedećem prizoru vidimo samo njih dvojicu dok se u tišini voze kući gradskim javnim prijevozom pa zajedno s njima simbolički prelazimo iz sfere javnoga u onu privatnoga. Dvojica staraca, koji se poput svih nas truckaju gradskim ulicama, po povratku kući otkrivaju da im je netko provalio u stan – transpozicija je to našeg nepozvanog, voajerskog

72 / 2012

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



ulaska u njihovu intimu. U današnjem je svijetu provaljivanje u tuđu intimu dio svakodnevnice, no Haneke, kao i uvijek, ima potrebu naglasiti o kakvu je činu zapravo riječ. *Ljubav* otvara metafora ovog problematičnog čina pripremajući nas tako na duge, voajerske polutotale kojima film bilježi potresnu privatnu dramu dvoje junaka.

Po ulasku u stan Georges obuva udobne bijele tenisice u kojima će provesti najveći dio filma te dobro raspoložen, provali unatoč, pita ženu želi li s njim popiti još jednu čašicu. Ona odbija, te umjesto toga odlazi na spavanje. Kada se nalazimo u filmskom svijetu Michaela Hanekea znamo da svaki, pa i najmanji detalj ima svoju precizno definiranu funkciju. U prvom dijalogu što ga razmjenjuju Anne i Georges saznajemo ključnu informaciju o njihovu odnosu – on je taj koji više voli život i kojem je više stalo. Idućeg jutra doručkuju za stolom u kuhinji te ona na trenutak izgubi svijest – početak je to kraja koji ćemo pratiti u ostatku filma. Preciznije, gledat ćemo kako suprug s puno strpljenja skrbi o njoj koja postupno prestaje biti sposobna funkcionirati samostalno. Ljubav i njega koje joj bezuvjetno pruža u njoj će izazvati znatne količine bijesa zbog ranjene taštine i izgubljenog dostojanstva. Njezina nepovratna bespomoćnost ispunit će je

gorčinom koju će sasvim ljudski, uperiti prema najbližem si biću. On će pak neumorno ustrajati u namjeri da se zajedno s njom bori za život – sve dok ne odluči popustiti pred njezinom željom i oduzeti joj život. Prije nego što to učini, Georges pripovijeda epizodu iz vlastita djetinjstva kada ga je majka poslala u kamp uputivši ga da ako mu tamo ne bude dobro svoje pismo prekrije zvjezdicama, što on u jednom trenutku i bijaše učinio. Primijetivši u sudbini svoje supruge paralelu s vlastitim iskustvom, Georges će je izbaviti iz zatvora koji je za nju postao život lišen dostojanstva. Kako bismo usrećili i oslobodili druge, obično si moramo uskratiti vlastitu sreću. Jedini je to oblik u kojem pronalazimo najrjeđu među rijetkim pticama – ljubav. Georgesova supruga sebično je odlučila umrijeti, a on se velikodušno žrtvovao da joj to omogući. Tema Hanekeova remek-djela tako jest dvostrukost ljudskog pothvata da voli, koji u sebi uvijek uključuje okrutno uzimanje mjere dubini naše sebičnosti i plitkosti naše žrtve.

Anne i Georges (stalna imena ljubavnih parova u Hanekeovim filmovima) nekoć su bili sretno zaljubljeni mladi profesori glazbe koji su se možda i upoznali na nekom koncertu te se poslije zajedno vozili autobusom sjedeći rame

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

uz rame kako ih vidimo na početku filma. Njihov naizgled uzoran brak koji je potrajao do smrti Haneke ne prikazuje ni najmanje idealizirano. Naime, ključni element u portretiranju ljubavne zajednice što su je gradili cijeli život, a od koje u filmu vidimo samo nimalo ugodan kraj, jest njihova kći jedinica Eva, koju briljantno portretira Isabelle Huppert. Riječ je o nesretnoj, emotivno izoliranoj ženi koja živi u promašenom braku s egocentričnim umjetnikom i koja je vlastitoj djeći loša majka. Uživajući u vlastitoj ljubavnoj idili, Anne i Georges nisu bili spremni narušiti je žrtvovanjem za treću osobu – svoje jedino dijete. Znakovito je da je Eva odabrala profesiju svojih roditelja, te da je sebičnost roditelja vjerno preslikala u obitelj koju je sama zasnovala. Kadrovi u kojima je gledamo kako razgovara s ocem sugeriraju potpuni nedostatak komunikacije prikazujući samo jednog govornika kao da je riječ o monologu umjesto dijaloga. Slično će biti kada starce konačno posjeti njihov učenik Alexander, čijem su koncertu prisustvovali na početku filma. Njegov će posjet zaokružiti Hanekeov mračan portret manjkava mehanizma ljudske ljubavi – u mladićevoj privrženosti starci vide tek neugodan podsjetnik na izgubljenu sreću.

Sada kada su svi akteri *Ljubavi* na broju valja posvetiti pozornost činjenici da je riječ o imenima identičnima onima protagonista *Sedmog kontinenta* (*Der Siebent Kontinent*, 1989), filma kojim je debitirao tada četrdesetsedmogodišnji Haneke. U priči smještenoj u njegovu domovinu bračni par Anna, Georg i kćerkica Evi počine samoubojstvo uhvaćeni u nerazrješivo silvilo tišinom obavijene egzistencije (prije toga će ih također posjetiti jedan Alexander). Ovim autokomentarom autor se vraća na početak karijere proizvodeći alternativno razrješenje pitanja postavljenog u svojem prvom filmu. Haneke kao da govori – evo, ovako bi to možda izgledalo da su Anna, Georg i Evi preživjeli. Jer nerazrješive dvojnosti s kojima smo kao ljudi suočeni ostaju iste. Egzistencijalna pitanja kojima se u svojem prvom i posljednjem filmu bavi Haneke identična su, samo se između njih smjestilo ono što će Anne

listajući obiteljski album s fotografijama nazvati “dugim, dugim životom”. I redatelj je stil ostao dosljedan: u *Sedmom kontinentu* neki je bolji život bio prikazan plakatom na kojem se vidio nadrealni krajolik Australije, a u *Ljubavi* tu funkciju imaju umjetničke slike što smo ih tijekom filma gledali ovješene na zidovima stana, a koje na kraju u dugoj montažnoj sekvenci gledamo u svoj punini ekrana kao snove što su ih njihovi vlasnici jednom davno sanjali.

Ljubav je remek-djelo umjetnika na vrhuncu karijere čiji su presudni sastojci genijalne glumacke izvedbe velikana francuskog i svjetskog filma Jean-Luisa Trintignanta (za kojega je Haneke i pisao ulogu Georges) i Emmanuelle Rive koja je u filmsku povijest ušla davne 1959. Resnaisovim dugometražnim prvijencem *Hiroshima, ljubavi moja* (*Hiroshima mon amour*, 1959). Dvoje glumaca dobro je zagazilo u osmo desetljeće života, a u njihovim nadrealno plastičnim interpretacijama osjećamo nedokučivo duboki ocean umjetničkog i životnog iskustva. Trintignant je Hanekeovu svijetu donio onu neumornu ljudsku vatru žudnje za životom, njegova toplina stalno kontrapunktira redateljevu suzdržanu kontrolu. Nakon što je supruzi oduzeo život te se sprema da i sam legne na posljednji počinak, Trintignantov će Georges u stanu zateći goluba. U najdojmljivijoj sekvenci filma tragikomično nemoćan pokušava ga uloviti da bi mu poštudio život prije negoli stan ispuni smrtonosnim plinom. Svi zaslužuju živjeti (Haneke ovo na sebi svojstven način poentira smještajući u kuhinju bocu ulja na kojoj francusko D’OLIVE postaje englesko DO LIVE – *Živi!*), a u tom golubu možda putuje duša žene koju je upravo ubio. Ptica simbolizira ideal koji cijelo vrijeme lovimo, nezgrapno i šašavo, samo da bismo ga na kraju pustili na slobodu, daleko od svih ispunjivih vrijednosti našeg života. I onda kada je sve gotovo, nismo se spremni odreći slike ljubavi, slike ljepšeg postojanja koje poput nedostižnog krajolika visi na zidovima naše svijesti. Sve što na kraju može učiniti jest doživljaje staviti na papir ostavljajući posljednjim snagama svoj drhtavi trag. Dok sklopljenih ruku

čeka neminovan kraj i ova će duša zaželjeti samo još jedan običan dan u kojem s voljenom ženom pod rukom uzima kaput te polako izlazi tamo gdje vlada svjetlost.

Višnja Pentić

UDK: 791.633-051AKERS, M,"2012"(049.3)

Marina Abramović: umjetnica je prisutna (*Marina Abramović: The Artist is Present*, Matthew Akers, 2012)

Performerova je zadaća napraviti od sebe, svojega života i svojega umjetničkog djelovanja predstavu. U suvremenoj umjetnosti postoje termini poput "autoreprezentacije" ili "pseudointimizma" koji označavaju umjetnika kao ekstrovertiranu, odnosno, profanijim rječnikom rečeno, medijsku osobu. Svojim djelovanjima, nastupima, intervjuima, umjetnik današnjice gradi sliku sebe – odnosno sebe kao umjetničko djelo – na isti način kako to čine ikone popularne glazbe, manekenke ili zvijezde neodređenih zanimanja kojih je puna našamedijska sfera. U umjetnosti takav je pristup imalo puno suvremenih, konceptualnih stvaralaca i performera. Ne smije se zaboraviti najekspoziraniji od njih – Andy Warhol, koji je od svojega života napravio *show*, čime je dizao cijene svojih radova i nagonio kritičare da njegovu dosjetljivost i sklonost paradoksalnim izjavama uspoređuju s onom Oscara Wildea. Nakon njega tu je niz drugih stvarnih ili fingiranih ekscentrika – Joseph Beuys, Tom Gotovac, Hermann Nitsch, Allan Kaprow, Chris Burden, Carolee Schneemann. Čak i Banksy, kojem je glavni atribut anonimnost, od svoje bezličnosti stvara fantomski kult, pa se okušava i u režiji lažnim dokumentarcem *Exit Trought the Gift Shop* (2010) kojim ismijava upravo društvene modele unutar svijeta umjetnosti koji su ga i stvorili. Umjetnost je postala umijeće stvaranja vlastite ličnosti, ili samopromocije. Protagonisti takve umjetnosti savršeni su materijal za dokumentarne filmove. Oni se vole pokazivati kamerama, izvoditi egzi-

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



bicije (od kojih je omiljena u našem društvu još uvijek šokantno razgolićivanje) i uvjereni su da su njihovi osobni svjetovi, njihove traume iz djetinjstva i njihova stajališta o različitim pitanjima od ključne važnosti za progres zajednice i kulture općenito. Film *Marina Abramović: umjetnica je prisutna*, televizijskog redatelja Matthewa Aker-
sa posve je drugačiji od uobičajenih dokumenta-
raca o takvim osobama.

Tako je možda zbog same osobnosti portretirane umjetnice, koja se suptilnošću i razumijevanjem svojih performansa donekle razlikuje od nekih gore navedenih autora, a možda je razlog i dramaturška struktura filma. Naime to nije, striktno govoreći, film o Marini Abramović, nego više o njezinoj izložbi održanoj u newyorškom Muzeju moderne umjetnosti 2010, još preciznije rečeno – o performansu *The Artist is Present*, izvedenome na toj izložbi, koji se sastojao od njezina tromjesečnog sjedenja za stolom (za radnoga vremena muzejskoga prostora) i gledanja u posjetitelje koji bi joj sjeli sučelice. Prvi dio filma vrlo okvirno navodi njezinu biografiju, s naglaskom na vezu s performerom Ulayem (pra-

vim imenom Frank Uwe Laysiepen). S njime je Marina Abramović počela akcije ove vrste, koje su se sastojale od njihova sjedenja za stolom, jedno drugome nasuprot određeno vrijeme. U tome bi Ulay redovito posustajao zbog bolova, što on u filmu opravdava činjenicom ženske veće izdržljivosti koja svoj korijen ima u anatomiji. Ali, tu je još i element nevjerojatne posvećenosti performativnoj umjetnosti koju Marina Abramović pokazuje i koja je razlikuje od većine naših i stranih jeftinih samopromotora koji smatraju da je za provokaciju i umjetničko stvaranje dovoljno skinuti odjeću ili odjenuti se poput maškare, mrmljati mističke tekstove i ne održavati vlastitu higijenu (već je Horacije u *Poslanici Pizonima* pokazao da je upoznat s tom sortom: “[...] dosta njih ne redi nokte,/ zapušta bradu, pa traži samoću, odbija kupelj./ On će zadobiti cijenu, zadobit će pjesničko ime,/ ako ne povjeri nikad brijaču Licinu glavu/ s tri Antikre još ludu [...]”, u prijevodu Jurja Zgorelca, gdje Antikra označava čemeriku iz toga grčkog grada, drevni lijek protiv halucinacija). Posljedica te predanosti je i sposobnost trpljenja, koja je možda i uzrok tome

što je glavna junakinja ovog dokumentarca najpoznatija performerica svijeta, a Ulay marginalan umjetnik, poznat jedino po vezi s njome.

Priča s Ulayem i supostavljanje njegovih izjava izjavama performerice o njihovoj vezi i prekidu postavila je scenu koja je izmamila suze mnogim tankočutnijim gledateljima: kada oko sredine filma njezina bivša ljubav sjedne na stolicu nasuprot, Marina Abramović mu u gesti pomirenja s prošlošću pruži ruke. Dok se za trenutak drže za ruke, ostaje naglašeno da je u toj gesti sadržana čitava njihova zajednička povijest. Možda je sve to bilo unaprijed dogovoreno, ali čin je izrazito efektan i stvara emocionalni vrhunac filma.

Unatoč svojem srpskom podrijetlu, crnogorskoj nacionalnoj pripadnosti i (jednim dijelom) hrvatskom školovanju Marina Abramović ipak je tipična američka umjetnica. Ona je tek komercijalni proizvod američke likovne scene koja je upregnula njezin talent i vrlo hrabre ideje u svoju mašineriju. Njezini performansi često apostrofiraju Balkan, ženskost, manjinsku poziciju – jednom riječju “Drugo”, što je danas riječ dana u svijetu muzejske umjetnosti. I sama se umjetnica znala navući na med visokih produkcija (i još viših honorara) u svojim, kako sama kaže, “kazališnim” performansima koji su spomenuti u filmu, ali, čini se, s određenom distancom. Amerikanizacija njezine ličnosti očituje se i u tome da će sve što ova umjetnica ponudi biti čitano u kontekstu njezina života, a ne toliko u kontekstu samoga rada.

Ovaj se film bori između biografije i umjetnosti, između teksta i konteksta. S jedne strane, redatelj nije želio napraviti filmsku priču o njoj ili biografski dokumentarac, dajući samo osnovne informacije o njezinoj obitelji i društvenoj pozadini mjesta i vremena formacije. S druge strane, već opisana emotivna gradnja priče s Ulayem, dakle, upravo dramaturgija filma, ponovno naglašava ono što bi trebalo biti sekundarno – umjetničin život. No svaki je dokumentarac odabir iz stvarnosti, a redatelj se pobrinuo da svojim odabirom napravi od ovog filma vrlo pitko, ali ne previše banalno ostvarenje. Od sredine filma,

nakon spomenute srcepateljske scene film se koncentrira na umjetničin performans. Možda je to i dobra ravnoteža između suprotstavljenih strana koje su prisutne u svakom dokumentarcu o umjetniku. Masa je zadovoljena ljubavnom pričom, a zainteresirani za performans njegovom vrlo iscrpnom dokumentacijom.

Svoj angažman na performansu autorica je iskazala u crnogorskom časopisu *Art Centrala* u razgovoru s Jovanom Stokić 2010: “Sve zavisi od moje koncentracije – to je moj zadatak. Ako sam ja duhom i telom prisutna u ovom trenutku ‘ovde i sada’ od toga zavisi kako će publika primiti ovaj rad. Od mene zavisi, želim da napravim jedan karizmatički centar, kao u tornadu što postoji tačka potpune mirnoće – ja želim da napravim takav momenat u atrijumu gde ima najviše cirkulacije – ljudi dolaze i odlaze, gledaju različite izložbe u muzeju – kako ostvariti mirnoću to je do mene.”

Taj “karizmatički centar” osnova je njezina performansa kao i kompozicije ovoga filma. Niz lica koja se izmjenjuju pred performericom prikazan je u krupnom planu, s alteracijom prikaza njezina lica. Na taj način film dokumentira ovaj performans iz vizure umjetnice i vizure njegova sudionika, pa tako iskustvo sudjelovanja u njemu i dojam koji ono nosi sa sobom nisu rezervirani samo za ljude koji su toga proljeća bili u New Yorku, nego ga mogu dobiti i gledatelji filma. *Hic et nunc* performativne umjetnosti zaustavljen je i prenesen na vrpce.

Njezino djelo možemo doživjeti i kao suvremenu varijaciju na temu portreta – ljudskog prikaza koji bi trebao govoriti puno o subjektu samo prikazivanjem njegova fizikusa. Ako recipijent ne poznaje portretiranoga, a može iščitati njegov karakter iz djela, riječ je o uspjelom portretu. Performans Marine Abramović, kako je prikazan na ovome filmu, dao je niz “portreta” sudionika (koje je vidjela umjetnica) i portreta umjetnice (koje su vidjeli sudionici). U dubini njezina pogleda publika je mogla vidjeti i sebe, osjetiti izvjesnu vlastitu važnost, odnosno “auru” umjetničkog djela. Svakodnevni čovjek gledajući Marinu Abramović stavljen je na pijedestal um-

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

jetnosti, u ogradaeni prostor umjetnine. Time nije dobio poslovičnih warholovskih “pet minuta slave” i mogućnost za samopromociju, nego dublje shvaćanje što znači “biti umjetnost”, biti (samo) spoznat i put drugome do spoznaje. Toga je svjesna i izvođačica rada, kada razlikuje svoj osobni život i spektakle koje je radila za senzacija gladnu publiku i ovakve performanse fizičke discipline. Zbog toga je i publika tako snažno emotivno reagirala, kao što pokazuje ovaj film. Zanimljiva je nemoć poznatih kritičara i menadžera (već senilnoga Arthura C. Dantoa ili Klause Biesenbacha) za shvaćanje ove vrste umjetnosti izvan vlastitih teoretskih okvira, pa od njih čujemo već dosadnu floskulu o “tijelu kao mediju performansa” koju pjevaju i vrapci pred MOMA-om. Njihovo banalno oduševljenje ne odudara puno od naivnog i smiješnog zgražanja ovom “ex-jugoslavenskom provokatoricom” koje iskazuje poznata konzerativna komentatorica Foxa Megyn Kelly.

Zapravo, najvažnije su reakcije ljudi koji su sjedili nasuprot umjetnici i čije “portrete” gledamo. To su intelektualci, redikuli koji žele napraviti svoje performanse, provincijalke, cinici, emotivci, emigranti, umjetnici, hollywoodski glumci, majke, homoseksualci, ljubitelji umjetnosti, nasilnici, ubojice, narkomani, starci i ostavljeni, ljudi svih rasa i svjetonazora – svjetina velegrada u poeovsko-baudelaireovskom smislu. Sve te živote čitamo na njihovim licima u koncentriranom susretu s pogledom umjetnice. Tada shvaćamo emotivni intenzitet ovoga performansa i kako suvremena umjetnost ne mora biti hermetična, nego dostupna i svakodnevnim ljudima, a da ne gubi svoju dubinu. Kako je Poe napisao u noveli *Čovjek svjetine*: “Najgore srce na svijetu deblja je knjiga od *Hortus Animae*, i možda je samo jedna od velikih milosti Božjih što es *läst nicht lesen*”, odnosno što se “ne može čitati”.

UDK: 791.633-051Čučić, D."2012"(049:3)

Pismo ćaći

(Damir Čučić, 2012)

Pismo ćaći dokumentarista, scenarista i montažera Damira Čučića film je nevelike minutaže (72 min), ali jakog emocionalnog naboja. Pri tome nije riječ tek o negativnim osjećajima uzajamnog prezira, nesnošljivosti ili čak međusobne mržnje između oca (Mate Gulin) i sina (Milivoj Beader), kako se isprva čini, već naprotiv o desetljećima potiskivanoj ljubavi. To potonji i potvrđuje u prvim trenucima ove eksperimentalne dokumentarističke fikcije uputivši ocu naoko podrugljive riječi: “Volim te na neki svoj način...”, ali i nešto kasnije kad pripovijeda kako je punicu udario (teglom za cvijeće!) kad mu je u lošem kontekstu spomenula oca. Njihov tragikomično disfunkcionalan odnos platforma je za nenametljivu, ali pronicljivu kritiku patrijarhalnog mentaliteta Dalmatinske zagore. Osebujan umjetnički film, stilski na tragu postulata *Dogme 95*, koji je s obzirom na svoj skroman proračun pune četiri godine od pukog eksperimenta izrastao u malo remek-djelo, prosedeom je blizak humornoj drami *Što je Iva snimila* 21. listopada 2003. (2005) Tomislava Radića, ali i *Živoj istini* (1972), ranijem Radićevim oprimjerenju “novog realizma”.

Drama koju odlikuje trodijelna struktura počinje pseudoamaterskim video zapisima koje sin iz Zagreba upućuje ocu u Drniš kao pokušaj zbližavanja nakon desetogodišnjeg uzajamnog ignoriranja i namjerne razdvojenosti. Potom pratimo sinov povratak u rodni kraj nakon očeve smrti i to samo da bi bez imalo grizodušja prodao njegovu kuću. Gorčina i bijes iz prvog dijela filma ustupaju mjesto nostalgičarskoj tugaljivosti dok sin meditira o pokojnom ćaći prisjećajući se kako je izdahnuo u kolima hitne pomoći dok mu je on čitao monografiju o Hajduku. Posljednjih dvadesetak minuta filma gotovo je nadrealni prikaz katarzičnog posljednjeg susreta oca i sina.



U prve dvije trećine filma sin je samo čudnovat virtualni lik sa snimaka koje otac u nevjerici pregledava. Sinovi izlomljeni monolozi počinju sasvim konvencionalno: “Dragi čaća, živ sam i zdrav sam, to je najvažnije!” No njegov se ispovjedni diskurs ubrzo krene fragmentirati prekidi- ma toka svijesti, ali i prozaičnim “pomračenjima” tehničke prirode: drhturava kamera iz ruke sporadično gubi fokus, a nestaje i slike i(li) tona kad se isprazni baterija. Hrabreći se rakijom u kaosu svoje zagrebačke kuhinje, sin pred objektivom izvodi prave male performanse: oca oponaša, vrijeđa, ismijava njegov svjetonazor te optužuje za svoje traume iz djetinjstva i vlastite životne promašaje pri čemu karikira “glupe pisme” koje ovaj voli, iritantno žvače žvakaću gumu, glumata da šmrče kokain, krevelji se jer zna da sve to oca dovodi do ludila. Četiristotinjak kilometara južnije, u kamenjaru dalmatinskog zaleđa arkadijski intenzivnog kolorita, ni otac, iako potisnutiji u izričaju, sinu ne ostaje dužan. Gotovo religiozno prekida svoju umirovljeničku dnevnu rutinu da bi se pred televizijskim ekranom uz bučno negodo- vanje i bujicu psovki suočavao sa sinovim vide- opismima. Takva se jednosmjerna komunikacija paradoksalno pokaže uspješnom terapijom za obojicu te optimalnim modusom saniranja odu- vijek konfliktnih odnosa s obzirom da obojica antagonista ovako naprosto nemaju priliku za

međusobno ušutkavanje. Jasno je da bi sin teško imao hrabrosti i snage ocu uživo servirati svoje kaotične emocije kako je to bez imalo autocen- zure učinio u ovim intenzivnim videominutama. Dok je u drami *Kenjac* (2009) Antonija Nuića ispovjednik magarac, ovdje tu ulogu preuzima kamera.

Slušamo govor čas jednog čas drugog s tim da sin očeve komentare može samo naslućivati dok u ekranu s njegovim licem u krupnom planu (“Glavina mu ne može stati u ekran, liči na Du- cea...”. jada se otac gostioničaru) vidimo i reflek- siju očeva lika – figure im se simbolički gotovo preklapaju. Potom otac sinu piše pismo da bi u vedroj i gotovo idiličnoj završnici napokon doista sjedili sučelice jedan drugome u očevoj kući i po prvi (i zadnji) put u životu prijateljski razgovarali.

Očev se karakter otkriva kroz reakcije na sinove provokacije, ali i u interakciji s ljudima iz bliže okoline: prgav, hvalisav i čangrizav starac sklon je predrasudama – proziva radnika iz Bo- sne zbog porijekla, uzrujan što ovaj pravi buku usred turističke sezone, iako se nalaze u selu ki- lometrima od mora. Uza sve još je i otužno vul- garan: primjerice, slučajnog namjernika, povrat- nika iz Francuske, zapričava svojim navodnim zavodničkim poduhvatima za davnog boravka u Parizu. Ipak, u svoje stalno pjevačko-kartaško društvo sjajno se uklapa takav kakav jest, ima i

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

psa kojeg voli, brižan je prema maslinama i cvijeću, a svoje samačko domaćinstvo održava čistim i urednim. Prema flori i fauni otac je pažljiv kakav nikad nije bio prema supruzi i djeci, a toplinu nije do samog svog kraja kadar pokazati sinu ni kad su odavno prošle njegove divlje godine ljubavnica i pokera, ali i sinovo mladenačko ludilo – kad je otac ostario, a sin odrastao. Nije teško zamisliti da je otac mlađe dane provodio po birtijama, u poslu i putovanjima – posvuda, samo ne kod kuće s obitelji. Sinu predbacuje što je rastavljen, a on koji je ugrožavao vlastiti brak, navodno, brojnim preljubima smatra da je bio uzoran suprug jer je uspijevao, za razliku od sina, prehranjivati obitelj. “Kako san ja pazio na tvoju mater, njoj nikad ništa u životu nije falilo”, govori otac sinu povrijeđen njegovom nezahvalnošću. Sin se najednom u kameru ocu povjerava kako je autodestruktivan u vezama, koje zbog njegove nestalnosti i zaljubljive prirode završavaju prije no što su i počele. Ironičan očev citat, kao strastvenog pušača, na najavnoj špici: “Jedino što na tebi vridi je to što ne pušiš”, apostrofira njegovo vječito nezadovoljstvo sinom koji nije kakav bi trebao biti, drugim riječima, nije poput njega. No, brzo uviđamo da infantilni četrdesetogodišnjak koji oca izaziva pjevušeći mu: “Oprosti mi pape, sve te grube riči/I moj život sada, na tvoj život slič”, nimalo iznenađujuće, jest njegova posve vjerna kopija. Naposljetku sin oprašta ocu koji pak pred sam kraj života dobiva priliku preispitati svoje tradicionalističke stavove i sinu jedincu kojega običava etiketirati kao “kretena jednog običnog, pijančinu i drogeraša” uz rakiju i noćni zvuk zrikavaca priznati: “Meni je lipo kad si ti o’de”. Ovaj izoliran emotivni izljev podcrtava jedna snolika intimistička scena: usnulog sina otac ima potrebu nježno dotaknuti; to ipak ne čini, jer sputavanje je osjećaja u njegovu kraju stvar folklor, a slijedom toga i geneza mnogih nesretnih obiteljskih priča. “Kako si ti mučio svog ćaću, što ne bi i on [sin] tebe?” zaključuje jedan od očevih prijatelja. Tematiziranjem složenih obiteljskih odnosa ruralne sredine Čučićev se film u okviru novije domaće kinematografije nadovezuje na Nuićev

film *Kenjac*, a pomalo i na psihološku dramu *Ćaća* (2011) Dalibora Matanića.

Otac ni ne zna koliko djece mu sin ima, ne zanima ga ni vlastita oboljela kći – ona je uz unuku, koju ne viđa niti za nju pita, i pokojnu mu suprugu tek nositeljica pasivnog ženskog principa, kao i pipničarka u seoskoj gostionici – jedina žena koja se pojavljuje u ovom muškom filmu: vidimo je tek nakratko s leđa, a uglavnom joj samo čujemo glas jer ostaje van kadra dok deklamira dnevni meni i uzalud upozorava oca na zabranu pušenja, pri čemu se ovaj na nju nonšalantno otresa. Pokoja se žena, dakle, tek uzgred spomene i to kao žrtva (zanemarena kći/prevarena supruga) ili, pak, preljubnica (seksualni objekt). A opet, bolje je imati kćeri nego sinove, “uvalit ih drugima da se ti ne misliš”, zaključuje mudro čačino društvo.

Otac sina posvuda kritizira razočaran njegovim neurednim stilom života i izborom zanimanja jer se, umjesto da nakon konkretnog studija ekonomije nastavi obiteljski posao, nekadašnji polaznik dramsko-recitatorske sekcije i voditelj školskih priredbi odlučuje za glumu. Ne samo da je na očev užas Akademiju uspio upisati tek iz desetog pokušaja, još ga je više osramotio kasnije, time što je nepoznat glumac, nema ga u dnevnim novinama koje otac ritualno iščitava. Od čega li onda živi? Sigurno krade, zabrinut je očev gluhonijemi susjed.

Zbog snažnog rivalstva (odnos koji se temelji na neprestanom odmjeravanju snaga: “Tko je bolji ja ili moj stari?” [...] “Opet si pobedio, tata.”) i tvrdoglavosti obojice, otac i sin jedan drugoga uspijevaju donekle shvatiti i izmiriti se tek u sjeni očeve teške bolesti, čime se ova punokrvna i dirljiva priča, unatoč smrti jednoga od junaka, uvjetno smješta u kategoriju onih sa sretnim krajem. Scenarij se gotovo u cjelosti oslanja na biografske elemente, tj. crtice iz života glumca Milivoja Beadera što Čučićevu oštromnu studiju karaktera čini autentičnim i iscjeljujućim filmskim iskustvom.

Vanja Kulaš

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

Rimu, s ljubavlju

(*To Rome with Love*, Woody Allen, 2012)

Citat je kič. Aristotel, Dostojevski, Balzac, Krleža, Matoš, Napoleon, i njihove misli i izreke omeđene navodnicima i najavljene sa "slavni ovaj", "glasoviti onaj", "rekao je", "napisao je" simptom su lošeg stila. Barem je takva trenutačna moda. Citat u govoru, tekstu, ili sukladno toj oralno/literarnoj tradiciji, na filmu (ne i vizualna posveta kao neizravniji citat) – znak je kiča.

Citat se mora upotrebljavati vrlo pozorno. Za citat mora postojati apsolutni razlog uporabe. On mora biti esencijalni dio govora/teksta/filma. Ako ga se ne može izbjeći, ako je apsolutno nužno navesti određeni citat, jer on služi kao polazište teksta, onda ga se mora vrlo promišljeno plasirati. Svako usputno spominjanje, svako ubacivanje citata na razini dosjetke, radi popunjavanja prostora ili, najgore, radi demonstracije svojih intelektualnih i akademskih akreditiva, znak je površnosti i lažnosti.

Citatima se može i sve izokrenuti. Da iskoristimo prigodu pa da citiramo Dušana Popovića, socijalista pokopanog na Highgateu pokraj Karla Marxa, koji je napisao: "Citatima se sve može postići. Citatima iz Marxa Bernstein je dokazivao da je čak i Marx u principu za kolonijalnu politiku; citatima iz Engelsa revizionisti dokazuju da čak i Engels – alter ego, drugo ja Marxovo – nije bio marksista!"

Woody Allen je kao nitko u povijesti filma poznat kao citat-maher, sklon upravo takvom nabacivanju raznih imena i citata. Iza njegovih filmova kao iza kometa ostaje gust trag raznih "Aristotela, Dostojevskih, Balzaca", itd. Woody kao autor, i Woody i njegovi likovi uvijek su se voljeli legitimirati kao intelektualci i umjetnici tim osnovnim statusnim šiframa. Taj intelektu-

alni snobizam i stilski kič često je ozbiljno podlokavao njegove filmove. On je rušio stil dijaloga, strukturu likova, ali je i samog Woodyja predstavljao kao površnog i lažnog.

I u *Rimu, s ljubavlju* nalazimo jednu takvu klasičnu woodyjevsku situaciju. Mladi student arhitekture živi u Rimu s partnericom, također studenticom. Idila dvoje mladih Amerikanaca na njihovu europskom "obredu zrelosti" dolazi u blagu neravnotežu kada im u posjet iz Amerike stigne djevojčina prijateljica. Mladić je osupnut neinhibiranom, seksualno i emotivno hiperaktivnom djevojkom, po profesiji nerealiziranom glumicom.

Djevojka, Monika (Ellen Page), zna sve što treba reći da bi zavela studenta arhitekture. Ona ga smučuje nabranjem svojih seksualnih veza, ali i nabacivanjem raznih kulturnih referenci: citiranjem Yeatsa, zanimanjem za Gaudija, čija Sagrada Familia je za nju poezija u kamenu, spominjanjem Bartoka, Ezre Pounda, Dostojevskog, Camusa i sličnih srednjoškolskih markacija obrazovanja i intelektualizma.

Ovo je naravno uobičajena situacija u Woodyjevim filmovima. Između muškarca i žene strasti se uzburkaju kroz kombinaciju fizičke privlačnosti i "srodnosti duša". Vidjeli smo to kod Woodyja u stotinu kombinacija dobno različitih heteroseksualnih parova – do fatalnog susreta sa "srodnom dušom" najčešće sretno oženjenih, udanih ili neformalno vezanih.

Kada on ili ona otkriju međusobnu seksualnu privlačnost u igru se ubacuje navođenje kulturnih šifri. Sama seksualna privlačnost nije dovoljno opravdanje za varanje partnera. Ali ako je tu i prepoznavanje "srodnosti duša", dijeljenje zajedničkih sklonosti prema Yeatsu i Gaudiju, onda moralne inhibicije padaju. Jer pronalaženje srodne duše ipak je mnogo veća životna kategorija i vrijednost od vjernosti postojećem partneru. I tako pokojni klasici Yeats i Gaudi amenuju prevanu partnera.

Riječ je o određenoj igri pretvaranja. Yeats i Gaudi tek su znak tobožnje intelektualne legitimacije; legitimacije čija je svrha posve uti-

KINO-
REPERTOARHRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



litarna i svodi se na varanje bez kajanja. Uopće, Woodyjevi filmovi jedna su velika igra pretvaranja. Na ovaj ili onaj način najbolji Woodyjevi filmovi pričaju priču o zamijenjenim ulogama (*Meci iznad Broadwaya /Bullets Over Broadway*, 1994/), prelaženju rampe između različitih svjetova (*Purpurna ruža Kaira /The Purple Rose of Cairo*, 1985/), povijesnoj mimikriji (*Zelig /1983/*), socijalnoj mimikriji (*Završni udarac /Match Point*, 2005/) itd. Nekada su takve igre pretvaranja rađene s odmakom, a nekada i sam Woody postaje dio sveopće travestije. *Rimu*, s ljubavlju dobar je primjer te tendencije općeg pretvaranja i presvlačenja.

Film prati nekoliko priča: priču upravo vjenčanog para koji dolazi u Rim na poziv utjecajnih stričeva i strina; priču američkog para koji dolazi u Rim da bi se upoznao sa zaručnikom svoje kćeri i njegovom obitelji; priču rimskog činovnika koji najednom, bez ikakva vidljiva razloga, postaje slavan; te, naposljetku, priču ostarjelog arhitekta koji je nekada studirao i živio u Rimu, a sada u ljubavnom trokutu mladog arhitekta, njegove partnerice i njezine prijateljice sudjeluje kao *advocatus diaboli*.

Sveukupno, to je više od desetak likova od kojih većina nosi maske. Nerealizirana glumica nosi masku intelektualnog snoba. Mladi arhitekt

pretvara se da u njoj prepoznaje "srodnu dušu". Otac koji dolazi u Rim upoznati obitelj zaručnika umirovljenik je koji bi želio i dalje raditi kao glazbeni producent. Zaručnikov otac vlasnik je pogrebnog poduzeća koji pod tušem pjeva kao Caruso. Mladoženja koji dolazi u Rim svojim nastupom (gestikulacijom, načinom govora, nesigurnošću) imitira nastupe mladog Woodyja od prije dva, tri desetljeća. Prostitutka koja se našla s njim glumi da je njegova žena. A za to vrijeme njegova mladenka vodi ljubav s naoružanim provalnikom, da bi se nakon te strastvene avanture ponovno vratila u ulogu povučene i smjerne provincijske supruge.

Na neki način kontrapozicionirana svim tim ulogama pretvaranja i skrivanja iza društvenih maski izvanredna je priča o činovniku kojeg jednog jutra pred vratima dočeka sva sila novinara, *paparazza* i televizijskih kamera. Mediji činovnika salijeću kao veliku zvijezdu. On se pojavljuje u tabloidima, na televizijskim vijestima, odgovara na pitanja što je radio danas, kako mu je bilo na poslu, hoće li padati kiša, ima li Boga (na što on odgovara, izazivajući društveni potres, da – ne zna). Očito, mediji, ljudi na ulici, mlade djevojke, vide na činovniku slavu, ali i nešto što on sam ne vidi, a što je u jednom trenutku postalo okidačem te slave. Dakle, dok većina ostalih

likova u filmu pokušava nositi određenu masku, održati privid nekoga drugog, činovnika drugi percipiraju kao nešto što on nije.

Woodyja Allena možemo prepoznati u mnogim tim likovima, i kao autora i kao lik iz njegovih autorskih filmova. Činovnik (Roberto Benigni) varijacija je Woodyjeva lika iz *Zeliga* ili iz *Purpurne ruže Kaira*. Nećak (Alessandro Tiberi), rekli smo, sam je Woody Allen iz filmova Woodyja Allena. Nerealizirana glumica (Ellen Page), koja i lijevo i desno baca kulturne reference, tipičan je woodyjevski lik koji je i sam Woody često tumačio. Isti je slučaj i s mladim arhitektom (Jesse Eisenberg). Tu je dakako i sam Woody u uloga kakve Woody u pravilu tumači.

Svi su ti likovi zapravo Woody. U *Rimu*, s *Ljubavlju* Woody je hidra s bezbroj glava. Njegove inkarnacije i varijacije nalaze se u svakoj priči i svakom kutku filma. No kao super-Woodyjev lik ovoga puta nameće se stari arhitekt u tumačenju Aleca Baldwina. Njegova uloga uloga je komentatora radnje, odnosno, glasa razuma mladog arhitekta (ali ponekad i drugih likova).

Kada se nerealizirana glumica počne nabacivati kulturnim šiframa, stari arhitekt kaže: "Oh, bullshit!". Glas razuma govori mladiću – ona ništa ne zna o arhitekturi, samo nekoliko imena, vidjela je film o Gaudiju i ništa drugo, govori ono što bi se trebalo reći, imena, šifre, fraze, citate... "Ali šarmantno je to pretvaranje", odgovara mladić, pri čemu je ključna riječ, naravno, "pretvaranje".

U ovakvu trenutku odvjetnici u američkim televizijskim serijama obično kažu: "I rest my case", skidaju naočale, napuštaju podij i sjedaju u svoju klupu. Dakle, za Woodyjeva super-Woodyja u *Rimu*, s *Ljubavlju* nabacivanje je imena... citiranje – pretvaranje. Toga je svjestan i woodyjevski mladić. Dapače, najednom je toga svjestan i sam Woody Allen kao scenarist i redatelj.

Neobična je to situacija u Woodyjevu filmu. Intelektualni snobizam manifestiran kroz nabacivanje imenima i citatima integralni je dio Woodyjeva filma. Odnos prema njemu je dvojak. S jedne strane prema njemu postoji određeni odmak, svjesnost da je riječ o pretvaranju. A s druge

je on esencijalni element formiranja likova, parova i životnih stajališta. Iako su djelomično svjesni međusobnog pretvaranja, Woodyjevi likovi spremno u njemu sudjeluju. I Woody kao autor pokazuje slične sklonosti. Između nabacivanja imena u filmovima, poput recimo Bergmanova, pa do snimanja bergmanovskih filmova bio je samo mali korak. Woodyju nikada nije bio problem iz šesira izvući neki fellinijevski film npr. *Dani radija* (*Radio days*, 1989) – i često tu autorsku mimikriju izvesti odlično.

No u *Rimu*, s *Ljubavlju* sada se pojavio *alter ego*, *advocatus diaboli*, supernarator, koji uz pomoć nekoliko jednostavnih rečenica prokazuje tu mimikriju, sklonost citatima i referencama, maskama upućenosti i intelektualnosti. Nije riječ ni o kakvu dubinskom autorskom obratu. Samo se čini da je znak vremena, prema kojem je citat postao znak kiča, došao i do Woodyjeva filma. I, najednom, citat-maheri postali su predmetom komedije. Rekli bismo: "Oh, bullshit!"

Naravno, i prije se Woody znao izrugivati s citat-maherima. Skeč s Marshallom McLuhanom iz *Annie Hall* (1977) u kojem se slavni teoretičar medija pojavljuje kao *deus ex machina* u predvorju newyorškog kina da bi čovjeku koji se nabacuje njegovim imenom rekao da nema pojma o čemu govori, jedan je od klasičnih Woodyjevih skečeva.

Međutim, riječ je o rubno pozicioniranom skeču. Ismijavanje citat-mahera tamo nije osovina filma. U *Rimu*, s *Ljubavlju* riječ je upravo o tome. Priča o mladom arhitektu i nerealiziranoj glumici motor je filma, a stariji arhitekt ima dramaturšku ulogu glavnog tumača radnje. Predmet ismijavanja glumičino je nabacivanje imenima, uopće, nabacivanje citatima i referencama, pa onda shodno tome i Woody sam, onakav kakva ga znamo, kakva smo znali: dozlaboga površan u svojem intelektualnom snobizmu, ali i redovito sklon da od mimikrije, društvenih maski ili izvrnutih društvenih uloga smiješa tijesto svojih najvećih filmova.

Dragan Jurak

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.633-051MENDES, S."2012"(049.3)

Skyfall

(Sam Mendes, 2012.)

Je li James Bond posljednji akcijski junak nekadašnjega Britanskog Carstva? Makar je taj akcijski junak u svojem aktualnom filmskom izdanju dobio psihološku profilaciju na kakvu ljubitelji rado gledane bondijane dosad nisu navikli? Špijunski triler *Skyfall* recentni je nastavak filmskog serijala o tajnom agentu 007 koji je dobio niz ocjena o dosad najboljem, najslojevitijem i najbritanskijem filmu o Jamesu Bondu. Posljednje je najmanje prijeporno. Umjesto prevage lokacija izvan Britanskog otočja na kojima je James Bond u dosadašnja 22 nastavka priče činio doslovce sve u službi Njezina Veličanstva, u novom filmu glavni junak postaje svojevrсни štitonoša baštine Britanskoga Carstva. Ne samo da se vojnik imperija u njegovo ime bori u samom srcu prijestolnice bivšeg "Carstva u kojem Sunce nikad ne zalazi", nego i središnjeg antagonista mora poraziti u roditeljskom domu kako bi ideje za koje se bori mogle zaživjeti na nov način. Da, James Bond više nije što je nekad bio.

Ali ni vremena u kojima je nastao nisu ista. Danas je junak Iana Fleminga puno ranjiviji, ali to ne znači da ga je lakše pobijediti. Serijal o njemu od prvoga filma u nizu *Dr. No* iz 1962. bio je najatraktivnija vizualna razglednica moći i utjecaja Velike Britanije kojom se u pop-kulturi nado-knađivalo ono što se u međuvremenu izgubilo u politici, konkretno u kolonijalnoj ostavštini. Zato su pedesetogodišnjicu pokretanja serijala koja se proslavila novim filmom *Skyfall* producenti i zamislili kao zatvaranje jednoga poglavlja i otvaranje sljedećega. James Bond je u ovih pola stoljeća uvijek zrcalio glavne trendove i u svjetskoj i u britanskoj politici. Kada je 1953. Ian Fleming napisao prvi roman o njemu naslovljen *Casino Royale*, a devet godina kasnije Terence Young režirao prvi film, James Bond bio je najmuževnija metafora

zapadnoga bloka u suparništvu s istočnim. Uvijek na finoj granici između privlačnog hedonizma koji je služio kao mamac za kinopubliku i borbenog patriotizma koji je stajao u pozadini svega, tajni agent 007 ne samo da je u svijetu filma nastavio braniti britanske boje, nego je i jedan od rijetkih fiktivnih junaka koji je preživio hladni rat u kojem je nastao, te je danas uspješniji nego ikada prije. Želite li ostati isti, morate se neprestanice mijenjati. To nije proturječje nego zakonitost kada je riječ o junacima poput Jamesa Bonda. Najrazličitiji dosad, novi je James Bond zapravo ostao isti. Posljednji branitelj Britanskoga Carstva. I na filmu i u ideji.

Za takvo što prigodničarski je film morao imati iznadprosječnu ekipu s obiju strana kame-re. Kao što je *Skyfall* iz 2012. i pričom i strukturom potpuno drukčiji rad u odnosu na inicijalni film iz 1962, tako je i aktualni interpret Jamesa Bonda posve različit od za mnoge neprežaljenog Seana Conneryja. Danielu Craigu ovo je treći nastavak nakon iznenađujuće uspješnog debija u filmu *Casino Royale* (Martin Campbell, 2006) i znatno slabijeg *Zrna utjehe* (*Quantum of Solace*, Marc Forster, 2008). S obzirom na to da se glavni glumac sa svojim vrlinama (fokusranost na izvedbu i decentan nastup) i manama (opasnost da ga drugi članovi glumačke ekipe zasjene) znao unaprijed, ključ novoga filma bio je u rukama novoga redatelja. Izbor je pao na oskarovca Sama Mendesa, britanskog filmskog i kazališnog redatelja koji ima gotovo savršen osjećaj za ravnotežu između usredotočenosti na priču i na likove. Tako je u *Vrtlogu života* (*American Beauty*, 1999) postigao idealan balans između obiteljske drame, satire i kritike društva; u *Putu do uništenja* (*Road to Perdition*, 2002) pedantno evocirao vrijeme Velike ekonomske depresije kroz zaplet o osveti i iskupljenju; a u *Putu oslobođenja* (*Revolutionary Road*, 2008) prikazao bračne traume kao posljedice društvene hipokrizije uz glumačku, snimateljsku i režijsku eleganciju. Svega toga ima i u filmu *Skyfall*, dakako, u granicama koje ovakav tip komercijalno orijentiranog projekta postavlja *a priori*. Iako govori o sadašnjosti,



novi film o Jamesu Bondu u Mendesovoj režiji unosi elemente analize spomenute prošlosti u priču kojom opisana današnjica dobiva plastičniji kontekst. Baš kao što i središnji junak u priči stječe psihološki profil kroz otkrivanje obiteljske i profesionalne pozadine. Upravo je nevjerojatno koliko se u prethodnim filmovima malo doznalo o Jamesu Bondu jer to nije ni bila namjera autora. Cilj je bio, osobito u radovima sa Seanom Conneryjem i Rogerom Mooreom, što ležernije zabaviti publiku eskapističkim spojem akcije, romantike i (auto)ironije.

U novom filmu James Bond više nije samo simbol, nego i karakter. To, pak, nije bilo nimalo lako postići iz najmanje dvaju razloga. Prvi je poimanje Jamesa Bonda kroz čvrstu ikonografiju, bez koje bi bila riječ samo o još jednom junaku iz trilera, neovisno o kakvoći rada. Klišeizirani zapleti, slikoviti negativci, galerija ljepotica, automobili i tehničke novotarije istoznačnice su za najveći broj filmova o Bondu. I veći dio razloga zašto je serijal postao transepohalni fenomen. Drugi je razlog neizvjesno spajanje dramskih i trilerskih elemenata u priči, sastavnice koje su

također zadane. Osobito u zapletima u kojima glavni likovi imaju malo prostora za sebe. Da je takvo što ipak moguće, već je pokazao Christopher Nolan u svojoj revitalizaciji serijala o Batmanu, još jednoj pop-ikoni koja se prilagodila vremenu, a da nije izgubila ništa od svoje prepoznatljivosti. Mendesov James Bond vjerno slijedi tradiciju, ali je vodi u vlastitom smjeru. U tome je redatelj imao ključnu pomoć scenarista Neala Purvisa, Roberta Wadea i Johna Logana.

Njih su trojica dotjerali scenarij u kojem često doživljavani trivijalni siže dobiva obrise starogrčke drame i Shakespeareovih djela. Uostalom, klasična je baština oduvijek bila izvorisšte novih koncepata. Izvrsna uvodna sekvenca prikazuje Bonda na zadatku u Turskoj gdje hvata kradljivca podataka o tajnim agentima NATO-a ubačenima u terorističke organizacije. Otkrivanje njihovih identiteta ugrozilo bi samu sigurnosnu strukturu Zapada te ne čudi da Bondova šefica M riskira i njegov život ne bi li spriječila kradljivčev bijeg. Nakon kobnog pucnja lopov ipak bježi, a Bond se bori za život. Prva izdaja u priči nadovezat će se na sljedeće, a u središtu je

KINO-
REPERTOARHRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

svega još jedan osvetnički plan kojega pokretač nije vanjski neprijatelj Velike Britanije i saveznika, nego dojučerašnji perspektivni pripadnik britanske obavještajne službe MI6, kojega je pragmatična M žrtvovala u korist britansko-kineskih odnosa nakon napuštanja Hong Konga. Pretvorivši se od žrtve u terorista, Bondov neprijatelj Raoul Silva (Javier Bardem) još je jedna nadahnuta reinterpretacija bondovske ikonografije. Možda i najbolja u filmu.

Umjesto zlikovaca uglavnom na rubu kariature i njihove usmjerenosti na globalne ciljeve, koji su dominirali u filmovima o Bondu, Silva je u biti realtragičar čiji je cilj izravnati osobne račune, i to s osobom koju istodobno voli i prezire. Kada se u završnici oko sudbine teško ranjene M sučele Bond i Silva, sve poprima razblaženi frojdistički prizvuk, dovoljno odmjeren da film ne sklizne u parodiju. Otprilike onako kako je završila nesretna ljubavna priča u nastavku *Casino Royale*. No čak i Raoul Silva evocira tipične bondovske negativce sa svojim licem izobličenim od otrova progutanog u kineskom zatvoru. Zapravo je cijeli film podsjećanje na prepoznatljive karakteristike serije na svjež i minuciozan način. Ni ljepotice u filmu nisu doživjele ikonoklazam. Još jedna tragičarka u priči, Silvina suradnica i ljubavnica Sévérine, koju tumači Bérénice Marlohe, karakterno je poigravanje s novim i starim odrednicama serije koje nijansira dosadašnje stereotipe. Koliko god to zvučalo lapidarnim, upravo su muško-ženski odnosi i ženski likovi u filmu *Skyfall* doživjeli najuočljiviju evoluciju.

Naime, lik Bondove šefice M ima gotovo ravnopravan status u priči oko kojega se i vrti cijela radnja. Je li M pritom personifikacija Velike Britanije? Možda, ali se unatoč raspletu pristaje monarhije ne trebaju brinuti jer film i u tom smislu nudi rješenje. Judi Dench kao M završava svoje nastupe u bondijani u kojoj je 1995. filmom *Zlatno oko* navijestila da serijal ima puno veće glumačke ambicije od uobičajenih očekivanja. U tom je smjeru *Skyfall* nedvojbeno vrhunac ambicija. Gledajući film teško mu se može pronaći slaba točka u glumi s obzirom na to tko je sve

angažiran, čak i u manjim ulogama. Središnji trojac, Daniel Craig s kojim je redatelj surađivao i na *Putu do uništenja*, zatim Judi Dench u svojoj najelaboriranijoj ulozi u seriji i Javier Bardem, koji je ostvario najcjelovitiji nastup kao Bondov protivnik otkako se snimaju filmovi o tajnom agentu 007, ključ je uspjeha filma. Čini se jedino da su scenaristi zamislili puno više u njihovu međusobnom odnosu no što je to moglo biti prikazano u filmu, te se ponegdje stječe dojam nedorečenosti. S druge strane, film je odveć nagnut na rastegnutu završnicu koja i daje odgovor na pitanje što je *Skyfall*. Posve je netipično da se rasplet odvija na "neglamurnoj" lokaciji kakvo je ovdje obiteljsko imanje Bondovih roditelja. Rasplet bi bio kudikamo plošniji da se u njemu ne uvede još jedan važan lik i još jedan uvjerljiv interpret. To je čuvar imanja Kincade u izvedbi Alberta Finneyja, čime film poprima odlike britanskoga glumačkog *forte*a. Filmu se uistinu može prigovoriti da je dvadesetak minuta predug, ali se redatelju ne može prigovoriti da u pravom trenutku ne zna kako dinamizirati radnju, u prvom redu uvođenjem likova, a zatim i atraktivnim akcijskim prizorima koji nisu sami sebi svrha.

Naprotiv, neki su od njih pravo majstorstvo u službi priče poput onoga u sceni obračuna Jamesa Bonda i njegova neprijatelja s početka priče Patricea na neboderu u Šangaju. Igra sjene i svjetla, pokreta i pozadine vrhunski je rad i redatelja i njegova snimatelja Rogera Deakinsa koji je svaku sekvencu obojio u prigodni kolorit, najizraženiji u vizualno deprimantnoj završnici snimljenoj u sivim i smeđim tonovima u kojoj kao da je, sukladno naslovu, nebo palo na Zemlju. Deakins je isti efekt postigao i u Mendesovu *Putu oslobođenja*, baš kao i u filmovima braće Coen, u kojima je zajedno s redateljima bio najzaslužniji za postizanje odgovarajućeg ozračja. Slično djeluje i glazba, nenametljivo, ali sustavno prateći radnju. Skladatelj joj je Thomas Newman koji se i sam uklopio u koncept posvete seriji uz njegovo tumačenje na nov način. U toj sinergiji kamere i glazbe najdojmljivija je uvodna špica, još jedan ikonografski moment s naslovnom pjesmom

koju izvodi Adele. Njezina je sugestivna balada doživjela usporedbe s pjesmama *Goldfinger* i *Diamonds Are Forever* prvoga glasa serijala Shirley Bassey, potvrđujući da je film *Skyfall* u svim važnim segmentima uspio na način da unaprijedi, a ne da ponavlja sve ono što je i proslavilo filmove o Jamesu Bondu. Od pjesme i glazbe do fotografije i općeg tona priče, ovo je nesumnjivo najmanje vedar nastavak, ali mu je to i osnovna prednost u odnosu na niz filmova koji su ostali ispod prosjeka serije.

Skyfall je prije psihološki akcijski triler negoli pustolovni film te je ovaj žanrovski zaokret najvažnija novina u koncipiranju serije. Zato je i izbor Daniela Craiga izdržao prvotni test. U svakom slučaju daleko od prvotno zamišljenog interpreta koji će zaokupljati pozornost samom svojom pojavom, muževnošću kao Sean Connery, uglađenošću kao Roger Moore ili energičnošću kao Timothy Dalton, James Bond u Craigovoj izvedbi optimalan je filmski tajni agent za 21. stoljeće. S njim se lakše identificirati negoli s prethodnicima te je novi James Bond u neku ruku "špijun iz susjedstva". A njegove misije puno realnije. I samim time strašnije. Danas će malo tko ozbiljno doživjeti prijetnje kakve su se opisivale u inače veoma zabavnim nastavcima bondijane kakvi su *Samo dvaput se živi* (*You Only Live Twice*, Lewis Gilbert, 1967) i *Operacija Svemir* (*Moonraker*, Lewis Gilbert, 1979). U godini u kojoj se obilježilo pola stoljeća filmske serije o Jamesu Bondu, opasnosti ne prijetu od međublokovskog rata ili suludih zlikovaca koji žele osvojiti svijet kao članovi skupine SPECTRE. Kada u filmu *Skyfall* u eksploziji nestane stožer britanske obavještajne službe ili kada teroristi napadnu podzemnu željeznicu, više je nego jasno da su takve opasnosti današnja realnost.

Nešto slično London je doživio u ljeto 2005. Zbog svega toga i filmski projekti poput serijala o Jamesu Bondu nužno trebaju određenu deeskapizaciju. Sam Mendes pronašao je dobar recept u kojem se iluzija miješa sa stvarnošću, a očekivanja gledatelja s pravilima struke. *Skyfall* je veoma dobar triler kojega mane, poput po-

vremene letargičnosti i nedostatka humora, koji je nužan u ovakvome tipu filma, ni na koji način ne dovode u pitanje uvjerljivost i zaokruženost cjeline. Već se nazire u kojem će smjeru serija ići dalje. Novi je M Ralph Fiennes, novi je Q već postao mladi Ben Whishaw, a u priču se vratila i Miss Money Penny. Britansko Carstvo jest stvar prošlosti, ali dok je Jamesa Bonda i milijunske kinopublike, za njega će se uvijek imati tko boriti. I pobjeđivati.

Boško Picula

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.633-051GUÉDIGUIAN, R."2011"(049.3)

Snjegovi Kilimandžara (*Les neiges du Kilimandjaro*, Robert Guédiguian, 2011)

Nakon jednog atipičnog izleta u zonu noirovskog trilera (*Lady Jane* /2008/) i jednog povijesnog filma (*Vojska zločinaca* /*L'Armée du crime*, 2009/), u najnovijem filmu Roberta Guédiguiana nanovo se čuje pjev cvrčaka koji nam je toliko nedostajao. Cvrčci su njegova zvučna konstanta. Začuli smo ih još u njegovu debiju *Prošlog ljeta* (*Dernier été*, 1981). Naravno, razlika je u tome što su toga "posljednjega ljeta" njegovi junaci imali 25 godina, a u *Snjegovima Kilimandžara* su poput samog autora prešli pedesetu (publika riječkih, prerano ugaslih filmskih Mediteranskih igara bila je u prigodi upoznati dobar dio autorova opusa u paralelnom retrospektivnom programu koji je bio repriziran i u zagrebačkome kinu Tuškanac). Riječ je uvijek o istim likovima i istim glumcima u čijim se sudbinama počinjemo prepoznavati. Za razliku od recimo Abdellatifa Kechichea (*Tajne kus-kusa* /*La Graine et le mulet*, 2007/) u kojem snažna bujica francuskih radnika, imigranata, djedova, roditelja, direktora šķverova, bankara i službenika sudjeluje u pulsirajućoj logoreji povezanoj s različitim načinima govora koji utječu na ritam, ali i vrstu odnosa, bilo da je riječ o pripadnosti određenoj skupini ili povlačenju u sebe, Guédiguianov glumac fetiš Gérard Meylan ne voli puno govoriti. On je tipični kaurismakijevski lik, iako se u najnovijem filmu ludog Finca pojavljuje drugi omiljeni Guédiguianov glumac – Jean-Pierre Darroussin koji je također prilično škrt s riječima – samo što je Marseille zamijenio Le Havreom. Ali Kechicheov Sète i Guédiguianov Marseille promatrani su iz istog proleterskog kuta. Ondje gdje u Kechichea treba animirati uzvanike na otvaranju restorana na napuštenom brodu u očekivanju Godota, pardon, kus-kusa, svakod-

nevica Guédiguianova para, Marie-Claire (Ariane Ascaride) i Michela (Jean-Pierre Darroussin), ispunjena je obiteljskim roštiljanjima, te začinjena golemom tortom i pjesmom Pascala Danela iz njihove mladosti koju izvode unuci na proslavi njihove godišnjice braka – otud i naziv filma koji nema veze s Hemingwayevom pripovijetkom (koju je filmski adaptirao Henry King s Gregoryjem Peckom i Susan Hayward), već je riječ o onoj istoj pjesmi koju je Danel izveo 1960-ih u marseilleskoj gimnaziji kao zagrijavanje za glavni nastup tada popularnog Salvatorea Adama.

Još od filma *Marius i Jeanette* (*Marius et Jeanette*, 1997), koji je američka *mainstream* kritika opisala kao "antikapitalističku propagandu", autoru su često prišivali epitet "mediteranskog Loacha". No za razliku od čuvara napuštene cementare Mariusa i njegove voljene Jeanette, koja sama uz skromnu plaću mora podizati dvoje djece, u *Snjegovima Kilimandžara* materijalna neimaština junaka postavljena je u kontekst nove konfiguracije radničke klase u eri prekarijata. Na nju se referiraju i stihovi poeme Victor Hugoa *Les pauvres gens*. Na kraju te poeme siromašan ribar odluči posvojiti djecu umrlog susjeda, jer kad već daje sve od sebe da nahrani petero koliko ih već ima, naći će se mjesta i za još dvoje.

Sada je ta odluka postavljena u ponešto drukčiji kontekst. Što je to radnička solidarnost? Odgovor ćemo pronaći već na samom početku filma, kad se ime sindikalnog vođe nađe u kutiji zajedno s imenima njegovih kolega radnika u bizarnoj "lutriji" otkaza, jer ne želi imati povlašten tretman. Iako nezaposlen, on živi u sretnom braku i osjeća se pomalo neugodno jer mu se učinilo kao da se u odnosu na kolege uljuljao u "buržusku" dokolicu (auto, nedjeljni izleti u prirodu, kartanje s rođacima uz čašu pastisa i kućica u cvijeću uračunati) vjerujući da je izdao ideale te iste solidarnosti u koje je nekad toliko vjerovao. Grad u kojem žive onaj je isti "mirni grad" u kojem je živjela jedna prodavačica u ribarnici, neizostavna Arianne Ascaride, u možda najmračnijem filmu iz Guédiguianova "sunčanog" opusa (*Grad je tih* /*La ville est tranquille*, 2000/), koja



je izjavila da samo knjige imaju sretne završetke. Zato je Guédiguian za njegovu završnicu odabrao Janis Joplin.

Michelova i Marie-Claireina bračna idila biva dovedena u pitanje kad im u stan upadnu dvojica maskiranih pljačkaša i ukradu im novac koji su im prijatelji darovali za putovanje u Keniju o kojem su toliko sanjali. No kad Michel otkrije da je jedan od pljačkaša njegov bivši kolega, kojem je također uručen otkaz, Guédiguian pokušava reciklirati tipičnu loachovsku situaciju u kojoj siromašni kradu tek nešto bogatijima od sebe da bi preživjeli, dok im se novi bogataši smiju negdje iz prikrajka. S time da Guédiguian suočava Michela s neizbježnim moralnim dvojabama – kazniti počinitelja ili prihvatiti pljačku kao svojevrsnu proletersku reapropriaciju (poput ribara iz Hugoove poeme, tako i mladi pljačkaš mora brinuti o svojoj braći nakon što su ih napustili roditelji). Jer, “siromasi” (*les pauvres gens*), na koje se referira Hugoovo djelo, u Guédiguianovoj su se mladosti nazivali “radničkom klasom”. Ti isti “siromasi” danas će isprebijati one s kojima su u istom škveru i u istoj luci nekad dijelili istu sudbinu i cvikali isto dizajniranu kartelu. A njihove žrtve bivaju prebijene doslovno i moralno.

Ali Guédiguianov mali veliki film ima i drugih manje ozbiljnih stvari u kojima se može uživati. On uči djecu kako jesti sardine. On nam pokazuje kako bojkotirati mesara koji se ponaša bahato. On pokazuje kako razgovarati s usamljenim staricama usred noći. To su detalji koji proviruju iz kompletnog Guédiguianovog “kvartovskog” opusa (svi filmovi iz tog opusa ambijentirani su u starom marseilleskom radničkom kvartu L’Estaque, u kojem sa svakog prozora puca pogled na lučke dizalice koje mogu biti dizalice bilo koje naše luke i naših pauperiziranih škverova). Jer režiser kao da se ne može odvojiti od svojih naivnih protagonista koji na neki način nanovo izmišljaju realnost. Ali ta naivnost prožeta je nevjerojatnom toplinom i iskrenim emocijama. Jer, ako je Michelle u svojem mirnom gradu vjerovala da nema sretnih završetaka, Guédiguian će u sudbinama njezinih kvartovskih susjeda uvijek pronaći zrno nade. Nada je jedino što je preostalo njegovim “siromašnim ljudima” iz pitoresknog L’Estaquea. Kad jednog dana Christophe iziđe iz zatvora pridružit će se Michelu, Marie-Claire, Raoulu i Denise u njihovoj zajedničkoj borbi. Takav je epilog koji priželjkuje Robert Guédiguian, taj istinski, ali već pomalo umorni

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

ljevičar francuskoga filma čije ljevičarstvo nika-da ne može biti "salonsko". Naprosto zato jer u njegovu L'Estaqueu u kojem je živio nema salona.

Ako Olivier Assayas u svom najnovijem filmu *Après Mai* (2012) promatra svoje nezrele "revolucionare" poput mladaca netom sišlih sa stranica nekog hipsterskog modnog časopisa, dok pokušava u maniri Deborda demaskirati *fejk* verzije onoga na čemu su se temeljile tadašnje radikalne revolucionarne politike, Guédiguianu je umjesto punka draži Pascal Danel, dok su njegovi šljakeri ljudi od krvi i mesa koji su tu pokraj nas. Njemu je posve strana sintagma "artivizma izravne akcije" u kojem spona između kolektivnoga i individualnoga postaje sve labavija, ma koliko Guédiguian vjeruje u snagu kolektiva, ali ne odbacuje individualnu gestu. To je istinski filmski aktivizam kakav volimo, imun na didaktiku loše napisanog pamfleta. Jer, kako je to u slobodnom prijevodu dolje potpisanog autora teksta koji držite u ruci napisao Hugo u svojoj poemi na koju se Guédiguian voli pozivati: "Brat i sestra bit će naši. I naučit će popeti se na moje koljeno "

Dragan Rubeša

UDK: 791.633-051VORKAPIĆ, V."2012"(049.3)

Sonja i bik

(Vlatka Vorkapić, 2012)

Komedija je zahtjevan filmski žanr. Ma koliko izgledalo da je filmsku komediju jednostavnije ostvariti negoli "ozbiljan", "zahtjevan" film – tu predrasudu podupire i činjenica da se komički filmovi rijetko nalaze pri vrhovima odabira kanonskih filmova (u zadnjem odabiru najboljih filmova svih vremena, provedenu u časopisu *Sight & Sound* 2012, dva se filma iz najbolje desetorke uvjetno mogu smatrati komičkima: *Pravilo igre /La Règle du jeu*, Jean Renoir, 1939/ i *Osam i pol /Otto e mezzo*, Federico Fellini, 1963/, a prva je prava komedija tek *Pjevajmo na kiši /Singin' in the Rain*, Stanley Donen i Gene Kelly, 1952/ na 20. mjestu te Keatonov *General /The General*, 1926/ na 34!) – komički je učinak zapravo mnogo teže postići nego tragički, budući da je manje univerzalan. Svi se otprilike žaloste istim povodima, kao što se i uzbuđuju istim povodima, no smijeh je individualnija pojava. Ono što je nekome smiješno, nekome nije, i obratno, a međustupnjeva je – pa, možda koliko i gledatelja. Komički efekt ovisi o individualnom ukusu, ali i o mentalitetima, kontekstu, glumačkoj izvedbi; režijski osjećaj (prije svega tajming) za komičko mnogo je zahtjevniji i suptilniji no za tragičko. Odnosno – i brutalno istinito – i loša televizijska drama i sapunice mogu rasplakati gledatelje, dok neke ni uspjeta komedija ne uspijeva nasmijati.

Hrvatska kinematografija nije dala svoga Lubitscha ili Capru ili Wildera, ali je dala tradiciju gorko-slatke filmske komedije (npr. Golikovi *Imam 2 mame i 2 tate* /1968/ i *Tko pjeva zlo ne misli* /1970/) i prije svega dominantnu tradiciju grube – brešanovske – tragikomedije što proizlazi od Ive Brešana (odakle i epitet, a ne od sina mu Vinka), ali i iz Kerstnerovih *Gruntovčana* i Smojina *Našeg malog mista*. Brešanovska se tragikomička groteska, u kojoj se ogleda izvi-



toPERena, pa i naopaka slika ruralnoga društva s europske periferije koja želi postati urbanim centrom, u hrvatsku kinematografiju prelila iz njegovih scenskih tekstova i uprizorenja, počevši od Papićeve *Predstave Hamleta u Mrduši Donjoj* (1974), no kasniji je Brešanov komediografski opus (ranga *Smrti predsjednika kućnog savjeta*, *Viđenje Isusa Krista u kasarni V.P. 2507* ili *Nečastivog na filozofskom fakultetu*) pristigao u noviju hrvatsku kinematografiju kao njezino svojevrsno potonulo dobro, prije svega preko dramskog opusa i scenarijskog rada mlađega Papićeva scenarista Mate Matišića. Riječ je o komici prizemljenoga tipa s dramskim (ozbiljnim) zapletom svedivim na film dosjetke: film o svećeniku koji buši kondome; film o ukazanju Titova duha na otoku; film o gastarbajteru koji se proglasi mrtvim da dobije mirovinu i šverca se u domovinu u vlastitom lijesu.

Ono što slijedi je, tradicionalnim komediografskim terminima, mahom komedija zabuna, iz koje proizlaze komički efekti (zamjene, zabune), uz temeljnu komediju karaktera, pa i komediju običaja (likovi su *generalno* smiješni jer su: ruralni, "primitivni", "glupi", ili, pak, s dru-

ge pozicije, urbani, "umišljeni" itd.). No takav tip brešanovskog teatra (i matišećevskog scenarija) ostaje u temelju tragički, a prije svega društveno angažiran: i *Svećenikova djeca* (2012) lažno se reklamiraju kao "nova komedija Vinka Brešana", a posrijedi je ozbiljan dramski film s društvenokritičkom oštricom, istina s nešto jeftinih komičkih efekata (ali ovog puta izvedenih režijskim postupcima, a ne dijalozima ili doskočicama likova) te uz temeljnu premisu-dosjetku. A iz iste dramaturške matrice dolaze i suvremeni hrvatski dramski (tragički) filmovi: i Matanićeva ostvarenja, primjerice, proizlaze iz jednostavnih, umalo "matišećevskih" premisa (npr.: blagajnica hoće ići na more, a nema to čime platiti; lezbijke u našem susjedstvu).

Prvi dugometražni igrani film dugogodišnje "nade" hrvatskog filma Vlatke Vorkapić kreće se na otprilike poznatom terenu hrvatske komedigrafije, prije svega u opreci ruralno/urbano i što se tiče prostora i što se tiče mentaliteta i što se tiče habitusa likova, međutim, dramaturški ne proizlazi iz kompleksa (Ivo) Brešan-Matišić. Upravo stoga riječ je i o, za našu kinematografiju, svježem ostvarenju, uz bok primjerice pod-

KINO-
REPERTOARHRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

cijenjenoj *Šumi summarum* (Ivan-Goran Vitez, 2010). Vorkapić se naime odlučila na klasičan žanrovski film, hibridizirajući ljubavnu priču i komediju običaja – zanimljivo je primijetiti da u njezinu filmu zabluda ili fizičkih gegova, karakterističnih za brešanovsku komiku, skoro da nema. U tom smislu riječ je o cijepljenju hrvatskoga filma na klasične komediografske obrasce, prije svega Hollywooda, jer u srži *Sonja i bik* nije doli suvremena romantična komedija, pa joj stoga u hrvatskoj kinematografiji prethodnici nisu toliko Brešanove komedije ili Hribarev *Što je muškarac bez brkova?* (2005) – čiji je temelj iz romana Ante Tomića zapravo mnogo zadržaniji nego što je onaj Ive Brešana – koliko *U raljama života* (1984) Rajka Grlića (prema romanu Dubravke Ugrešić) i *Tri muškarca Melite Žganjer* (1999) Snježane Tribuson (koja je i sama u sjeni Grličeva filma).

Premda Vorkapić svoj film smješta u Dalmatinsku zagoru, čime odmah priziva komički temelj brešanovske provenijencije, koji se u današnje dane već sasvim prizemljuje i prostituira po televizijskim serijama kao što je *Stipe u gostima*, važno je reći da ona ravnopravno – i u prostorima filmskog svijeta, i u karakterizaciji likova – polovicu filma prepušta urbanome (Zagrebu). U tom smislu ona ne nudi brešanovsku sliku kamenjarske Hrvatske da joj se smije neka pretpostavljena urbana Hrvatska (kao Brešani, Matišić, Tomić i Hribar, ili Ognjen Sivilčić u *Oprosti za kung fu* /2004/), niti dovodi ruralnu Hrvatsku u urbani prostor da joj se ondje rugamo (kao Sivilčićev *Stipe u gostima* i ponegdje Matišić), niti pronalazi vječno ruralno, kamenjarsko, iza prividno urbane slike svakodnevice – kao Matišić i Matanić u *Finim mrtvim djevojkama* (2002), gdje je groteskna brešanovska premisa o kući u Zagrebu koja je socijalni presjek hrvatskog društva krivo srasla, kao neuspjela žanrovska frankenštajnovska operacija, u hibrid lynchovske groteske i feljtonističke društvene kritike proizišle iz hrvatskog filma 1970-ih (Hadžić i Žižić). *Sonja i bik* barata klišeima navodnih dviju Hrvatska, ruralne i urbane, ili kamenjarske (mediteranske?) i kontinentalne, južnjačke i sjevernjačke, ali nji-

ma barata pošteno, supostavljajući ih kao dvije strane istog novčića. Možda je iskorišteno načelo za svakog ponešto, pa se jug smije sjeveru i obratno, ali to vjerojatno ipak nije slučaj. Klišeji ipak uspijevaju biti smiješni jer su svedeni na svoju žanrovsku, dramaturšku mjeru, pa se možda prije može govoriti o komičkim stereotipovima. Prizor u kojemu Ante (izvanredni Goran Bogdan, u načelu ovdje tip dobrog dečka iz susjedstva i duša filma) zaojka usred zagrebačkog urbanog naselja nije mišljen da bi se ismijavao njegov lik, nego da bi se iza kulisa urbaniteta razotkrilo da u urbanim prostorima žive ljudi koji su morali doseliti odnekamo: na balkone uskoro izlaze stanari spremni na istovrsnu pjesmu. Reklo bi se da Vorkapić ovdje ipak ide prema tome da onkraj urbanoga pronade vječno ruralno, papićevsko, no to se ipak ne zbiva. Za njezin film, ljudi su ljudi.

Ipak, neuvjerljivosti filma – a najneuvjerljivija je premisa zapleta, po kojoj Ante (dakako mercedesom) dolazi po Sonju (Judita Franković; ako je Bogdan duša filma, ona je njegova energija, koja frca s ekrana slično Zrinki Cvitešić u *Što je muškarac bez brkova?*) koja je emitirala prilog o nehumanim borbama s bikovima – mogu doprinijeti upravo žanrovski elementi koji odaju i ono što autorici možda i nije bilo u namjeri. *Sonja i bik* neće upasti u izazov društvene kritike karakteristične za liniju Papić-Brešan-Matišić-Brešan-Matanić, nego će razlike u mentalitetima, za koje će mnogi gledatelji ustvrditi da su klišeji, tretirati kao žanrovski zadane lokalne stereotipe, a papićevske će scene (dernek, oblokavanje, žderanje masnim rukama i sl.) pretvoriti u komičke efekte, kao što će i klišeizirane likove (npr. starletu imena Nika Pofuk) pretvoriti iz pseudokritičkog elementa (aluzije na razne hrvatske medijske starlete) u klišej (jer je taj lik klišej), a iz klišeja u stereotip iskoristiv u dramaturškoj gradnji filmske priče. U tom smislu dramaturgija filma funkcionira sve do raspleta očekivanoga i izvedenoga po pravilima romantične komedije – *Sonja*, ukroćena goropadnica.

I premda je u tom pogledu *Sonja i bik* sasvim svjež film u suvremenoj hrvatskoj kinema-

tografiji, s funkcionalnom podjelom uloga koja potvrđuje pojavu još jedne snažne generacije glumaca, s prikladnom, zaigranom i suvremenom režijom (jer matišećevske scenarije koči određena staromodnost režijskog postupka vjerojatno zbog bremena što ga ta tradicija pisanja donosi), te prije svega sa suvereno montiranim zvukom, filmskom slikom i izvanrednom i funkcionalnom scenografijom (zagrebački prizori i interijeri kao da iznova otkrivaju cijeli jedan grad, mnogo bliži današnjem Zagrebu 2010-ih, nego što su već uhodane filmske reprezentacije toga grada u novijem hrvatskom filmu), na svršetku komedije ostaje dojam da se moglo više. Naime, scenarij *Sonje i bika*, ma koliko zaigran i mladenački, trebao je u opusu svoje redateljice, a i u hrvatskoj kinematografiji, doći mnogo ranije. I premda je zavodljiva nevjerovatna energija koja zrači s filmskoga platna, kako iz glavnog glumačkog para, tako i iz dobrog osjećaja koji ostaje iza filma, a kakav se dugo ne pamti u našem filmu, *Sonja i bik* ipak teže prikriva rad ideologije. Odnosno, pomnijem praćenju karakterizacije likova neće promaknuti možda i neosvijestena ukorijenjenost u društvenopolitički kontekst zajednice u kojoj je nastao, razotkrivajući, pa makar i mimo htijenja svoje autorice, neizbrisivu crtu patrijarhalnosti.

Kako sugerira naslov, to nije film o Sonji i Anti, to je film o Sonji i "biku". A bik je Ante, koji će svojim "bikonjom" postaviti urbanu Hrvatsku tamo gdje joj je mjesto. Upravo uporno i dosljedno prizemljivanje ideala koje bi neka "urbana" zajednica prepoznavala kao napredne, a tradicijska kao duboko zazorne i neautentične, a koje film tijekom cijele svoje naracije provodi, govori možda o uvriježenim stereotipima (ili klišejima?) koje Vlatka Vorkapić nije uspjela izbjeći, pa tako vegetarijanstvo zagovara saborska zastupnica koja nosi kožne cipele; zabranu borbi bikova zagovara aktivistica koja u stanu drži kastriranu mačku; Sonja vozi bicikl urbanim prostorom naspram Antinu mercedesu u krškom kraju i po tzv. Dalmatini, a jasan je i motiv modernog slikarstva spermom. Htjeli bismo da likovi zamijene mjesta, pa da je Ante iz grada, a Sonja sa sela,

ili bismo htjeli da je Sonja Judite Franković malo ravnopravnija kao lik, a ne da u svakoj drugoj sceni s Antom radi *faux pas* u njihovim romantičnim odnosima, pri čemu se dakako razotkriva kao seksualno frustrirana mlada žena koja treba svoje pravo hrvatsko muško, doslovce bikonju, da se ovdje ne napiše neka teža riječ. (Citatom iz Grličeva *U raljama života*: "Sad ću da te karam.")

Možda urbano (žensko?) tijelo hrvatske nacije uistinu treba ruralnog bikonju da stavi stvari na pravo mjesto. A možda tek učitavamo previše u film u kojemu je žanrovski fabulativni cilj ukrotiti goropadno žensko i spojiti dvoje različitih ljudi u bračnoj luci. Tješi pritom činjenica da joj mjesto neće biti u kuhinji, jer je evidentno da je Sonja ipak nova žena, a Ante novi muškarac, usprkos raspletu u skladu s tradicionalnom žanrovskom strukturom. Možda je njihova romantična zajednica prijeko potreban most ruralne i urbane Hrvatske, no prije će biti da je riječ o tipičnom razrješenju romantične komedije koja je ovdje, prilagođena hrvatskim prilikama, klase, karakteristične za hollywoodske romantične komedije, zamijenila hrvatskim sjeverom i jugom, urbanim i ruralnim, "europskim" i "balkanskim", da bi zatim dokazala da ni jedno ni drugo nije važno kad je posrijedi: zapravo ljubav. I komedija je svršena.

Tomislav Šakić

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.633-051FRIEDKIN, W."2001"(049.3)

Ubojiti Joe

(Killer Joe, William Friedkin,
2011)

Nastao pod redateljskom palicom tvorca kultnog *Egzorcista* (*The Exorcist*, 1973) Williama Friedkina, *Ubojiti Joe* često se etiketira kao film koji nije za svačiji želudac, budući da obiluje eksplicitnim scenama nasilja, golotinje i brutalnosti. Stoga ne čudi što je zaradio ozloglašenu NC-17 oznaku američkog filmskog udruženja MPAA (*Motion Picture Association of America*), čime mu se ciljana publika ograničava na gledatelje starije od sedamnaest godina. Crnohumorni triler neonoirovske atmosfere snimljen je prema istoimenoj drame Tracyja Lettsa, autora s kojim je Friedkin već prije surađivao na filmu *Kukci* (*Bug*, 2006). *Ubojiti Joe* portretira nevolje disfunkcionalne teksaške obitelji čije članove karakteriziraju bilo smanjena intelektualna sposobnost, bilo proračunatost, bilo duševna patologija te svima zajednički šokantno nizak kapacitet moralnog rezoniranja. Friedkin pritom hiperbolizira stereotipe američkog južnjačkog "bijelog smeća" čiji *modus vivendi* podrazumijeva besprizorne dane u kućama-prikolicama provedene uz pivo, *joint*, glasne razmirice i fizičke okršaje čiju kulisu čini neprekidno upaljeni televizor.

Nakon nekoliko početnih taktova *country* pjesme Boots Leeja Hazlewooda, film otvara scena paničnog pristizanja Chrisa Smitha (Emile Hirsch) pred vrata kućice-prikolice u kojoj zajedno žive njegov otac, sestra i maćeha. Noć, obilan pljusak i mahnit lavež psa što se pokušava oteti s lanca te sukljanje vatre iz limene bačve posred okućnice Smithovih savršena je preslika Chrisova emotivnog stanja. Budući da se zbog droge, koju mu je ukrala vlastita majka, zamjerio lokalnom narko-bossu ostavši mu dužan veliku svotu novca, sitnom se dileru Chrisu jedinim mogućim

izlazom učinilo kontaktirati plaćenog ubojicu Joea Coopera (Matthew McConaughey) i naručiti ubojstvo svoje majke da bi potom novcem od njezina životnog osiguranja isplatio svoj dug i sačuvao živu glavu.

Nevjerojatna lakoća kojom se članovi obitelji Smith odlučuju na silne amoralne postupke u svrhu vlastita boljitka funkcionira kao svojevrstan lajtmotiv filma. Tako Chrisovu odluku na posredovani matricid, uz jalovo opravdanje da je njegova majka samo alkoholičarka koja neće baš nikome nedostajati, vrlo brzo podrže i Chrisov otac Ansel (Thomas Haden Church) i njegova mlađa sestra Dottie (Juno Temple); s time da Ansel, isprva kratko oklijevajući, u dogovor ulazi zbog financijske koristi, a Dottie zbog želje za osvetom. Jednakom lakoćom Chris i Ansel poslije odlučuju Dottie predati kao predujam plaćenom ubojici Joeu Cooperu, budući da nisu u mogućnosti platiti mu unaprijed kao što on zahtijeva. Dapače, Ansel se u jednom trenutku opravdava izjavom da će Dottie druženje s Joeom zapravo dobro doći te da je ionako čudno što je još uvijek djevica. Anselova se nova supruga Sharla (Gina Gershon) pak također lako promiseće u svodnicu, dajući Dottie novac za haljinu i nanoseći joj rumenilo na lice da bi Joeu svoju pokćerku učinila što primamljivijom te tako osigurala da dogovor teče prema planu.

Eksplicitnim prikazivanjem verbalnog i fizičkog ispoljavanja animoziteta među likovima već se u prvoj sceni nudi pregršt informacija o njihovim karakterima i međusobnim odnosima. Zaglavljeni u bijedi vlastitih egzistencija oni riču jedan na drugoga želeći se iskoprcati iz doslovnog i metaforičkog brloga na koji su osuđeni. Friedkin pritom gledatelju bez rukavica servira potpuni uvid u životne (ne)prilike Smithovih, kao i u njihovu neopterećenost društvenim kodeksima, što se posebice evidentira u kadru od struka nadolje obnažene Sharle Smith koja tako otvara vrata svojem posinku. Međutim, ubrzo potom redatelj amortizira korištenje golotinje već u prvih pet minuta filma komičkim ventilom u vidu Anselova prostodušnog argumentiranja Sharline



golotinje njezinim neznanjem da se pred vrati-
ma nalazio upravo Chris. Humor u filmu *Ubojiti*
Joe često proizlazi upravo iz takvih gotovo kla-
unovskih momenata apsurdna, kada se čini da su
likovi svojim smanjenim intelektualnim i(li) eti-
čkim sposobnostima dotaknuli samo dno ili mu se
opasno približavaju. To se osobito plastično ocr-
tava u završnoj sceni kad Ansel drži nogu vlastita
sina ne bi li tako olakšao Joeu da ga pretuče.

Scena u kojoj se prvi put pojavljuje kariz-
matični Joe Cooper raskadrirana je u nekoliko
detalja prije nego što on napokon osvane u sred-
njem planu. Crnom kožnatom rukavicom pre-
svučena ruka na volanu, kaubojski šešir, pištolj,
kaubojska čizma te sunčane naočale čine rekvizi-
tarij stilizacije prototipa tekšaškoga provoditelja
zakona. No, Joe Cooper više je od ruke zakona,
on u slobodno vrijeme radi i na suprotnoj strani,
a upravo taj njegov oksimoronski karakter — s
jedne strane detektiv, a s druge plaćeni ubojica
— ono je što njegov lik čini toliko zanimljivim.
Oprečnosti su Joeov sastavni dio prisutne na
više razina. Ugladene vanjštine, on uvijek drži do
forme, pa će tako i u situaciji Sharlina brutalnog
premlaćivanja inzistirati na vokabularu bez psov-
ki. Joe će također biti taj koji će Dottie, za razliku
od njezina vlastitoga oca, dati slobodu izbora da
izađe iz sobe kad ona to želi, a čak i kad joj nare-

đuje da se razodjene za njega, on nikada ne povi-
sue glas. Pa ipak, njegova se neumoljivost nakon
što se prekrši koje od njegovih pravila očituje na
najperverznije i najbrutalnije načine.

Povjerivši ulogu sofisticiranog sociopa-
ta dvojnog zanimanja ljubimcu poklonika ro-
mantičnih komedija Matthewu McConaugheyu,
Friedkin je gledateljima podsvjesno stvorio
horizont očekivanja koji, ako ne doseže razinu
simpatiziranja, onda sigurno koketira s idejom
postojanja barem nečega pozitivnog u Joeovu
liku. I, doista, iako je jezivo brutalan, sadistički
nastrojen detektiv, koji honorno radi kao plaćeni
ubojica, naspram cijelog tog kolopleta amorala i
prevrtljivosti Smithovih djeluje kao jedini s ba-
rem nekom vrstom imanentnog osjećaja za pra-
vednost: on će uvijek ostati dosljedan onome što
propagira, obaviti će ono za što je unajmljen, ali
i osvetiti se onima koji su ga pritom mislili pre-
variti. Intelektualna premoć pozicionira ga uvijek
korak ispred ostalih, čak i u slučaju prepede-
ne Sharle, koja je sa svojim ljubavnikom Rexom
(kojeg dijeli s muževom bivšom ženom) i zaku-
hala organiziranu likvidaciju Chrisove i Dottiene
majke. Brutalno premlaćivanje, nakon kojeg će
slijediti oralno silovanje pohanim batkom, kazna
je koju Joe određuje Sharli za pokušaj financijske
prevare i potom laganja.

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Osim konkretnih prikazivanja, Joeova se dominantnost u filmu i simbolizira, i to na nekoliko zanimljivih načina. Preko različite atmosfere pri Chrisovu prvom pojavljivanju naspram atmosfere u trenutku kada prvi put vidimo Joea, na poetičan se način simbolizira njihova hijerarhijska razlika. Tako će, za razliku od Chrisovu dolasku dodijeljene slike kišovitog noćnog pejzaža i režanja psa, Joeov dolazak pred prikolicu Smithovih biti podcrtan sunčanim danom, a isti onaj pas koji je režao na Chrisa, iako je očito da ga poznaje, pred Joeovom će figurom tek slabašno zacviliti. Međutim, najuočljivija simbolika Joeove nadmoći nad članovima obitelji Smith na zanimljiv se način portretira preko motiva njegova igranja poklopcem specifičnog upaljača marke Zippo. Već u samoj uvodnoj špici u potpuno zamračenom kadru čuje se nekoliko škljocaja poklopcem (kasnije u filmu vidljivog) upaljača, potom se iz trenutka tišine javlja efekt koji podsjeća na otkucaje sata (ili možda srca?) što kulminira u repetiranju pištolja i napokon pucnju, jeka kojega disperzira u zvuk grmljavine. Upravo će to ponavljano otvaranje i zatvaranje upaljača nekoliko puta u filmu najavljivati Joeovu prisutnost. Jednom će označavati odbrojanje vremena danog Anselu i Chrisu da odluče hoće li mu dati Dottie kao predum, a drugi put odbrojanje vremena preostalog članovima obitelji Smith da skupe novac koji mu duguju.

Zanimljivo, jedino u kontekstu večere s Dottie upaljač Joeu ne služi kao štoperica, već kao rekvizit stvaranja romantične atmosfere paljenjem svijeće. Dakako, romantika je vrlo širok pojam kad je riječ o odnosu između Dottie i Joea. Međutim, stave li se okolnosti njihova ulaženja u odnos na stranu, ima doista puno toga što povezuje ova dva najblaže rečeno osebujna karaktera. U prvom redu, oboje su obilježeni nekog vrstom podvojenosti. Kod Joea je to rad na objema stranama zakona, a kod Dottie supostojanje doslovno i metaforički nevinog te izrazito malicioznog dijela ličnosti. Ona je okružena snježnim kuglicama, igračkama i ružičastim koloritom, ali je također jedina u obitelji Smith koja pokazuje elemen-

te sadističkog uživanja pri pomisli na ubojstvo vlastite majke. Dok svi ostali u dogovor s Joeom ulaze isključivo radi financijske koristi, pa se u tom smislu Chris čak u jednom trenutku pokaje i predomisli, želeći odustati od plana, Dottie već od prvog susreta s Joeom otkriva patološku želju za likvidacijom vlastite majke želeći saznati što više pojedinosti o načinu na koji će se to učiniti. Ta njezina zastrašujuća priroda plastično se sugerira zvučnim preklapanjem dvaju kadrova – onog eksplozije, kojom se Joe rješava tijela svoje žrtve, te onog u kojem Dottie u zalagajnici preko Chrisova ramena gleda crtani film. Dottie zvonki smijeh izazvan zgodama *Ptice Trkačice*, nalijepljen na prethodni kadar u kojem Chris zaprepasteno gleda plamen u kojem nestaje tijelo njegove majke, iščitava se kao Dottie slodobitni komentar na majčino smaknuće, podcrtavajući time jezivost njezina karaktera. Razvojna putanja Dottie kao lika podrazumijeva veliki skok od početnog stanja, pa ona iz naizgled nemoćne pozicije s početka – djevoja koju brat i otac podvode plaćenom ubojici – na kraju ostvari pomak do pozicije premoći iz koje će potom presuđivati ostalima. U trenutku kada se Chris tješi da će stvari ipak na kraju biti u redu, Dottie replikom: "Osim ako se ja ne naljutim!" zazvonit će zloslutno najavljujući kraj gotovo senekijanskih razmjera. Na samom koncu filma najavivši Joeu da je trudna, Dottie i dalje ne skida prst s obarača pa se otvorenim krajem, koji daje informaciju tek o Joeovu radosnom privaćanju te vijesti, gledateljima ostavlja mogućnost da sami "odluče" o ishodu situacije.

Uvijek kad je riječ o tumačenju nasilja, brutalnosti i perverzija na filmu polemička se koplja neminovno ukrštavaju pa tako ni ovaj film nije iznimka. Postavlja se pitanje kako bismo na primjer trebali shvatiti ne samo nejasno određenu Dottieinu dob, nego i sugeriranje njezine možebitne maloljetnosti u kontekstu njezina seksualnog odnosa s mnogo starijim muškarcem. Iako je u drami Tracyja Lettsa Dottieina dob precizirana, Friedkin namjerno ispušta tu informaciju nudeći tek povremeno koju indiciju o tome da je Dottie

ipak punoljetna, ali ostavljajući gledateljevoj interpretaciji da odluči o tome koliko ona zapravo ima godina. Dapače, Friedkin će pri toj odluci gledatelju namjerno otežati posao fokusirajući se na potenciranje prikaza upravo djevojačkog aspekta ove žene-djevojčice, locirajući je u ružičast *babydoll* svijet u kojem se ona o svojim životnim problemima i ambicijama ispovijeda svojim lutkama. No čak i kada ostavimo Dottienu (pogrešno iščitanu) maloljetnost na stranu, *Ubojiti Joe* u svakom slučaju nudi pregršt materijala koji bi se, bez puno okolišanja, mogao svesti pod zajednički nazivnik terminom izopačenost. Kako bismo onda trebali protumačiti Friedkinovu izjavu, često citiranu u popratnim materijalima ovoga filma, da je izopačenost u oku promatrača? Njegova izjava vrlo precizno sumira zanimljiv proces kojem film *Ubojiti Joe* podvrgava svoje gledatelje. Nižući prizore eksplicitnog nasilja, golotinje i verbalnih sukoba moralno depriviranih likova, Friedkin šokira gledatelja istodobno izbjegavajući pokroviteljsko stajalište moralizatorskog autoriteta. Njegov se cinizam očituje u svojevrsnoj manipulaciji gledateljima kojima ostavlja da se sami bore s brutalnostima kojima ih se zasipa. Sakrivši autorsko stajalište iza nazgled dokumentarističkog pobrojanja opačina na kakve je neka zajednica – u filmu namjerno poopćena najčešćim američkim prezimenom – spremna takoreći ne trepnuvši, Friedkin pod svaku cijenu izbjegava uranjanje u sentimentalnost. Gledateljima posljedično svakako nedostaje temelj za suosjećanje s likovima, ali Friedkin ionako nije nikomu namjeravao održati sat etike. Naprotiv, prije bi se reklo da ga zanima održavanje sata novinarstva. Nasilje je svuda oko nas, ali najveći problemi nastaju kad se kroz život prolazi žmi-reći. "Nikad nisam svjestan", rekao je Ansel odgovorivši Joeu na pitanje je li svjestan činjenice da ga je Sharla varala. Upravo je otvaranje očiju ono na što Friedkinov film poziva. Uočavanje, a ne ignoriranje. Je li metoda kojom se gledateljima skreće pozornost na gadosti koje postoje u svijetu oko njega prebrutalna, prešokantna? Hoće li nam ogaditi pohanu piletinu? Možda, ali dok

je učinak prisutan, dok se odvija gledanje, uočavanje, Friedkin zadovoljno trlja ruke. Izvlačenje, na osnovu viđenoga, pesimistički ili optimistički intoniranih zaključaka o svijetu i čovjeku, otvorenim je strukturom filma ionako ostavljeno svakom gledatelju na vlastiti izbor.

Petra Vukelić

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

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

Zaustavljeni

(*Halt auf freier Strecke*,

Andreas Dresen, 2011)

Žena u neurološkoj ordinaciji jeca zbog muževe beznadne dijagnoze, on sam nijem je od šoka. Za njih se svijet zaustavio u trenutku, ali kako život poslovično ide dalje, gotovo nadrealan razgovor s liječnikom prekida banalna zvonjava telefona. Neurolog potom naširoko razlaže raznolike terapijske mogućnosti, ona se načas pribere, no i posljednja natruha nade bit će uništena konstatacijom da je, nažalost, baš tumor njezina supruga neoperabilan. Njih dvoje zure u prazno i raspadaju se u tišini. Suočavanje s neizlječivom progresivnom bolešću okosnica je drame *Zaustavljeni* njemačkog redatelja Andreasa Dresena.

Neugodno su dugi krupni kadrovi facijalnih ekspresija troje protagonista uvodne sekvence: psihološki intrigantna situacija, i jeziva i smiješna, u kojoj je teško odrediti tko je od sudionika bespomoćniji. Liječnik, koji je sve učinio prema propisima i pravilima struke, precizno postavio i strpljivo izložio dijagnozu, pred sobom vidi dvoje u sekundi uništenih ljudi s kojima ne zna što bi, no zna da im ne može pomoći. On, čim isklizne iz sigurnosti znanstveno-profesionalnog diskursa, nastojeći s pacijentom uspostaviti humaniju i neformalniju komunikaciju, zamuckuje u neprilici i kao da se boji udahnuti, dok ga se oni ne usuđuju ni pogledati. Dresen u svome najnovijem filmu gledatelja konfrontira s grotesknim oprimjerenjem posvemašnjeg apsurdna moderne (zapadnjačke) medicine: dijagnostika je neslučajno napredovala, no ne i liječenje. Tako nesretnik dobiva akribičan opis svoje bolesti, u ovome slučaju agresivnog tumora na mozgu, no ni najmanju šansu za preživljavanje – u ovome su slučaju prognoze za izlječenje jednake nuli.

Franku (Milan Peschel) i Simone (Steffi Kühnert) preostaje, dakle, još nekoliko mjeseci zajedničkog života koje redatelj komprimira u 110 minuta obiteljske dokudrame premrežene tragikomičnim momentima. Odmjerenim redateljskim stilom Andreas Dresen podastire nam intimistički videozapis koji Frank, osuđenik na smrt, djelomično sam snima mobitelom poput dnevnika svojih posljednjih dana. Ovaj hiperrealistični poludokumentarni film (medicinsko je osoblje stvarno, pa tako i liječnik s početka filma, baš kao i autentičan scenografski okvir bolnice), minuciozno i promišljeno, bez egzistencijalističkog prenemaganja i agresivne poruke tematizira te naposljetku demistificira preranu smrt – umiranje u trenutku afirmacije na svim životnim poljima i ostvarenja malograđanskog sna materijaliziranog u vidu skladne obitelji i novokupljene kuće u nizu na rubu grada.

Glavni protagonist nakon harmoničnog radnog dana oduševljenoj punici pokazuje novi, još ne posve namješten dom. Zbog privida harmonične kolotečine navedenu sekvencu nije isprva moguće pozicionirati u vremenski slijed prije/poslije dijagnoze, no ubrzo postaje jasno: bolesnik se nakon fatalne spoznaje pokušava vratiti svome životu, no on sam odjednom je element koji se u njega više ne uklapa. Obični se detalji svakodnevice izobličuju i postaju semantički nositelji propasti i smrti. Donedavno svestran, duhovit i sposoban muškarac gubi se na putu do kvartovske pekare, a u trenucima prolaznih jakih pomračenja i u vlastitome domu. Solidnost obiteljske je konstrukcije narušena: iscrpljen bolovima i zračenjima, Frankova se ličnost nepovratno mijenja. Svoju djecu plaši ispadima malodušnosti i bijesa te postupno psihofizički propada ostavši na kraju bez identiteta, pozicije očinskog autoriteta i ljudskog dostojanstva. Pojavljuje se u invalidskim kolicima na plivačkom natjecanju petnaestogodišnje kćeri koja ga se srami pred prijateljicom, jer teška bolest nije ni najmanje cool. Posjet njegovih roditelja svest će se tek na usiljeni *small talk* narušen nuspojavama kemoterapije, a obiteljski vikend u toplicama napra-



sno će prekinuti njegov epileptični napad. Sinov krevet na kat Frank više nije kadar sastaviti sam, pa to umjesto njega čini kolega s posla dok ovaj u kutu kunja s kornjačom u krilu. Poput sablasti glavinja svojim sad već bivšim radnim mjestom koje nesmetano funkcionira bez njega i odakle ga, posve dezorijentiranog, naposljetku odvodi supruga. Ukratko, galopirajuća ga bolest prisiljava na fizičku i socijalnu izolaciju – odjednom je staklenom stijenom odijeljen ne samo od pulsirajućeg života izvan svojeg bolesničkog kreveta, nego i od šire obitelji i prijatelja koji više ne znaju kako bi s njim komunicirali. Životni prostor u koji je uložio svu svoju ušteđevinu postat će mu zatvor, a onda i odar.

Ograničen krug tipiziranih protagonista, članova Frankove obitelji i medicinskog osoblja, ocrtan je kroz njihov odnos prema njegovoj bolesti. Iako smo u jednostavnu priču linearne fabularne strukture naprasno uvedeni *in medias res*, razabiremo odmah da je Frankova nuklearna obitelj oduvijek čvrsto povezana, a ne samo sada nadoknađujući propušteno dok vrijeme istječe. Na simboličkoj razini zanimljiva je lajtmotivska

slika ogoljela razgranatog drveta u prozorskom okviru, nasuprot kreveta umirućeg, koje asocira na metastaze u njegovu organizmu, ali primarno podcrtava činjenicu da Frank neće doživjeti proljeće. On još u bolnici osvještava da neće biti ni na sinovu sljedećem rođendanu, a Simone se pita kako takvo što uopće objasniti djeci. Dječčić, koji je premali da bi posve razumio očevu stanje, instinktivno osjeća da mu trebaju toplina i utjeha, što je metaforizirano dirljivim kadrom njih dvojice kako čvrsto zagrljeni drijemaju na kauču. Mališan se socijalno prihvatljivije i naizgled prirodnije nosi s obiteljskom nesrećom od starije sestre tinejdžerice, koja se pak užasnuta ozbiljnošću situacije, ne znajući kako bi se postavila, od oca naprosto distancira. Požrtvovnu suprugu od sloma spašavaju grčevita nastojanja da održi privid obiteljske funkcionalnosti i mužu omogući što ispunjenije i intenzivnije posljednje trenutke. Tu je i prijateljska potpora optimistične punice, no vlastiti ga roditelji, nesposobni suočiti se sa sinovom dramom, doslovno napuštaju.

“Dijagnozu ‘rak’ ne treba jednoznačno shvatiti kao smrtnu presudu... Preporučljivo je

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

bolest doživjeti kao prijateljsku pojavu, kao zvono na uzbunu, priliku da zastanemo i zapitamo se živimo li kako želimo... Ne možete znati kako će se vaša bolest razvijati, uživajte u svakom trenutku..." Ohrabrujuće riječi različitih terapeutkinja u kontekstu Frankova glioblastoma šuplje su i krajnje neprimjerene. Njegov će se život u očekivano tjeskobnoj završnici svesti na ovisnost o tabletama za smirenje, morfiju i tuđoj pomoći. Adrenalinsko izmjenjivanje emocionalnih povišica i snizica s početka filma prijeći će u blago silaznu ravnu liniju osjećaja mučnog beznađa koje se diskretno intenzivira komornom atmosferom i preciznom ekspresijom psiholoških stanja glavnih likova koja je rezultat inzistiranja redatelja na glumačkim improvizacijama.

Stvarnosni dojam, postignut minimalističkom, "svakodnevnom" estetikom, nenametljivom kamerom, subjektivnim kadrovima snimljenima iz ruke, izostankom komponirane glazbe i pretencioznih artistskih sredstava, razbija se začudnim epizodnim pojavama Frankova tumora koji se u ljudskom obličju ukazuje čak i u tv-studiju Haralda Schmidta.

U žarištu Dresenovih dugometražnih filmova, koji otkrivaju i punokrvnog dokumentarista i kazališnog redatelja, male su, intimne, no nerijetko poprilično rubne priče koje neki sasvim obični ljudi žive pod njemačkim krovovima s one strane ključanice. Dresen nas voajeristički i uz poveliku dozu sadizma suočava s mikrouzorcima prešućivanih društvenih otklona. Tako *Polutkat* (*Halbe Treppe*, 2002) tematizira zamjenu partnera između dvaju bračnih parova, a *Oblak 9* (*Wolke 9*, 2008) preljub sedamdesetogodišnjakinje koji tragično završava samoubojstvom prevarena supruga.

Dresen u filmu koji je pred nama narativizira bolesničku patnju, ali i onu pacijentove obitelji provlačeći kroz priču vječno pitanje je li smrt strašnija za umirućega ili za one koje on ostavlja za sobom. Komedijska *50/50* (2011) i stilski eksperimentalna obiteljska drama *Naš osobni rat* (*La guerre est déclarée*, 2011) dva su prošlogodišnja filmska primjera koja baš poput Dresenovih *Za-*

ustavljenih svojim nekonvencionalno izravnim pristupom oponiraju hollywoodskom banaliziranju teme teške bolesti.

"Smrt ne treba skrivati jer je se upravo zbog toga i bojimo", kaže liječnica palijativne skrbi, a i gledatelj u konačnici postaje svjestan da su od umiranja samog morbidnije fiks ideje prestravljenih smrtnika s kojima se Dresen mjestimice crnohumorno razračunava. Pa tako bizarnu ikonografiju posmrtnih rituala autor izoštrava u pojavi komično uslužnog trgovca lijesovima uznemirenog činjenicom što mu je u dućan sasvim neuobičajeno ušetao krajnji korisnik pogrebnih usluga.

Gledatelju je potrebna poprilična hrabrost da bi ovaj egzistencijalni "film strave" uspio izdržati do kraja, s obzirom na to da je od početka izvjesno da nakon dvosatne agonije ne može očekivati ništa dobro – sretnog svršetka nema. Andreas Dresen u svojem hipnotičnom filmu ne nameće *ready made* recept za hvatanje u koštac s bolešću i gubitkom, no uspijeva detabuizirati umiranje odredivši ga kao sastavni dio postojanja – stoga su *Zaustavljeni*, iako donose turobnu kroniku jednog umiranja, ponajprije film o životu i njegova apoteoza.

Vanja Kulaš

UDK: 791.228(497.5)(049.3)

Vjeran Kovljanić

Sjećanje na čudesnu šumu

Midhat Ajanović Ajan, 2010, *Milan Blažeković – Život u crtanom filmu/Life in a Cartoon*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Ako je vjerovati ovoj knjizi, odnosno autoru filma, *Čudesnu šumu* (1986) gledao sam prvi put 1987, jednog sunčanog i toplog dana. Imao sam tada četiri godine i roditelji su me povelili u sisačko kino Partizan nakon što sam tjednima pokazivao želju da ga vidim. Usprkos činjenici da ne pamtim puno od samog događaja, neke scene iz filma zapogle su se u sjećanje i dijelom su onog orijentalnog tepiha čiji se uzorci nejasno prelijevaju kada pokušavamo prodrijeti u palimpsest najranijeg pamćenja. Roditelji svjedoče da sam nekim prizorima s Kaktus Carem bio prestravljen, ali nekako sam izdržao do sretnog svršetka. Procvat Kaktus Cara na kraju filma bio je i moje veliko olakšanje nakon preživljenog horora. Kino Partizan je 1990-e provelo u derutnom stanju, potom je sredinom 2000-ih prenamijenjeno u multifunkcionalne poslovne prostore (investicija inozemne banke), a danas, na početku novoga desetljeća ti se prostori ponovo polako prazne evocirajući sudbinu negdašnjega kina. Iste 1987. roditelji su me povelili i na *Top Gun* (Tony Scott, 1986) koji smo gledali u kinu Sloboda, drugom od četiriju sisačkih kina na kraju 1980-ih. Sloboda je 1990-e i 2000-te provela u derutnom stanju, a ovih dana se u većem prostoru pokraj kinodvorane uređuje Biskupski dvor.

Čudesna šuma danas je još snažniji film jer uspostavlja vezu s potonulim djetinjstvom cijelog jednog naraštaja. Film je u kinima vidjelo više od milijun i pol gledatelja i ne treba odviše spekulirati da su većina bili djeca. Dovoljno je

samo površno proći internetom i vidjeti kolikima je ovaj film nešto poput kolačića madeleine. Ima li film neku veću "uporabnu" vrijednost, kritika i nije previše mozgala jer je odmah bio "uladičen" pod: dječje, Disney, ekološka alegorija. Kao da je ekologija, proizvod suvremenog doba i *new age* skolastike, lišena svake politike i interesa, kao da alegorija podrazumijeva nemogućnost viđenja konkretnoga, kao da je dječje isto što i infantilno. Ekosustav koji gledamo u filmu, naprotiv, može biti sasvim opipljiv. To je šuma u kojoj mirno žive i slave život životinje različitih vrsta. Nasuprot njima stoji figura diktatora Kaktus Cara. Kaktus Car okružen je vojskom koja se sastoji samo od oružja. Oružje je anonimno, nema ruke koja ga drži i koja bi počinila zločin. Sjena koja se sve češće nadvija nad šumu jest sjena toga oružja, a zvuk koji ga prati njegov je zveket. Kako film završi u sretnom procvatu Kaktus Cara, što bi impliciralo *procvat jedne diktature*, tako i oružje ostaje netaknuto. Ali, tko bi uopće mogao uzeti oružje u ruke nego stanovnici šume? Oni su, kao i oružje, jednolična masa kojoj su suprotstavljeni mnogo zanimljiviji likovi Vatroslava, Vodenjaka i Gospodara Gljivarka.

Šteta koju četvorica lokalnih vođa i prvačka "regionalnog apsolutizma" nanose šumi nije učinak kakve zavjere, već samo niza provokacija koje Kaktus Car izaziva hodajući redom od jednoga do drugoga. Kaktus Car je negativac u punom smislu riječi, dok su ostala trojica u sivoj zoni. Ne izjašnjavaju se protiv zla, već samo

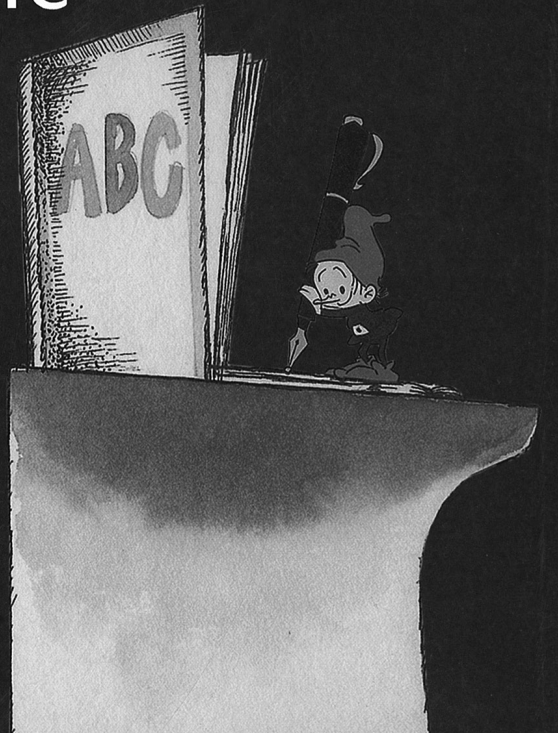
MIDHAT AJANOVIĆ AJAN

Milan Blažeković

Život u crtanom filmu / Life in a Cartoon



Hrvatski filmski savez
Croatian Film Clubs' Association



gledaju svoje privatne interese, a kad odgovore na Kaktusove čarke, šteta je počinjena cijeloj šumi. Vatroslav se tako ispričava zbog “nesretnog slučaja” koji je zapalio šumski prostor. Zanimljiva je u tom smislu i autorska naklonost prema utjelovljenju velikih vođa. Oni su na svaki način suprotstavljeni anonimnoj masi šumskih životinja. Vizualno su privlačniji, kreirani oslobođenom maštom i crtačkim žarom. U maloj minutaži ostvaruju zapažene uloge, kao i pozitivci s puno većom minutažom. Bića su posebnija od običnih životinja jer utjelovljuju moći koje im daju legitimitet vladara pojedinih regija: šumskoga korova, vatre u srcu pla-

nine, jezerske vode, zemljanog svijeta. Jedina priča za malu djecu u ovom filmu je zapravo Slikar, čiji kist ima moć spašavati situacije *deus ex machina*. Kada mu moć kista počne slabiti, Slikar biva sveden na pravu mjeru – melankoličnu figuru umjetnika čija sposobnost može biti učinkovito iskorištena jedino u svrhu kakva propagandnog aparata.

Knjiga Midhata Ajanovića Milan Blažeković – Život u crtanom filmu/Life in a Cartoon počinje uvodom o Waltu Disneyu jer drukčije ni ne može početi. Dobitnik najviše Oscara u povijesti nagrade okvir je za raspravu o animaciji samoj, o početnim zamaskama Zagrebačke

72 / 2012

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

škole i na kraju o Milanu Blažekoviću kao autoru. Disneyev je utjecaj toliko dalekosežan da nema studija, škole ili nacionalne kinematografije u animaciji koje se ne raspoznaje njegov trag. Možda tomu najbolje svjedoče pokušaji emancipacije koje, ma koliko bili suvereni, ponekad svejedno nazivamo *antidiznijskim*. Jednu takvu kontrapoetiku isprovocirala je i Zagrebačka škola, a Milan Blažeković ostao je usamljena pojava domaće animacije upravo ne želeći tako olako otpisati naslijeđe "velikoga D". Njegovo opredjeljenje zanimljivo je i zbog vremenskoga raspona od *Čudesne šume* (1986) do *Šegrta Hlapića* (1997). Riječ je o razdoblju unutar kojeg su se smjenjivali naraštaji domaćih autora i autorskih poetika, dok je Blažeković ostao prisutan bez stilskih kompromisa i progurao tri sasvim prepoznatljiva dugometražna projekta. Blažeković je, naravno, i autor kratkih filmova, ali to više je važan angažman na dugometražnim filmovima jer ga Ajanović stavlja u kontekst svjetske dugometražne animacije, gdje pokazuje kako se taj format dugo i teško probijao do uvjeta proizvodnje, ali i prepoznavanja publike i kritike.

Najopsežniji dio knjige, čak 60 stranica, zauzima razgovor koji je autor vodio s Blažekovićem. Riječ je o živom svjedočanstvu ispričanom detaljima koji su u stanju oživjeti materiju o kojoj se govori. Ljudi o kojima Blažeković priča, sočno, neuvijeno i iz perspektive autentičnog svjedoka, prvaci su Zagrebačke škole. Na samom početku, tu su reminiscencije na inicijacijske dane u kojima Blažeković pripovijeda svoja prva iskustva. Još kao osnovnoškolac, odmah po prvom doticaju s Disneyem, počinje ne samo crtati već i obilaziti studije Zora filma i Duga filma gdje upoznaje oca svih hrvatskih diznijskara – Waltera Neugebauera. Blažeković svjedoči kako zagrebačkoga crtanog filma ne bi bilo bez financijske intervencije Fadila Hadžića i satiričkog časopisa Kerempuh. Kada je položio veliku maturu, na poziv Dušana Vukotića zaposlio se u Zagreb filmu i počeo raditi kao fazer na njegovu

Koncertu za mašinsku pušku. S njim će iskušati i guranje nosa gdje ne treba, kada je kao fazer popravljao crteže animatora. Tada je nakratko dobio i Vukotićev crveni karton, ali mladosti nitko ne uzima grijehe za zlo. Oskarovac se pokazao, kako čitamo u razgovoru, ključnom figurom Blažekovićeve umjetničke mladosti. Osim Disneyja, na Blažekovića je presudno utjecala i Radio-televizija Zagreb, gdje je istodobno odrađivao mnogobrojne honorarne poslove. I po tome je bio jedinstven: od tadašnjih animatora nitko prije njega nije imao toliko afinitet prema televiziji. Blažeković priča o smjeni naraštaja unutar škole i o Nedjeljku Dragiću koji je došao i odmah počeo po svom. Dragić je također volio Disneyja, ali mu nije padalo na pamet ni pokušati raditi nešto slično.

Prirodna težnja dječjem, prijemčivijemu ili komercijalnijemu dovela je Blažekovića do razlaza s tvrdo kuhanim artistskim gardom Zagreb filma. No daljnja suradnja s televizijom i drugim kućama na komercijalnim poslovima usmjerila ga je put prvoga dugometražnog filma. Put koji nije bio bez kriza, nesigurnosti, egzistencijalnog i umjetničkog propitivanja. Lov na financijere za jedan golemi projekt Blažeković pripovijeda sočno kao da gledamo neku od epizoda serije *Svita* (*Entourage*), bez golih žena, ali s podosta nazdravljanja čašicama. Financije se traže kod privatnika, u inozemstvu, pribavljaju se *freelance*-poslovima komercijalnog karaktera. Ipak, u ovom razgovoru ništa nije veće od filma, pa ni sam život. Rad na *Čudesnoj šumi* spontano bi isprovocirao *team-building*; na Sljeme, u Zagorje, u Samobor. Ljudi su preko ljeta ostajali raditi u Zagrebu unatoč godišnjem odmoru. Odluka o radnim subotama bila je teška, ali i donesena. Zanimljive su te analogije koje se danas nekako ne spominju kada se prizivaju sjećanja na prošlo svršeno vrijeme o kojem Blažeković ovdje svjedoči. Analogije kapitalističke *neizvjesnosti*. Još veću financijsku, pa i egzistencijalnu, nesigurnost donose ratne godine, a novca za film nema čak i kada ga izriječkom podrži Franjo Tuđman.

VJERAN
KOVLIJANIĆ:
SJEĆANJE NA
ČUDESNU
ŠUMU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Knjiga završava memoarskim tekstom u kojem Blažeković razbuđuje sjećanje na ratne jade. Drugi svjetski rat u Zagrebu, obitelj, očeva pogibija, ulazak partizana u grad, Dinamo i sanjkanje niz Tuškanac neke su od slika koje potanko opisuje. Tako knjiga u cijelosti ostaje ispisana u jednom tonalitету i raspoloženju koje je ujedno i njezina najveća kvaliteta i vrijednost. Ovdje treba istaknuti i doprinos Midhata Ajanovića koji je znalački usmjeravao razgovor i pobrinuo se da nijedna tema ne

ostane neiscrpljena. Bogata oprema ilustracijama iz svih faza Blažekovićeve rada prati kronološki slijed "priče" i vizualno kontekstualizira ono o čemu se pripovijeda. Na kraju ostaje preporučiti ovo dvojezično izdanje ne samo ljubiteljima i budućim istraživačima Blažekovićeve opusa već i svima koje zanima iscrpan pogled *iznutra* na jedno specifično vrijeme i prostor. Blažekovićeve izmještene poetika jamči zanimljivost toga pogleda.

UDK: 791(498)(049.3)

Nikica Gilić

FILOZOFSKI FAKULTET U ZAGREBU

Izvrсна ideja o rumunjskom filmu

Marian Țuțui, 2011, *O scurtă Istorie a Filmului Românesc/A Short History of Romanian Cinema*, București (Bukurešt): Noi Media Print

Ugledni rumunjski filmolog Marian Țuțui vjerojatno je među najpoznatijim stručnjacima koji bi mogli približiti rumunjsku kinematografiju svijetu a – izuzmemo li suvremeni rumunjski igrani film (Cristian Mungiu, Lucian Pintilie, Florin Șerban, Cristi Puiu...), klasika animiranog filma Iona Popescu-Gopa i još poneku svijetlu točku – ta je kinematografija u popriličnom mraku kada je promatramo u svjetlu europskoga filmskog kanona. Stoga je tiskanje ove dvojezične, rumunjsko-engleske knjige, potpomognuto novcem rumunjskog Nacionalnog filmskog centra (Centrul National al Cinematografiei), uistinu izvršna ideja, kojom bi se mogle voditi i druge međunarodno slabije poznate kulture, sve one kojima je osobito stalo do dostupnosti informacija o njihovom filmu. Hrvatska, primjerice, ima najmanje petnaestak filmologa i kritičara koji bi sutra mogli sjesti i pisati ovakvu knjigu, a vrsnih prevoditelja na engleski nam svakako ne manjka.

Doduše, Țuțuiov vlastiti prijevod na engleski jezik možda i nije uvijek stilski savršen, ali je sasvim dovoljno kvalitetan za nas kojima engleski jezik nije materinji, a i mi smo u Hrvatskoj tiskali puno lošijih prijevoda na engleski. Od čega se, dakle, sastoji ova pregledna i veoma korisna knjižica?

Na njezine 72 stranice netipičnog (ovećeg, vodoravno postavljenog) formata obilje je

podataka, imena i uglavnom veoma lucidnih kritičarskih sinteza, kao i pravo blago fotografskog materijala – portreti važnih osoba, reklamne fotografije, plakati i sve ostalo što radove iz povijesti filma čini tako atraktivnima i izazovnima dizajnerima knjiga, ali svakako pridonosi i čitateljskom užitku. Naravno, nova, nepoznata nam perspektiva donijet će neupućenom čitatelju i pokoji iznenađenje, primjerice ponovni susret s pionirima balkanske, turske, makedonske i, nekoć, jugoslavenske kinematografije braću Manàkia, Vlahe (str. 14) koje smo iz razdoblja Jugoslavije zapamtili pod prezimenom Manaki, a rumunjsko viđenje njihove pripadnosti i važnosti moglo bi čak i politički isprovocirati neke čitatelje istočno i jugoistočno od Hrvatske. Srećom, nitko još nije ustvrdio da su braća Manàkia/Manaki Hrvati, pa potencijalnu raspravu o njima možemo pratiti mirno i sa zanimanjem (premda bi dobro bilo s rezervom uzeti Țuțuiovu tvrdnju s navedene, 14. stranice knjige da su ova braća autori prvih etnografskih filmova, niza takvih djela, započetog 1907).¹

¹ Neki bi vjerojatno prvim etnografskim filmovima naveli devetnaestostoljetne radove Félix-Louisa Regnaulta ili Alfreda Corta Haddona.



MARIAN ȚUȚUI

O SCURTĂ ISTORIE A FILMULUI ROMÂNESC

A SHORT HISTORY OF
ROMANIAN CINEMA

Drugo bi iznenađenje moglo biti ubrajanje nagrada i nominacija hollywoodskih pregalaca Edwarda G. Robinsona, Jeana Negulesca te I. A. L. Diamonda među uspjehe rumunjskoga filma (str. 70–71).² No, znamo li da je 1990-ih u Mađarskoj izdan leksikon mađarskoga filma u kojem se nalaze i braća Korda i Ivan Ladislav Galeta, nema se potrebe pretjerano čuditi. I mi se, uostalom, volimo dičiti uspjesima naših i “naših” ljudi u svijetu.

Naravno, neke su stvari očekivane: rumunjska je povijest u 20. stoljeću komplicirana i traumatična, a imala je velikog utjecaja na kinematografiju, pa se primjerice možemo prisjetiti sudbine Rumunjske nakon balkanskih ratova (primjerice, porasta državnog teritorija nakon Prvoga svjetskog rata, a drastičnog

smanjenja na početku 1940-ih i tako dalje)... Ili, recimo, razdoblja vlasti Nicolae Ceaușescu koji je, doduše, započeo vladati kao blagi reformist, ali je okrutnošću i državnim terorom tijekom vremena uspio zasjeniti sve druge istočnoeuropske komunističke i ostale vlastodršce. Također, neće nas pretjerano začuditi da je rumunjski film po svojim tehnološkim i poetičkim opredjeljenjima sastavni dio europskih gibanja. Primjerice, u pionirskim je danima kinematografije Bukurešt važne impulse dobivao od Pariza, koji nije bio samo svjetski filmski centar već i važan politički saveznik, a pomalo i uzor istočnomu romanskom rođaku. U kasnijim je godinama pak u rumunjskoj kinematografiji uočljiva tako nam dobro poznata dihotomija klasično-fabularnih i artističko-au-

torskih tendencija (između publike i države, u iskušenju sam reći) pa, koliko god nam do sada zapravo bila slabo poznata, rumunjska filmska tradicija budi zanimanje i time što o njoj možemo pretpostaviti i time što nam je u njoj teško zamisliti dok ne pogledamo njezine filmove.

Velika je vrlina autora ove knjige, doktora filmologije Mariana Țuțuija, to što nema ni elitističkih ni populističkih predrasuda koje bi ga spriječile da nam predstavi bogatstvo rumunjskoga filma. Ostalim “malim” kinematografijama na znanje i ravnanje.

2 Robinson se pogreškom na više mjesta navodi kao Edward J. Robinson. Uputno — jeste li znali da su Lupu Pick, Marin Karmitz, Johnny Weissmuller, Vladimir Cosma i primjerice Otto Preminger rođeni u rumunjskim gradovima, dok se Lewis Milestone rodio

u Kišinjevu, u današnjoj Moldaviji? Dakako, francuski skladatelj Joseph Kosma rodio se u Budimpešti; nemojte ga, molim vas, pobrkati s mlađim kolegom Cosmom!

NIKICA GILIĆ:
IZVRSNA
IDEJA O
RUMUNJSKOM
FILMU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

DJECA MEDIJA

Od marginalizacije
do senzacije

72 / 2012

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

maticahrvatska

UDK: 316.774:364.271
316.346.32-053.6

Mirela Tolić

FILOZOFSKI FAKULTET SVEUČILIŠTA U SPLITU

Značajan doprinos medijskome odgoju

Lana Ciboci, Igor Kanižaj i Danijel Labaš (ur.), 2011, *Djeca medija – od marginalizacije do senzacije*, Zagreb: Matica hrvatska

U monografiji znakovita naslova *Djeca medija* potvrđuje se činjenica iz znanstvenih istraživanja da su mediji postali glavni agens u socijalizaciji djece i mladih. Najveće kolateralne žrtve u medijima jesu djeca, ustvrdila je u predgovoru knjige Mila Jelavić, pravobraniteljica za djecu.

Danas djeca i mladi žive u doba u kojem su mogućnosti kreiranja čovjekovih sloboda sve veće, ali je to ujedno i doba "porobljavanja" mladoga čovjeka, doba u kojem je moguće izgubiti identitet i kritički refleks prema medijskim ponudama. Može se reći da je pred našim očima suvremene tehnologije nastao socijalno izolirani pojedinac. Djeca i mladi, doduše, danas imaju veću mogućnost izbora, ali ih prati slab utjecaj socijalnih vrijednosti te nesnalažljivost u ubrzanome razvoju tehničke revolucije. S jedne je strane problem to što se moraju integrirati u takvo društvo, dok im se s druge strane otvaraju bogatije mogućnosti informiranja, tehnoloških komunikacija, mobilnosti i slično. U procesu digitalizacije primjećuje se slabljenje tradicionalnih vrijednosti, što utječe na razvoj identiteta kod djece i mladih. U tome, širem kontekstu osobito su zanimljiva zapažanja Igora Kanižaja i Danijela Labaša u knjizi *Djeca medija* s prevladavajućim temama o internetskom zlostavljanju i analizama nasilja u drugim medijima.

Posljednjih godina sve je više radova koji se bave istraživanjem koliko nasilje u mediji-

ma pridonosi razvoju agresije i nasilničkoga ponašanja kod mladih (Anderson i sur., 2003; Buchanan i sur., 2002; Bushman i Huesmann 2001; Ilišin, 2003; Miliša i Zloković 2008). Međutim, problem je u tome što se definicije nasilja razlikuju među znanstvenicima (Ciboci, Kanižaj, Labaš, str. 15). Djeca koja su izložena agresivnim i nasilnim sadržajima u medijima pokazuju agresivnije ponašanje i/ili gube osjećaj za nasilje u svakodnevnom životu. To potvrđuju Kanižaj i Lana Ciboci u prvoj poglavlju knjige (str. 19–26). Nasilje potiču sljedeći razlozi: nepostojanje neposredne komunikacije (na svim razinama), nedostatak stručnjaka u školama i preventivnih programa, odgojna atrofija škole, vrijednosna matrica da cilj opravdava sva sredstva, nasilje kao reakcija na dezorganiziranost društva i probleme djece i mladih, sve izraženija depresija djece, itd. Kanižaj i Ciboci posebice upućuju na problem nasilja u animiranim filmovima (str. 29).

Nasilje u medijima od svjesnoga pojedinca može učiniti pasivnoga konzumenta ili promatrača koji smatra kako su sve deformacije normalne, a upravo u tome je razorna moć medijskih manipulatora. Mediji poput interneta, blogova, televizije, filmova i slično potencijalno su moćni manipulatori jer utječu na mladoga čovjeka da sa sumnjom i nevjericom gleda na sveukupnu javnost. Glavni cilj takvih medija jest privući i fascinirati korisnika te stvoriti trenutačnu ugodu i zadovoljstvo. Istraživanja su

pokazala da se kod djece i mladih koji su izloženi agresiji i nasilju putem medija javljaju različite psihičke posljedice (Anderson i Bushman, 2001; Bandura, 1979; Bushman i Huesmann, 2001), kao što su: zbilja zamijenjena iluzijom, kriza identiteta, manja osjetljivost na nasilje, povećanje asocijalnoga i agresivnoga ponašanja, poimanje nasilja kao prihvatljiva načina u rješavanju sukoba, itd. Recentna su istraživanja također pokazala kako nasilje u medijima snažnije utječe na djecu koja su mlađe dobi jer ih je lakše zadiviti, teže im je razlikovati fikciju od zbilje, ne mogu razlučiti motive za nasilje i uče upravo promatranjem i imitacijom. O tome detaljno raspravljaju Kanižaj i Ciboci u poglavlju “Nasilne videoigre kao poligoni nasilja”.

Istraživanja njemačkoga instituta u Mainzu¹ (2007) pokazala su da su mladi koji su bili u skupini koju se detaljnije informiralo o fenomenu nasilja u medijima i izvan njih bili svjesniji mogućnosti medijske manipulacije od one skupine mladih koji nisu sudjelovali u informiranju o negativnim učincima medija. Zato Labaš opravdano inzinstira na razvoju medijskih kompetencija za nastavnike, roditelje i učenike. Za prevenciju medijskoga manipuliranja, koje vodi medijskomu nasilju, važno je stjecanje medijskih kompetencija i obiteljska komunikacija. U tom kontekstu Labaš donosi posebno razmatranje o ulozi i važnosti medijskog odgoja u školama i slobodnom vremenu (str. 50–60). Baacke (2007) je prvi uveo pojam komunikativne kompetencije u odgojnim znanostima kao onoga što prethodi medijskoj kompetenciji. Operacionalizirao ju je putem sljedećih kategorija: medijska kritika (sposobnost analize medijskih sadržaja), medijsko znanje (znanje o medijima i sustavima te sposobnost produkcije), medijsko korištenje (receptivna komponenta korištenja medija, npr. interaktivno korištenje, kako i s kojim posljedi-

cama) i medijske forme djelovanja (inovativni medijski sustavi, kreativnost i estetske forme).

U obitelji dijete stječe svoja prva životna iskustva, znanja i vještine. Tu se stvara i razvija vlastiti identitet. U odnosima s roditeljima dječica stječu osjećaj sigurnosti, iskrenosti, povjerenja i razumijevanja, razvijaju osjećaj pripadnosti ili nerazumijevanja i izoliranosti od drugih članova obitelji. U tome kontekstu važno je razmatranje zaštite prava djece u medijima, o čemu piše Maja Flego u svojem prilogu “Zaštita prava djece u medijima: iz prakse Ureda pravobraniteljice za djecu” (str. 65–83). Suvremena obitelj suočena je s mnogim svakodnevnim pritiscima i problemima, zbog kojih se njezini članovi mogu osjećati usamljeno, otuđeno i slabo emocionalno povezani. U nekim je obiteljima emocionalni i neposredni kontakt vrlo rijedak i zamijenjen je tzv. virtualnim odnosom (komuniciranje telefonom, SMS-porukama, e-poštom...), a osjećaj topline, razumijevanja i međusobne potpore gotovo su marginalizirani. Kad je riječ o važnosti medija u tretiranju djece s poteškoćama u razvoju, zanimljiv je prilog Tanje Opačak (“Mediji i djeca s teškoćama u razvoju”, str. 83).

Rezultati istraživanja pokazuju da je u porastu broj djece koja su izložena omalovažavanju, vrijeđanju, ponižavanju i sličnim ponašanjima, što također utječe na krizu odgoja (Bilić i Zloковиć, 2004). Zato je važno interdisciplinarno istraživanje nasilja nad djecom i mladima i među njima, s osobitim naglaskom na odnos: nasilje u medijima – nasilje u realnosti. Najšira rasprava u ovoj monografiji potiče iznimno važno pitanje tretiranja djece u dnevnim novinama (autora Lane Ciboci, Hrvoja Jakopovića, Suzane Opačak, Anđelke Raguž i Petra Skelina, str. 103–166). U tom dijelu knjige su analizom sadržaja iz više dnevnih novina iscrpno dani primjeri kršenja dječjih prava u novinarskim člancima i na fotografijama.

Istraživanja su pokazala da djeca i mladi izloženi agresiji i nasilju u medijima trpe različite psihičke posljedice. Jakopović i Raguž

istražuju primjere tretiranja djece u dnevnim novinama *Novome listu*, *Vjesniku* i *Glasu Slavonije* (posljednja dva priloga u knjizi: “U okviru negativnosti i nasilja: djeca u dnevnim novinama” i “Djeca u očima novinara: od selekcije do objave u Glasu Slavonije”, str. 169–189). Kakve će učinke nasilje u medijima ostaviti na djecu i mlade ovisi o tome na koji će način ti mediji biti upotrijebljeni. Mediji koji manipuliraju naoko se zauzimaju za liberalne svjetonazore, reklamama nude viziju da svi živimo isti život, dijelimo iste vrijednosti, pritom negirajući postojanje pojedinačnih osobina. Zbog toga je vrlo važno ojačati svijest o medijskom djelovanju kod djece i mladih, jer se time smanjuju mogućnosti za negativno djelovanje. Zato je istraživanje koje obuhvaća sedam hrvatskih dnevnih novina značajan doprinos u sagledavanju medijske kulture, što konstatira i Jerko Valković, jedan od recenzenata knjige.

Ključnu ulogu u tome imaju obitelj i roditelji. Roditelji su dobili moćnog suparnika u odgoju svoje djece – medije, u kojima su djeca pronašla lukavoga saveznika u bijegu od svijeta svojih roditelja (Buchanan, 2003).

Rezultati istraživanja koje je na uzorku od 8266 ispitanika, u dobi od 15 do 29 godina, provedeno 2006. u organizaciji njemačkog Sveučilišta Humboldt u Berlinu (autori Andre Hanh i Matthias Jerusalem), govore da se 34 % ispitanika može nazvati medijskim ovisnicima, jer provode više od 48 sati tjedno uz internet, a najugroženijih je 6,6 % onih koji provode više od deset sati dnevno na internetu. O tome se detaljno govori u knjizi *Tamna strana ekrana*, koju je uredio Zlatko Miliša (2012).

Važno je istaknuti da se Matica hrvatska i niz stručnjaka – mediologa, komunikologa i medijskih pedagoga zauzima za uvođenje (izbornog) kolegija odgoja za medije na svim razinama; od osnovne škole (umjesto informatike) do fakultetske razine. Ova je monografija značajan doprinos tom projektu i vjerujem da će resorno ministarstvo odgovoriti pozitivno

na zahtjev struke, odnosno recentnih istraživanja elaboriranih u njoj. Za pohvalu je da je i Ured pravobraniteljice za djecu dao suglasnost za ovaj nadasve važan projekt i njegovu implementaciju u školski nastavni plan. Odgoj za medije otvara prostor odgoja za kritičko mišljenje u cilju prevencije suvremenih ovisnosti. Djeca iznimno brzo i učinkovito (sama) savladavaju nove tehnologije, ali nemaju refleksivno-kritičko stajalište prema medijskim sadržajima, pogotovo prema internetu. Djeca su, u prosjeku, medijski pismenija od roditelja i nastavnika. Kada se pitaju roditelji, svi odgovaraju kako im je problem odviknuti dijete od računala, a ne kako ga (dodatno) informatički opismeniti. Zbog toga treba u škole uvesti odgoj za medije, a ne informatiku (i) u nižim razredima, osobito ne kao redoviti predmet.

U knjizi *Tamna strana ekrana* detaljno se analiziraju primjeri medijskih manipulacija, prikazuju rezultati istraživanja o sve izraženijoj ovisnosti djece i mladih o medijima, kršenju dječjih prava u medijima, sve do konkretnih uputa kako provoditi (nacionalno prepoznatljiv) projekt “Deset dana bez ekrana”. Podsjetimo, cilj projekta bio je upozoriti djecu na ovisnost o medijima te istodobno predložiti apstinenciju od korištenja triju ekrana – televizije, računala i mobitela tijekom tjedan dana. Ta je studija komplementarna monografiji *Djeca medija*. Studije takvoga tipa daju nadu da će znanstvenici i stručnjaci uspostaviti suradnju s resornim ministarstvima, sve u interesu zaštite dječjih prava. Autori monografije Kanižaj i Labaš nedavno su, u organizaciji Društva za komunikacijsku i medijsku kulturu i Matice hrvatske, organizirali znanstveni simpozij “Mediji i djeca”, (14. i 15. lipnja 2012) te okrugli stol “Budućnost odnosa djece i medija”. Ovo sam napomenula kako bih zaključila da su uz znanstvena istraživanja, knjige i slično, nužni ovakvi skupovi kojima bi, uz pomoć medija, svi došli do željenog cilja, a to je program medijske edukacije već od nižih razreda osnovne škole.

MIRELA TOLIĆ:
ZNAČAJAN
DOPRINOS
MEDIJSKOME
ODGOJU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

LITERATURA

- Anderson, Craig A. i Bushman, Brad J.**, 2001, "Effect of Violent Video Games on Aggressive Behavior, Aggressive Cognition, Aggressive Affect, Asysiological Arousal, and Prosocial Behavior: A Meta-Analytic Review of the Scientific Literature", *Psychological Science*, god. 12, br. 5, str. 353-359.
- Baacke, Dieter**, 2007, *Grundlagen der Medienkommunikation: Medienpädagogik*, Tübingen: Niemeyer
- Bandura, Albert**, 1979, *Sozial-kognitive Lerntheorie: Konzepte der Humanwissenschaften*, Stuttgart: Klett-Cotta
- Bilić, Vesna i Zloković, Jasminka**, 2004, *Fenomen maltretiranja djece*, Zagreb: Ljevak
- Buchanan, Audrey M., Gentile, Douglas A., Nelson, David A., Walsh, David A. i Hensel, Julia**, 2002, "What Goes in Must Come Out: Childrens Media Violence Consumption at Home and Aggressive Behaviors at School", članak izložen na International Society for the Study of Behavioural Development Conference, Ottawa, Ontario, Canada
- Bushman, Brad J. i Huesmann, L. Rowell**, 2001, "Effects of Televised Violence on aggression", u: Singer, Dorothy G. i Singer, Jerome L. (ur.), *Handbook of Children and the Media*, Thousand Oaks, CA: Sage, str. 223-254.
- Ilišin, Vlasta**, 2003, "Mediji u slobodnom vremenu djece i komunikacija o medijskim sadržajima", *Medijska istraživanja*, god. 9, br. 2, str. 9-34
- Miliša, Zlatko i Zloković, Jasminka**, 2008, *Odgoj i manipulacija djecom u obitelji i medijima: prepoznavanje i prevencija*, Zagreb: MarkoM
- Miliša, Zlatko (ur.)**, 2012, *Tamna strana ekrana*, Varaždin : TIVA Tiskara i Zadar: Udruga CINAZ

UDK: 791.52

Ana Đorđić i Jelena Modrić

AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI U ZAGREBU

Metodički pristup analizi i interpretaciji filma *Djeca raja* kao nastavne jedinice u srednjoj školi

SAŽETAK: Ovaj je rad namijenjen srednjoškolskim nastavnicima i iznosi prijedlog metodičke obrade nastavne jedinice *Djeca raja* (*Bacheha-Ye aseman*, Majid Majidi, 1997) u prvom ili drugom razredu srednje škole.

KLJUČNE RIJEČI: *Djeca raja*, igrani film, drama, lik, motiv, tema, ideja djela, filmski plan, točka promatranja

1. Uvod

Zbog univerzalne tematike i humanističke poruke, Majidijev film *Djeca raja* (*Bacheha-Ye aseman*, 1997) primjeren je za analizu i interpretaciju u svim razredima srednje škole, a posebice u prvom ili drugom razredu zbog fabulativne jednostavnosti, oplemenjene junacima koji su djeca, a s kojima se srednjoškolci mogu lako poistovjetiti. Također, taj je iranski film dobar uvod u spoznaju da, osim američke nacionalne kinematografije, postoje i one druge koje nam mogu biti itekako bliske, unatoč tome što su geografski i kulturološki vrlo udaljene. Upravo zahvaljujući ovakvom filmu, učenik spoznaje da je onaj Drugi u svojim emocijama, željama i strahovima zapravo istovjetan njemu samome.

Način izvedbe ove nastavne jedinice ovisi o činjenici da film *Djeca raja* traje 89 minuta. "Filmove iznad 50 minuta treba projicirati izvan nastavnog vremena: među smjenama, navečer ili u koje drugo slobodno vrijeme (subotom popodne, nedjeljom, blagdanom)." (Težak, 2002: 110) Svaki se film treba gledati u kontinuitetu i bez komentara (usp. Peterlić, 2000: 31), a ako je to moguće, bilo bi dobro provesti analizu i interpretaciju odmah nakon

filma, kada su učenički doživljaji još svježiji. S obzirom na to da projekcija ovog filma traje dva školska sata, potrebno je još najmanje jedan školski sat (idealno: dva školska sata) posvetiti sređivanju dojmova te analizi i interpretaciji. Ako ne postoji mogućnost da se tri školska sata održe zaredom, onda pri analizi i interpretaciji učenike treba podsjetiti na odgledani film prikladnim insertima.

2. Struktura nastavnoga sata

Cilj nastavnoga sata (u prvom ili drugome razredu srednje škole) jest navesti, prepoznati i razumjeti ključna sadržajna i stilska obilježja filma *Djeca raja* te uočiti važnost pozornog promatranja svih filmskih tvorbenih elemenata kako bi se u potpunosti mogao doživjeti i razumjeti film, ali i njegova poruka. Ovaj se cilj može ostvariti u tipu nastavnog sata koji obuhvaća obradu novoga gradiva i interpretaciju filmskoga djela.

Filmskoobrazovne zadaće ove nastavne jedinice jesu: imenovati rod i žanr; okarakterizirati likove; odrediti motive, temu i ideju filma te uočiti socijalno-ekonomsku problematiku; prepoznati filmske planove i njihovu funkciju; otkriti značaj komentatorskoga glasa (*voice-over*); osvijestiti postojanje filmskih stilskih figura te izdvojiti metaforu i simboliku; upoznati pojam "naturščika" te povezati poetiku ovoga filma s poetikom talijanskoga neorealizma.

Odgojne zadaće jesu: razvijati učeničko zanimanje za neamerički film; usmjeravati učeničku svijest prema razmišljanju o relativ-

nosti materijalnih vrijednosti; poticati razvoj humanističkoga svjetonazora i moralne svijesti učenika; upozoravati na vezu umjetnosti i života, ostvarenu umjetničkim propitkivanjem stvarnosti koja nas okružuje.

Funkcionalne zadaće jesu: poticati učenike na kritičko preispitivanje ustaljenih mišljenja, razvijati sposobnost oblikovanja misli te učeničke sposobnosti doživljavanja i izražavanja doživljaja, prisjećanja, uočavanja, povezivanja, razlikovanja te zaključivanja.

2.1. Motivacija

Iako se motivacija kao takva smatra nezostavnom fazom izvedbe nastavnog sata na početak kojega se svrhovito stavlja, ne treba zaboraviti da je motivacija dio nastavnog procesa od njegova početka do samoga kraja: “motivacija u nastavi ne može biti samo jedan nastavni korak u procesu: ona mora biti neprestana”. (Težak, 2002: 112) Prikladna motivacija kao početna faza nastavne jedinice *Djeca raja* može biti igra asocijacija na ploči ili na unaprijed pripremljenim nastavnim listićima, u kojoj učenici moraju doći do konačnog odgovora koji glasi – cipele. Nakon otkrića konačnog odgovora, nastavnik može započeti razgovor o cipelama: o tome koliko im pozornost pridajemo u svakodnevnom životu, kupujemo li ih samo zbog potrebe ili i zbog estetike, postoje li ljudi kojima je jedina želja imati upravo cipele te možemo li zamisliti tko su ti ljudi, gdje žive i ima li ih među nama, te jesu li cipele, i ostala materijalna dobra na koja smo navikli, nešto što uzimamo zdravo za gotovo.

Kao motivacija za ovaj film može poslužiti i diskusija koja se temelji na ključnom pitanju koje se može iščitati iz samog filma, a to je pitanje može li pobjeda biti istodobno i poraz te postoje li situacije u životu kada je poraz zapravo istovjetan pobjedi, koje su to situacije, što je zapravo poraz, a što pobjeda, te što učenici smatraju svojom dosad najvećom pobjedom ili svojim najvećim porazom.

2.2. Najava teme

Upravo je motiv cipela važan za *Djecu raja*. Film pripada iranskoj nacionalnoj kinematografiji, a Majid Majidi je, kao prvi iranski redatelj, upravo tim filmom nominiran za Oscara u kategoriji filma na stranome jeziku 1999. Film je osvojio mnogobrojne nagrade, uključujući i Grand Prix u Montrealu 1997. te nagradu publike u Varšavi 1999. Učenike bi trebalo uputiti da tijekom projekcije razmisle o tome kako bi mogli povezati motiv cipela i naslov filma.

2.3. Projekcija filma i iznošenje doživljaja

Metodičko načelo slobodnog iznošenja mišljenja i doživljaja učenika vrijedi i kada je riječ o nastavi filmske umjetnosti, a možda najbolji način za njegovo provođenje jest razgovor. “Treba dopustiti da učenici ‘ispucaju’ svoje osjećaje, da im emocionalna napetost postupno oslabi i omogući objektivnije, racionalno ulaženje u tkivo umjetnine.” (Težak, 2002: 119)

2.4. Analiza i interpretacija

Pokretački motiv filma jesu Zahrine izgubljene ružičaste cipele koje, premda evidentno stare i istrošene, za junake – brata Alija i sestru Zahru – imaju presudnu važnost jer su jedine cipele koje je Zahra posjedovala. Istodobno, ne postoji ni tračak nade u to da će Zahra dobiti nove cipele jer cijela obitelj živi u oskudici i siromaštvu. Izgubljene cipele postaju nenadomjestive pa se cijeli dječji kozmos počinje okretati oko toga kako izbjeći opteretiti roditelje još jednim materijalnim problemom. Zahvaljujući izgubljenim cipelicama, otkrivamo pravu “djecu raja” – poslušnu, skromnu, plemenitu, nesebičnu i požrtvovnu djecu koja se iskreno vole i koja svoj najveći problem – Zahrine bose noge – skrivaju od roditelja. Svjesna su realnosti u kojoj žive te puna razumijevanja za činjenicu da bi roditeljima spoznaja da svojem bosom djetetu ne mogu kupiti nove cipele bila teža od toga što njih dvoje mo-



raju dijeliti Alijeve stare tenisice. Ali preuzima odgovornost za to što je izgubio cipelice i zbog toga osjeća snažnu krivnju (zbog te krivnje sestrino prvo daje svoju običnu olovku, a poslije i kemijsku olovku koju je dobio od učitelja kao nagradu za izvrstan rezultat na ispitu).

Zahrin i Alijev dječji pogled na svijet jest spontan, iskren, ranjiv, otvoren i naivan, no oboje, iako samo djeca, pokazuju za svoje godine izrazitu zrelost u razmišljanju i suočavanju s egzistencijalnim problemima, jer su primorani ranije odrasti (sedmogodišnja Zahra pomaže bolesnoj majci oko bebe i ostalih kućanskih poslova, a Alija otac upozorava da više nije dijete s obzirom na to da ima već devet godina). Patrijarhalno su odgojeni, žive u obitelji punoj topline, ljubavi i međusobnog razumijevanja, poštuju roditelje, ali i ljude oko sebe (susjeda, čovjeka na tržnici, učitelje, kćerku slijepca). Njihova sreća nije uvjetovana materijalnim dobrima; iako nemaju mnogo, ono što imaju dijele s onima kojima je teže nego njima (majka šalje susjedima juhu, a Ali zauzvrat dobiva šaku lješnjaka koju jedva prihvaća, otac usitnjuje šećer za džamiju i ne želi u svojoj

čaj staviti ni kockicu toga šećera jer mu ga je povjerila džamija).

S obzirom na to da je temelj ovoga filma priča, učenici će odmah zaključiti da je riječ o igranome filmskom rodu, a na temelju same priče i u njoj prikazanih zbivanja, ovaj će film žanrovski odrediti kao dramu jer to je žanr u kojem su junaci "zaokupljeni svojim društveno-psihološkim problemima" (Kragić i Gilić, 2003: 144). Turković tvrdi da je žanr prirodna kategorija (usp. Turković, 2005: 62) jer "žanr 'učimo' intenzivnom izloženošću filmovima, duljim, opsežnim gledanjem što raznovrsnijih filmova, dakle, učimo spontano, onako kako dijete uči materinski jezik". (ibid., 2005: 61) Upravo zbog navedenog razloga, nije čudno što učenici spontano, i u pravilu gotovo nepogrešivo, prepoznaju filmske žanrove. Unatoč tome, njihovo spontano prepoznavanje žanrova, posebice u nastavi filmske umjetnosti, treba uspostaviti iznošenjem prepoznatljivih karakteristika određenog žanra, ali na temelju odgledanih filmova koji pripadaju istome žanru.

Film počinje ispisivanjem imena *Djeca raja* na školskoj ploči dok u *offu* (zvuk čiji izvor

ANA ĐORĐIĆ
I JELENA
MODRIĆ:
METODIČKA
ANALIZA
FILMA DJECA
RAJA MAJIDA
MAJIDIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



ne vidimo u kadru, usp. Peterlić, 2000: 128) nakratko začujemo dječji glas koji nešto izvikuje u daljini. Počinje prvi kadar filma, krupni plan muških ruku koje popravljaju istrošene dječje ružičaste cipelice, iz čega zaključujemo da pripadaju postolaru. Njegove ruke nisu ni njegovane ni mlade, prljave su, no vrlo spretne i iskusne u svojem poslu. Tijekom trajanja toga prvog kadra ispisuju se imena filmske i glumačke ekipe. Majidi majstorski diskretno otkriva pokretački motiv filma, a sve to čini samo jednim kadrom u kojem ne vidimo lice nekog od likova. Učenici će, pravilnim iščitavanjem, zaključiti da je takvo što moguće uporabom filmskih izražajnih sredstava, a prije svega – odabirom plana i točkom promatranja. “Film ima i mogućnost neprikazivanja likova i događaja – bilo da je ključni lik u dubokoj sjeni ili je cijeli prizor u mraku ili je pak točka promatranja tako izabrana da ne omogućuje nikakav pregled nad zbivanjima. No čak i tada film ima svoju pokaznu snagu, retoričke učinke nedostupne književnosti.” (Gilić, 2007: 42). Tim postupkom Majidi daje do znanja da postolar nije bitan za priču koja slijedi. Krupni plan usmjerava našu pozornost isključivo na

ružičastu cipelicu. Trajanjem toga kadra od minute i 45 sekundi, što za film koji ukupno traje 89 minuta nije malo (posebice s obzirom na to da se u današnjim filmovima prosječno trajanje kadrova često mjeri u sekundama), naglašava se važnost tih cipelica (gledatelj shvaća da su važne za filmsku priču, no još uvijek nije siguran zašto). Trajanje samog kadra pojačava funkciju krupnog plana koji se “doima kao uranjanje u neposrednu sadašnjost”. (usp. Peterlić, 2000: 74)

Unatoč prvom kadru s krupnim planom cipelica, koji nam u početku skriva mjesto radnje, zvukovi kojima je taj kadar popraćen – zvukovi atmosfere eksterijera, pomažu nam u snalaženju u prostoru koji se nalazi izvan kadra. Čujemo dječje i muške glasove, potpetice koje prolaze, udaljeni žamor, ukratko: čujemo ljude koji u neposrednoj blizini idu nekim svojim poslom. Daljnjim proučavanjem kadra uočava se izvor svjetla koji dolazi s lijeve strane, rasvjetljujući postolareve ruke koje rade i potvrđujući nam da se radnja odvija tijekom dana. Slijedi srednji plan kadra u kojem napokon vidimo postolarevo lice i dječaka Alija za kojeg ćemo ubrzo shvatiti da je jedan od juna-



ka filma. Slijedi polutotal ulice u kojoj se nalazi postolareva radionica, zahvaljujući kojem prvi put vidimo prostor gdje se radnja odvija – prašnavu ulicu siromašnog predgrađa.

Nakon početnih kadrova koji nas uvode u mjesto i vrijeme radnje, slijedi zaplet: Ali slučajno gubi, kod postolara popravljene, sestrine cipelice. U nizu pustolovina mladih junaka koje slijede, a povezane su s izgubljenim cipelicama, ističu se dvije ključne sekvence: sekvenca u kojoj Zahri s noge u odvodni kanal ispada, njoj prevelika, Alijeva tenisica te sekvenca utrke u kojoj Ali pokušava zauzeti treće mjesto kako bi osvojio nove tenisice za svoju sestru. Obje sekvence gledatelj prati sa strepnjom i nape-tošću, kao da je riječ o kakvoj akcijskoj potjeri prepunoj eksplozija, škripa kočnica, zločinaca i njihovih progonitelja. Napetost sekvence u kojoj Zahrina tenisica pada u kanal gradi se sve bržom izmjeničnom montažom kadrova tenisice koju nosi odvodni kanal i kadrova Zahre koja juri za tom tenisicom, upotpunjenih popratnom glazbom, ali i prizornim zvukovima Zahrina ubrzanog disanja.

Sekvenca Alijeve utrke počinje krupnim planom pištolja kojega pucanj označava po-

četak utrke, zatim slijedi kadar djece koja se entuzijastično započinju utrkivati. Nizom širokih planova prikazuju se stotine djece željne pobjede u napornoj utrci koja će trajati četiri kilometra, a među njima je i Ali, odlučan da osvoji treće mjesto i time sestri osigura tenisice. Bez obzira na to što u prvim kadrovima Alija vidimo među mnoštvom djece, Majidi je pozornost gledatelja usmjerio upravo na Alija preciznim kadriranjem – smještanjem Alija u sredinu kadrova. U nekoliko trenutaka tijekom utrke, nakon blizih i srednjih planova punih natjecateljski nastrojene djece, rezom se “skače” na široke totale u kojima se sudionici utrke jedva vide, čime se vješto daje do znanja kako je njihova “velika bitka” u širem kontekstu svijeta jedva vidljiva (usp. Peterlić, 2000: 77). U totalima se naoko ništa ne događa, diskretno se čuje samo pjev ptice, a potom se rezom “skače” na-trag – u samo srce utrke, u središte bitke, koja je djeci, posebice Aliju, gotovo životno važna.

Pri sredini utrke, eksplicitno je naglašena Alijeva motivacija da osvoji treće mjesto: Ali razmišlja o Zahri i njezinu svakodnevnom trčanju iz škole kako bi mu na vrijeme, da on ne zakasni u školu, vratila tenisice. Alijeve su

ANA ĐORDIĆ
I JELENA
MODRIĆ:
METODIČKA
ANALIZA
FILMA DJECA
RAJA MAJIDA
MAJIDIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



misli tijekom utrke prikazane izmjenom kadrova Zahrina trčanja s kadrovima Alijeva trčanja. Tijekom kadrova Zahrina trčanja ne čuje se ništa osim Alijeva ubrzana disanja, stoga je nesumnjivo jasno da kadrovi Zahrina trčanja ne pripadaju trenutačnoj radnji, nego Alijevim mislima. Još jedan dokaz takvoj tezi jest i činjenica da oboje trče "istodobno" – u istim tenisicama. Nakon krupnog plana Alija (kojim se naglašava težina utrke), čuje se glas komentara/*voice-over* (usp. Paulus, 2012: 71) Zahrina i Alijeva glasa, točnije: dio njihova razgovora pri jednoj od primopredaja tenisica na putu u školu/iz škole. Kadrovi zatim postaju sporiji i više se ne čuju zvukovi atmosfere utrke, nego isključivo otežano disanje sudionika – ovdje je riječ o smislenoj i motiviranoj uporabi usporenenih kadrova kojima se, uza zvuk usporena i otežana disanja, naglašava težina utrke.

Iako su natjecatelji prije utrke upozoreni na to da je zabranjeno gurati druge sudionike jer "pobjeda nije najvažnija", jedan sudionik ruši Alija koji, ne oklijevajući, odmah ustaje i nastavlja utrku. Unatoč padu, težini utrke, do-

trajalim tenisicama, natjecateljima iz imućnijih obitelji s posebnim tenisicama za trčanje, iscrpljenosti i činjenici da ga drugi natjecatelji prestižu nakon pada, Ali se ne predaje, čime pokazuje svoju upornost, moralnu snagu i želju da se iskupi sestri. Popratna glazba koja se pojavljuje u tom trenutku samo pojačava dojam Alijeve želje da osvoji treće mjesto. Slijedi izmjena kadrova Alija koji posljednjim atomima snage ubrzava svoje trčanje te subjektivnog kadra približavanja cilju. Sedamdeset metara od cilja, ritam se glazbe ubrzava, baš kao što se Ali ubrzano probija kroz ostale dječake. Postupno se uvode zvuci atmosfere utrke i glasovi navijanja. Izmjenom kadrova nogu trkača, broja metara do kraja utrke te Alijeva učitelja koji ushićeno navija, sekvenca dolazi do svojeg vrhunca kada Ali u tijesnom finalu u cilj ulazi prvi.

Kadrovi koji slijede nakon reza više nisu usporeni, nestaje neprizorna glazba, čuje se frenetično navijanje, a trkači se od silne iscrpljenosti ruše na pod. Ali je sudjelovao u utrci samo kako bi osvojio treću nagradu – tenisice

za sestru – pa se postavlja pitanje zašto je pobijedio u utrci. Je li osvojio prvo mjesto tako što je, od silne iscrpljenosti, izgubio iz vida ostale natjecatelje? Je li možda nesvjesno želio postati pobjednikom? Je li od silne želje da osvoji tenise zaboravio da one nisu prva već, tek utješna, treća nagrada? Bi li film imao istu snagu da je Ali osvojio tenisice? Iz Alijeve reakcije nakon utrke, nije teško iščitati da on svoju pobjedu smatra porazom. Može li pobjeda istodobno biti i poraz? Jesu li pobjeda i poraz isključive kategorije? Može li se Alijeva utrka usporediti sa životom? Naime, ova se sekvenca može shvatiti kao metafora životnih uspona i padova (usp. Krivak, 2010: 105), ali i kao ideja prevrtljivosti Fortune, koja u jednom trenutku donosi pobjedu, a već u drugome tu pobjedu pretvara u poraz.

Na samome kraja filma, poražen Ali u svojem dvorištu uranja stopala puna žuljeva u bazen u kojem plivaju zlatne ribice. Zlatna se ribica općenito smatra simbolom sreće, a u islamu ona simbolizira blagostanje (usp. Chevalier, Gheerbrant, 1983: 558). Posljednji se kadar filma, u kojem u krupnom planu vidimo Alijeva bosa stopala okružena zlatnim ribicama, značenjski može povezati s prvim kadrom filma u kojem vidimo Zahrinu ružičastu cipeлицu, čime je filmska kompozicija simbolički zaokružena. Autor suptilno daje naslutiti sretan kraj: između kadrova utrke i posljednjeg kadra filma, ubačen je kadar oca. Pratećom se kamerom dobiva najvažnija informacija: kada otac na bicikl stavlja potrepštine koje je kupio, pažljivo će oko, na što upućuje krupni plan, među kupljenim stvarima vidjeti i dva para novih cipela.

2.5. Sinteza

Socijalnoekonomska problematika te realističan prikaz siromaštva, prikazani iz dječje perspektive, jesu ono što povezuje poetiku ovoga film s poetikom talijanskoga neorealizma. Talijanski neorealizam jest stilski epoha talijanskoga filma, nastala nakon Drugoga

svjetskog rata te uvjetovana upravo siromaštvom koje je taj rat ostavio iza sebe (ti su filmovi tematizirali svakodnevne drame tzv. malog čovjeka, a predstavnicima se smatraju autori poput Luchina Viscontija, Vittorija De Sice i Roberta Rosellinija, usp. Peterlić, 1990: 222).

Kao i u Majidijevu filmu, i u filmovima talijanskih neorealista često su u ulozi filmskih junaka bila djeca, a te su junake glumili naturščici. U *Djeci raja* također glume upravo naturščici (Bahare Sedikki u ulozi Zahre te Nafise Jafar-Mohammadi u ulozi Alija). “Za neke filmove bira se ‘neglumac’, ponajmanje zbog toga što ne bi postojao neki talentirani glumac u određenoj sredini, bira se rečeni ‘naturščik’, ‘glumac s ulice’, jer on svojom prisutnošću u filmu može izvanredno pridonijeti dojmu zbiljskosti, autentičnosti, realističnosti. Ti ljudi (...) svojim izgledom, karakterističnim ponašanjem, sposobnošću izvođenja radnji i poslova karakterističnih za njihov životni prostor, čak i ako ih ne resi glumački talent, uvjeravaju gledatelja u svoju izvornost, a ponekad stvaraju i iluziju glumstvenosti.” (Peterlić, 2000: 209) Valja napomenuti da se Majidi (u ovom filmu ujedno i u ulozi scenarista) dotaknuo i prikaza kontrasta između siromaštva i bogatstva, i to u dijelu filma u kojem Ali i njegov otac odlaze u bogatu četvrt kako bi otac dodatno zaradio uređujući vrtove, čime je iskazana eksplicitna kritička nota koja upućuje na socijalne razlike u Iranu. Osim socijalno-ekonomske problematike, film se dotiče i obiteljskih odnosa te utjecaja siromaštva na te odnose. Sve su to tematski slojevi filma razrađeni motivima poput patrijarhalnog odgoja, strahopoštovanja prema roditeljima, nesebičnosti, solidarnosti i požrtvornosti, dječje spontanosti i iskrenog optimizma. Sve tematske slojeve ujedinjuje univerzalna tema (bratsko-sestrinske) ljubavi i ideja da nam je za sreću potrebno zaista malo.

ANA ĐORDIĆ
I JELENA
MODRIĆ:
METODIČKA
ANALIZA
FILMA DJECA
RAJA MAJIDA
MAJIDIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ

2.6. Zadavanje zadataka za samostalan rad kod kuće

Tri su prijedloga zadataka za samostalan rad kod kuće, a svi zadaci zahtijevaju učeničku kreativnost i promišljanje: a) načini prezentaciju u PowerPointu u kojoj ćeš zanimljivim motivima pokazati ono što te usređuje, b) napiši raspravljački esej na temu "Prevrtljivost Fortune ili može li pobjeda istodobno biti i poraz", c) napiši dva dijaloga koji se odnose na istu situaciju: jednom neka likovi budu odrasli, a drugi put djeca. Posljednja dva zadatka uspostavljaju izravnu korelaciju s nastavom hrvatskoga jezika, konkretnije, s predmetnim područjem jezičnog izražavanja.

3. Zaključak

Majidi je pokazao svoje zavidno poznavanje filmskog jezika te iznimno umijeće režije. Scenama i sekvencama kojima vodi gledatelja diskretno sugerira gdje treba usmjeriti svoju pozornost kako bi uočio naoko nevažne detalje i tako u potpunosti uronio u davno izgubljen dječji svijet u kojem, unatoč svim životnim nedaćama, još uvijek prevladava najvažnija emocija – ljubav. Ogolivši priču (od suvišnih epizodnih likova, dugačkih dijaloga, komplicirana zapleta i dugačkih opisnih kadrova) i usredo-

točivši se na ono bitno, podsjeća gledatelja na vrijeme kada je običan balon od sapunice za sunčana dana bio dovoljan razlog za osmijeh na licu.

S obzirom na to da je škola i odgojna, a ne samo obrazovna institucija, svaka nastava, pa i nastava filma, osim na obrazovanju, mora počivati i na odgoju. "Filmom i odgajamo. (...) Snažan film odgaja već sam sobom... Ako etičnost i humanost prožima duh filma, proizlazeći iz postupaka likova i autorova viđenja tih postupaka, gledatelji će se i sami opredjeljivati za to etično i humano." (Težak, 2002: 60) Zbog svoje snažne humanističke poruke, film *Djeca raja* uspostavlja izravnu korelaciju s nastavom etike.

U svijetu sveopćega konzumerizma i iskrivljenih vrijednosti, evidentno je da nastava filma može poslužiti ne samo kao nastava koja će učenicima osigurati stjecanje osnovnoga filmološkog znanja nego i kao nastava koja će, prije svega, oplemeniti učenička iskustva i učenicima omogućiti da iskonski vide ono što gledaju i da zaista čuju ono što slušaju, kako bi se razvili u tolerantna i promišljena bića kojima je humanizam jedina ideologija i koja sreću mogu pronaći i u "malim" stvarima. Možda im u tome pomogne upravo balon od sapunice.

LITERATURA

- Chevalier, Jean i Gheerbrant, Alain**, 1983, *Rječnik simbola*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske
- Gilić, Nikica**, 2007, *Uvod u teoriju filmske priče*, Zagreb: Školska knjiga
- Kragić, Bruno i Gilić, Nikica (ur.)**, 2003, *Filmski leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod "Miroslav Krleža"
- Krivak, Marijan**, 2010, "Ovo malo duše", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 16, br. 62, str. 104 – 105
- Paulus, Irena**, 2012, *Teorija filmske glazbe kroz teoriju filmskog zvuka*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

- Peterlić, Ante (ur.)**, 1990, *Filmska enciklopedija* 2: L–Ž, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod "Miroslav Krleža"
- Peterlić, Ante**, 2000, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada
- Težak, Stjepko**, 2002, *Metodika nastave filma*, Zagreb: Školska knjiga
- Turković, Hrvoje**, 2005, *Film: zabava, žanr, stil*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Children of Heaven, <<http://www.imdb.com/title/tt0118849/>>, posjet: 20. prosinca 2012.

Juraj Kukoč

HRVATSKI DRŽAVNI ARHIV — HRVATSKA KINOTEKA

Kronika

19.-29. 08. Čakovec

U Centru za kulturu i u prostorijama Regionalne razvojne agencije Međimurje održana je 14. škola medij-ske kulture dr. Ante Peterlić, tokom koje su polaznici, većinom nastavnici osnovnih i srednjih škola, sudjelovali u brojnim radionicama, predavanjima i diskusijama nakon projekcija filmova.

20.-25. 08. Opuzen

Održan je 2. Opuzen film festival. Prema glasovima publike nagradu u kategoriji dokumentarnog filma dobio je *Dosta! Hoćemo slobodu!* Andree Kutsila, u kategoriji kratkog filma *Limun žuta* Felipea Garride Archancoa, a u kategoriji dugometražnog filma *Belvedere* Ahmeda Imamovića. Nagradu za promicanje ljudskih prava dobio je film *Tko su te majke* Irene Daskalove. Održana je filmska radionica.

22.-26. 08. Vukovar

Na terasi Agencije za vodne putove, Dunavskom šlepu i Dunavskom pješčanom otoku Adi, u dvorani Ružičkine kuće i u kinu Borovo naselje održan je 6. Vukovar Film Festival — festival podunavskih zemalja. Najboljim dugometražnim igranim filmom proglašen je *Iza brda* Cristiana Munguia, najboljim kratkim igranim filmom *Armadingen* Philippa Kaessbohrera, a najboljim dokumentarnim filmom *Kralj Dejana Aćimovića*. U konkurenciji su bili i hrvatski igrani film *Ljudožder vegetarijanac* Branka Schmidta i kratki igrani film *Brija* Luke Rukavine. Između ostalog, održane su filmske radionice i interaktivna diskusija *Treba li nam autor-sko pravo... novac ili umjetnost?*.

22.-26. 08. Tuzla

Na 1. Tuzla film festivalu, posvećenom južnoslaven-skom filmu, film *Dove sei, amor mio* Veljka Popovića osvojio je nagradu Vila za najbolji animirani film.

22.-25. 08. Udine, Ljubljana, Villach

U sklopu K3 filmskog festivala u Udinama je održana retrospektiva filmova Ivana Ladislava Galete i predavanje autora o svojim filmovima.

25. 08. Široki Brijeg

Na 13. Mediteran film festivalu dokumentarni film *Posljednja ambulantna kola Sofije* u hrvatskoj manjinskoj

produkciji osvojio je glavnu nagradu, a dokumentarni film *Kralj Dejana Aćimovića* osvojio je Nagradu publike.

25.-31. 08. Zadar, Biograd

U otvorenim kinima na Forumu, Poljani Pape Ivana Pavla II, Poljani Šime Budinića i Trgu Pet Bunara te u Ljetnom kinu u Biogradu održan je 3. Avantura Festival Film Forum Zadar. Glavnu nagradu osvojio je animirani film *Alois Nebel* Tomaša Lunaka, nagradu za režiju film *Tabu* Miguela Gomesa, nagradu za scenarij Miroslav Momčilović za film *Smrt čoveka na Balkanu*, nagradu za glumicu Alina Levshin za film *Combat Girls* Davida Wnendta, nagrada za glumca Karl Johnson za film *The Pier* Gerarda Hurleya, a nagradu za direktora fotografije Nikolai Kanow za film *Staklene maraske* Veita Helmera, koji je osvojio i nagradu publike. Nagradu za kratki film dobio je film *The Wedding*, za najbolji studentski film *A Different War*, a nagradu Tomislav Pinter za izniman doprinos filmskoj umjetnosti dobio je glumac Louis Minnaar. Održana je radionica European Coproduction Workshop.

29. 08.-01. 09. Ičići, Opatija

U otvorenom kinu u ičićanskoj lučici te u Villi Antonio u Opatiji održan je 10. Liburnia Film festival, posvećen hrvatskom dokumentarnom filmu. Glavnu nagradu osvojio je film *Oblak* Miroslava Sikavice, nagradu publike *Kralj Dejana Aćimovića*, a posebno priznanje film *Marijine* Željke Sukove. Između ostalog, održan je program filmova producerske kuće Restart.

01. 09. Ruse, Bugarska

Na 74. festivalu Svjetske organizacije neprofesijske kinematografije UNICA hrvatski film proglašen je ekipno najboljim. Također, najboljim kratkim igranim filmom i najboljim filmom festivala proglašen je *Obid* Ivica Mušana, a najboljim animiranim filmom *Vesla* Zdenka Bašića i Manuela Šumberca. Na Svjetskom kupu jednogminutnih filmova, održanom u sklopu festivala, film *Hoću bracu* Tomislava Starčevića osvojio je srebrnu medalju.

01.-07. 09. Orašje

Održani su 17. dani hrvatskog filma, posvećeni recen-tnom hrvatskom dugometražnom igranom filmu.

03. 09. Montreal

Na 36. Međunarodnom filmskom festivalu u Montre-alu film *Cvjetni trg* Krste Papića osvojio je nagradu Freedom of Speech.

03. 09. Berlin

Dokumentarni film *Ratni reporter* Silvestra Kolbasa uvršten je u finalni krug nominacija za najvažniju europsku televizijsku nagradu Prix Europa European Broadcasting Festivala u kategoriji najboljeg televizijskog dokumentarnog filma. Dodjela nagrada održana je 26. listopada u Berlinu.

04. 09. Zagreb

U klupskim prostorijama održana je izborna skupština Kino kluba Zagreb. Novim predsjednikom izabran je Vedran Šuvar.

05.-09. 09. Ston

U Kneževom dvoru, na trgu ispred Dvora, na tvrđavi Arcimon i u poluotvorenom kinu Orsan održan je 3. međunarodni gastronomski filmski festival Kinookus s temom *Energija i hrana*. Glasovanjem publike Veliku kamenicu za najbolji dugometražni dobio je film *Mugaritz* BSO Felipea Ugarte i Juanxo Sardona, a Malu kamenicu za najbolji kratki film *Deliziosa* Maledizione Flavia Coste.

06. 09. Zagreb

U kinu Europa započelo je repertoarno prikazivanje filma *Soba 304* Birgitte Staermose, napravljenog u hrvatskoj manjinskoj koprodukciji i u suradnji s hrvatskim filmskim radnicima.

08. 09. Osijek

U ljetnom kinu Doma tehnike održan je 10. Gastro Film Fest, posvećen filmovima na temu hrane i pića. U kategoriji Tematski filmovi glavnu nagradu osvojio je film *Špageti, pršut i jazz* Tomislave Vereš i Milana Bukovca, drugu nagradu film *Rođendan s vegetarijanskim ražnjicima* Damira Radića, a diplomu film *Maneštra* Željka Radivoja. U Otvorenoj kategoriji glavnu nagradu osvojio je film *Gladan k'o pas* Jelene Radaš, drugu nagradu film *Kolač za baku* Krune Heidlera, a diplomu film *Hallo pizza* Jelene Busije.

09. 09. Pogradec, Albanija

Na 2. festivalu balkanskog filma i hrane u Pogradecu film *Ničiji sin* Arsena A. Ostojića osvojio je Grand prix i Nagradu žirija.

12.-15. 09. Karlovac

U dvoranu Gradskog kazališta Zorin dom i u kinu Edison održani su 17. filmska revija mladeži i 5. Four River Film Festival. Sveukupni pobjednik revije i festivala je film *Elton i Elza* skupine Making Movies Jekino. Nagradu publike osvojio je dokumentarni film *Iza šatora* Judea Chebaba. Nagradu Žuta zastava za najbolji film koji doprinosi nenasilju na filmu osvojio je film *Miro* ti

to možeš Video skupine Učeničkog doma iz Bjelovara. U sklopu revije nagrade po kategorijama osvojili su filmovi *Somnambul* Matee Kovač (animirani film), *Po kinu se grad poznaje* Kinokluba Karlovac (dokumentarni film), *Red Handed* Brune Mustića (igrani film) te *100 posto jabuka* Foto kino video kluba Zaprešić (kategorija slobodnog stila). U sklopu festivala nagrade po kategorijama osvojili su filmovi *Rez supine* Making Movies Jekino (animirani film), *Iza šatora* (dokumentarni film), *Posljednja princeza* Seana Conroya i *Freja* skupine Station Next (igrani film) te *Mlad koliko i jučer* Mareksa Kolatsa i Dane Jasinkevica (kategorija slobodnog stila). Između ostalog, prikazani su programi filmova *Daria* Lonjka i *Ivana* Kelave, održana debata *Treba li filmove u kinima označiti predikatima s obzirom na sadržaj* te održane prezentacije raznih stranih festivala i udruga.

13. 09. Zagreb

Komisija Hrvatskog društva filmskih djelatnika odlučila je da će film *Ljudožder vegetarijanac* Branka Schmidta biti hrvatski predstavnik u selekcijskom procesu za nagradu Oscar u kategoriji *Najbolji film na stranom jeziku*.

14.-15. 09. Varaždin

U Multimedijalnom centru Kult održan je 7. Trash Film Festival. Tema festivala bio je akcijski film. Nagradu *Zlatna motorka* za najbolji SF film dobio je *One Way Ticket* Pavla Dudina, za najbolji akcijski film *Breakdown* Eliasa Georgopoulou, za najbolji horor film *Unfarewell* Ainhoe Menendeza, a za najbolji borilački film *Thy Kill be Done*. Nagradu publike osvojio je hrvatski film *Vrijeme mutanata* Hrvoja Muževića.

15. 09. Zagreb

Započeo je s emitiranjem specijalizirani televizijski program HRT 3, namijenjen sadržajima iz kulture, umjetnosti i znanosti.

15.-22. 09. Split

U kinima Central, Karaman i Zlatna vrata te u prostoru Doma mladeži MKC-a održan je 17. međunarodni festival novog filma Split Film Festival. Tema festivala bio je Otpor. Grand Prix za najbolji dugometražni film osvojio je film *Posljednji kristerosi* Matiasa Meyera, a Posebnu nagradu film *Giacomovo ljeto* Alessandra Comodina. Grand Prix za najbolji kratkometražni film osvojio je film *Facing Animals* Jana Van Ijkena, a Posebne nagrade filmovi *Terasa* Sanje i Vedrana Šamanovića i *Tape Generation* Johana Rijpma. U konkurenciji kratkog filma bio je i hrvatski film *Od do* Mirande Herceg. Posebnu nagradu festivala za izniman doprinos razvoju umjetnosti pokretnih slika dobio je redatelj Pedro

Costa. Između ostalog, održana je retrospektiva filмова Ivana Ladislava Galete uz autorovo predavanje, interaktivna diskusija *Treba li nam autorsko pravo... novac ili umjetnost?* i premijera filma *Čuvaj film* Antonija Perajice iz 1945. filmskog materijala o završnoj godini rata u Jugoslaviji koji je smatran izgubljenim.

16. 09. Beč

U kinu Burgkino održana je projekcija filma *Treća žena* Zorana Tadića uz prisutnost dijela filmske ekipe, nakon čega je u muzeju posvećenom filmu *Treći čovjek* Carola Reeda svečano otvoren dio muzeja posvećen Tadićevoj preradi Reedova filma.

17. 09. Zagreb

Održana je radionica savladavanja naprednih tehnika filmske šminke pod vodstvom Tine Jesenković.

19. 09. Aleksandrija

Na 28. međunarodnom filmskom festivalu u Aleksandriji Mirela Brekalo Popović osvojila je nagradu za najbolju žensku ulogu u filmu *Kotlovina* Tomislava Radića.

19.-30. 09. Die-Drôme, Francuska

U sklopu programa predstavljanja hrvatske kulture u Francuskoj *Croatie, la voici* na Festivalu Istok-Zapad u Die-Drômeu prikazani su suvremeni hrvatski filmovi *Put lubenica* Branka Schmidta, *Neka ostanu među nama* Rajka Grlića te *Kino Lika*, *Majka asfalta* i *Čača* Dalibora Matanića uz uvodnu riječ Magdalene Petrović.

20.-22. 09. Zagreb

U sklopu Filmskih programa u kinu Tuškanac održani su Dani crnogorskog filma.

20.-30. 09. Zagreb, Osijek, Split

U multipleksima Cineplexx Centar Kaptol, Cineplexx Osijek i Cineplexx Split održana je 6. revija recentne europske i svjetske kinematografije MAXtv *Filmomanija* – revija dobrog filma.

21. 09. Vukovar

U dvorani Ružičkine kuće održana je projekcija filмова Ivana Gorana Viteza *Posljednja priča* i *Šuma summarum* uz prisutnost autora.

21.-22. 09. Umag

U sali Talijanske zajednice grada Umaga održan je 2. umaški međunarodni festival amaterskog filma.

21.-30. 09. Setubal, Portugal

Na 27. međunarodnom filmskom festivalu Festroia film *Ljudožder vegetarijanac* Branka Schmidta osvo-

jio je Srebrnog delfina za režiju. Hrvatska manjinska koprodukcija *Parada* Srđana Dragojevića osvojila je Nagradu publike i Zlatnog delfina za najbolji film, a *Laku noć, gospođice* Metoda Peveca nagradu FIPRESCI. U sklopu festivala održan je program suvremenog hrvatskog filma. Hrvatska kinematografija nagrađena je nagradom Kristalni delfin, a Zlatni delfin za životno djelo uručen je glumcu Radi Šerbedžiji.

25.-30. 09. Zagreb

U kinu Studentski centar, kazalištu &TD i Multimedijalnom centru održan je 8. Internacionalni festival eksperimentalnog filma i videa 25 FPS. Grand Prix su osvojili filmovi *Konferencija* (Bilješke o filmu 05) Norberta Pfaffenbichlera, *Ja sam mikro* Shumone Goel i Shai Heredie i *Umijeće lovljenja* Jessice Bardsley. Posebna priznanja dobili su filmovi *Foret d'Expérimentation* (Austrija, Kanada) Michaela Grilla, *Uznemiren* Telcosystems i *Arrastre* Nicholas Broksa. Žiri domaćih kritičara glavnu nagradu dodijelio je filmu *Palače milosrđa* Gabriela Abrantesa i Daniela Schmidta, a posebna priznanja filmovima *Tako svijetla budućnost* Matta McCormicka i *Oblak neznanja* Tzu Nyen Hoa. Nagradu publike osvojio je film *Oblak neznanja*. U natjecateljskom programu prikazani su hrvatski filmovi *Od do Mirande* Herceg i *We saw nothing but the uniform blue of the sky* Damira Očka. Između ostalog, prikazan je program *Hrvatski fokus* posvećen recentnom hrvatskom eksperimentalnom filmu, retrospektiva filmova KK Splita *Mediterranske fosforescencije* – 60 godina Kino kluba Split i glazbeno-filmski performans *Splitske rekonstrukcije East Rodeo* u kojem je projekciju filmova Kino kluba Split pratio bend East Rodeo.

27. 09. Austin, SAD

Na Fantastic Festu Rene Bitorajac osvojio je nagradu za najbolju glavnu ulogu u filmu *Ljudožder vegetarijanac* Branka Schmidta.

27.-30. 09. Rovinj

U Multimedijalnom centru Rovinj i otvorenom kinu ispred rezidencije Huetterott na Crvenom otoku održan je revijalni 3. Međunarodni festival podvodnog filma i fotografije Bijeli lav.

28. 09. Vukovar

U dvorani Ružičkine kuće prikazani su filmovi *Onda vidim Tanju* Jurja Lerotića i *Nije ti život pjesma Havaja* Dane Budisavljević.

28.-29. 09. Rijeka

U Art-kinu Croatia održan je 14. Manhattan Short Film Festival koji se istodobno održava u dvjestotinjak zemalja svijeta.

JURAJ KUKOČ:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

29. 09. Karlovac

Na starom gradu Dubovcu održan je 2. festival speleološkog filma. Nagradu žirija osvojio je film *Ekspedicija Lukina jama* 2010 Darka Bakšića i Lovre Čepelaka, a nagradu publike *Scenes from a village – Finding a cave* Andrew Norrisa.

30. 09. Utrecht

Na 32. nizozemskom filmskom festivalu u Utrechtu održana je premijera hrvatske manjinske koprodukcije *Goltzius and the Pelican Company* Petera Greenawayja snimane u Hrvatskoj uz sudjelovanje hrvatske filmske ekipe.

04.-14. 10. San Francisco

Na Children Film Festivalu, u sklopu Mill Valley Film Festivala prikazani su filmovi Škole animiranog filma Čakovec uz komentar voditeljice Škole Jasminke Bijelić Ljubić. Održana je i radionica animiranog filma pod njenim vodstvom, a festival planira i sam organizirati školu animiranog filma, vrstu edukacije netipičnu za SAD.

05.-07. 10. Zadar

U Hrvatskom narodnom kazalištu Zadar održana je 50. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva djece. Ocjenjivački sud odraslih najboljim igranim filmom proglasio je film *Frikuša* Foto kino video kluba Zaprešić, najboljim animiranim filmom *Čovjek koji je volio fučkati* Škole animiranog filma Čakovec, najboljim dokumentarnim filmom *Lipo mi je na didinom stanu* OŠ Davorin Trstenjak iz Posavskih Podgajaca, najboljom TV reportažom *Medsave* OŠ Ljudevita Gaja iz Zaprešića, najboljim filmom u Otvorenoj kategoriji *Afrika II* OŠ Bjelovar i najboljim radioničkim filmom *Šime i Mate* Radionice za djecu i mladež u Kraljevici. Dječji ocjenjivački sud najboljim je igranim filmom proglasio film *Loptica skočica* OŠ Lučac iz Splita, najboljim animiranim filmom *Biba i Bubimir* Foto kino video kluba Zaprešić, najboljim dokumentarnim filmom *Lipo mi je na didinom stanu*, najboljom TV reportažom *Turbo limači* OŠ Ivane Trohar iz Fužina, najboljim filmom u Otvorenoj kategoriji *Afrika II* i najboljim radioničkim filmom *Posljednje stablo* Škole crtanog filma Dubrava. Proglašene su i druge i treće nagrade. Povodom 50 godina festivala održana je retrospektiva festivalskih filmova.

05.-07. 10. Cerbère-Portbou, Francuska

U sklopu programa predstavljanja hrvatske kulture u Francuskoj *Croatie, la voici* na manifestaciji *Rencontres cinématographiques de Cerbère-Portbou* prikazani su eksperimentalni filmovi Ane Hušman.

05.-08. 10. Zagreb

U kinu Europa održan je 19. tjedan češkog filma.

06. 10. Tangier, Maroko

Na 10. mediteranskom festivalu kratkometražnog filma u Tangieru igrani film *Kišobran* Jure Pavlovića osvojio je nagradu za najbolju režiju.

06.-12. 10. Bjelovar

U dvorani Doma kulture održan je 7. *DokuArt*, međunarodna smotra dokumentarnih filmova. Nagradu publike dobio je film *Veliki dan* Đure Gavranca. Održan je i *Mali DokuArt*, a Grand prix je osvojio film *Afrika* Video skupine 2. OŠ iz Bjelovara. Proglašene su i sporedne nagrade. Između ostalog, održane su projekcije festivalskih filmova u mjestu Rovišće.

09. 10. Pariz

U sklopu programa predstavljanja hrvatske kulture u Francuskoj *Croatie, la voici* na TV mreži ARTE prikazani su hrvatski animirani filmovi *Dove sei, amor mio* Veljka Popovića i *Soba* Ivane Jurić.

09. 10.-11. 11. Ljubljana

U Muzeju suvremene umjetnosti Metelkova održana je izložba *Sadašnjost i prisutnost – Ponavljanje* 2 posvećena djelu Tomislava Gotovca.

10.-12. 10. Solin

U sklopu 19. međunarodne smotre turizma, filma i krajobraza INTERSTAS u hotelu President održan je 15. međunarodni festival turističkog filma ITF' CRO 2012. Grand Prix festivala dobio je film *India Is Awesome* Abhimanya Tiwaria. Najboljim filmom festivala u kategoriji filmova do 60 minuta proglašen je 2011 *Dover film*, a u kategoriji filmova do 3 minute *Hanging monastery, China*. Nagradu Baldo Čupić za najbolji hrvatski nacionalni turistički film dobio je *Armand Assante – I love Zagreb* Jakova Sedlara. Nagradu Trofej Dujam za najbolji promotivni film dobio je film *Oda radosti* Hrvoja Hribara. Dodjeljene su i ostale nagrade i diplome.

11. 10. Pula

U Klubu Pulske filmske tvornice održana je 1. klupska revija sastavljena od klupskih filmova.

11.-28. 10. Luksemburg

Na 5. festivalu srednjeeuropskog i istočnoeuropskog filma Cineasta prvi put su u festivalski program uključeni hrvatski filmovi. Uz projekciju filma *Kotlovina* Tomislava Radića organizirana je večer posvećena Hrvatskoj pod nazivom *Welcome to Croatia*.

12.-17. 10. Pariz

U sklopu programa predstavljanja hrvatske kulture u Francuskoj *Croatie, la voici* u Centru Pompidou održana je retrospektiva hrvatskog eksperimentalnog i avangardnog filma. Program su predstavili Diana Nenadić, Hrvoje Turković i Tanja Vrvilo, a poseban gost programa bio je Ivan Ladislav Galeta.

13. 10. Pula

U Klubu Pulske filmske tvornice održana je projekcija animiranih filmova Saše Đuračića.

14. 10. Bukurešt

Na Međunarodnom festivalu animiranog filma Anim'est film Otac skupine autora, među kojima je i Veljko Popović, osvojio je nagradu za najbolji kratki film.

14. 10. San Pedro, SAD

Na 1. međunarodnom filmskom festivalu u San Pedru film *Ustaj Miro, brzo, brzo!* Petra Oreškovića osvojio je nagradu za najbolji kratkometražni film, a film *Noćni brodovi* Igora Mirkovića posebno priznanje žirija u kategoriji dugometražnog filma.

14.-21. 10. Zagreb

U kinima Europa, Tuškanac, Dokukino i Art kino Grič te u Plesnom centru i Art-kinu Metropolis Muzeja suvremene umjetnosti održan je 9. Zagreb Film Festival. Nagradu Zlatna kolica za najbolji dugometražni igrani film dobio je *Svi u našoj obitelji* Radua Judea, za najbolji kratkometražni igrani film *Povratak* Shaya Levija te za najbolji dokumentarni film *Slaughterer Nicka* za predsjednika Roba Stewarta. Posebno priznanje za dokumentarni film dobio je film *Život u slikama* Tamare Tal, a za kratkometražni igrani film *Barbakan* Bartlomija Zmude. U programu hrvatskih kratkometražnih igranih filmova Kockice glavnu nagradu osvojio je film *Terarij* Hane Jušić, a posebno priznanje film *Babysitter* Ivana Sikavice. Izvan konkurencije prikazan je hrvatski omnibus *Zagrebačke priče vol. 2.* U dokumentarnoj konkurenciji prikazana su hrvatski filmovi *Goli otok* Darka Bavoljaka i *Čedo* Nikole Strašeka. Između ostalog, održan je program Najbolje od Kockica. Nagrada Albert Kapović Povjerenstva Hrvatske udruge producenata za izniman doprinos hrvatskoj kinematografiji dodijeljena je Martini Petrović, voditeljici MEDIA Deska Hrvatske. Na scenarističkoj radionici Palunko glavnu nagradu osvojio je scenarij *Smak sela* Josipa Sunka, prema kojem će biti snimljen film u produkciji Hrvatskog filmskog saveza. Održano je nekoliko filmskih radionica te predavanja dokumentarista Michaela Glawoggera, Nielsa Paghja Andersena i Petera Suschitzkyja.

16. 10. Zagreb

U sklopu Filmskih večeri u klubu Močvara održana je tribina posvećena japanskom filmu s gostima Tanjom Vrvilo, Dianom Nenadić, Vladimirom Grgićem i Nikicom Gilićem. Također, predstavljen je 71. broj *Hrvatskog filmskog ljetopisa* i knjiga *In Contrast: Croatian Film Today* urednica Aide Vidan i Gordane P. Crnković.

18.-21. 10. Dubrovnik

U kinu Sloboda održan je 1. festival filma djece i mladeži zemalja Mediterana. Veliku nagradu dobio je film *Hrc* Anje Dujaković iz Foto kino video kluba Zaprešić, nagradu dječjeg žirija animirani film *Glista u zavodu* za zapošljavanje FKVK Zaprešić, a nagradu publike libanonski film *Iza vrata* Jude Chehab, koji je proglašen i najboljim dokumentarcem. U kategoriji animiranog filma pobijedio je film *Ljeto na plaži* FKVK Zaprešić, u kategoriji igranog filma *Putovi* skupina autora iz Barcelone, a u otvorenoj kategoriji *Lipdub "She"* Bebe Marie Arjone Bueno i Antonia Luisa Arande Rodrigueza. Dodijeljena su i posebna priznanja.

19. 11. Vukovar

U dvorani Ružičkine kuće održana je projekcija filmova *Slučajni život* Ante Peterlića i *Oblak* Miroslava Sikavice.

19. 10. Zagreb

U dvorani Vijenac Nadbiskupijskog pastoralnog instituta projekcijom filma *Tragači* Johna Forda i razgovorom o filmu sa stalnim voditeljima Tomislavom Čegiom i Irenom Sever započeo je novi ciklus tribina o filmovima kršćanske tematike s temom *Vjera u filmu*.

23. 10. Zagreb

U multipleksu Cinestar Novi Zagreb održana je repertoarna premijera dugometražnog igranog filma *Halimin put* Arsena Antona Ostojića.

23. 10. Pariz

U sklopu programa predstavljanja hrvatske kulture u Francuskoj *Croatie, la voici* radovi hrvatskih videoumjetnika mlađe generacije postavljeni su na web stranicu ARTE Creative.

23.-28. 10. Banja Luka

U sklopu 5. međunarodnog festivala animiranog filma Banja Luka održana je retrospektiva filmova Dušana Vukotića i izložba *Dušanu Vukotiću, s ljubavlju i poštovanjem*.

25. 10. Pariz

U sklopu programa predstavljanja hrvatske kulture u Francuskoj *Croatie, la voici* filmski časopis *Cahiers du*

JURAJ KUKOČ:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

cinéma u broju za studeni 2012. izdao je podlistak o hrvatskoj kinematografiji.

25. 10. Zagreb

U knjižnici Vjekoslava Majera održano je predstavljanje knjige *Prijateljsko uvjeravanje* Petra Krelje.

27. 10. Zagreb

U kinu Tuškanac, u organizaciji Hrvatske kinoteke, održan je program *Zabranjeni filmovi* povodom Svjetskog dan audiovizualne baštine. Prikazani su filmovi *Tajna dvorca I. B. Milana* Katića, *Iz Kerempuhova dnevnika* Bogdana Maračića i *Ciguli Miguli* Branka Marjanovića. Održana je i tribina o zabranjenim hrvatskim filmovima.

27. 10. Split

U kinoteci Zlatna vrata povodom Svjetskog dan audiovizualne baštine održana je premijera dugometražnog dokumentarnog filma *Splitska blues priča: Earl Jones je bio u pravu* Matka Petrića.

27. 10. Varaždin

Pretpremijerom film *Pismo ćaći* Damira Čučića ponovno je otvoreno kino Gaj pod novom upravom Filmsko-kreativnog studija Vanima.

28. 10. Jihlava, Češka

Na 16. međunarodnom festivalu dokumentarnog filma u Jihlavi hrvatska manjinska koprodukcija *Posljednja ambulantna kola Sofije* Iliana Meteva osvojila je nagradu Silver Eye za najbolji dugometražni dokumentarac, a film *Blokada* Igora Bezinovića osvojio je Posebno priznanje u kategoriji najboljeg istočnoeuropskog i srednjoeuropskog filma.

28. 10. Pariz

Redatelju Srđanu Šarencu za film *Selo bez žena* dodijeljena je nagrada Udruge francuskih redatelja SCAM za dokumentarni film.

31. 10. Rijeka

U Art-kinu Croatia održana je premijera dokumentarnog filma *Teatar Chaplin – tragikomedija u četiri čina* Zorana Kreme.

31. 10. Zagreb

U svojim prostorijama Hrvatski audiovizualni centar, dvije godine od donošenja Nacionalnog programa promicanja audiovizualnog stvaralaštva, predstavio je ostvarene ciljeve programa, od provedbe audiovizualnog zakonodavstva do povećanja broja kinogledatelja hrvatskog i europskog filma.

02. 11. Zagreb

U kinu Metropolis Muzeja suvremene umjetnosti započelo je repertoarno prikazivanje igranog filma u hrvatsko-slovenskoj koprodukciji *Piran-Pirano* slovenskog redatelja Gorana Vojnovića.

03.-07. 11. Los Angeles

U sklopu filmskog sajma American Film Market održano je predstavljanje filma *Ljudožder vegetarijanac* Branka Schmidta.

04. 11. Leipzig

Na međunarodnom festivalu dokumentarnog i animiranog filma DOK Leipzig film *Otac* skupine autora, među kojima je i Veljko Popović, osvojio je glavnu nagradu za animirani film *Zlatnu golubicu*, a *Posljednja ambulantna kola Sofije* osvojila su Srebrnu golubicu za najbolji dugometražni dokumentarac.

05. 11. Rijeka

U Art-kinu Croatia održan je 3. festival eksperimentalnog filma i videa [X]FEFV.

05. 11. Zagreb

U kinu Europa održan je 10. međunarodni filmski festival *Uhvati sa mnom ovaj dan! Uhvati film!* čiji je cilj informiranje javnosti o životu, aktivnostima, pravima i dostignućima osoba sa invaliditetom.

05.-10. 11. Poreč

U Pučkom otvorenom učilištu Poreč održan je 3. međunarodni festival dokumentarnog filma Porečdox.

06. 11. Zagreb

U multiplexu Cineplexx Centar Kaptol održana je repertoarna premijera dugometražnog igranog filma *Pismo ćaći* Damira Čučića.

06.-08. 11. Tirana

Održan je prvi edukacijski seminar u sklopu programa Balkans' Memory, posvećenog očuvanju i restauraciji audiovizualne baštine Balkana. Seminar je bio posvećen očuvanju i restauraciji filmskih i televizijskih arhiva, kao i očuvanja arhivskih kolekcija i raznovrsnih filmskih i televizijskih formata prije njihove digitalizacije.

06.-11. 11. Marseilles

U sklopu programa predstavljanja hrvatske kulture u Francuskoj *Croatie, la voici* na 25. festivalu Instants Video u Marseilleu održao se program *Strategije samoreprezentacije u hrvatskoj video umjetnosti od 1970-ih godina*, koji je okupio niz antologijskih radova hrvatskih video umjetnika.

06.-11. 11. Cottbus

Na 22. festivalu istočnoeuropskog filma u Cottbusu film *Halimin put* Arsena Antona Ostojića osvojio je pohvalu međunarodnog žirija i Nagradu publike. U sklopu festivala prikazana je retrospektiva Branka Schmidta i program suvremenog hrvatskog kratkog igranog filma.

06.-11. 11. Winterthur

U sklopu 16. međunarodnog festivala kratkometražnog filma u Winterthuru održan je opsežan retrospektivni program kratkometražnih filmova iz zemalja bivše Jugoslavije, autorska retrospektiva Ivana Ladislava Galete i program *Kino Balkan danas* usmjeren na noviju kratkometražnu produkciju. Također, organizirane su panel diskusije o položaju kratkometražnog filma u kinematografijama balkanskih zemalja.

08. 11. Zagreb

U 36. godini života umro je filmski i televizijski redatelj Nikola Ivanda.

08.-09. 11. Split

U Muzeju hrvatskih arheoloških spomenika održan je 2. međunarodni festival arheološkog filma. Glavnu nagradu osvojio je film *Zaboravljeni robovi s otoka Tromelin* Thierryja Ragoberta, drugu nagradu film *Kul Farah* Mahvash Sheikhholeslami, a treću film *Prvi Europljani* Axela Clévenota. Posebno priznanje žirija i nagradu publike osvojio je film *Dioklecijanovi podrumi* Hrvoja Jelavića.

08.-10. 11. Zagreb

U dvorani Centra za kulturu Trešnjevka održan je 6. festival nijemog filma *Pssst!* s projekcijama filmova uz živu glazbenu pratnju. Glavnu nagradu Brcko osvojio je animirani film *Putovanje* Radostine Neykove i Vladislava Budinova, a nagradu publike igrani film *Luminaris* Juana Pabla Zaramelle. Između ostalog, predstavljen je drugi DVD amaterskih filmova Oktavijana Miletića.

08.-11. 11. Vinkovci

U sklopu Salona stripa održan je i filmski program, a nagradu za životno djelo dobio je Borivoj Dovniković Bordo.

09. 11. Minsk

Na 19. međunarodnom filmskom festivalu Listapad film *Selo bez žena* Srđana Šarenca osvojio je nagradu za najbolji dokumentarni film.

09.-11. 11. Beograd

U Domu omladine održan je program predstavljanja Zagreb Film Festivala *Zagreb na službenom putu*, u sklopu kojeg su prikazani omnibusi *Zagrebačke priče 1* i *Zagrebačke priče 2* te program Najbolje od Kockica.

11. 11. Zagreb

U kinu Tuškanac, povodom Dana animacije, održan je okrugli stol *Srpski animirani film, povijesni aspekt i sadašnji trenutak* te prikazana retrospektiva srpskog animiranog filma.

11. 11. Zagreb

U kinu Tuškanac održana je inkluzivna projekcija filma *Vlak u snijegu* Mate Relje, u anketi izabranog najboljim hrvatskim filmom za djecu.

13. 11. Zagreb

Projekcijom filma *Život u slikama* Tamare Tal započelo je s radom kino za dokumentarce Dokukino na novoj lokaciji, u Kulturno informativnom centru (KIC).

13. 11. Zagreb

U kinu Tuškanac, u sklopu programa Kratki utorak, održana je projekcija, donedavno javnosti nedostupnog, hrvatskog putopisno-etnografskog filma *Durmitor* Branimira Gušića i Marijane Gušić-Heneberg iz 1931. godine.

13. 11. Varaždin

U kinu Galerija, u sklopu Galerijskog centra Varaždin, prikazani su filmovi *Živjeti art 77* i *Dead Man Walking* Tomislava Gotovca, uz uvodnu riječ Ivana Meseka.

13.-17. 11. Pariz

U sklopu programa predstavljanja hrvatske kulture u Francuskoj *Croatie, la voici* u art-kinima Arlequin i Reflet Médicis održani su Dani suvremene hrvatske kinematografije. Prikazani su filmovi *Oprosti za kung fu* Ognjena Sviličića, *Nebo, sateliti* Lukasa Nole, *Živi i mrtvi* Kristijana Milića, *Put lubenica* Branka Schmidta, *Što je muškarac bez brkova* Hrvoja Hribara, *Čaća* Dalibora Matanića, *Crnci* Gorana Devića i Zvonimira Jurića, *Ne dao Bog većeg zla* Snježane Tribuson i *Kenjac* Antonija Nuića.

14. 11.-19. 12. Zagreb

U kinu Tuškanac, u sklopu Filmskih programa, prikazana je TV serija *Berlin Alexanderplatz* Rainera Wernera Fassbindera, a komentare epizoda iznosili su Bruno Kragić i Živorad Tomić.

Krešimir Košutić

Filmografija kinorepertoara

od 2. 8. do 15. 11. 2012.

Alex Cross

SAD, 2012 – pr. tvrt. QED International, Block / Hanson, Emmett/Furla Films, Envision Entertainment Corporation, IAC Productions, James Patterson Entertainment; pr. Bill Block, Steve Bowen, Randall Emmett, Leopoldo Gout, Paul Hanson, James Patterson; izvr. pr. Steve Bocsi, Remington Chase, Christopher J. Corabi, John Friedberg, George Furla, Marina Grašić, Jan Korbelin, Stepan Martirosyan, Jeff Rice, Ethan Smith – sc. Marc Moss i Kerry Williamson (prema istoimenome romanu Jamesa Pattersona); r. ROB COHEN; snim. Ricardo Della Rosa; mt. Matt Diezel i Thom Noble; gl. John Debnay; sgf. Charles Varga; kgf. Abigail Murray – ul. Tyler Perry (Alex Cross), Edward Burns (Thomas Kane), Matthew Fox (Picasso), Jean Reno (Leon Mercier), Carmen Ejogo (Maria Cross), Cicely Tyson (Nana Mama), Rachel Nichols (Monica Ashe), John C. McGinley (kapetan Richard Brookwell), Werner Daehn (Erich Nunemacher), Yara Shahidi (Janelle Cross), Sayeed Shahidi (Damon Cross), Bonnie Bentley (detektivka Jody Klebanoff) – 101 min.

Alpe (Alpeis)

Grčka, 2011 – pr. tvrt. Haos Films, Hellenic Radio & Television (ERT), Falio House Productions, Feelgood Entertainment, Marni Film, Avion Films, Cactus Three, Nova; pr. Athina Rachel Tsangari – sc. Efthymis Filippou i Giorgos Lanthimos; r. GIORGOS LANTHIMOS; snim. Christos Voudouris; mt. Yorgos Mavropsaridis; sgf. Anna Georgiadou; kgf. Thanos Papastergiou i Vasileia Rozana – ul. Stavros Psyllakis, Aris Servetakis, Johnny Vekris, Ariane Laped, Aggeliki Papoulia i Erifili Stefanidou – 93 min.

Asteriks i Obeliks u Britaniji (Astérix et Obélix: Au service de Sa Majesté)

Francuska, Italija, Mađarska i Španjolska – ANIMIRANI – pr. tvrt. Fidélité Films, Wild Bunch, Cinetotal, Lucky Red, Morena Films, Saint Sébastien Froissart, France 2 Cinéma, France 3 Cinéma, Les Éditions Albert René, Orange Cinéma Séries, France Télévision, Bruxelles Capitale, Région Wallone i Octagon Films – pr. Marc Missonnier i Olivier Delbosc – sc. Laurent Tirard

i Grégoire Vigneron (prema stripu Renéa Goscinnyja i Alberta Uderza); r. LAURENT TIRARD; snim. Catherine Pujol i Denis Rouden; mt. Valérie Deseine; gl. Klaus Badelt; sgf. Zsuzsanna Borvendég, Lionel Mathis i Etienne Rohde – glas. Gérard Depardieu (Obélix), Edouard Baer (Astérix), Guillaume Gallienne (Jolitorax), Vincent Lacoste (Goudurix), Valérie Lemerrier (gđica Macintosh), Fabrice Luchini (Jules César), Catherine Deneuve (Reine Cordelia), Charlotte Lebon (Ophélie), Bouli Lanners (Grossebof), Dany Boon (Têtedepiaf), Atmen Kelif (Pindépis) – 110 min.

Barbara

Njemačka, 2010 – pr. tvrt. Schramm Film Koerner & Weber, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) i ARTE; pr. Florian Koerner von Gustorf – sc. Christian Petzold i Harun Farocki; r. CHRISTIAN PETZOLD; snim. Hans Fromm; mt. Bettina Böhler; gl. Stefan Will; sgf. Kade Gruber; kgf. Anette Guther – ul. Nina Hoss (Barbara), Ronald Zehrfeld (André), Rainer Bock (Klaus Schütz), Mark Waschke (Jörg), Peter Benedict (Gerhard), Susanne Bormann (Steffi), Jannik Schümann (Mario), Alicia von Rittberg (Angie) – 105 min.

Bez zakona (Lawless)

SAD, 2012 – pr. tvrt. Benaroya Pictures, FilmNation Entertainment, Annapurna Pictures, Blum Hanson Allen Films, Pie Films Inc, Red Wagon Productions i Yucaipa Films – pr. Michael Benaroya, Megan Ellison, Lucy Fisher i Douglas Wick; izvr. pr. Robert Ogden Barnum, Jason Blum, Cassian Elwes, Scott Hanson, Randy Manis, Laura Rister, Ben Sachs, Ted Schipper, Rachel Shane i Dany Wolf – sc. Nick Cave; r. JOHN HILLCOAT; snim. Benoît Delhomme; mt. Dylan Tichenor; gl. Nick Cave i Warren Ellis; sgf. Gershon Ginsburg; kgf. Margot Wilson – ul. Shia LaBeouf (Jack Bondurant), Tom Hardy (Forrest Bondurant), Jason Clarke (Howard Bondurant), Guy Pearce (Charlie Rakes), Jessica Chastain (Maggie Beauford), Mia Wasikowska (Bertha Minnix), Dane DeHaan (Cricket Pate), Chris McGarry (Danny), Tim Tolin (Mason Wardell), Gary Oldman (Floyd Banner), Lew Temple (zamjenik Henry Abshire), Marcus Hester (zamjenik Jeff Richards), Bill Camp (šerif Hodges) – 116 min.

Bourneovo naslijeđe (The Bourne Legacy)

SAD, 2012 – stud. Universal Pictures; pr. tvrt. Relativity Media, The Kennedy/Marshall Company, Captivate Entertainment, Dentsu, Bourne Film Productions, Bourne Four Productions i Bourne Four Productions – pr. Patrick Crowley, Frank Marshall, Ben Smith i Jeffrey M. Weiner – izvr. pr. Jennifer Fox i Henry Morrison – sc. Tony i Dan Gilroy (prema ideji Tonyja Gilroya) – r. TONY GILROY; snim. Robert Elswit; mt.

John Gilroy; gl. James Newton Howard; sgf. Charlie Campbell, Stephen H. Carter, Andrew Del Rosario i Molly Hughes; kgf. Shay Cunliffe – ul. Jeremy Renner (Aaron Cross), Scott Glenn (Ezra Kramer), Donna Murphy (Dita Mandy), Michael Chernus (Arthur Ingram), Corey Stoll (Zev Vendel), Rachel Weisz (dr. Marta Shearing), Tony Guida (dr. Benezara), Sonnie Brown (dr. Lieberburg), Neil Brooks Cunningham (dr. Dan Hillcott), Željko Ivanek (dr. Donald Foite), Albert Finney (dr. Albert Hirsch), Dennis Boutsikaris (Terrence Ward) – 135 min.

Cezar mora umrijeti (Cesare deve morire)

Italija, 2012 – pr. tvrt. Kaos Cinematografica, Stemal Entertainment, Le Talee, La Ribalta-Centro Studi Enrico Maria Salerno i Rai Cinema – pr. Grazia Volpi; izvr. pr. Donatella Palermo – sc. Paolo i Vittorio Taviani (prema drami Julije Cezar Williama Shakespearea); r. PAOLO i VITTORIO TAVIANI; snim. Simone Zampagni; mt. Roberto Perpignani; gl. Giuliano Taviani i Carmelo Travia – ul. Cosimo Rega (Kasije), Salvatore Striano (Brut), Giovanni Arcuri (Cezar), Antonio Frasca (Marko Antonije), Juan Dario Bonetti (Decim), Vincenzo Gallo (Lucije), Rosario Majorana (Metello), Francesco De Masi (Trebonije), Gennaro Solito (Cina), Vittorio Parrella (Kaska) – 76 min.

96 sati: Istanbul (Taken 2)

Francuska, 2012 – pr. tvrt. Europa Corp, Grive Productions, Canal Plus, M6 Films i Ciné Plus; pr. Luc Besson – sc. Luc Besson i Robert Mark Kamen; r. OLIVIER MEGATON; snim. Romain Lacourbas; mt. Camille Delamarre i Vincent Tabailon; gl. Nathaniel Méchaly; sgf. Nanci Roberts i Atila Yilmaz – ul. Liam Neeson (Bryan Mills), Maggie Grace (Kim), Famke Janssen (Lenore), Leland Orser (Sam), Jon Gries (Casey), D.B. Sweeney (Bernie), Luke Grimes (Jamie), Rade Šerbedžija (Murad Krasniqi), Kevork Malikyan (Durmaz), Alain Figlarz (Suko) – 92 min.

Divljaci (Savages)

SAD, 2012 – pr. tvrt. Ixtlan, Onda Entertainment i Relativity Media; pr. Moritz Borman i Eric Kopeloff; izvr. pr. Todd Arnow, Shane Salerno i Fernando Sulichin – sc. Shane Salerno, Don Winslow i Oliver Stone (prema istoimenome romanu Dona Winslowa); r. OLIVER STONE; snim. Daniel Mindel; mt. Joe Hutshing, Stuart Levy i Alex Marquez; gl. Adam Peters; sgf. Lisa Vasconcellos; kgf. Cindy Evans – ul. Blake Lively (O), Taylor Kitsch (Chon), Aaron Taylor-Johnson (Ben), Benicio Del Toro (Lado), Diego Cataño (Esteban), Shea Whigham (Chad), Karishma Ahluwalia (Chadova djevojka), Joaquín Cosío (El Azul), John Travolta (Dennis), Jonathan Carr (Valet), Demián Bichir (Alex), Antonio

Jaramillo (Jaime), Salma Hayek (Elena), Emile Hirsch (Spin), Joel David Moore (Craig), Ali Wong (Claire) – 131 min.

Dredd

V. Britanija, SAD, Indija i Južna Afrika, 2012 – pr. tvrt. DNA Films, IM Global, Peach Trees, Reliance Big Entertainment, Reliance Big Pictures i Rena Film; pr. Alex Garland, Andrew Macdonald i Allon Reich; izvr. pr. Stuart Ford, Deepak Nayar i Adi Shankar – sc. Alex Garland (prema karakteru iz stripa Johna Wagnera i Carlosa Ezquerra); r. PETE TRAVIS; snim. Anthony Dod Mantle; mt. Mark Eckersley; gl. Paul Leonard-Morgan; sgf. Paul Cripps, Christophe Dalberg, Katrina Dunn, Catherine Palmer, Patrick Rolfe i Emilia Roux; kgf. Dianna Cilliers i Michael O'Connor – ul. Karl Urban (sudac Dredd), Rachel Wood (Control Operator 1), Andile Mngadi (putnik), Porteus Xandau (vozač), Jason Cope (Zwirner), Emma Breschi (Hostage), Olivia Thirlby (Cassandra Anderson), Rakei Ayola (šef Judge), Wood Harris (Kay) – 95 min.

Halimin put

Hrvatska, Slovenija i BiH, 2012 – pr. tvrt. Produkcija F.I.S.T. i Studio Arkadena; pr. Arsen Anton Ostojić i Slobodan Trninić – sc. Feđa Isović; r. ARSEN ANTON OSTOJIĆ; snim. Slobodan Trninić; mt. Dubravko Slunjski; gl. Mate Matišić; sgf. Ivo Husnjak; kgf. Branka Tkalcic – ul. Alma Prica (Halima Hadžić), Olga Pakalović (Safija), Mijo Jurišić (Slavomir), Mustafa Nadarević (Avdo), Izudin Bajrović (Salko Hadžić), Miraj Grbić (Mustafa Hadžić), Daria Lorenci (Rapka), Dejan Aćimović (Jovan), Emina Muftić (Nevzeta), Miodrag Krivokapić (Rastko), Gordana Gadžić (Zora), Aldin Tucić (Aron), Slaven Knezović (Milovan), Lena Politeo (Nana), Armin Omerović (brat), Marko Plesnik (Mirza), Žarko Savić (Lutvija) – 105 min.

Histerija: tajne ženskog orgazma (Hysteria)

V. Britanija, Francuska, Njemačka i Luksemburg, 2011 – pr. tvrt. Informant Media, Forthcoming Productions, Beachfront Films, Chimera Films LLC, Deluxe Productions, Arte France Cinéma, Tatfilm, Silver Reel, Lankn Media, The UK Film & TV Production Company PLC, Film Fund Luxembourg, WDR / Arte, Canal Plus i CinéCinéma; pr. Tracey Becker, Judy Cairo i Sarah Curtis; izvr. pr. Kenneth Atchity, Claudia Blumhuber, Eric Brenner, Florian Dargel, Stephen Dyer, Peter Fudakowski, Leo Joseph, Nathalie Joseph, Hakan Kousseta, Mark Kress, Sandra Siegal i Michael A. Simpson – sc. Stephen Dyer i Jonah Lisa Dyer (prema vlastitoj ideji i po izvornoj ideji Howarda Genslera); r. TANYA WEXLER; snim. Sean Bobbitt; mt. Jon Gregory; gl. Gast Waltzing; sgf. Bill Crutcher, Philip Elton,

KREŠIMIR
KOŠUTIĆ:
FILMOGRAFIJA
REPERTOARA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Keith Slote i James Wakefield; kgf. Nic Ede – ul. Hugh Dancy (Mortimer Granville), Maggie Gyllenhaal (Charlotte Dalrymple), Jonathan Pryce (dr. Robert Dalrymple), Felicity Jones (Emily Dalrymple), Rupert Everett (Edmund St. John-Smythe), Ashley Jensen (Fannie), Sheridan Smith (Molly), Gemma Jones (Lady St. John-Smythe), Malcolm Rennie (lord St. John-Smythe), Kim Criswell (gđa Castellari), Georgie Glen (gđa Parsons), Elisabet Johannesdottir (gđa Pearce), Linda Woodhall (sestra Smalley), Kim Selby (lady Wheaton) – 100 min.

Hotel Transilvanija (Hotel Transylvania)

SAD, 2012 – ANIMIRANI – stud. Columbia Pictures; pr. tvrt. Sony Pictures Animation; pr. Michelle Murdock; izvr. pr. Adam Sandler i Robert Smigel – sc. Peter Baynham i Robert Smigel (prema ideji Todda Durhama, Dan Hageman i Kevina Hagemana); r. GENNDY TARTAKOVSKY; mt. Catherine Apple; gl. Mark Mothersbaugh; sgf. Ron Lukas i Noelle Triaureau – glas. Adam Sandler (Dracula), Andy Samberg (Jonathan), Selena Gomez (Mavis), Kevin James (Frankenstein), Fran Drescher (Eunice), Steve Buscemi (Wayne), Molly Shannon (Wanda), David Spade (Griffin), Ceelo Green (Murray), Jon Lovitz (Quasimodo) – 91 min.

Iza brda (Dupa dealuri)

Rumunjska, Francuska i Belgija, 2012 – pr. tvrt. Canal Plus, Centre National de la Cinématographie (CNC), Ciné Plus, Fonds Eurimages du Conseil de l'Europe, France 3 Cinéma, France Télévision, Les Films du Fleuve, Mandragora Movies, Mobra Films, Romanian National Center for Cinematography, Why Not Productions i Wild Bunch; pr. Cristian Mungiu – sc. Cristian Mungiu (nadahnuto knjigom Tatiane Niculescu Bran); r. CRISTIAN MUNGIU; snim. Oleg Mutu; mt. Mircea Olteanu; sgf. Calin Papura i Mihaela Poenaru; kgf. Dana Paparuz – ul. Cosmina Stratan (Voichita), Cristina Flutur (Alina), Valeriu Andriuta (svećenik), Dana Tapalaga (poglavarica), Catalina Harabagiu (Antonia), Gina Tandura (sestra Iustina), Vica Agache (sestra Elisabeta), Nora Covali (sestra Pahomia), Dionisie Vitcu (gosp. Valerica), Ionut Ghinea (Ionut), Liliana Mocanu (majka Elena), Doru Ana (otac Nusu), Costache Babii (liječnik Solovastu), Luminita Gheorghiu (učitelj), Alina Berzunteanu (doktor Radu) – 150 min.

Između svjetova (Twixt)

SAD, 2011 – pr. tvrt. American Zoetrope; pr. Francis Ford Coppola; izvr. pr. Anahid Nazarian i Fred Roos – sc. Francis Ford Coppola; r. FRANCIS FORD COPPOLA; snim. Mihai Malaimare Jr; mt. Kevin Bailey, Glen Scantlebury i Robert Schafer; gl. Dan Deacon i Osvaldo Golijov; sgf. Jimmy DiMarcellis; kgf. Marjorie

Bowers – ul. Val Kilmer (Hall Baltimore), Bruce Dern (šerif Bobby LaGrange), Elle Fanning (V), Ben Chaplin (Poe), Joanne Whalley (Denise), David Paymer (Sam), Anthony Fusco (pastor Allan Floyd), Alden Ehrenreich (Flamingo), Bruce A. Miroglio (zamjenik Arbus), Don Novello (Melvin), Ryan Simpkins (Caroline) – 88 min.

Koriolan (Coriolanus)

V. Britanija, 2011 – pr. tvrt. Hermetof Pictures, Magna Films, Icon Entertainment International, Lipsync Productions, BBC Films, Kalkronkie, Atlantic Swiss Productions, Artemis Films, Magnolia Mae Films, Synchronistic Pictures i Lonely Dragon – pr. Ralph Fiennes, John Logan, Gabrielle Tana, Colin Vaines i Julia Taylor-Stanley; izvr. pr. Anthony Buckner, Christopher Figg, Christine Langan, Norman Merry, Marko Mišković, Robert Whitehouse i Will Young – sc. John Logan (prema istoimenom drami Williama Shakespearea); r. RALPH FIENNES; snim. Barry Ackroyd; mt. Nicolas Gaster; mt. Ilan Eshkeri; sgf. Radoslav Mihajlović; kgf. Bojana Nikitović – ul. Gerard Butler (Tullus Aufidius), Ralph Fiennes (Caius Martius Coriolanus), Lubna Azabal (Tamora), Ashraf Barhom (Cassius), Brian Cox (Menenius), John Kani (general Cominius), Jessica Chastain (Virgilia), Vanessa Redgrave (Volumnia) –

Kuća na kraju ulice (House at the End of the Street)

SAD i Kanada, 2012 – pr. tvrt. Relativity Media, FilmNation Entertainment i A Bigger Boat; pr. Peter Block i Aaron Ryder; izvr. pr. Ryan Kavanaugh, Steve Samuels, Allison Silver i Tucker Tooley – sc. David Loucka (prema ideji Jonathana Mostowa); r. MARK TONDERAL; snim. Mirosław Baszak; mt. Steve Mirkovich i Karen Porter; gl. Theo Green; sgf. Shane Boucher; kgf. Jennifer Stroud – ul. Jennifer Lawrence (Elissa), Max Thieriot (Ryan), Elisabeth Shue (Sarah), Gil Bellows (Weaver), Eva Link (Carrie Anne), Nolan Gerard Funk (Tyler), Allie MacDonald (Jillian), Krista Bridges (Mary Jacobson), James Thomas (Ben Reynolds), Hailee Steinfeld (Caitlin), Craig Eldridge (Dan Gifford), Jonathan Higgins (dr. Kohler), Olivier Surprenant (Jake), Lori Alter (Jenny Gifford) – 101 min.

Looper

SAD i Kina, 2012 – pr. tvrt. Endgame Entertainment, DMG Entertainment, FilmDistrict i Ram Bergman Productions; pr. Ram Bergman i James D. Stern; izvr. pr. Julie Goldstein, Joseph Gordon-Levitt, Douglas Hansen, Dan Mintz, Peter Schlessel, Bing Wu i Wenge Xiao – sc. Rian Johnson; r. RIAN JOHNSON; snim. Steve Yedlin; mt. Bob Ducsay; gl. Nathan Johnson; sgf. James A. Gelarden i Scott Plauche; kgf. Sharen Davis – ul. Joseph Gordon-Levitt (Joe), Bruce Willis (Joe), Emily Blunt (Sara), Paul Dano (Seth), Noah Segal (Kid

Blue), Piper Perabo (Suzie), Jeff Daniels (Abe), Pierce Gagnon (Cid), Qing Xu (Joeova žena), Tracie Thoms (Beatrix), Frank Brennan (Seth), Garret Dillahunt (Jesse), Nick Gomez (Dale), Marcus Hester (Zach), James Landry Hébert (Looper), Kenneth Brown Jr. (Looper), Cody Wood (Looper), Adam Boyer (Tye), Kamden Beauchamp (Daniel) – 119 min.

Ljubav (Amour)

Francuska, Njemačka i Austrija, 2012 – pr. tvrt. Les Films du Losange, X-Filme Creative Pool, Wega Film, France 3 Cinéma, ARD Degeto Film, Bayerischer Rundfunk, Westdeutscher Rundfunk (WDR); pr. Stefan Arndt, Margaret Ménégoz, Veit Heiduschka i Michael Katz – sc. Michael Haneke; r. MICHAEL HANEKE; snim. Darius Khondji; mt. Nadine Muse i Monika Willi; gl. Jean-Vincent Puzos; sgf. Susanne Haneke i Sophie Reynaud; kgf. Catherine Leterrier – ul. Jean-Louis Trintignant (Georges), Emmanuelle Riva (Anne), Isabelle Huppert (Eva), Alexandre Tharaud (Alexandre), William Shimell (Geoff) – 127 min.

Mamurni kumovi (A Few Best Men)

Australija i V. Britanija, 2011 – pr. tvrt. Screen Australia, Quickfire Films, Screen NSW, Parabolic Pictures, Stable Way Entertainment, Unthank Films, Story Bridge Films, Ingenious Broadcasting i Auburn Entertainment; pr. Antonia Barnard, Gary Hamilton, Laurence Malkin i Share Stallings; izvr. pr. Dean Craig, Todd Fellman, Josh Kesselman i James M. Vernon – sc. Dean Craig; r. STEPHAN ELLIOTT; snim. Stephen F. Windon; mt. Sue Blainey; gl. Guy Cross; sgf. Hugh Bateup; kgf. Hugh Bateup – ul. Laura Brent (Mia), Xavier Samuel (David Locking), Kris Marshall (Tom), Kevin Bishop (Graham), Tim Draxl (Luke), Elizabeth Debicki (Maureen), Olivia Newton-John (Barbara), Rebel Wilson (Daphne), Jonathan Biggins (Jim), Oliver Torr (Kal), Steve Le Marquand (Ray) – 97 min.

Merida hrabra (Brave)

SAD, 2012 – ANIMIRANI – stud. Walt Disney Pictures i Pixar Animation Studios; pr. Katherine Sarafian; izvr. pr. Pete Docter, John Lasseter i Andrew Stanton – sc. Mark Andrews, Steve Purcell, Brenda Chapman i Irene Mecchi (prema ideji Brende Chapman); r. MARK ANDREWS, BRENDA CHAPMAN i STEVE PURCELL; mt. Nicholas C. Smith; gl. Patrick Doyle; sgf. Steve Pilcher – glas. Kelly Macdonald (Merida), Billy Connolly (Fergus), Emma Thompson (Elinor), Julie Walters (vještica), Robbie Coltrane (lord Dingwall), Kevin McKidd (lord MacGuffin / mladi MacGuffin), Craig Ferguson (lord Macintosh), Sally Kinghorn (Maudie), Eilidh Fraser (Maudie), Peigi Barker (mlada Merida), Steven Cree (mladi Macintosh), Steve Purcell (The Crow), Callum

O'Neill (Wee Dingwall), Patrick Doyle (Martin), John Ratzenberger (Gordon) – 93 min.

Naš osobni rat (La guerre est déclarée)

Francuska, 2011 – pr. tvrt. Rectangle Productions, Wild Bunch, Canal Plus, Ciné Plus, Cofinova 7, Uni Étoile 8, Arte / Cofinova 6 i Région Ile-de-France; pr. Edouard Weil; izvr. pr. Serge Catoire – sc. Valérie Donzelli i Jérémie Elkaïm; r. VALÉRIE DONZELLI; snim. Sébastien Buchmann; mt. Pauline Gaillard; sgf. Gaëlle Usandivaras; kgf. Elisabeth Mehu – ul. Valérie Donzelli (Juliette), Jérémie Elkaïm (Roméo Benaïm), César Deseix (Adam Benaïm), Gabriel Elkaïm (Adam Benaïm kao dječak), Brigitte Sy (Claudia Benaïm), Elina Löwensohn (Alex), Michèle Moretti (Geneviève), Philippe Laudenbach (Philippe), Bastien Bouillon (Nikos) – 100 min.

Opsjednuta (The Possession)

SAD i Kanada, 2012 – pr. tvrt. Ghost House Pictures i North Box Productions; pr. Sam Raimi, Robert G. Tapert i J.R. Young; izvr. pr. Nicole Brown, Joseph Drake, Maya Fukuzawa, Nathan Kahane, Michael Paseornek, John Sacchi, Peter Schlessel i Stan Wertlieb – sc. Juliet Snowden i Stiles White; r. OLE BORNEDAL; snim. Dan Laustsen; mt. Eric L. Beason i Anders Villadsen; gl. Anton Sanko; sgf. Nigel Evans; kgf. Carla Hetland – ul. Jeffrey Dean Morgan (Clyde), Kyra Sedgwick (Stephanie), Natasha Calis (Em), Madison Davenport (Hannah), Matisyahu (Tzadok), Grant Show (Brett), Rob LaBelle (Russell), Nana Gbewonyo (Darius), Anna Hagan (Eleanor), Brenda Crichlow (gđica Shandy), Jay Brazeau (profesor McMannis), Iris Quinn (liječnik), David Hovan (Adan) – 92 min.

Paranormalno 4 (Paranormal Activity 4)

SAD, 2012 – stud. Paramount Pictures; pr. tvrt. Blumhouse Productions, Solana Films i Room 101; pr. Jason Blum i Oren Peli; izvr. pr. Akiva Goldsman i Steven Schneider – sc. Christopher Landon (prema ideji Chada Feehana i izvornoj ideji Orena Peli); r. HENRY JOOST i ARIEL SCHULMAN; snim. Doug Emmett; mt. Gregory Plotkin; sgf. Jason Garner; kgf. Leah Butler – ul. Kathryn Newton (Alex), Katie Featherston (Katie), Sprague Grayden (Kristi), Matt Shively (Ben), Stephen Dunham (Doug), Alexondra Lee (Holly), Brady Allen (Robbie), Aiden Lovekamp (Wyatt), Sara Mornell (Debbie), Brendon Eggertsen (Derek), Alisha Boe (Tara), William Juan Prieto (Hunter), Brian Boland (Daniel), Georgica Pettus (Sarah), Rightor Doyle (Referee) – 88 min.

KREŠIMIR
KOŠUTIĆ:
FILMOGRAFIJA
REPERTOARA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Piran Pirano

Slovenija, 2010 – pr. tvrt. Arsmedja; pr. Franci Zajc – sc. Goran Vojnović; r. GORAN VOJNOVIĆ; snim. Radovan Čok; mt. Janez Bricelj; gl. Tamara Obrovac; sgf. Urša Loboda; kgf. Zvonka Makuc – ul. Boris Cavazza (Antonio), Mustafa Nadarević (Veljko), Nina Ivanišin (Anica), Moamer Kasumović (mladi Veljko), Francesco Borchini (mladi Antonio), Peter Musevski (komandant), Grega Zorc (Miha), Nataša Tic Ralijan (Nina), Janko Petrovec (Roberto), Daniel Veznaver (Mauro), Laura Podgoršek (Monica), Marko Sosić (Ettore), Jozica Avbelj (Laura), Matej Puc (Marko), Miha Nemec (Stefan), Miranda Caharija (Mira), Maja Gal Stromar (Mojca), Urška Bradaskja (Katja), Marijana Brecelj (Danica), Matevž Biber (Borut), Kristijan Gucek (Matija), Primož Forte (Uroš), Slobodan Maksimović (Španac), Aleksandar Rajaković (Natakar), Dušan Jovanović (Dimko), Gojmir Lesnjak (Darjan) – 101 min.

Plaćenici 2 (The Expendables 2)

SAD, 2012 – pr. tvrt. Millennium Films i Nu Image Films; pr. Avi Lerner, Danny Lerner, Kevin King Templeton, John Thompson i Les Weldon – izvr. pr. Guymon Casady, Jason Constantine, Boaz Davidson, Danny Dimbort, Robert Earl, Jon Feltheimer, Basil Iwanyk i Trevor Short – sc. Richard Wenk i Sylvester Stallone (prema ideji Kena Kaufmana, Davida Agosta i Richarda Wenka i po izvornoj ideji Davea Callahama); r. SIMON WEST; snim. Shelly Johnson; mt. Todd E. Miller; gl. Brian Tyler; sgf. Alexei Karagyaour, Adam A. Makin, Ivailo Nikolov, Keith Pain, Ivan Rangelov i Sonya Savova; kgf. Lizz Wolf – ul. Sylvester Stallone (Barney Ross), Jason Statham (Lee Christmas), Jean-Claude Van Damme (Vilain), Jet Li (Yin Yang), Dolph Lundgren (Gunnar Jensen), Chuck Norris (Booker), Bruce Willis (Church), Arnold Schwarzenegger (Trench), Terry Crews (Hale Caesar), Randy Couture (Toll Road), Liam Hemsworth (Bill The Kid), Scott Adkins (Hector), Nan Yu (Maggie), Amanda Ooms (Pilar), Charisma Carpenter (Lacy) – 103 min.

Red Tails

SAD, 2012 – stud. Twentieth Century Fox; pr. tvrt. Lucasfilm Ltd. i Partnership Pictures; pr. Chas. Floyd Johnson i Rick McCallum; izvr. pr. George Lucas – sc. John Ridley i Aaron McGruder (prema ideji Johna Ridleyja i prema knjizi *Red Tails, Black Wings: The Men of America's Black Air Force* Johna B. Holwaya); r. ANTHONY HEMINGWAY; snim. John B. Aronson; mt. Ben Burtt i Michael O'Halloran; gl. Terence Blanchard; sgf. Milena Koubkova i Martina Ter-Akopowá; kgf. Alison Mitchell – ul. Terrence Howard (pukovnik A.J. Bullard), Cuba Gooding Jr. (bojnik Emanuelle Stance), Nate Parker (Marty 'Easy' Julian), David Oyelowo (Joe

'Lightning' Little), Tristan Wilds (Ray 'Junior' Gannon), Ne-Yo (Andrew 'Smokey' Salem), Elijah Kelley (Samuel 'Joker' George), Marcus T. Paulk (David 'Deke' Watkins), Leslie Odom Jr. (Declan 'Winky' Hall), Michael B. Jordan (Maurice Wilson), Kevin Phillips (Leon 'Neon' Edwards), Andre Royo (Antwan 'Coffee' Coleman), Bryan Cranston (pukovnik William Mortamus), Lee Tergesen (pukovnik Jack Tomlinson), Gerald McRaney (poručnik General Luntz), Daniela Ruah (Sofia), Paul Fox (Miller), Matthew Marsh (brigadni general Hauser), Lars van Riesen (Pretty Boy), Barnaby Kay (general Westlake), David Gyasi (kaplar) – 125 min.

Resident evil: Osveta (Resident Evil: Retribution)

SAD, Kanada i Njemačka, 2012 – pr. tvrt. Constantin Film International, Davis Films/Impact Pictures, Davis-Films i Impact Pictures; pr. Paul W.S. Anderson, Samuel Hadida, Jeremy Bolt i Don Carmody; izvr. pr. Martin Moszkowicz – sc. Paul W.S. Anderson; r. PAUL W. S. ANDERSON; snim. Glen MacPherson; mt. Niven Howie; gl. tomandandy; sgf. Dennis Davenport i Dan Yarhi; kgf. Wendy Partridge – ul. Milla Jovovich (Alice), Sienna Guillory (Jill Valentine), Michelle Rodriguez (Rain), Aryana Engineer (Becky), Bingbing Li (Ada Wong), Boris Kodjoe (Luther West), Johann Urb (Leon S. Kennedy), Robin Kasyanov (Sergei), Kevin Durand (Barry Burton), Ofilio Portillo (Tony), Oded Fehr (Todd / Carlos), Colin Salmon (James 'One' Shade), Shawn Roberts (Albert Wesker) – 96 min.

Rimu, s ljubavlju (To Rome with Love)

SAD, Italija i Španjolska, 2012 – pr. tvrt. Medusa Film, Gravier Productions, Perdido Productions i Mediapro; pr. Faruk Alatan, Letty Aronson, Giampaolo Letta i Stephen Tenenbaum – sc. Woody Allen; r. WOODY ALLEN; snim. Darius Khondji; mt. Alisa Lepselter; sgf. Luca Tranchino; kgf. Sonia Grande – ul. Judy Davis (Phyllis), Flavio Parenti (Michelangelo), Roberto Benigni (Leopoldo), Alison Pill (Hayley), Alessandro Tiberi (Antonio), Alessandra Mastronardi (Milly), Alec Baldwin (John), Carol Alt (Carol), David Pasquesi (Tim), Antonio Albanese (Luca Salta), Lynn Swanson (Ellen), Fabio Armiliato (Giancarlo), Monica Nappo (Sofia), Ornella Muti (Pia Fusari), Corrado Fortuna (Rocco), Margherita Vicario (Claudia), Greta Gerwig (Sally), Penélope Cruz (Anna), Simona Caparrini (Aunt Giovanna), Ellen Page (Monica) – 112 min.

Sammy 2: Morska avantura (Sammy's avonturen 2)

Belgija, 2012 – ANIMIRANI – pr. tvrt. nWave Pictures, Illuminata Pictures, Motion Investment Group, BNP Paribas Fortis Film Fund, Le Tax Shelter du Gouvernement Fédéral de Belgique i uFilm; pr. Gina Gallo, Mimi Maynard, Domonic Paris, Ben Stassen i Caroline Van

Iseghem – sc. Domonic Paris; r. VINCENT KESTELOOT i BEN STASSEN; gl. Ramin Djawadi; sgf. Vincent Kesteloot – glas. Carlos McCullers II (Ray), Dino Andrade (Manuel Hogfish), Chris Andrew Ciulla (Russian Snowcrab), Isabelle Fuhrman (Shelly), Wesley Johnny (Sammy), Silje Reinâm, Douglas Ryan Roth, Michael Sun Lee, Joe Thomas (Lulu the Lobster), Billy Unger (Sammy) – 92 min.

Silent Hill: Otkrivenje (Silent Hill: Revelation)

SAD, Francuska i Kanada, 2012 – pr. tvrt. Anibrain Digital Technologies, Davis-Films, Konami i Silent Hill 2 DCP; pr. Don Carmody i Samuel Hadida – sc. Michael J. Bassett; r. MICHAEL J. BASSETT; snim. Maxime Alexandre; mt. Michele Conroy; sgf. Anthony A. Ianni; kgf. Wendy Partridge – ul. Adelaide Clemens (Heather / Alessa), Kit Harington (Vincent), Carrie-Anne Moss (Claudia Wolf), Sean Bean (Harry), Radha Mitchell (Rose Da Silva), Malcolm McDowell (Leonard), Martin Donovan (Douglas), Deborah Kara Unger (Dahlia), Roberto Campanella (Red Pyramid), Erin Pitt (Sharon / mlada Alessa), Peter Outerbridge (Travis Grady) – 94 min.

Skyfall

V. Britanija, SAD, 2012 – pr. tvrt. Eon Productions i Danjaq; pr. Barbara Broccoli i Michael G. Wilson; izvr. pr. Callum McDougall – sc. Neal Purvis, Robert Wade i John Logan (prema izvornoj ideji Iana Fleminga); r. SAM MENDES; snim. Roger Deakins; mt. Stuart Baird; gl. Thomas Newman; sgf. Neal Callow, Dean Clegg, James Foster, Mark Harris, Marc Homes, Paul Inglis, Jason Knox-Johnston i Chris Lowe; kgf. Jany Temime – ul. Daniel Craig (James Bond), Judi Dench (M), Javier Bardem (Silva), Ralph Fiennes (Gareth Mallory), Naomie Harris (Eve), Bérénice Marlohe (Severine), Albert Finney (Kincade), Ben Whishaw (Q), Rory Kinnear (Tanner), Ola Rapace (Patrice), Helen McCrory (Clair Dowar MP), Nicholas Woodeson (doktor Hall), Bill Buckhurst (Ronson), Elize du Toit (Vanessa), Tonia Sotiropoulou (Bondova ljubavnica) – 143 min.

Snjegovi Kilimandžara (Les Neiges du Kilimandjaro)

Francuska, 2011 – pr. tvrt. Agat Films & Cie, France 3 Cinéma, Canal Plus, Les Films de la Belle de Mai, CinéCinéma, France Télévision, Banque Postale Image 4, Cinéma 5, Soficinéma 7, Cofimage 22, Région Provence-Alpes-Côte d'Azur, Centre National de la Cinématographie (CNC) – sc. Robert Guédiguian i Jean-Louis Milesi; r. ROBERT GUÉDIGUIAN; snim. Pierre Milon; mt. Bernard Sasia; sgf. Michel Vandestien; kgf. Juliette Chanaud – ul. Ariane Ascaride (Marie-Claire), Jean-Pierre Darroussin (Michel), Gérard Meylan (Raoul), Marilynne Canto (Denise), Grégoire

Leprince-Ringuet (Christophe), Anaïs Demoustier (Flo), Adrien Jolivet (Gilles), Robinson Stévenin (komesar), Julie-Marie Parmentier (Agnès), Yann Loubatière (Jules), Jean-Baptiste Fonck (Martin), Emilie Piponnier (Maryse), Raphaël Hidrot (Jeannot) – 107 min.

Soba 304 (Vaerelse 304)

Danska i Hrvatska, 2011 – pr. tvrt. AlphaVille Pictures Copenhagen i Mainframe Productions; pr. Jesper Morthorst; izvr. pr. Christoffer Boe i Tine Grew Pfeiffer – sc. Kim Fupz Aakeson; r. BIRGITTE STAERMOSE; snim. Igor Martinović; mt. Anne Østerud; gl. Jocelyn Pook; sgf. Tanja Lacko; kgf. Blanka Budak – ul. Mikael Birkkjær (Kasper), Stine Stengade (Nina), David Denck (Martin), Luan Jaha (Agim), Ariadna Gil (Teresa), Lourdes Faberes (služavka), Ksenija Marinković (Elira), Trine Dyrholm (Helene), Magnus Krepper (Jonas), Ivo Gregurević (Nebojša), Leon Lučev (gost) – 88 min.

Step Up 4 (Step Up Revolution)

SAD, 2012 – pr. tvrt. Offspring Entertainment i Summit Entertainment; pr. Erik Feig, Jennifer Gibgot, Garrett Grant, Adam Shankman i Patrick Wachsberger; izvr. pr. Jon M. Chu – sc. Amanda Brody (prema izvornoj ideji Duane Adler); r. SCOTT SPEER; snim. Karsten Gopinath; mt. Matt Friedman i Avi Youabian; gl. Aaron Zigman; sgf. Charles Daboub Jr. i Caleb B. Mikler; kgf. Rebecca Hofherr – ul. Cleopatra Coleman (Penelope), Misha Gabriel Hamilton (Eddy), Ryan Guzman (Sean), Michael 'Xeno' Langebeck (Mercury), Claudio Pinto (Francisco), Tommy Dewey (Trip), Mario Ernesto Sánchez (Ricky), Sabina V. Gomez (Rickyjeva mati), Dominique Bell (Sarah), Megan Boone (Claire), Peter Gallagher (gosp. Anderson), Kathryn McCormick (Emily), Mia Michaels (Olivia), Tangi Colombel (Tommy) – 99 min.

Susjedi treće vrste (The Watch)

SAD, 2012 – stud. Twentieth Century Fox; pr. tvrt. 21 Laps Entertainment, Dune Entertainment i Ingenious Film Partners; pr. Shawn Levy i Tom McNulty; izvr. pr. Monica Levinson – sc. Jared Stern, Seth Rogen i Evan Goldberg; r. AKIVA SCHAFFER; snim. Barry Peterson; mt. Dean Zimmerman; gl. Christophe Beck; sgf. Doug J. Meerdink; kgf. Wendy Chuck – ul. Ben Stiller (Evan), Vince Vaughn (Bob), Jonah Hill (Franklin), Richard Ayoade (Jamaricus), Rosemarie DeWitt (Abby), Will Forte (narednik Bressman), Mel Rodriguez (Chucho), Erin Moriarty (Chelsea), Nicholas Braun (Jason), R. Lee Ermey (Manfred), Joe Nunez (Antonio Guzman), Liz Cackowski (Carla) – 102 min.

KREŠIMIR
KOŠUTIĆ:
FILMOGRAFIJA
REPERTOARA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Sveti motori (Holy Motors)

Francuska i Njemačka, 2012 – pr. tvrt. Pierre Grise Productions, Théo Films, Pandora Filmproduktion, Arte France Cinéma, WDR / Arte, Canal Plus, Centre National de la Cinématographie (CNC), Programme MEDIA de la Communauté Européenne, Région Ile-de-France, Procirep, Angoa-Agicoa, Medienboard Berlin-Brandenburg, Soficinéma 8 i Wild Bunch; pr. Martine Marignac, Albert Prévost i Maurice Tinchant – sc. Leos Carax; r. LEOS CARAX; snim. Caroline Champetier; mt. Nelly Quettier; sgf. Emmanuelle Cuillery; kgf. Anaïs Romand – ul. Denis Lavant, Edith Scob, Eva Mendes, Kylie Minogue, Elise Lhomeau, Jeanne Disson, Michel Piccoli, Leos Carax, Nastya Golubeva Carax, Reda Oumouzoune, Zlata, Geoffrey Carey, Annabelle Dexter-Jones – 115 min.

Total Recall: Potpuno sjećanje

SAD i Kanada, 2012 – pr. tvrt. Total Recall, Original Film, Prime Focus i Rekal Productions; pr. Toby Jaffe i Neal H. Moritz; izvr. pr. Len Wiseman i Ric Kidney – sc. Kurt Wimmer i Mark Bombback (nadahnuto pripovijetkom *We Can Remember It for You Wholesale* Philipa K. Dicka); r. LEN WISEMAN; snim. Paul Cameron; mt. Christian Wagner; gl. Harry Gregson-Williams; sgf. Patrick Banister, Oana Bogdan i Brandt Gordon; kgf. Carolyn 'Cal' Loucks – ul. Colin Farrell (Douglas Quaid / Carl Hauser), Kate Beckinsale (Lori Quaid), Jessica Biel (Melina), Bryan Cranston (Cohaagen), Bokeem Woodbine (Harry), Bill Nighy (Matthias), John Cho (McClane), Will Yun Lee (Marek), Stephen MacDonald (Slacker) – 118 min.

Tatin sin (That's My Boy)

SAD, 2012 – stud. Columbia Pictures; pr. tvrt. Happy Madison Productions; pr. Allen Covert, Jack Giarraputo, Heather Parry i Adam Sandler; izvr. pr. Barry Bernardi, Tim Herlihy i John Morris – sc. David Caspe; r. SEAN ANDERS; snim. Brandon Trost; mt. Tom Costain; gl. Rupert Gregson-Williams; sgf. Aaron Osborne – ul. Adam Sandler (Donny), Andy Samberg (Todd), Leighton Meester (Jamie), Vanilla Ice (Vanilla Ice), James Caan (otac McNally), Milo Ventimiglia (Chad), Blake Clark (Gerald), Meagen Fay (Helen), Tony Orlando (Steve Spirou), Will Forte (Phil), Rachel Dratch (Philova žena), Nick Swardson (Kenny), Peggy Stewart (baka Delores), Luenell (Champale), Ciara (Brie), Ana Gasteyer (gđa Ravensdale), Eva Amurri Martino (Mary McGarricle), Justin Weaver (mladi Donny) – 116 min.

Ubojiti Joe (Killer Joe)

SAD, 2011 – pr. tvrt. Voltage Pictures, Picture Perfect (I), Worldview Entertainment i ANA Media; pr. Scott Einbinder i Nicolas Chartier; izvr. pr. Christopher Wo-

odrow, Roman Viaris-de-Lesegno, Zev Foreman, Vicki Cherkas i Molly Conners – sc. Tracy Letts (prema vlastitoj drami); r. WILLIAM FRIEDKIN; snim. Caleb Deschanel; mt. Darrin Navarro; gl. Tyler Bates; sgf. Franco-Giacomo Carbone; kgf. Peggy A. Schnitzer – ul. Matthew McConaughey (Joe Cooper), Emile Hirsch (Chris Smith), Juno Temple (Dottie Smith), Thomas Haden Church (Ansel Smith), Gina Gershon (Sharla Smith), Marc Macaulay (Digger Soames) – 102 min.

Ukradena priča (The Words)

SAD, 2012 – pr. tvrt. Also Known As Pictures, Benaroya Pictures, Animus Films, Serena Films i Waterfall Media; pr. Michael Benaroya, Tatiana Kelly i Jim Young; izvr. pr. Bradley Cooper, Cassian Elwes, Laura Rister i Lisa Wilson – sc. Brian Klugman i Lee Sterntal; r. BRIAN KLUGMAN i LEE STERNTHAL; snim. Antonio Calvache; mt. Leslie Jones; gl. Marcelo Zarvos; sgf. Michele Laliberte; kgf. Simonetta Mariano – ul. Dennis Quaid (Clay Hammond), John Hannah (Richard Ford), Jeremy Irons (starac), Bradley Cooper (Rory Jansen), Zoe Saldana (Dora Jansen), Michael McKean (Nelson Wylie), Lucinda Davis (Vendor), J.K. Simmons (gosp. Jansen), Olivia Wilde (Daniella), James Babson (Dan Zuckerman), Ron Rifkin (Timothy Epstein), Brian Klugman (Jason Rosen), Liz Stauber (Camy Rosen) – 97 min.

Vila (La fée)

Francuska i Belgija, 2011 – pr. tvrt. MK2 Productions, Courage Mon Amour, France 3 Cinéma, France Télévision, Canal Plus, CinéCinéma, BeTV, BNP Paribas Fortis Film Fund, Cinéma 5, Cinéma 4 Développement, Région Haute-Normandie, Le Tax Shelter du Gouvernement Fédéral de Belgique i Centre National de la Cinématographie (CNC); pr. Elise Bisson, Marina Festré, Charles Gillibert, Marin Karmitz, Nathanaël Karmitz i Valérie Rouy – sc. Dominique Abel, Fiona Gordon i Bruno Romy; r. DOMINIQUE ABEL, FIONA GORDON i BRUNO ROMY – ul. Dominique Abel (Dom), Fiona Gordon (vila Fiona), Philippe Martz (John), Bruno Romy, Vladimir Zongo, Destiné M'Bikula Mayemba, Willson Goma, Didier Armbruster, Anaïs Lemarchand, Lenny Martz (Jimmy), Emilie Horscholle, Sandrine Morin, Christophe 'René' Philippe (Bart), Alexandre Xenakis (Dave) – 93 min.

Vjenčanje za pamćenje (The Wedding Video)

V. Britanija, 2012 – pr. tvrt. Squirrel Films i Timeless Films; pr. James Gay-Rees; izvr. pr. Nigel Green i Ralph Kamp – sc. Tim Firth; r. NIGEL COLE; snim. Simon Tindall; mt. Laura Morrod; sgf. Kristian Milsted; kgf. Ian Fulcher – ul. Lucy Punch (Saskia), Harriet Walter (Alex), Miriam Margolyes (Patricia), Matt Berry (Ro-

ger), Cara Horgan (Roxy), Robert Webb (Tim), Angus Barnett (Dobbs), Felicity Dean (Jacqui), Rufus Hound (Raif), Olegar Fedoro (Konstantin), Julianne White (Tara Devlin), Alexis Zegerman (Kyla), Claire King (Gina) – 94 min.

Vrisak iz druge sobe (Babycall)

Norveška, Njemačka i Švedska, 2011 – pr. tvrt. 4 1/2 Film, Pandora Filmproduktion i BOB Film Sweden AB; pr. Turid Øversveen – sc. Pål Sletaune; r. PÅL SLETAUNE; snim. John Andreas Andersen; mt. Jon Endre Mørk; gl. Fernando Velázquez; sgf. Roger Rosenberg – ul. Noomi Rapace (Anna), Kristoffer Joner (Helge), Vetle Qvenild Werring (Anders), Stig R. Amdam (Ole), Maria Bock (Grete) – 96 min.

Začin za brak (Hope Springs)

SAD, 2012 – stud. Columbia Pictures i Metro-Goldwyn-Mayer (MGM); pr. tvrt. Mandate Pictures, Management 360, Escape Artists i Tomkats Catering; pr. Todd Black i Guymon Casady; izvr. pr. Jason Blumenthal, Nathan Kahane i Jessie Nelson – sc. Vanessa Taylor; r. DAVID FRANKEL; snim. Florian Ballhaus; mt. Steven Weisberg; gl. Theodore Shapiro; sgf. Patricia Woodbridge; kgf. Ann Roth – ul. Meryl Streep (Kay), Tommy Lee Jones (Arnold), Steve Carell (doktor Feld), Jean Smart (Eileen, Kayina prijateljica), Ben Rappaport (Brad, njihov sin), Marin Ireland (Molly, njihova kći), Patch Darragh (Mark), Brett Rice (Vince, Arnoldov prijatelj), Becky Ann Baker (Cora), Elisabeth Shue (Karen), Charles Techman (Charlie), Daniel Flaherty (Danny), Damian Young (Mike), Mimi Rogers (Carol), Ann Harada (Ann), Jack Haley (Jack), Susan Misner (Dana), Rony Clanton (Ronnie), John Srednicki (John), Madeline Ruskin (Maddie, Bradova djevojka), Lee Cunningham (Lee) – 100 min.

Zaustavljeni (Halt auf freier Strecke)

Njemačka i Francuska, 2011 – pr. tvrt. Peter Rommel Productions, Rundfunk Berlin-Brandenburg (RBB), Arte i Iskremas Filmproduktion; pr. Peter Rommel – sc. Andreas Dresen i Cooky Ziesche; r. ANDREAS DRESEN; snim. Michael Hammon; mt. Jörg Hauschild; sgf. Susanne Hopf; kgf. Sabine Greuning – ul. Steffi Kühnert (Simone Lange), Milan Peschel (Frank Lange), Talisa Lilly Lemke (Lilli Lange), Mika Seidel (Mika Lange), Ursula Werner (Renate, Simonina mati), Otto Mellies (Ernst, Frankov otac), Christine Schorn (Franks mati), Bernhard Schütz (Stefan), Inka Friedrich (Ina) – 110 min.

Zbogom kraljice (Les adieux à la reine)

Francuska i Španjolska, 2012 – pr. tvrt. GMT Productions, Les Films du Lendemain, France 3 Cinéma, Mo-

rena Films, Canal Plus, Euro Media France, Ciné Plus, Invest Image, Région Ile-de-France, La Banque Postale Images 5, Soficinéma 7, Palatine Étoile 9, France Télévision, Angoa, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) i Procirep; pr. Jean-Pierre Guérin i Kristina Larsen; izvr. pr. Christophe Vallette – sc. Benoît Jacquot i Gilles Taurand (prema romanu Chantala Thomasa); r. BENOÎT JACQUOT; snim. Romain Winding; mt. Luc Barnier i Nelly Ollivault; gl. Bruno Coulais; sgf. Katia Wyszok; kgf. Christian Gasc i Valérie Ranchoux – ul. Léa Seydoux (Agathe-Sidonie Laborde), Diane Kruger (kraljica Marija Antoaneta), Virginie Ledoyen (Gabrielle de Polignac), Xavier Beauvois (kralj Luj XVI), Michel Robin (Jacob-Nicolas Moreau), Vladimir Consigny (René dit Paolo), Dominique Reymond (gospođa de Rochereuil), Anne Benoît (Rose Bertin) – 100 min.

Zvončica i tajna krila (Secret of the Wings)

SAD, 2012 – ANIMIRANI – stud. Walt Disney Pictures; pr. tvrt. DisneyToon Studios; pr. John Lasseter i Makul Wigert – sc. Roberts Gannaway, Peggy Holmes, Ryan Rowe i Tom Rogers; r. ROBERTS GANNAWAY i PEGGY HOLMES; gl. Joel McNeely; sgf. Barry Atkinson – glas. Timothy Dalton (lord Milori), Lucy Hale (Periwinkle), Megan Hilty (Rosetta), Anjelica Huston (kraljica Clarion), Matt Lanter (Sled), Jesse McCartney (Terence), Mae Whitman (Zvončica), Lucy Liu (Silvermist), Raven-Symoné (Iridessa), Debby Ryan (Spike), Pamela Adlon (Vidia) – 75 min.

Žena iz Petog okruga (La femme du Vème)

Francuska, Poljska i V. Britanija, 2011 – pr. tvrt. Haut et Court, Film4, UK Film Council, SPI International, The Bureau, Canal Plus, Orange Cinéma Séries, Artificial Eye, Memento Films International, Coficup, Backup Films, Soficinéma 6 i Polish Film Institute; pr. Carole Scotta i Caroline Benjo; izvr. pr. Tessa Ross – sc. Pawel Pawlikowski (prema romanu *The Woman in the Fifth* Douglasa Kennedyja); r. PAWEŁ PAWLIKOWSKI; snim. Ryszard Lenczewski; mt. David Charap; gl. Max de Wardener; sgf. Christophe Couzon; kgf. Julian Day i Shahida Day – ul. Ethan Hawke (Tom Ricks), Kristin Scott Thomas (Margit), Joanna Kulig (Ania), Samir Guesmi (Sezer), Delphine Chailot (Nathalie), Julie Papillon (Chloé), Geoffrey Carey (Laurent), Mamadou Minte (Omar), Mohamed Aroussi (Moussa), Jean-Louis Cassarino (Dumont), Marcela Iacub (Isabella) – 85 min.

KREŠIMIR
KOŠUTIĆ:
FILMOGRAFIJA
REPERTOARA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Duško Popović

Tekuća bibliografija filmskih publikacija

KNJIGE

Robert Mlinarec, urednik

Mitska čudovišta – Filmska čudovišta / Nakladnik hrvatskog izdanja Egmont d.o.o. / Naslov izvornika *Movie Monsters* / Urednik Robert Mlinarec / Tekst Gerrie McCall i Chris McNab / Prijevod Duško Čavić / Lektura Marko Plavić / Grafička priprema Axis-design d.o.o. / Korektura Emil Katanica / 48 stranica, ilustracije / Zagreb, 2012.

ISBN 978-953-13-0783-3

Sadržaj: *Žele* / *Frankensteinova nevjesta* / *Christopher Lee kao Drakula* / *Biće iz Crne lagune* / *Leteći majmuni* / *Godzila* / *Sivi vanzemaljac* / *Hannibal Lecter* / *Imhotep* / *Jason* / *Ralje* / *King Kong* / *Mothra* / *Mumija* / *Nosferatu* / *Prstenova utvara* / *Zaraženi* (iz *Ja sam legenda*) / *Vudu-zombi* / *Zombiji* / *Zombiji* (iz *Noći živih mrtvaca*) / *Vodič kroz filmska čudovišta* / Rječnik / Dodatne informacije / Kazalo pojmova

Dražen Katunarić, urednik

Carstvo medija / Nakladnik Litteris / Biblioteka Eseji / urednik Dražen Katunarić / Likovno oblikovanje Crtaona / Grafička obrada teksta Krešo Turčinović / 460 stranica / Zagreb, lipanj 2012.

ISBN 978-953-7250-51-5

Sadržaj: Marshall McLuhan *Razumijevanje medija* / Brian Fawcett *Gdje je McLuhan pogriješio u vezi s globalnim selom i što nije predvidio?* / Sybille Krämer *Medij kao trag i kao aparat* / Žarko Paić *Doba medijalnog neutraliziranja – Od društvene entropije do obuzdane subverzije kulture* / Umberto Eco *Zvuci i slike* / Jean Baudrillard *Iznad istinitoga i neistinitoga* / Noam Chomsky / *Što čini dominantne medije dominantnima* / Günther Anders *Svijet kao fantom i matrica – Filozofska razmatranja o radiju i televiziji* / Pier Paolo Pasolini *Protiv televizije* / Denis de Rougemont *Informacija nije znanje* / Geert Lovink *Je li Internet zamjena za nebo?* / Mike Sandbothe *Je li sve samo tekst?* – Napomene uz paradigmatiku dekonstrukciju ljudskog iskustva tijela / Pierre Bourdieu *O televiziji* – Pozornica i kulise / Philippe Breton *Komunikacijska utopija: mit o "globalnom selu"* / Florence Aubenas, Miguel Benasayag *Mali savjeti za one koji se žele pojaviti u medijima* / Régis Debray *Uvod u medialogiju* – Mediologija, i što s njom? / Jean-Pierre

Le Goff *Svemoguća mediji* / Bernard Edelman *"Četiri noge da, dvije noge ne"* – *Big Brother: nova funkcija autora* / Ignacio Ramonez *Big Brother, ili konformizam gnusobe* / Marc Augé *Razdoblje ekrana* / Ryszard Kapuscinski *Odražavaju li mediji stvarnost svijeta?* / Zoran Roško *Zvijeri slobode i zvijeri istine* / François Brune *Nasilnost reklamne ideologije* / Normalizacija televizije / Lucien Sfez *Tehnologije duše* / Philippe Muray *Oda televiziji* / Dražen Katunarić *"Dajte jednu minutu Hitleru, jednu minutu Židovima"* – Bilješke o degradaciji medijske zbilje / Dieter Mersch *Medijalni paradoksi* – Uvod u negativnu filozofiju medija / Frank Hartmann *Pod kožu svijeta* – Uz genezu transantropološkog prostora / Bilješke o autorima

Sead Alić

Masmediji, zatvor bez zidova, tekstovi filozofije medija / Nakladnik Centar za filozofiju medija i mediološka istraživanja / Biblioteka KuGLA, knjiga 3. / Za nakladnika Livia Pavletić, prof. / Recenzenti prof. dr. Divna Vuksanović, prof. dr. Lino Veljak / Urednik Livia Pavletić, prof. / Redaktura i lektura Mario Rebac / Design naslovnice Venes Alić / Ilustracije u knjizi Nora Mojaš / Prijelom ing. Amir Ahmetašević / 345 stranica, fotografije, ilustracije / Zagreb, 2012.

ISBN 978-953-56314-2-2

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 794755.

Sadržaj: I dio / Od "Medij je poruka" do "Filozofija medija je poruka" / 1. *Filozofija medija – to je poruka* / 2. *Kaleidoskop stvarnosti* / 3. *Od informiranja i zabavljanja do porobljavanja* / 4. *Masmedijska zagovaranja visokih načela i proizvodnja niskih strasti* / 5. *Hipnotičko nasilje masmedija* / 6. *Sretni strojevi* / 7. *Programirana (samo)ubojstva* / 8. *Elektroničko umnažanje (nogometne) mržnje* / 9. *Kriza i mediji* / 10. *Teorija medijskog kaosa* / 11. *Tele-stid* / 12. *Religije i mediji* / 13. *Mediji znanost* / 14. *Akcije Greenpeacea ili šapirograf* / 15. *Poslovanje s podsviješću* / 16. *Kriza povjerenja* / 17. *Strah od slobode* / 18. *Nema korupcijskih kitova bez novinarskog planktona* / 19. *Mašta, mediji i turizam* / 20. *Mediji i sreća* / 21. *Kraj televizije* / II dio / *Jezik, stroj, slika, ljudski mozak, identitet* / 1. *Medij jezika* / 2. *Istina iz stroja* / 3. *Istok i Zapad ljudskoga mozga* / 4. *Medijsko sagorijevanje seksualnosti* / 5. *Identitet i nasilje* / 6. *Identitet i identiteti* / 7. *Masovno slobodni* / 8. *Čemu filozofija ako nije filozofija medija* / III dio / *Poetičko ustrojstvo logosa* / 1. *Kišević, pjesnik molitve* / 2. *Jezik evociranja misterija*

Hrvoje Turković

Teorija filma, treće, dopunjeno izdanje / Nakladnik MeandarMedia / Lumiere&co, knjiga 2 / Za nakladni-

ka Branko Čegec / Urednik Branko Čegec / Korektura Jasmina Han / Dizajn Bestias / Prijelom MeandarMedia, Tomica Zobec / 354 stranice, fotografije / Zagreb, rujan 2012.

ISBN 978-953-334-023-4

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 817743.

Sadržaj: Predgovor prvome izdanju / Pregovor drugome izdanju / Predgovor trećem izdanju / 0. Uvod / 0.1. Netremičnost i neprimjetnost kao proizvodni i recepcijski problem; 0.2. Montažna pravila: zanatsko-gramatička teorija montaže; 0.3. Estetički pristupi; 0.4. Problematizacija prikazivanja; 0.5. Osnovna teza ove knjige; 0.6. Ispitivački program ove knjige / I. DIO: FILMSKO PRIKAZIVANJE / 1. Pojam prizora i točke promatranja / 1.1. Uvođenje pojma prizora; 1.2. Uvođenje pojma točke promatranja; 1.3. Orijentacijsko određenje pojma prizora; 1.4. Orijentacijsko određenje pojma točke promatranja; 1.5. Prizor i točka promatranja u odnosu / 2. Razumijevanje pojma prikazivanja / 2.1. Uvod; 2.2. Teorija iluzionizma; 2.3. Teza irealnosti prikazivanja; 2.4. Teorija paradoksalnosti prikazivanja; 2.5. Teorija autonomnosti prikazivanja / 3. Mogućnost prikazivačkog razabiranja / 3.1. Selektivna neselektivnost razabiranja; 3.2. Metakategorijsko specifikiranje kategorija: prikazivanje kao zapis / 4. Epistemološka funkcija prikazivačkog zapisa / 4.1. Razabiračka odvajanja, disocijacije; 4.2. Epistemološka funkcija; 4.3. Princip ekonomije i informativnosti; 4.4. Prikazivanje kao epistemološko sredstvo: modelotvornost / 5. Socijalna funkcija prikazivanja / 5.1. Personalno i socijalno modeliranje / 5.2. Socijalnost prikazivanja; 5.3. Socijalna paradigmatizacija; 5.4. Konvencionalizacija, standardizacija, normiranje; 5.5. Specijalizacija / 6. Komunikacijska funkcija prikazivanja / 6.1. Socijalno-epistemološka funkcija kao komunikacijska; 6.2. Komunikacijska kooperacija: načelo suradnje; 6.3. Aspekti komunikacijske "smislenosti"; 6.4. Komunikacijska multifunkcionalnost i komunikacijska specijalizacija; 6.5. Komunikacijske posljedice zapsanosti: komunikacija kao interventna svrha; 6.6. Komunikacijske posljedice zapsanosti: transsituacionost, dugoročnost priopćenja; 6.7. Ključne implikacije dugoročnosti filmskog priopćenja; 6.8. Metakomunikacijska regulacija komunikacije / 7. Neki zaključci / II. DIO: SCENA I UNUTARSCENSKI KONTINUITET / 8. Pojam scene / 8.1. Prizorni identitet scene; 8.2. Promatračko određenje; 8.3. Neprekidnost promatranja; 8.4. Netremičnost kao problem: montažni prijelaz; 8.5. Metakomunikacijski status montažnog prijelaza / 9. Kontinuirani montažni prijelaz / 9.1. Problemi kontinuiteta; 9.2. Identitetna postojanost (kontinuitet); 9.3. Postojanost promatračke orijentacije; 9.4. Prizorna

motivacija montažnog prijelaza; 9.5. Prizorni interes / 10. Izlagačko određenje scene / 10.1. Priča kao opravdavatelj prizornog interesa u sceni; 10.2. Promatračko vođenje interesa; 10.3. Metakomunikacijska važnost aktivatora interesa; 10.4. Metakomunikacijsko "ocrtavanje" scene / 11. Zaključak: principi razabiranja scene / III. DIO: NEPRIMJETNI REZ: MOTIVACIJA REZA / 12. Status neprimjetnosti reza / 12.1. Neprimjetni i primjetni montažni prijelazi; 12.2. Neprimjetnost/primjetnost kao univerzalan kognitivni indikator; 12.3. Neravnopravan kategorijski status primjetnih i neprimjetnih montažnih prijelaza; 12.4. Teze iluzionizma, ponovno; 12.5. Pobijanje tvrdnje o iluzivnosti netremičnog montažnog prijelaza; 12.6. Primjetnost, neprimjetnost, montažni rez; 12.7. Artikulacija problema / 13. Motivacija prema zbivanju / 13.1. Prvi slučaj: rez po središnjoj kretnji; 13.2. Motivacija opisanog montažnog prijelaza; 13.3. Promatračka analiza pokreta i motivacija; 13.4. Drugi slučaj: rez na pogled; 13.5. Motivacija montažnog prijelaza u drugom slučaju; 13.6. Treći slučaj: rez po komunikacijskoj smjeni; 13.7. Četvrti slučaj: rez po završetku radnje; 13.8. Naknadna motivacija; 13.9. Formalizacija načela motivacije / 14. Motivacija prema promatračkom stavu / 14.1. Peti slučaj: rez po iscrpljenju promatračkog zanimanja; 14.2. Motivacija zbivanjem i promatračka motivacija; 14.3. Šesti slučaj: insertiranje konteksta; 14.4. Stupanj motiviranosti otklona na kontekst; 14.5. Sedmi slučaj: deskriptivni montažni prijelazi; 14.6. Osmi slučaj: orijentacija promatranja; 14.7. Načelo najpovoljnijeg promatračkog položaja; 14.8. Sažet pregled motivacijskih načela / 15. Tumačenje motivacije / 15.1. Kauzalnost i opažanje; 15.2. Opažanje vođeno podacima i opažanje vođeno stavom; 15.3. Epistemički principi: "logika" prizornog interesa; 15.4. Interesna načela: struktura interesa; 15.5. Motivacija i izlaganje; 15.6. Epistemološko-komunikacijska priroda motivacije i reza; 15.7. Povezanost (kohezivnost); 15.8. Prizorna i neprizorna povezanost (kohezija); 15.9. Ovisnost povezivanja o širem kontekstu; 15.10. Objedinjenost (koherentnost) / IV. DIO: TEORIJA TEMATIZACIJE / 16. Modeliranje svijeta / 16.1. Uvod: tematizacija i modeliranje; 16.2. Modelotvorna selektivnost; 16.3. Svjetovna sveobuhvatnost epistemološkog modela; 16.4. Svjetovna alternativnost modela; 16.5. Izrađivačka priređenost modela; 16.6. Modeliranje kao ograničavanje modelotvorne neodređenosti / 17. Tematska pozadina / 17.1. Tematska pozadina: podrazumijevanje svijeta; 17.2. Svjetovne odrednice, parametri; 17.3. Prizorno uspostavljanje parametara; 17.4. Identifikacija svijeta: ikonografija / 18. Uspostava teme (tematske strukture) / 18.1. Tema; 18.2. Ključna obilježja teme; 18.3. Uspostava teme; 18.4. Tematska specifikacija svijeta; 18.5. Tema kao razvoj svjetovnih očekivanja / 19. Temati-

DUŠKO POPOVIĆ:
TEKUĆA
BIBLIOGRAFIJA
FILMSKIH
PUBLIKACIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

zacijski fokus / 19.1. Tematski fokus (tema); 19.2. Tip-ske osobine pažnje i njenog predmeta; 19.3. Tematsko fokusiranje kao modeliranje interesa; 19.4. Tematske funkcije fokusa; 19.5. Funkcije fokusa: tematsko problematiziranje; 19.6. Funkcije fokusa: tematska diferencijacija; 19.7. Funkcije fokusa: provjera tematskih očekivanja; 19.8. Tematsko usvajanje fokaliziranih pojava: motivacija fokalnih pojava; 19.9. Motivacijski mehanizam / 20. Zaključak: tematski fokus, tema i modeliranje svijeta / Bilješka / Bibliografija / Kazalo pojmova / Kazalo imena i naslova / Bilješka o autoru

Katica Šarić – Mirjana Jukić

Mali DOKUmentarci / dodatak nastavi medijske kulture u osnovnim školama i video drušinama s prijedlogom pripreme nastavnog sata / Nositelj projekta Udruga za promicanje kulture DOKUart / Autorice stručnog teksta Katica Šarić, Mirjana Jukić / Stručni suradnik Damir Čučić / Lektorica Dijana Hodalić / Tekst čitao Željko Tomac / Grafičko oblikovanje Kreativna gombaonica d.o.o. / 32 stranice, ilustracije, DVD / Bjelovar 2012.

Sadržaj: O Malom DOKUartu / Medijska kultura u osnovnoj školi (uvod) / Prijedlog dječjih dokumentarnih filmova za video i filmske družine i za nastavu medijske kulture u osnovnoj školi / Sretna / Prijedlog pripreme nastavnog sata medijske kulture (dvosat, 6. razred) / Hana i Tin / Zvijezda razreda / Hafiz / Alla, Nazariy i svi njihovi / Mali pojmovnik za razumijevanje filma / Biografija autorica / Popis literature

Katica Šarić, Andreja Bartolić

Ja sam u svom filmu – Priručnik za rad s djecom i mladima – radionice za satove razrednika s dječjim filmovima i radijskim emisijama / Naklada Ljevak / Za nakladnika Ivana Ljevak Lebeda / Urednica Mirjana Jukić / Recenzentice doc. dr. Valentina Kranželić, doc. dr. Martina Ferić Šlehan / Lektura i korektura Meri Farac Jemrić / Grafičko oblikovanje Ram / Fotografije Katica Šarić / 120 stranica, fotografije, dva DVD-ija / Zagreb, studeni 2012.

ISBN 978-953-303-558-1

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 822190.

Sadržaj: Uvod / O dječjim filmovima i radijskim emisijama / Samopoštovanje / Potrebe / Vrijednosti / Ljubav – prve simpatije – kvalitetni odnosi / Humani odnosi među spolovima / Budeš li čuvao zdravlje, bit ćeš zdrav i sretan čovjek / Dječja prava, obveze i odgovornosti / Prihvatanje djece s teškoćama u razvoju (različitosti) / Mediji i kritičko mišljenje / Kako učiti s osmijehom na licu / Roditelji i djeca / O autoricama / Preporučena literatura

Gilles Deleuze

Film 2: Slika – vrijeme / Izdavač Udruga bijeli val / Za izdavača Nikola Devčić / Biblioteka Sinestetika / Naslov izvornika Gilles Deleuze: Cinema 2: L'Image – Temps, Les éditions de minuit, Paris, 1985 / Urednik Srećko Horvat / Prijevod Mirna Šimat i Maja Ručević / Izrada kazala Karla Lončar / Lektura Goran Pavlić / Dizajn Ruta / 378 stranica / Zagreb, 2012.

ISBN 978-953-56086-3-9

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 823208.

Kazalo: I. Onkraj slike i pokreta / Kako definirati neo-realizam? / Optičke i zvučne situacije nasuprot senzorno-motoričkim situacijama: Rossellini, De Sica / Opznakovi i sonznakovi: objektivizam-subjektivizam, stvarno-imaginarno / Novi val: Godard i Rivette / Taktiznakovi (Bresson) / Ozu, izumitelj čistih optičkih i zvučnih slika / Svakodnevna banalnost / Prazni prostori i mrtve prirode / Vrijeme kao nepromjenjiv oblik / Nepodnošljivo i vidovitost / Od klišeja do slike / Onkraj pokreta: ne samo opznakovi i sonznakovi, nego i kronoznakovi, lektoznakovi i nooznakovi / Antonio-nijev primjer / II. Rekapitulacija slike i znakova / Film, semiologija i jezik / Predmeti i slike / Čista semiotika: Peirce i sustav slika i znakova / Slika-pokret, označeni sadržaj i nejezična obilježja izraza (unutarnji monolog) / Slika-vrijeme i njezina podčinjenost slici-pokretu / Montaža kao neizravna reprezentacija vremena / Odstupanje pokreta / Emancipacija slike-vremena: njezina izravna prezentacija / Relativna razlika između klasičnog i modernog / III. Od uspomena do snova (treći osvrt na Bergsona) / Dvije vrste prepoznavanja prema Bergsonu / Kruženja optičke i zvučne slike / Rossellinijevi likovi / Od optičke i zvučne slike do slike-uspomene / Retrospekcija i kruženja / Dva pola retrospekcije: Carné i Mankiewicz / Vrijeme koje se račva, prema Mankiewicz / Nedostatnost slike-uspomene / Sve veća i veća kruženja / Od optičke i zvučne slike do slike-sna / Eksplicitan san i njegov zakon / Njegova dva pola: René Clair i Buñuel / Nedostatnost slike-snova / "Implicirani san": pokreti svijeta / Bajkoviti film i glazbena komedija / Od Donena i Minnellijs do Jerryja Lewisa / Četiri doba burleske / Lewis i Tati / IV. Kristali vremena / Aktualno i virtualno: najmanje kruženje / Slika-kristal / Nerazlučiva razlikovanje / Tri aspekta kristalnoga kruženja (razni primjeri) / Dvojak pitanje filma u filmu: novac i vrijeme, industrijska umjetnost / Aktualno i virtualno prema Bergsonu / Bergsonovske postavke o vremenu: temelj vremena / Četiri stanja kristala i vrijeme / Ophüls i savršeni kristal / Renoir i napuknuti kristal / Fellini i oblikovanje kristala / Problem glazbe u filmu: zvučni kristal, galop i zarazni pripjev (Nino Rota) / Visconti i kristal u

raspadanju: Viscontijevi elementi / V. Vrhovi sadašnjosti i slojevi prošlosti (četvrti osvrt na Bergsona) / Dvije izravne slike-vremena: supostojanje slojeva prošlosti (aspekti), simultanost vrhova sadašnjosti (akcenti) / Druga slika-vrijeme: Robbe-Grillet, Buñuel / Neobjašnjive razlike / Stvarno i imaginarno, istinito i lažno / Prva slika-vrijeme: slojevi prošlosti prema Orsonu Wellesu / Pitanja dubine polja / Metafizika sjećanja: beskorisne uspomene koje možemo prizvati (slike-uspomene), uspomene koje ne možemo prizvati (halucinacije) / Razvoj Wellesovih filmova / Sjećanje, vrijeme i zemlja / Slojevi prošlosti prema Resnaisu / Sjećanje, svijet i razdoblja svijeta: razvoj filmova / Zakoni transformacije slojeva, neodlučive alternative / Dugi kadar i kratka montaža / Karte, dijagrami i mentalne funkcije / Topologija i nekronološko vrijeme / Od osjećaja do misli: hipnoza / VI. Moći lažnog / Dva režima slike: s gledišta opisa (organski i kristalni opis) / S gledišta naracije (istinita i krivotvoriteljska naracija) / Vrijeme i moć lažnog u slici / Lik krivotvoritelja: njegova mnogostrukost, moć metamorfoze / Orson Welles i pitanje istine / Kritika sustava suda: od Langa do Wellesa / Welles i Nietzsche: život, postanak i moć lažnog / Transformacija središta u Wellesa / Komplementarnost kratke montaže i kadra-sekvenca / Veliki nizovi krivotvoritelja / Zašto sve ne vrijedi podjednako / S gledišta priče (istinita i simulirajuća priča) / Model istine u stvarnosti i u fikciji: Ja = Ja / Dvostruka transformacija stvarnosti i fikcije / "Ja je netko drugi": simulacija, fabulacija / Perrault, Rouch i što znači "cinéma-vérité" / Prije, poslije ili postanak, kao treća slika-vrijeme / VII. Misao i film / Ambicije prvog filma: masovna umjetnost i nova misao, duhovni automat / Ejzenštejnov model / Prvi aspekt: od slike do misli, cerebralni šok / Drugi aspekt: od misli do slike, figure i unutarnji monolog / Pitanje metafore: najljepša metafora filma / Treći aspekt: jednakost slike i misli, veza čovjeka i svijeta / Misao, moć i znanje / Cjelina / Kriza filma, prekid / Preteča Artaud: nemoć razmišljanja / Evolucija duhovnog automata / Čime se film u biti bavi / Film i katoličanstvo: vjerovanje umjesto spoznaje / Razlozi vjerovanja u ovaj svijet (Dreyer, Rossellini, Godard, Garrel) / Teoremska struktura: od teorema do problema (Astruc, Pasolini) / Misao Izvana: kadar-sekvenca / Problem, izbor i automat (Dreyer, Bresson, Rohmer) / Novi status cjeline / Međuprostor i iracionalni rez (Godard) / Dislokacija unutarnjeg monologa i odbijanje metafora / Povratak s problema na teorem: Godardova metoda i kategorije / VIII. Film, tijelo i mozak, misao / "Dajte mi, dakle, neko tijelo" / Dva pola: svakodnevica i ceremonija / Prvi aspekt eksperimentalnog filma / Film tijela: od stavova do gestusa (Cassavetes, Godard i Rivette) / Nakon novog vala / Garrel i pitanje filmskog stvaranja tijela / Kaza-

lište i film / Doillon i pitanje prostora tijela: ne-izbor / Dajte mi mozak / Film mozga i pitanje smrti (Kubrick, Resnais) / Dvije temeljne promjene s cerebralnog gledišta / Crni ili bijeli ekran, iracionalni rezovi i ponovna ulančavanja / Drugi aspekt eksperimentalnog filma / Film i politika / Nema naroda... / Trans / Kritika mita / Fabulativna funkcija i proizvodnja kolektivnog iskaza / IX. Sastavnice slike / Nijemi film: viđeno i čitano / Zvučni film kao dimenzija vizualne slike / Govorni čin i interakcija: konverzacija / Američka komedija / Zvučni film otvara nam oči, a vizualna slika postaje čitljivom / Zvučni kontinuum, njegovo jedinstvo / Njegova diferencija s obzirom na dva aspekta neuokvirenog prostora / Glas iz off-a i druga vrsta govornog čina: refleksivni / Hegelovska koncepcija ili ničéanska koncepcija filmske glazbe / Glazba i predstavljanje vremena / Treća vrsta govornog čina, čin fabulacije / Nova čitljivost vizualne slike: stratigrafska slika / Nastanak audiovizualnog / Autonomija zvučne odnosno vizualne slike / Dva kadriranja i iracionalni rez / Straub, Marguerite Duras / Odnos dviju autonomnih slika, novi smisao glazbe / X. Zaključci / Evolucija automata / Slika i informacija / Syberbergov problem / Izravna slika-vrijeme / Od optičkih i zvučnih znakova do kristalnih znakova / Različite vrste kronoznakova / Nooznakovi / Lektoznakovi / Nestanak tehnike retrospekcije, neuokvirenog prostora i glasa iz off-a / Korisnost teorije u filmu / Indeks autora zastupljenih u oba sveska

ČASOPISI

Filmonaut, broj 6 / Izdavač Blank_filmski inkubator / Odgovorna osoba Dario Juričan / Urednici Tamara Kolarić, Mario Kozina / Dizajn Luka Sepčić / Suradnici u ovom broju Danijel Brlas, Janko Heidl, Igor Hrčić, Marijana Janjić, Igor Jurilj, Nino Kovačić, Vjeran Kovljanić, Valentina Lisak, Karla Lončar, Silvestar Mileta, Luka Ostojić, Jelena Pašić, Stipe Radić, Goran Sedlar, Toni Skorić, Petra Vukelić, Uroš Živanović / Lektorice Marija Krnić, Mirjana Ladović, Anja Pletikosa / Prijevod s engleskog Valentina Lisak / Zagreb, 2012.

ISSN 1848-1493 (tiskano izdanje)

ISSN 1847-7224 (digitalno izdanje)

Sadržaj: Riječ uredništva / Trendovi Videoteke / Tema broja Odjeci nijemog filma / Sight&sound Ben Rivers / Autor u fokusu Christian Petzold / Animaville Darko Masnec / Doku(mo)ment Iljan Metev / Kinokava Damir Čučić / Danil Ivanoviću, slobodan si / Dođi k sebi / Hugo / I, J, K, L / Indignados / Iskušenje sv. Ante / Iz daljine izgleda lijepo / Ja sam svoj život posložila / Kraljevstvo izlazećeg Mjeseca / Meta / Mušice, krpelji i pčele / Naš osobni rat / Nedodirljivi / Nije ti život

DUŠKO POPOVIĆ:
TEKUĆA
BIBLIOGRAFIJA
FILMSKIH
PUBLIKACIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

pjesma Havaja / Oh, Willy... / Otac / Pismo čači / Priča s početka vremena / Prometej / Raj: ljubav / Sherlock / Slatko spavaj / Sramota / Vitez tame: povratak

KATALOZI

Filmski programi / filmski ciklusi jesen/zima 2012 / br. 34 / Nakladnik Hrvatski filmski savez / Za nakladnika Hrvoje Turković / Urednica Agar Pata / Suradnica Viktorija Krčelić / Oblikovanje Fiktiv / 60 stranica, fotografije / Zagreb, 2012.

ISSN 1334-529X

Sadržaj: Ciklus korejskoga filma / Dragan Rubeša O životinjama i ljudima / Biografije redatelja / Filmografija / Ciklus japanskoga filma / Tanja Vrvilo Ljubavna pisma iz japanske izmaglice / Biografije redatelja / Filmografija / Ciklus westerna-Njemačka / Živorad Tomić Winnetou na Tuškancu / Biografije redatelja / Filmografija / Ivo Škrabalo, Hrvatska filmska povijest ukoliko (1896-2006) Winnetou – njemački westerni / Ciklus Oliviera Assayas / Francuska / Tomislav Kurelec Otvaranje prostora životu / Filmografija / Biografija redatelja / Olivier Assayas Lomeći zvučni zid: redateljeva razmišljanja o filmovima, glazbi, mladosti i politici, The Village Voice Movies, 2004 / Dragan Rubeša Seks, droge & post-punk / Ciklus filmova / Španjolska, Argentina, Brazil, Čile i Portugal / Josip Grozdanić Iberoamerička romantika i humor / Biografije redatelja / Filmografija / Ciklus Alaina Resnais / Francuska / Dragan Rubeša Alain Resnais – 90 godina mlad / Biografija redatelja / Filmografija / Camillo de Marco Alain Resnais i Srca u Veneciji, Cineuropa, 2. rujna 2006 / Televizijska serija / Njemačka / Reiner Werner Fassbinder – Berlin Alexanderplatz / Film u 13 dijelova i epilog / Kratki sadržaj po epizodama / Program filmskih projekcija od 11. rujna do 22. prosinca 2012.

17. filmska revija mladeži & 5th four river film festival / Karlovac, 12-15. rujna 2012 / Izdavači/Publishers Hrvatski filmski savez, Zagreb, Kinoklub Karlovac, Karlovac / Za izdavača/Published by Vera Robić-Škarica, Marija Ratković Vidaković / Urednica/Editor Marija Ratković Vidaković / Grafički urednik/Graphic design Marko Pekić (Radar d.o.o.) / Lektorice i korektorice/Proofreading Maja Butković (Art Plus d.o.o.), Ivančica Šebalj / Autori tekstova/Texts by Petar Krelja, Boško Picula, Marija Ratković Vidaković / Prijevod/Translation Andrea Rožić / 160 stranica, fotografije / Karlovac, 2012.

Sadržaj: Tko je tko?/Who is who? / Uvodna riječ/Introductory Word / Pet godina Four River Film Festival.../Five Years of Four River Film Festival.../ Selekcij-

ska komisija/Selection Committee / Ocjenjivački sud/Jury / Nagrada Žuta zastava/The Yellow Flag Award / Natjecateljski program/Competition Programme / Popratni program/Side programme / Prijavljeni filmovi/Submitted Films / Adresar/Address Book / Festivali-prijatelji/Festivals-friends

50. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva djece / Zadar, 4-7. listopada 2012 / Izdavač Hrvatski filmski savez / Za izdavača Vera Robić-Škarica / Urednice Vera Robić-Škarica, Marija Ratković Vidaković / Izbor prizora iz videoradova za katalog i web stranicu Željko Radivoj / Suradnica na katalogu Tamara Martinović / Lektorica i korektorica Ivančica Šebalj / Fotografije Iz arhiva Hrvatskog filmskog saveza, Osnovne škole Stanovi iz Zadra i Filmske družine Osnovne škole Stanovi Zadar / 112 stranica, fotografije / Zagreb, 2012.

Sadržaj: Priređivački odbor / Pedeset godina dječjeg filmskog stvaralaštva / 50 godina Revije kao dio statistike / Zadar – grad domaćin / OŠ Stanovi – škola domaćin / Z(k)adar – filmska družina Osnovne škole Stanovi – družina domaćin / Ocjenjivački sud / Revijski program / Revijske projekcije / Festival o pravima djece / Adresar svih prijavljenih filmova, škola i družina / Statistički podaci o 50. reviji / Festivali-prijatelji / Partneri i sponzori / Impressum

Onetakefilmfestival / numbersix / Međunarodni festival filmova snimljenih u jednom kadru/International Festival of Films Shot in One Take / Zagreb, 22-24. studenoga 2012 / Nakladnik/Publisher One Take Film Festival / Za nakladnika/For the publisher Sanja Šamanović / Urednik/Editor Boško Picula / Pomoćnik urednika/ Assistant editor Josip Grozdanić / Suradnici/Assistants Mario Kozina, Tanja Dabo, Bojan Mucko, Irena Mihalić, Kristina Dorić / Prijevod/Translation Nina Gojić / Oblikovanje/Design Krsto Jaram / Prijelom/Layout Ines Šulj / 164 stranice, fotografije / Zagreb, 2012.

Sadržaj: Filmovi/Films / O festivalu/About the Festival / Uvodnici/Editorials / Nagrada/Award / Ocjenjivački sud/Festival jury / Glavni program/Main programme / Konkurencija/Competition / One Take in space / Almost one / Last take / Popratni program/Additional programme / Loading...Ben Rivers / Take it slow / Single shot / One shot movie competition / Izložba Pet kapi sna/Exhibition Five drops of dream / Radionice/Workshops / Hvala/Thanks / Organizatori/Organizers / Impresum/Impressum / Pokrovitelji/Sponsors

44. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva / Đakovo, 23-25. studenoga 2012 / Izdavači Hrvatski filmski savez i Foto-kino klub Đakovo / Za izdavača

Vera Robić-Škarica i Damir Tomić / Urednice Vera Robić-Škarica i Marija Ratković Vidaković / Grafička urednica Vlatka Berc / Suradnici na katalogu Tamara Martinović i članovi Foto-kino kluba Đakovo / Lektorica i korektorica Ivančica Šebalj / Fotografije iz arhiva Hrvatskog filmskog saveza i Foto-kino kluba Đakovo / 56 stranica, fotografije / Zagreb, 2012.

Sadržaj: Priređivački odbor / Uvodna riječ / Đakovo-grad domaćin / FKK Đakovo-klub domaćin / Ocjenjivački sud / Programski raspored / Revijske projekcije / UNICA 2012 / Popis prijavljenih filmova / Adresar / Statistika 44. revije / Nagrade 43. revije / 43. revija u slici / Partneri i sponzori / Impressum

DUŠKO POPOVIĆ:
TEKUĆA
BIBLIOGRAFIJA
FILMSKIH
PUBLIKACIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Summaries

DINA IORDANOVA

ETAMI BORJAN

Margin as the focus in the works of Dina Iordanova

Summary: In our region Dina Iordanova is best known for her essays on Eastern European and Balkan cinema. She was one of the first Anglophone film scholars who studies thoroughly Eastern European cinemas in the period before and after the fall of the Berlin Wall. Describing the development of Eastern European and Balkan cinemas she deconstructed Western Orientalist discourse. In her comparative analysis of the Balkan filmmakers' movies and the foreign movies on the Balkans, the author outlined the discrepancies between Eurocentric and Balkan-centric politics of representation, building upon contemporary theories in cultural studies, post-colonial criticism, film studies, sociology, and history. Her first books cover topics that will reappear in her later work: relationship between the margin and the center, cinema at the periphery, cinematic presentation of marginalized social groups, etc. In her latest works Iordanova analyzes geographically dislocated margin; an imaginary entity with constantly shifting borders, remapped in correlation with the broader global centers. In her recently edited books Iordanova tackles issues such as cinema at the periphery, migrations, the impact that digital media and film festivals have on production, distribution, and reception of "small" cinemas. Although her publications at first glance seem to cover a wide range of different topics, they all explore how geopolitical and social changes together with digital media, influence the position and development of the cinemas on the margins. In her works Dina Iordanova analyzes the formation of new film peripheries through discursive practices as well as the process of repositioning the margins within the national, regional or global context.

Key words: Dina Iordanova, Eastern European cinema, Balkan cinema, cinemas on the margins, film festivals

FROM THE HISTORY OF CROATIAN FILM

MLADEN BURIĆ

***Lisinski* – from nitrate to DVD**

Summary: The aim of this essay is to explain the circumstances and the context of the creation, finding, storage and restoration of Oktavijan Miletić's film *Lisinski*, the first Croatian full-length film from 1944. The essay gives a detailed description of the successful process of restoration of the original film negative, carried out and digitally processed at the Croatian State Archives, i.e. the Croatian Film Archive. Furthermore, it explains social and political circumstances regarding the reception of the film. The restoration of the film *Lisinski* presented a considerable challenge to the Archives' staff due to the nitrate film base as well as the film's political unfitness in certain historical periods. The final outcome of the project serves as an example of an appropriate reaction of film archivists and the importance of their role in terms of enriching national film heritage.

Key words: film archivism, film restoration, digital restoration, *Lisinski*, nitrate film base

IVAN VELISAVLJEVIĆ

Živorad Tomić films' genre model

Summary: The author analyses two films by Živorad Tomić, *King's Endgame* (1987) and *Diploma for Death* (1989), in the light of intertextual relations with the models of films of revenge and crime films. Furthermore, he gives the context of the Yugoslav cinema of the 1980s and the meaning of the "genre film" in the mentioned period. Tomić's particularity as a director is discussed through a relationship between the artistic idea of the genre film, deriving from film criticism, and its directorial realization, primarily in terms of working with actors and the director of photography. The author proves the thesis that Tomić's understanding of the genre is marked by restrictedness within the medium and directorial essayization of the genre rather than by the application of genre patterns in interpreting social realities.

Key words: genre film, films of revenge, crime film, Živorad Tomić, Croatian cinema

ARSEN OREMOVIĆ

Croatian film and marketing

Summary: The essay analyses Croatian film by means of four marketing mix criteria: product, price, distribution, and promotion. Croatian film belongs to the category of subsidized cinemas, which means that

it is considered a cultural rather than a marketing good. However, although perceiving culture through classical tools belonging to the world of economy is always specific as it is, the case of Croatian film is even more specific. National film producers can hardly control the four mentioned variables (which is the basis of good management), but, to mention an even bigger problem, in this kind of film industry it is hard to tell what makes for a product in the first place. Is it a project (a screenplay) that the director/producer sends to a selection committee or is it a film ready for distribution? Do the Croatian Audiovisual Centre or other calls for tenders, which are almost the only source of income, represent the “market” for national films or is it the audience? This dualism represents the larger part of the problem of Croatian film, largely manifested in the questionable quality of screenplays. Apart from tackling Croatian film in a manner which is different from common canons relating to theory, criticism and essays, the text is also envisaged as a manual for dealing with film in Croatia, with a clear-cut distinction between what it should look like in theory and what it is like in practice.

Key words: Croatian film, screenplay, product, distribution, price, promotion

MATERIALS FOR FILM AND MEDIA CULTURE EDUCATION

ANA ĐORDIĆ

JELENA MODRIĆ,

Methodological approach to analysis and interpretation of the film *Children of Heaven* as a secondary school teaching unit

Summary: The essay is intended for secondary school teachers as it proposes a methodological approach for the teaching unit *Children of Heaven* (*Bacheha-ye aseman*, Majid Majidi, 1997) in the first and second years of secondary school.

Key words: *Children of Heaven*, feature film, drama, character, motif, theme, idea of a work, film shot, camera position

O suradnicima

Etami Borjan, magistrirala je filmologiju na sveučilištu La Sapienza u Rimu s radom na temu dokumentarnog filma. Doktorirala filmologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu s temom o etnografskom filmu, gdje je zaposlena kao viša asistentica. Održava predavanja iz filmoloških publikacija. Objavila je znanstvene radove iz područja etnografskog, dokumentarnog, talijanskog, autohtonog i postjugoslavenskog filma na engleskom, talijanskom i hrvatskom jeziku. Članica je Međunarodne filmske federacije i selektorica programa brojnih filmskih festivala.

Mladen Burić (Varaždin, 1970), diplomirao filmsku i TV režiju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Načelnik je Odsjeka za obradu filmskog, video i fono gradiva u Hrvatskoj kinoteci pri Hrvatskom državnom arhivu, gdje se bavi projektima zaštite i restauracije hrvatske filmske baštine. Predsjedatelj je Stalnog odbora Europske konvencije za zaštitu audiovizualne baštine u Vijeću Europe (od 2011) te član stručne skupine za zaštitu audiovizualne baštine pri Europskoj Komisiji u Bruxellesu (od 2006). Predsjednik nadzornog odbora Kinokluba Zagreb, u čijoj je produkciji proizveo desetak kratkih filmova s kojima je sudjelovao na većem broju festivala, revija i izložbi.

Ana Đorđić (Zagreb, 1983), diplomirala je kroatistiku i filozofiju na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, gdje studira na Poslijediplomskom doktorskom studiju književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Trenutno radi kao nastavnica Hrvatskog jezika i Filmske umjetnosti te kao voditeljica dramske skupine u XIII. gimnaziji u Zagrebu.

Feđa Gavrilović (Zagreb, 1986), završio diplomski studij povijesti umjetnosti. Autor je stotinjak predgovora za izložbe i likovnih kritika, mahom u časopisima *Vijenac* i *Kontura*. Suorganizator Prvog međunarodnog kongresa studenata povijesti umjetnosti 2011.

Nikica Gilić (Split, 1973), diplomirao komparativnu književnost i anglistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je magistrirao te doktorirao filmološkom tezom. Predstojnik Katedre za filmologiju Odsjeka za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu, voditelj je Poslijediplomskog dokorskog studija književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. S Brunom Kragićem je uredio *Filmski leksikon* (2003), napisao je *Filmske vrste i rodove* (2007), *Uvod u teoriju filmske priče* (2007) i *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma* (2010; drugo izdanje 2011).

Dobitnik je nagrade Filozofskog fakulteta, Nagrade Vladimir Vuković i Nagrade SFERA. Član je savjeta časopisa *Ubiq* i *Autsajderski fragmenti*, glavni urednik u ovom časopisu.

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*.

Dina Iordanova (Sofija, 1960), doktorirala s estetičkom temom na Univerzitetu Sv. Kliment Ohridski u Sofiji u Bugarskoj. Predstojnica katedre za filmologiju Sveučilišta St. Andrews u Škotskoj, gdje je utemeljila Centar za filmske studije i izdavačku kuću St. Andrews Film Studies. Jedna je od prvih anglofonih filmologinja specijaliziranih za kinematografije Istočne Europe i Balkana. U svojim se radovima bavi položajem i razvojem kinematografija s margina u odnosu na geopolitičke, društvene i medijske promjene. Objavila je i uredila niz knjiga od kojih se ističu: *BFI Companion to Eastern European and Russian Cinema* (2000), *Cinema of Flames: Balkan Film* (2001), *Cinema of the Other Europe* (2003), *Cinema of the Balkans* (2006), *The Festival Circuit* (2009) *Cinema at the Periphery* (2010), *Moving People, Moving Images* (2010) i dr.

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.

Krešimir Košutić (Zagreb, 1976), apsolvent komparativne književnosti i lingvistike na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Filmske kritike objavljuje u *Vijencu*; suradnik na Trećem programu Hrvatskoga radija i urednik u ovome časopisu od 2009.

Vjeran Kovljanić (Sisak, 1983), apsolvent 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*.

Juraj Kukoč (Split, 1978), diplomirao komparativnu književnost i španjolski jezik na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je student Poslijediplomskog dokorskog studija književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. 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), filmski i kazališni kritičar i publicist; diplomirao komparativnu književnost i francuski jezik na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavljivao u domaćim i stranim tiskanim i elektronskim medijima; 2004. objavio knjigu *Filmska kronika – zapisi o hrvatskom filmu*. Radio kao urednik na Trećem programu Radio Zagreba, asistent na Odsjeku za komparativnu književnost te urednik redakcije Filmskog programa HTV-a, a bio je i urednik u *Prologu* i *Vijencu*. Režirao pet kratkometražnih filmova i oko stotinu TV emisija. Dobitnik Nagrade Vladimir Vuković za životno djelo 2011.

Jelena Modrić (Pula, 1983), diplomirala je na Odsjeku za montažu Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu, gdje trenutno radi kao asistentica. Pohađa Poslijediplomski doktorski studij književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Montažerka slike i/ili zvuka te skriptica na brojnim filmskim i televizijskim projektima.

Arsen Oremović (Derventa, 1966), filmski kritičar, novinar, kolumnist i urednik u *Večernjem listu*. Urednik i suradnik dvije zbirke pripovjedaka *Zvučni zid* (2009) i *Zvučni zid 2 – Vinilne priče* (2011). Autor zbirke televizijskih i društvenih komentara *Ta divna stvorenja* (2007). Koautor pet *Kino & video vodiča* (1996 – 2000; u suradnji s Jankom Heidlom i Draženom Ilinčićem), satiričkog leksikona *Kupujmo hrvatsko* (2010; u suradnji s Ognjenom Sviličićem) i TV serijala *Naši dani – priča o hrvatskom rocku*. Direktor filmskog festivala u Puli (1999), predsjednik Hrvatskog društva filmskih kritičara (2001 – 2003). Član Vijeća HRT-a od 2012.

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 i novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu, gdje je magistrirao međunarodne odnose, a doktorirao iz komparativne politike. Radi kao viši predavač na Visokoj školi međunarodnih odnosa i diplomacije Dag Hammarskjöld. Piše filmske recenzije za Hrvatsku televiziju i Hrvatski radio, te vodi emisije o filmu.

Duško Popović (Vukovar, 1952), od 1981. se bavi novinarstvom. Bio je tajnik Kinokluba Zagreb, radio u Školi narodnog zdravlja Andrija Štampar. Autor je više videofilmova. Uredio je monografiju *Kinoklub Zagreb – filmovi snimljeni od 1928. do 2003.* (2003).

Stipe Radić (Šibenik, 1987), student je politologije u Zagrebu, završio preddiplomski studij novinarstva. Objavljuje i poeziju.

Dragan Rubeša (Opatija, 1956), diplomirao na Ekonomskom fakultetu u Zagrebu. Objavljuje u *Novom listu*, *Vijencu* i drugdje. Objavio knjigu *Govor tijela: zapisi o neholivudskom filmu* (2005). Dobitnik godišnje Nagrade Vladimir Vuković za filmsku kritiku u 2003.

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.

Tomislav Šakić (Zagreb, 1979), diplomirao komparativnu književnost i kroatistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (2004), gdje je stekao doktorat iz filmologije (2012). Leksikograf i član uredništva *Filmskog enciklopedijskog rječnika*, urednik u *Hrvatskoj književnoj enciklopediji* 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.

Vladimir Šeput (Osijek, 1985), diplomirao češki jezik i književnost i francuski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje pohađa Poslijediplomski doktorski studij književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Voditelj Salona Matice hrvatske.

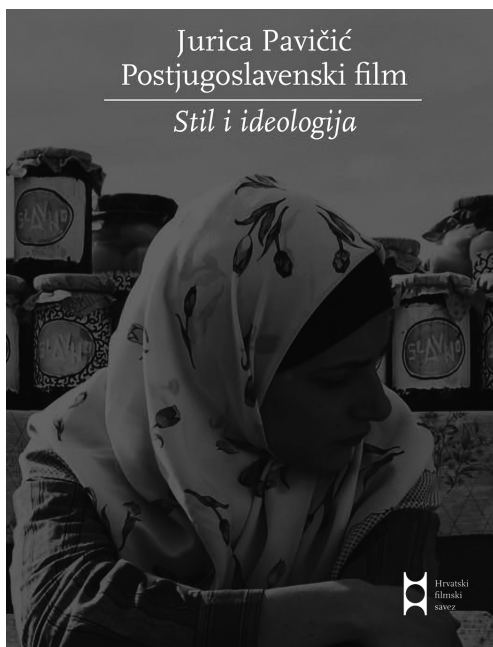
Mirela Tolić (Split 1981), diplomirala je pedagogiju i germanistiku u Zadru, doktorat iz pedagogije izrađuje na Sveučilištu u Zagrebu. Svojedobno znanstvena novakinja na Sveučilištu u Zadru, trenutno asistentica na Odsjeku za pedagogiju Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Splitu. Objavila je knjigu *Media socialization and media culture in the school curriculum – Social and pedagogical implications* (2011), a u koautorstvu s više autora knjige *Mediji i mladi: Prevencija ovisnosti o medijskoj manipulaciji* (2009), *Mladi – odgoj za medije* (2010), *Addicted to media and media manipulation – Socio-pedagogical implications and prevention*

(2011) i *How to acquire media competences? – Examples of prevention projects* (2012).

Ivan Velisavljević (Šabac, 1982), diplomirao opštu književnost i teoriju književnosti te apsolvirao dramaturgiju na Univerzitetu u Beogradu. Trenutno studira na diplomskom studiju komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Asistent je na Fakultetu za medije i komunikaciju u Beogradu. Koautor knjige *Novi kadrovi – skrajnute vrednosti srpskog filma* (2008).

Petra Vukelić (Zagreb, 1982), diplomirala je 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.

Lucija Zore (Dubrovnik, 1980), diplomirala na Sveučilištu u Bologni pri Odsjeku za umjetnost, glazbu, kazalište i film, smjer film. Studira na Doktorskom studiju književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture na Filozofskom fakultetu u Zagrebu.



Jurica Pavičić
POSTJUGOSLAVENSKI FILM
Stil i ideologija
 Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2011.

Nakon neuspjeha jugoslavenskog *melting pota* i raspada federalne države početkom 1990-ih, kinematografije postjugoslavenskog prostora bačene su u podosta različite svjetove. Kao dijete "publike i države", kinematografija se u postjugoslavenskom slučaju pokazuje kontekstualno osjetljivim sustavom, u kojem se stilski izbori i modeli mogu dovesti u jasnu vezu sa sinkronitetom specifičnih sociopolitičkih okolnosti – s ratom i poratnim traumama, nacionalnim ideologijama, ekonomskim i socijalnim prilikama, sustavom financiranja i proizvodnje filma... Te sinkronijske silnice tvore svojevrsno *Veliko Sada*, koje je u pojedinim zemljama i razdobljima ključno oblikovalo postjugoslavenski film, njegov stil i ideologiju. Promatrajući postjugoslavenski film u širem regionalnom kontekstu i pomno analizirajući paradigmatičke filmove iz pojedinih nacionalnih sredina, pa tako i hrvatske, ova knjiga istražuje kroz kakve su stilske promjene prošle postjugoslavenske kinematografije tijekom posljednja dva desetljeća te na koji su način one povezane s promjenama što se zbivaju u specifičnim društvima i u svijetu. Pritom pokazuje kako dominantni stilske modeli prostora post-Jugoslavije – modeli *samoviktimizacije*, *samobalkanizacije* i *normalizacije* – nisu oblikovani niti nekom pretpostavljenom nacionalnom kulturom ili filmskom tradicijom, niti zajedničkim jugoslavenskim nasljeđem. Oni su prije proizvod konkretnoga socijalnog i ideološkog sinkroniteta, nego dijakronijskih veza s nekim od zamišljenih ili stvarnih kulturnih tradicija.

HRVATSKI
 FILMSKI
 LJETOPIŠ

Cijena: 160,00 kuna



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 zahvaćujući 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. Intervjui s nekim od najistaknutijih hrvatskih filmskih redatelja živo prikazuju njihovu umjetničku praksu, a ujedno služe kao svjedočanstvo 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

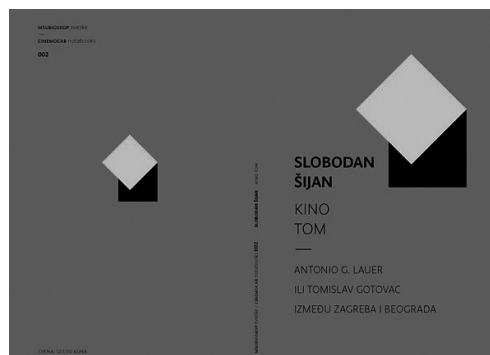


Irena Paulus
TEORIJA FILMSKE GLAZBE
kroz teoriju filmskog zvuka
 Hrvatski filmski savez, Zagreb, veljača 2012.

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 usustavljivanja teorije filmskoga zvuka u nas te sinteza svih dosadašnjih prinosna na tom području u svjetskim okvirima.

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



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 — *homagei* 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 mislioe. Turkovića, koji je prvi tekst o animaciji objavio daleke 1966. godine, uspjela je i "zadržati" do danas: ponajprije kao obična gledatelja 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 Turkovićeva rekapitulacija razvoja "zagrebačke škole crtanog filma" i hrvatske animacije.

Cijena: 100,00 kuna



Jelena Vlašić Duić
U ABESINIJU ZA FONETIČARA
Govor u hrvatskome filmu
Hrvatski filmski savez, Zagreb, 2013.

Premda se film definira kao audiovizualni medij s realističkim afinitetima, fotografski zapis vanjskoga svijeta proučavateljima filma uvijek je bio zanimljiviji od fonografskog. Tako je i filmski govor, jedno od temeljnih filmskih izražajnih sredstava, kao predmet analize izmicao čak i onim filmolozima koji su se posebno usmjeravali na auditivna svojstva filma. Interdisciplinarna studija fonetičarke Jelene Vlašić Duić jedan je od rijetkih pothvata takve vrste: način uporabe i funkcije govora u filmu istražuju se općenito i na primjeru hrvatskoga filma iz druge polovice 20. stoljeća, kojemu se često prigovaralo da "govori" neprirodno i ne iskorištava bogatstvo hrvatskih govora. Od jedanaest analiziranih filmova (*Koncert*, *Martin u oblacima*, *Imam dvije mame i dva tate*, *Kad čuješ zvona*, *Tko pjeva zlo ne misli*, *Razmeđa*, *Mečava*, *Izgubljeni zavičaj*, *Glembajevi*, *Kako je počeo rat na mom otoku*, *Blagajnica hoće ići na more*) čak osam ih je nastalo prema književnim predlošcima, pa se u prvom dijelu razmatra odnos pisane i govorene riječi. Posebna se pozornost posvećuje uporabi standardnog jezika i dijalekata (kajkavskoga, čakavskoga i štokavskoga), funkcijama govora u filmu, te filmskom govoru kao indikatoru vremena, odnosno društvenih i kulturnih odnosa.

Cijena: 110,00 kuna

Upute suradnicima

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIŠ kvartalni je časopis za filmologiju i filmsku kritiku, koji objavljuje filmske studije, rasprave, eseje, kritike, izvještaje, prikaze i recenzije.

Hrvatski filmski ljetopis u načelu ne objavljuje tekstove koji su prethodno bili objavljeni na internetskim stranicama, online-časopisima, u zbornicima i drugim tiskovinama, te molimo suradnike da izbjegavaju višestruko predavanje tekstova. Ukoliko neki autor želi ponovno objaviti tekst izvorno tiskan u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, molimo da to uradi samo uz dopuštenje uredništva, uz navođenje prvoga objavljivanja u našem časopisu. Ukoliko je tekst ponuđen *Hrvatskom filmskom ljetopisu* čitan na radiju, molimo da se to navede u bilješci.

Mole se autori studija i eseja da uz rad prilože sažetak (može ga se staviti na početak teksta). Preporučljivo je da autori sami prilože ilustracije koje odgovaraju tekstu ili predlože kako ilustrirati tekst (ukoliko je to potrebno), s tim da ilustracije trebaju biti u dovoljno visokim rezolucijama za 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 ispravno, 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 zagradi 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.