

(•)

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

god. 19 (2013)
broj 73-74, proljeće-ljeto 2013.

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 19. (2013) izlazi uz potporu Ministarstva kulture Republike Hrvatske,
Hrvatskog audiovizualnog centra i Gradskog ureda za obrazovanje, kulturu i šport
Grada Zagreba / Broj je zaključen 15. 5. 2013., a objavljen je 3. 7. 2013.

NASLOVNICA / FRONT COVER: Hrvoje Turković

SADRŽAJ

UVODNIK	5	Bruno Kragić / Pola stoljeća razumijevanja filma
HRVOJE TURKOVIĆ	7	Midhat Ajanović / Slika i stvarnost: filmska montaža i perspektiva filmske slike u tumačenju Hrvoja Turkovića
	15	Etami Borjan / Semiotičko-genološki pristup "prirodi" dokumentarnog filma
	27	Nikica Gilić / O žanrovskom i umjetničkom filmu u genološkoj koncepciji Hrvoja Turkovića
	34	Tatjana Jukić / Lubitschev obrt
	51	Petar Krelja / Hrvojeve fundamentalije
	61	Petar Krelja / Razgovor s Hrvojem Turkovićem/ Teorija u prvom licu – filmska opredjeljenja Hrvoja Turkovića
	109	Krunoslav Lučić / Stilizacijske funkcije u hrvatskom dokumentarnom i eksperimentalnom filmu: dva primjera nenarativnih tipova filmskog izlaganja
	127	Irena Paulus / Hrvoje Turković i filmska glazba: propitivanje ukorijenjenih načela
	139	Jurica Pavičić / H-8...: film socijalističke katastrofe
	151	Tomislav Šakić / Igrani film između klasične i modernističke naracije
	168	Biobibliografija Hrvoja Turkovića
ESEJI	197	Vjeran Kovljanić / U potrazi za novim realizmima: filmovi Pedra Coste
FESTIVALI I REVIJE	207	6. One Take Film Festival (2012): Zašto snimati filmove u jednom kadru?, Janko Heidl
	214	10. Human Rights Film Festival (2012): Ovo (ni)je film!, Stipe Radić
	219	22. dani hrvatskog filma (2013): Najbolje što hrvatski film trenutačno ima, Dragan Jurak / Godina prosječnosti, Stipe Radić / Hrvatska animacija kao geografska i ekonomska odrednica, Jurica Starešinčić / Nagrade Oktavijan: rezultati glasanja članova Hrvatskog društva filmskih kritičara, priredila Marijana Jakovljević
NOVI FILMOVI	233	Kinorepertoar: <i>Cvjetni trg</i> (Jelena Pašić), <i>Halimin put</i> (Josip Grozdanić), <i>Master</i> (Petra Vukelić), <i>Slučajni prolaznik</i> (Marijan Krivak), <i>Zagrebačke priče 2</i> (Boško Picula), <i>Zvijeri južnih divljina</i> (Mario Slugan)
NOVE KNJIGE		Recenzije knjiga:
	251	Tomislav Čegir / Hrvoje Turković, 2010, <i>Nacrt filmske genologije</i> , Zagreb: Matica hrvatska
	253	Jurica Starešinčić / Živjeti s izmišljotinama / Hrvoje Turković, 2012, <i>Život izmišljotina: ogledi o animiranom filmu</i> , Zagreb: Hrvatski filmski savez
		Najava knjige:
	259	Velimir Grgić / "Koki Mitani i japanska filmska komedija", tekst iz: Velimir Grgić, 2013, <i>BANZAI MANZAI!!! – Vodič kroz japansku komediju</i> , Zagreb: Jesenski i Turk
DODACI	261	Kronika / Tekuća bibliografija filmskih publikacija / English Summaries / O suradnicima / Upute suradnicima

CONTENTS

EDITORIAL	5	Bruno Kragić / Half a century of understanding film
HRVOJE TURKOVIĆ	7	Midhat Ajanović / Image and reality: film editing and film image perspective as interpreted by Hrvoje Turković
	15	Etami Borjan / Semiotical and genological approach to the “nature” of documentary film
	27	Nikica Gilić / On genre and art film in Hrvoje Turković’s genological concept
	34	Tatjana Jukić / Lubitsch’s Shop: Turning the Corner
	51	Petar Krelja / Hrvoje’s fundamentals
	61	Petar Krelja / Conversation with Hrvoje Turković / Theory in first person – Hrvoje Turković’s film preferences
	109	Krunoslav Lučić / Stylization functions in Croatian documentary and experimental film: two examples of non-narrative types of film discourse
	127	Irena Paulus / Hrvoje Turković and film music: questioning the deep-rooted principles
	139	Jurica Pavičić / <i>H-8...</i> : A film of socialist disaster
	151	Tomislav Šakić / Feature film between classical and modernist narration
	168	Hrvoje Turković’s biobibliography
ESSAYS	197	Vjeran Kovljanić / Searching for new realisms: Pedro Costa’s films
FESTIVALS	207	6th One Take Film Festival (2012) : Why shoot one take films?, Janko Heidl
	214	10th Human Rights Film Festival (2012) : This is(n’t) film!, Stipe Radić
	219	22nd Croatian Film Days (2013) : Currently the best of Croatian film, Dragan Jurak / A year of mediocrity, Stipe Radić / Croatian animation as a geographic and economic point of reference, Jurica Starešinčić / Oktavijan Awards: results of the vote by the Croatian Society of Film Critics, edited by Marijana Jakovljević
NEW FILMS	233	Theatres : <i>Flower Square</i> (Jelena Pašić), <i>Halima’s Path</i> (Josip Grozdanić), <i>The Master</i> (Petra Vukelić), <i>Accidental Passer-by</i> (Marijan Krivak), <i>Zagreb Stories Vol. 2</i> (Boško Picula), <i>Beasts of the Southern Wild</i> (Mario Slugan)
NEW BOOKS		Reviews:
	251	Tomislav Čegir / Hrvoje Turković, 2010, <i>An Outline of Film Genology</i> , Zagreb: Matica hrvatska
		Jurica Starešinčić / Living with fabrications / Hrvoje Turković, 2012, <i>Life of fabrications: essays on animated film</i> , Zagreb: Croatian Film Association
		Announcements:
	259	Velimir Grgić / “Koki Mitani and Japanese comedy”, text from: Velimir Grgić, 2013, <i>BANZAI MANZAI!!! – A guide through Japanese comedy</i> , Zagreb: Jesenski i Turk
APPENDICES	261	Chronicle / Current bibliography of film publications / English Summaries / Contributors to this issue / Submission guide

Pola stoljeća razumijevanja filma

U nizu uobičajenih *Ljetopisovih* temata napokon smo dočekali i onaj posvećen Hrvoju Turkoviću, kojem je tek provizorni poticaj sedamdeseta obljetnica života što će se obilježiti potkraj godine. Onkraj činjenice da je Hrvoje Turković suosnivač i glavni urednik prvih 40. brojeva ovog časopisa, uz to i danas još svojevrsni supervizor redakcije, on je svojim radovima, kao i svojim izravnim djelovanjem, predavačkim i organizacijskim, osoba podjednako nezaobilazna za razvoj hrvatske filmologije, filmske kulture i filmske kritike. Autor desetak knjiga i više stotina duljih ili kraćih članaka u kojima je često prvi sustavno tumačio, revalorizirao ili uopće prvi primjereno vrednovao mnoge filmaše, pojave, žanrove, vrste, Hrvoje Turković je svojim iznimnim opusom omogućio i svojim generacijski bližim kolegama i mlađim filmolozima i kritičarima čvrst referentni okvir njihovih pokušaja ozbiljnijeg bavljenja filmom. U tom smislu i ovaj temat, sakupivši devet priloga i jedan intervju, pruža raspon dijaloga s Turkovićevim pogledima, od tekstova koji se na te poglede izravno naslanjaju te ih primjenjuju u analizi, pokušavaju (i) kritički sagledati i razraditi, preko onih kojima Turkovićevo razmišljanje pružaju nužan teorijski okvir, do onih koji su nastali bez izravnijeg referiranja već su im ta razmišljanja važan dio konteksta, te onih temeljno memoarske, osobne provenijencije i note.

Na samome kraju ovog uvoda čini mi se ipak da nije nevažno spomenuti i, svima u njegovoj okolini dobro poznate, Hrvojeve specifične i rijetko dosežive ljudske osobine skromnosti, otvorenosti i nadasve spremnosti na razgovor pa i raspravu. Samo su zaista veliki ljudi spremni slušati kritička razmišljanja o svom radu. Iz vlastita iskustva znam da Hrvoje u tom čak i uživa jer mu je to još jedna prilika za brušenje pogleda i raščišćavanje pojmova. I u tome ostaje on tako teško doseživ uzor.

Bruno Kragić



Montgomery
Clift i Elizabeth
Taylor u *Mjestu
pod suncem* (G.
Stevens, 1951)

UDK: 791.32

Midhat Ajanović

UNIVERSITY WEST U TROLLHÄTTANU

Slika i stvarnost: filmska montaža i perspektiva filmske slike u tumačenju Hrvoja Turkovića

*Ljudi od knjige / pera, s nama je gotovo, mi smo duhovi
koji svjedoče završetku književnog doba.*

Philip Roth (*Duh izlazi / Exit Ghost*)

U "ladici", zapravo u jednoj računalnoj datoteci, imam zbirku priča od čijeg sam objavljivanja na kraju ipak odustao, u kojoj sam sabirao uspomene na Sarajevo 1980-ih, to jest na ono što se u to doba zvalo "duh Sarajeva", fenomen koji je svojim aktivnostima stvorio jedan mali postotak stanovništva tog grada, a u čemu sam, uobražavam, i sam pomalo sudjelovao. Radilo se o ubrzanom preobražaju jedne prilično zaostale balkanske sredine u suvremenu urbanu zajednicu, koji se događao prije svega pod utjecajem (tada) modernih fenomena poput *rock and rolla*, televizije, stripa i naravno filma.

Jednu priču iz te abortirane knjige bio sam posvetio knjižari Veselin Masleša u Titovoj ulici, koju je vodio kulturni sarajevski knjižar Stipo Vilić. Knjižaru sam upamtio po neobičnoj osvježavajućoj hladovini koja se tu osjećala neovisno o vanjskim vremenskim uvjetima i jednom specijalnom pultu na kojem su, među ostalim, bili izloženi filmski časopisi koji su izlazili u Zagrebu poput *Filmske kulture* ili *Filma*. Ne bih se mogao zakleti, ali čini mi se da je to bilo jedino mjesto u gradu gdje su se ti časopisi uopće mogli nabaviti u slobodnoj prodaji. Ni jednu sliku nije moguće doživjeti i sagledati u cjelini ako se gleda iz prevelike blizine, ali je i tako izbliza gledano bilo očito da su se usporedo s modernizacijom, kojom su bili zaokupljeni entuzijasti, paralelno odvijali i drugi procesi, dugovječniji, sveobuhvatniji i s dalekosežnijim posljedicama, među kojima je bilo i postupno udaljavanje Sarajeva od Zagreba.

U tu knjižaru, na taj pult, jednoga je dana sletjela i knjiga Ante Peterlića *Ogledi o devet autora* (1982) koja je, kao i svugdje na tom jezičnom prostoru, postala kult i među sarajevskim zaljubljenicima u film, a Peterlić nam je mnogima postao uzor kojeg smo obožavali i svjesno ili nesvjesno nastojali oponašati pri pokušajima artikuliranja vlastita razmišljanja o pokretnim slikama. Ne sjećam se da je Peterlić ikada bio u Sarajevu, da ga je netko pozvao kao predavača na sveučilište, u ocjenjivački sud nekog festivala ili kao gosta u kakvu televizijsku emisiju. Ako za Peterlića još i nisam sasvim siguran, onda za Hrvoja Turkovića pouzdano znam, jer mi je on to osobno rekao, da nikada nije bio u Sarajevu! To je jedan od razloga što sam, nažalost, Turkovića previše rijetko susretao u životu. Mi smo se doduše kratkotrajno, ali intenzivno družili na mojim proputovanjima kroz Zagreb, tijekom mojih boravaka na Animafestu i još nekoliko puta na festivalima u drugim zemljama, a imali smo i plodonosnu suradnju na više projekata Hrvatskoga filmskoga saveza. Ipak, bilo bi krajnje neozbiljno da se ja na bilo koji način očitujem o Turkovićevoj privatnoj i profesionalnoj osobi. Osobito stoga što vrlo malo znam o najvažnijem dijelu njegove karijere, onomu vezanom

uz njegovu pedagošku djelatnost, a rad sa studentima je za svakog pedagoga važniji čak i od svih njegovih znanstvenih djela.

Moje mišljenje o Turkoviću formirale su riječi tiskane u njegovim knjigama, esejima i člancima za koje sam se zainteresirao vrlo davno, zahvaljujući onom pultu u hladovini stare sarajevske knjižare. To će reći da je moje poznanstvo s njim prije svega poznanstvo čitatelja s piscem i to je uglavnom ono što znam i na osnovi čega sam izgradio dojmove o njemu – neke od njih ću prenijeti ovdje.

Iako sam pročitao sve Turkovićeve knjige, iz razumljivih razloga, jer bi pisanje o njegovu ukupnom djelu zahtijevalo jednu novu knjigu, ovdje ću se ograničiti samo na dva njegova, po mom sudu središnja, rada – *Teoriju filma* (dva izdanja, 1991. i 2004) i *Razumijevanje perspektive* (2002).

“Gusto” pisanje i inovativni pojmovnik

O Turkoviću po mom mišljenju jako dobro govori jedan detalj: on je kao urednik *Hrvatskog filmskog ljetopisa* svojedobno objavio jednu sasvim neutemeljenu negativnu, praktički ponižavajuću, recenziju svoje briljantne studije o perspektivi. Jedan je od recenzentovih ključnih “argumenata” bio taj da on ništa nije razumio, aludirajući na Turkovićev visoki spisateljski stil što je, po mom sudu, glavna karakteristika njegovih filmoloških i uopće znanstvenih nastojanja. Naime, veoma je malo znanstvenih tekstova gdje je toliko energije uloženo u sam čin pisanja, to jest oblikovanje teksta. U pravilu u znanstvenoj prozi dominira suhoparnost, naglasak na istraživačkoj metodi i empiriji, ali ne i kod Turkovića u čije se tekstove prelilo ponešto od krležijanske tradicije građenja kompleksne i višeslojne jezične konstrukcije.

Ta činjenica je to zanimljivija jer je u istom području, dakle proučavanju filma, filmologiji, i u istoj sredini, Zagrebu, djelovao takav gigant kakav je Peterlić, koji je utjecao na cijelu plejadu proučavatelja filma hrvatskog jezika. Ili recimo to drugačije, svi mi koji smo se inspirirali Peterličevim radovima prihvatili smo neku vrstu “Bukowski-stila”, takvog koji maksimalno povlađuje čitatelju, primijenjenog na filmsku misao. Stoga je logično da je upravo Peterlić bio glavnim kreatorom moguće najbolje filmske enciklopedije koja uopće postoji (barem na jezicima koje ja poznajem).

Turković, međutim, traži posvećenog čitatelja, spremnog na ulaganje određenih napora pri čitanju njegovih tekstova. “Gusto” i “rijetko” pisanje su moji osobni termini kojima za sebe opisujem različite stilove pisanja, a da ne određujem vrijednosnu hijerarhiju među njima. Za mene je Turković izraziti primjer “gustog” spisateljskog stila koji karakterizira temeljita konstrukcija svake rečenice, takva gdje između riječi nema praznine, gdje se u svakom pasusu sveobuhvatno zahvaća u materiju koja se proučava, što sve skupa rezultira oplemenjujućim efektom na čitatelja. Od Peterlića je Turković naslijedio smisao za strukturu i logično izlaganje, kao i određenu spisateljsku staloznost, ali je svoj stil individualizirao upravo ulažući posebne napore na terenu samog spisateljskog stila, “zgusnutog”, razlistanog, razvedenog i koji je kao takav u bitnom odredio i njegov način promišljanja stvari kojima se konkretno bavio u svakom svom tekstu.

Ili recimo to ovako: ako se čitanje Peterličeva rada može usporediti s užitkom koji osjeća jedrilicar dok ispod čistog i vedrog neba klizi preko mirnog jezera, tada su Turkovićeve knjige slične vrtoglavoj bujici punoj virova i brzaca te je probijanje kroz njegov rad slično plovidbi u kajaku. Čitatelj može puno dobiti, ali i “prevrnuti” se u svom kajaku ili naprosto odustati na pola puta. Drugim riječima: Turković pred čitatelja postavlja rigorozne zahtjeve. A postavlja ih naprosto jer isto vrijedi i za njega samog.

Čitatelj, recimo, na početku njegovih knjiga lako može biti zgranut ambicioznošću, koja kad kad graniči s pretencioznošću, postavljenih istraživačkih problema koji su takvi (primjerice “što je

narav filma” ili “teorija likovnosti uopće”) da na njih vjerojatno ni jedan pojedini čovjek, pogotovo ne jedna knjiga, ne može dati cjelovit odgovor. Riječ je naprosto o tome da Turković spada u one koji ljestvicu uvijek postave najviše; pa čak i u slučaju da ju ne preskoči, skakač će svakako izvesti svoj najviši mogući skok.

U tim svojim nastojanjima koja kod mene izazivaju respekt i – moram priznati – zrnce jala, on u svojim knjigama običava uspostaviti vlastiti pojmovnik uz sve rizike koje to sa sobom nosi. Tako će on primjerice doći s definicijom filma kao “specijalne izrađevine kojom se modeliraju naši spoznajni kapaciteti, naše spoznajne vještine, po kojoj se ti kapaciteti modelotvorno variraju”, što će reći da je film prije svega “prikazivačka tvorevina” te da su sami “temelji filmskog izuma” prikazivački. Za Turkovića je doživljaj filma “razabiranje” i “snalaženje” dok je nastajanje filma definirano kao “produkcija filmskog zapisa”, jer je ono što je sami filmski materijal, celuloidna vrpca, zapravo zapis slike i tona. Većina Turkovićevih definicija je izvanredno funkcionalna pa tako primjerice on scenu opisuje kao “dio filma koji se osjeća kao jedinstvena cjelina svojih granica”, dok je prizor “dio okoline koji je razgledljiv”, a sam čin filmskog prikazivanja je “model uma i model svijeta i njihovih mogućih korelacija”. U odlike Turkovićeva pisanja spadaju i lucidno odabrani primjeri kakav je, recimo, onaj o naviknutosti gledatelja na oštećenja na filmskoj vrpici, takozvane “kracere”, čime ilustrira naučenost, naviknutost na tehnološku prirodu filmskog medija, kao i izbor živopisnih, a u znanstvenom kontekstu sasvim neuobičajenih riječi, poput recimo “oguglavanja” kao oznake za habituaciju itd.

Montaža u središtu zanimanja

Ne vjerujem da ima mnogo onih koji ne dijele stajalište da je film, baš kao i svaka druga umjetnost, u osnovi jedna specijalna vrsta komunikacije. Ukupni komunikacijski sustav u jednom društvu može se vidjeti kao građevinu koja se temelji na skupu konvencija i pravila, uhodanim rutinama i ritualima, standardima i tipizacijama. Kada se javi izvjesna estetska iznimka, određena individualna stilizacija koja odstupa od uobičajenih konvencija, s njom se u načelu događaju dvije stvari: ili je se odbaci ili prihvati, čime i ona postane dio građevine, mijenjajući time u manjoj ili većoj mjeri njena cjelokupna svojstva. Proces prihvaćanja i prilagođavanja iznimke obično je jako dugotrajan, čime se može tumačiti to što su mnogi inovativni stvaraoci bili odbačeni, nepriznati i neprepoznati tijekom svog životnog vijeka.

No, što je to što čini umjetničku komunikaciju tako specifičnom, što uzrokuje pojavu estetskih iznimki i komunikacijskih noviteta?

Za Turkovića je svako umjetničko djelo, pa time dakako i film, model svijeta koji odlikuje strukturna kompleksnost i stil. Svijet u kojem živimo je prototip, dok je model alternativa stvarnosti. Model je uvijek selektivan, daje samo relevantne crte, fragmente koji indiciraju cjelinu. Razgledanje fragmenata, indikatora svijeta u filmu je usmjereno montažom, a uvjetovano autorovom intencijom. Montaža je prema tome osnovno područje kojim se bavi Turkovićev znanstveni projekt *Teorija filma* (prvobitni naslov knjige “Nevidljivi rez” čini mi se mnogo boljim i smislenijim), ambicija kojega je pokušaj odgovora na pitanje: “Što se događa na montažnom prijelazu?”. Središnja tema knjige je dakle “perceptivni prekid”, uzbuđljiva inovacija koja je došla s narativizacijom slike, ilustriranim pripovijestima, stripom, ranim predfilmskim pokretnim (“animiranim”) slikama, da bi pojavom filma, elektroničkih i digitalnih medija temeljito promijenila čovjekovu percepciju, pa time i samog čovjeka i njegov doživljaj svijeta.

Možda i zbog mog naglašenijeg zanimanja za animiranu sliku, osobno shvaćam montažu kao vremenski i prostorni mozaik, takav gdje se krupnije i sitnije čestice vremena i prostora uskla-

MIDHAT
AJANOVIĆ:
SLIKA I
STVARNOST

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

đuju i stapaju u jednu cjelinu onako kao što likovni umjetnik gradi svoju viziju harmonizirajući raznolike kamenčiće na ravnoj plohi. Turković međutim inzistira na definiciji montaže kao prije svega promjene točke opažanja, dakle ne toliko onoga što se događa na površini i u dubini filmske slike, već onoga kako je film organiziran po dužini filmske vrpce. No bilo kako ju se definiralo, montaža je nedvojbeno najvažnije sredstvo koje filmskom autoru stoji na raspolaganju pri stvaranju filmskog vremena i predočivanju filmskog prostora. Montaža nam daje odgovor na pitanje kakav je svijet što ga gledamo ("razabiremo") u filmu: nama blizak, prošli ili budući, geografski, socijalni, urbani, ruralni...? Montaža je sredstvo koje tvorcu (autoru) modela omogućuje specifičiranje: a) identiteta pozadinskog svijeta, b) orijentiranje i udomaćivanje u njemu, c) određivanje područja za daljnju specifikaciju, d) poticanje očekivanja.

Na tragu brazde koju je zaorao veliki Bazin, bez obzira na kontroverzije koje dolaze od njegove ponešto nezgrapne upotrebe pojma realizam, Turkovića ovdje zanima prije svega ona vrsta montaže koja se naziva kontinuiranom, katkada i "nevidljivom". Riječ je o kanonskom montažnom postupku, takvom prema kojem se mjere i s kojim se uspoređuju sve druge vrste montaže. Unutar te montaže, koja je inače definirana prije svega kroz hollywoodski produkcijski model, Turković fokusira pozornost na analizu točke istodobnog spajanja i razdvajanja filmskih kadrova – rez.

Da bi višestranu i višestruku osvijetlio to možda središnje pitanje za shvaćanje naravi filma, Turković polazi od premise da "scenu ne određuje samo postojanje prirodne odrednice nego i priroda svjedočenja o tim prirodnim odrednicama". Prema tome ishodišna pretpostavka ove studije jest dominantnost prizora nad točkom promatranja. Točka promatranja u stvarnosti je unikatna i nedjeljiva jer svaki čovjek ima jedinstveni tjelesni položaj koji nikada ne dijeli ni s kim drugim. Film je medij koji velikom broju ljudi omogućuje identičnu "promatračku smještenost" u odnosu na projiciranu sliku. Pitanje tko je vlasnik pogleda, je li promatrač/pripovjedač u prostoru scene nešto kao nevidljive oči koje promatraju aktivnosti lika, voajerska točka smještena izvan scene ili negdje drugdje zapravo je definirajući faktor same naravi montaže.

Rez se u načelu može grupirati u dvije kategorije: primjetni, koji je lako napraviti i u kontinuiranoj montaži ga najčešće nalazimo na izmjeni scena, i neprimjetni, koji je uglavnom unutarscenski, što je u klasičnoj filmskoj produkciji norma. Kako bi proučio intrigantni fenomen reza koji očito postoji, ali se "ne vidi", Turković taj svoj središnji problem uramljuje u detaljan pregled tehnoloških, psiholoških, kognitivnih i percepcijskih aspekata koji ga omogućuju. Naslanjajući se na gestalt-psihologiju, on dubinski razrađuje probleme koji ga približavaju nevidljivom rezu kakva je među ostalim percepcijska postojanost identiteta prizora pod promjenama, psihološka ekspresija lica, sinkronost šumova, identifikatori likova, ambijenta i zbivanja, pravilo najpovoljnijeg promatračkog položaja, pravilo prirodno, ali i socijalno regulirane standardne vizure ("normalna" vizura), pravilo kompozicijske konstantnosti i komplementarnosti kuta promatranja, teorija stupnjevanje percepcije i sl.

Na tako stabilno postavljenom temelju on izvodi svoje najvažnije zaključke.

Netremičnost na montažnom prijelazu

Središnji problem kontinuirane montaže za Turkovića jest postizanje "dojma netremičnosti". Kako bi to razjasnio, on "nevidljivu" montažu tumači kroz analogiju sa stvarnosnom situacijom (on to zove "načelo snalaženja") i u skladu sa strukturom opažajnog interesa. U svakom trenutku stanja budnosti mi na nešto usmjeravamo pozornost. U jednoj kasnijoj knjizi Walter Murch će kontinuiranu montažu efektno usporediti s prirodnim treptanjem, važnim detaljem u našem

konzumiranju vidljivog svijeta na koje uopće ne obraćamo pozornost. To u analogiji znači da ćemo pri gledanju filma vidjeti mnoštvo montažnih prijelaza, ali ih nećemo “primijetiti”, odnosno nećemo im pridavati pozornost zaokupljeni sadržajem filma, baš kao što ne obraćamo pozornost na vlastito treptanje dok smo usredotočeni na svoje životne okolnosti. Ono na čemu Turković inzistira jest pojam “prizorni interes” pa kontinuiranu montažu definira kao onaj montažni postupak u kojem je taj interes čvršće uspostavljen. Rez je u tom kontekstu definiran kao ključni element artikuliranja prizornog interesa. Pritom on polazi od prividnog paradoksa da “nevidljivi” montažni prijelaz zapravo mora biti “dostatno vidljiv”, jer je zbiljski nevidljivi prijelaz u samom korijenu tehnologije filma, to je onaj neprimjetni fazni pomak sa sličice na sličicu.

Razrješenje “paradoksa” nalazi se u fabulativnoj važnosti reza koji se u načelu pojavljuje na mjestu kada se stanje u sceni bitno mijenja. Te promjene usklađene su s općom narativnom strukturom filma. Slično šahistu nadnesenom nad šahovske figure koje mogu biti izrađene u slo-novoj kosti, ali on će u njima vidjeti samo pijune, lovce, kraljice i topove, gledatelj filma izložen magijskoj moći pripovijesti prati likove i radnju unutar scene ne zamjećujući “metakomunikacijske indikacije” kakve su pokret kamere i, naravno, rez. Turković u svojoj analizi osobito naglašava značaj gledateljeve anticipacije. Primjerice dobri animatori pri kreiranju umjetnih pokreta naglašavaju anticipacijske momente u pokretu, što rezultira velikom privlačnom snagom konačnog proizvoda – animiranog filma. Čovjek je biće utopije, sklono pravljenju planova i hipoteza, što ima veliku ulogu u konzumiranju pripovijesti. Stalno planiramo, pogađamo i nagađamo što će se dalje dogoditi, i u svojim životima i u pričama (filmovima) koje pratimo. Potvrđena ili iznevjerena očekivanja (u jednom eseju o karikaturnoj animaciji Turković će posebno naglasiti iznevjeravanje jer nas ono čini još svjesnijima svojih očekivanja) su ono što gledatelja vodi iz jedne u drugu scenu filmskog djela. Film se prema tome može definirati kao sustavno artikuliranje gledateljevih očekivanja pri čemu je rez sredstvo kojim se distribuira gledateljeva pozornost i, u slučaju kontinuirane montaže, osigurava mu se netremično promatranje i prirodan tok.

U briljantno vođenoj raspravi kroz koju čitatelja vodi k svojim zaključcima, Turković se cijelo vrijeme oslanja na ilustrativne usporedbe i funkcionalne primjere kakav je onaj u kojem čitatelju koji želi shvatiti nevidljivi rez predlaže da zamisli kako na televizijskom ekranu počne pratiti film nakon njegova početka i usred odvijanja scene. Pojam netremičnosti autoru služi i da efektno formuliра neka ostala ključna pitanja razumijevanja filmske forme, kakva je primjerice razdjelnica između dokumentarnog i igranog filma, koja se nalazi upravo u vizualnoj fabulaciji, namještenosti koja se odnosi na profilmski kontinuitet u igranom filmu. Na isti način Turković koristi netremičnost i kada definira nekontinuirani, odnosno skokoviti montažni prijelaz (*jump cut*) kao rez koji se nalazi iznad razine onoga što ja volim nazivati mikrokadrom, tj. unutar opsega tzv. fi-fenomena i ispod promjene neskokovitog reza kojega je odklon u točki promatranja veći od 30°, (a u broju kvadrata također mora biti dulji od mikrokadra). Knjiga vrvi sličnim primjerima gdje se u odnosu na kontinuiranu montažu i netremičnost na montažnom prijelazu pragmatično artikuliraju neka paradigmatična mjesta filmoloških studija.

S obzirom na to da Turkoviću polazi za rukom dati vlastiti odgovor na neka temeljna pitanja filmske estetike, što je zapravo sami smisao posla svakog estetičara, odjednom se ambicija postavljena na početku studije više ne doima pretencioznom.

Pretpostavljam da je knjiga pisana godinama, a kako je njeno prvo izdanje izašlo početkom 1990-ih, Turkoviću nije bilo dostupno oslanjanje na moderne mogućnosti koje pruža digitalizacija (višeputno i detaljno pregledavanje filmova koji se analiziraju, ubacivanje linkova pojedinih scena i sl.). Prije pojave videa su čak i veliki filmski kritičari opisivali i analizirali kadrove koji

MIDHAT
AJANOVIĆ:
SLIKA I
STVARNOST

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

ne postoje. Kako su ljudi skloni vjerovati reputaciji tako su neke nikad izgovorene replike ("Play it again, Sam!") postale dio usmene tradicije ili su filmovi poput *Građanina Kanea* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) uzimani kao sinonimi realističnosti iako se zasnivaju na grubim nelogičnostima (Kane izgovara riječ koju nitko nije čuo) itd.

Kako bi izbjegao zamku oslanjanja na varljivo pamćenje, Turković u dva svoja središnja filmska primjera, klasika *Mjesto pod suncem* (*A Place in the Sun*, George Stevens, 1951) i *Psiho* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960), upotrebljava (pisane) knjige snimanja Stevensa i Hitchcocka, dvojice hollywoodskih majstora koji su se već u "papirnatost" fazi produkcije čvrsto pridržavali načela nevidljive montaže i netremičnosti na montažnom prijelazu, iako su oni taj fenomen možda nazivali drugačije.

Prostor slike

Knjiga *Razumijevanje perspektive* doima se logičnim slijedećim korakom i nastavkom Turkovićeve znanstvene znatiželje. Ako je rez tako temeljito proučen, onda se jednostavno nameće nastavak istraživanja u području onoga što se nalazi između dvaju rezova, a to je temelj svake vizualne komunikacije – slika. Važnost slike potječe od temeljne činjenice naše egzistencije – živimo u trodimenzionalnom svijetu koji doživljavamo kao sliku, odnosno dvodimenzionalnu projekciju na mrežnicu oka. Slika je jednako kompleksno i bogato izražajno sredstvo kao verbalni jezik ili glazba i jedna je od najvažnijih formi s pomoću kojih stječemo i organiziramo naša znanja o svijetu i komuniciramo ista (za Turkovića je slika prije svega "komunikacijska izrađevina"). Smisao slike je u tome da nešto pokaže i da nešto kaže. Naravno, slika je i najvažnije sredstvo za modeliranje filma. Slika nam omogućuje da istražimo suvremenost, produžimo svoj pogled u prostoru i otrgnemo ga izvan vremena, zamrznemo ga i ostavimo onima koji će doći iza nas, ustostručimo svoju pokretljivost i osposobimo se da vidimo više, šire i dublje izvan ograničenja svojeg osjetila vida. Maurice Merleau-Ponty zaključuje da "modernu percepciju karakterizira to što je produžila vid izvan tjelesnih fizičkih pozicija".

Formalno, *Razumijevanje perspektive* jest polemički tekst na knjigu o perspektivi koju je ranije napisao profesor Radovan Ivančević. U biti se to iznimno zrelo napisano i strukturirano znanstveno djelo doživljava kao potpuno samostalno tako da ja, koji uopće nisam čitao Ivančevićevu knjigu, ni u jednom trenutku nisam ni osjetio potrebu za tim. Uostalom, Turković izravnije polemizira s Ivančevićem samo na početku knjige i u bilješkama i komentarima priloženima na njezinu kraju.

Razumijevanje perspektive temeljita je rasprava o tom moguće najvažnijem pitanju vizualnog predočivanja, a koje je posebna kvaliteta uključivanje analize filmske slike i uopće jedan misaoni tijek tipičan za proučavatelja filma, čime se unosi svježina u rasprave o perspektivi, što je najčešće monopolizirana branjevina rezervirana za proučavatelje onoga što se tradicionalno podrazumijeva pod pojmom likovna umjetnost. Na toj točki nameće se usporedba s Rudolfom Arnheimom koji je, tretirajući filmsku sliku ravnopravnom ostalima, doslovce napravio revoluciju u proučavanju percepcije i vizualnog mišljenja. Pri svemu tome Turković pokazuje zapanjujuću erudiciju s obzirom na to da je riječ području koje ipak nije središte njegova znanstvenog i svakog drugog zanimanja.

U načelu postoje dva osnovna shvaćanja perspektive: prvo, po kojem je ona konvencija koja je društveno usađena i kulturno prihvaćena učenjem, te drugo, koje zastupa Turković, da je perspektiva reguliranje i normiranje prirodnih, kognitivnih i društvenih mehanizama (za Gombricha je to jednostavno jedna vrsta geometrije). Turković polazi od stajališta da ne postoji više perspek-

tiva, već je ona, iako sastavljena od mnoštva elemenata, jedinstvena, što je rezultat same prirode ljudske percepcije. Trodimenzionalnost je naime ugrađena u naš vidni mehanizam te je stoga pitanje perspektive, odnosno indikatora dubine usko vezano uz težnju uvjerljivog, "realističnog" predočivanja u vizualnim medijima. Perspektiva se prema tome ne može definirati tek kao matematičko tumačenje percepcije, već je ona mnogo više od toga.

Turković inzistira na prisutnosti perspektive u svim trima središnjim formama predočivanja vidljivog svijeta, dakle ne samo u perspektivnom (geometrijskom), već i u ideoplastičnom i neprikazivačkom slikarstvu, štoviše nazivajući "grijehom" neproučavanje perspektive u apstraktnom slikarstvu. U diskusiji o ideoplastičnom predočivanju on uočava fenomene poput okvira slike koji tu funkcionira kao granica između svijeta slike i svijeta stvarnosti, što nije slučaj s izrezom u perspektivnom predočivanju koje je granica vidnoga polja koja povezuje sliku i stvarnost. Razlika između okvira i izreza ima, jasno, kardinalan značaj za razumijevanje filmske slike, jednako fotografske i animirane. Turković ne propušta efektno poentirati uzimanjem primjera zagrebačkoga crtanog filma i ranog igranog filma kao ilustracijama primjene načela ideoplastičnog predočivanja u pokretnoj slici.

Naravno, pitanje središnje perspektive, koja je nakon renesanse postala jedna vrsta dogme u zapadnoj kulturi, dominira većim dijelom teksta. Turković i ovdje dovodi u vezu narativizaciju slike, njezino kroz povijest sve značajnije sudjelovanje u pripovjedačkoj komunikaciji, s pojavom središnje perspektive. Pripovijedanje je jedna vrsta svjedočenja, pripovijest je prenošenje onoga što je netko iskusio, doživio, usnuo ili izmaštao. Pripovjedač-slikar je nešto vidio (u stvarnosti ili u fantaziji) i o tome posvjedočio tako što je to predočio. Da bi njegovo svjedočenje bilo uvjerljivo, nužna je izvjesna doza realistične vjerodostojnosti, a ona se najčešće ostvaruje identifikacijom položaja na kojem se svjedok/slikar/pripovjedač nalazio. Stoga ovdje motrište, odnosno položaj oka (a može i objektiva kamere) u odnosu na prizor, funkcionira kao samo žarište Turkovićeva zanimanja, onako kako je to bio rez u *Teoriji filma*. Proučavanje motrišta naime rješava tri temeljna pitanja pripovjedačke slike: (1) identifikacija – što je to što vidimo na slici; (2) orijentacija – gdje se nalazimo mi, odnosno izvorni gledatelj (slikar, svjedok...) u odnosu na predočenu scenu; (3) motivacija – što je smisao svega toga.

Turković i ovdje polazi od prividne kontradikcije između perspektive same slike i perspektive motritelja, to jest njegova tjelesna položaja, zapravo odnosa između zamjedbenosti slike i zamjedbenosti naslikanoga. U početku razvoja središnje perspektive motrište je bilo unaprijed planirano i određeno položajem slike u crkvi i nepromjenljivošću gledateljskih mjesta, sjedala za molitvu, tako da je središnja projekcijska konstrukcija perspektive bila zadana. Zahvaljujući nizu kulturno-povijesnih okolnosti i procesa, dolazi do sekulariziranja motiva slike, uvođenje pokreta umjesto poza, svjetovne koreografije i spuštanja linije horizonta na razinu visine odrasla čovjeka u stojećem položaju, te ambiciji renesansnih umjetnika da ih se tretira kao "znanstvenike" koji se bave matematičkim problemima (perspektiva je u startu definirana kao znanost) došlo je do stilske individualizacije koja je vodila k izražavanju određenog stajališta prema stvarnosti putem slike.

Sva nastojanja na planu perspektivnih predočivanja pratilo je usavršavanje tehnoloških pomagala, što će kulminirati pojavom fotokamere koja nam bez većih poteškoća omogućuje mehanički vjerodostojan prikaz stvarnosti. Većina tehničkih pomagala nastala je proučavanjem i imitiranjem prirode pa je tako i najveći broj pronalazaka vezanih uz sliku, od linije i perspektive do kamere i projektora, u biti mehanička verzija vidnoga mehanizma. Ubrzo, već pojavom takozvanih "piktoralista", shvatilo se da fotografija nije (samo) registracija već i interpretacija, sredstva koje

MIDHAT
AJANOVIĆ:
SLIKA I
STVARNOST

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

su izbor kuta snimanja, osvjetljenja, okvira, udaljenosti od objekta, stupnja osjetljivosti filmske emulzije itd. bitno povezana s perspektivom. Sve će se to dramatično potvrditi pojavom pokretne fotografije – filma.

Turković u završnom dijelu knjige raspravlja o vizurnosti filma, nadovezujući se izravno na vlastite analize reza i filmske montaže, da bi knjigu zatvorio isticanjem značaja daljnjeg proučavanja iste te problematike koja se u doba pisanja knjige aktualizirala razvojem digitalizacije, a što je vrijeme proteklo nakon izlaska knjige apsolutno potvrdilo. Naša urođena osjetljivost da registramo pokret, to jest činjenica da pokret najsnažnije aktivira našu pozornost u temelju je filmskog medija. Film je percepcija kretanja, tako da sada imamo perspektivu obogaćenu dinamičkim informacijama, što još više ističe značaj motrišta. Perspektiva filmske slike kompleksna je materija koju čine modusi promatranja, to jest mogućnost izbora promatranja, aktiviranjem prostora izvan kadra, kadriranja s osnovnim parametrima, veličinom (širinom) izreza, stanjem kamere, motrištem i mizanscenom (ja bih rekao i trajanjem, odnosno njegovom duljinom). Mogućnost izbora kadra sa svim njegovim dimenzijama, uključujući i perspektive, te kombiniranje kadrova unutar narativnog diskursa jest u osnovi filmskog pripovijedanja. Stoga Turković dolazi do zaključka da je najvažnija osobina vizurnosti filma diskontinuitetna promjena motrišta. Rezultat toga je da je film vrsta slike koja omogućuje stvarno razgledanje unutarnjeg prostora, ulazak u onu zamišljenu euklidijsku kocku. Takva očevidačka uronjenost u filmski prostor čin je izravno omogućen filmskom montažom, tim “kraljevskim aspektom filmovanja”.

Umjetnost je kao svjetlost. Prije nego su u stanju vidjeti, oči se prvo moraju naviknuti na svjetlo. Da Turković ništa drugo nije učinio do ovako temeljito omogućio “navikavanje na svjetlo filma”, proučivši samu filmsku sliku i prijelaz s nje na drugu sliku – središnje pitanje izlaganja ideje u mediju filma – već to bi ga činilo značajnim u globalnom kontekstu discipline proučavanja pokretne slike. Ne može, dakle, biti nikakve dvojbe o tome da bi Turković svojim djelom počastio i daleko bogatije kinematografije i filmološke tradicije mnogo većih jezika od hrvatskoga. Stoga je velika šteta što njegova ključna djela nisu predstavljena na jezicima koji su dostupni masovnijem čitateljskom krugu.

No, to je šteta koja se da popraviti.

UDK: 791.229.2

Etami Borjan

FILOZOFSKI FAKULTET U ZAGREBU

Semiotičko-genološki pristup “prirodi” dokumentarnog filma

SAŽETAK: Rad se bavi pogledom Hrvoja Turkovića na filmsku “prirodu” dokumentarnog filma. Glavni cilj rada je kontekstualizirati Turkovićeve ideje i razmišljanja o nefikcionalnom filmu u kontekstu najutjecajnijih filmoloških teorija. Rad se fokusira na dva osnovna pristupa dokumentarnom filmu: semiotičkom i genološkom. Turković je problemu definicije dokumentarnog filma prilazio s nekoliko aspekata. U knjizi *Strukturalizam, semiotika, metafilmologija* bavio se pojmom znaka i referentnosti u filmu, što je jedan od osnovnih argumenata koji se koristi u semiotici filma kod razlikovanja fikcionalnih i nefikcionalnih filmova. Najtradicionalnija metoda razlikovanja dokumentarnog filma od fikcije temelji se na (ne)postojanju realnog referenta, tj. izvanfilmske stvarnosti. U dokumentarnom filmu set nije samo filmski prostor, nego postoji neovisno o filmu, čime je neupitno zajamčena “objektivnost” i “istinitost” samog filma. Već postojeća stvarnost diskurzivno se elaborira tipičnim filmskim jezikom koji teži redukciji arbitrarnosti znakova i skrivanju procesa stvaranja teksta, čime pridonosi vjerodostojnosti filmskog iskaza i stvara figuru sveznajućeg i objektivnog izlagača. Turković je problemu dokumentarnog filma pristupio i s genološke strane u knjizi *Nacrt filmske genologije*, u kojoj kroz sustavan teorijsko-metodološki pristup izgrađuje temeljnu klasifikaciju filmskih vrsta i rodova. Rad prikazuje osnovne Turkovićeve kriterije rodovskog razgraničavanja filmova, a napose taksonomiju dokumentarnog filma. Naročita pažnja posvećena je Turkovićevom odnosu spram realistične tendencije i teorija u dokumentarnom filmu s kojima se bavio, između ostalog, i u knjizi *Razumijevanje filma*. Usporednom analizom Turkovićevih radova s radovima teoretičara realističke tendencije (Bazin i Kracauer) obrađuje se pitanje realizma u dokumentarnom filmu. Turković u svojim radovima vješto dekonstruira klasične teorije o dokumentarnom filmu te o “realističnom” prikazu zbilje, ukazujući na ontološki paradoks prisutan u samoj prirodi ove filmske vrste.

KLJUČNE RIJEČI: nefikcionalni film, dokumentarni film, semiotika, genologija, filmska taksonomija

“Priroda” dokumentarnog filma ambivalentan je pojam u teoriji filma, budući da se može definirati u odnosu na različite teorijsko-metodološke parametre koji se koriste pri klasifikaciji filmskih uradaka općenito. Dokumentarni film može se analizirati s tri aspekta:¹ dijegetskog (odnos fikcije i nefikcije), semiotičkog (odnos audiovizualnog zapisa i zbilje, što je temelj pri određivanju strategija predočavanja izvanfilmske zbilje u skladu s diskurzivnim mehanizmima filmskog jezika) i pragmatičkog (odnos filmskog teksta i gledatelja, društveno-kulturološka uvjetovanost diskurzivnih strategija pri stvaranju filmskog teksta koje utječu na različita značenja što ih filmski tekst može dobiti ovisno o širem kontekstu). Dokumentarni film je po svojoj prirodi paradoksalan

¹ Model analize preuzet je iz članka Andréa Gardiesa, *Les perversions d'un genre*, podaci iz Nepoti (1988: 9).



John Grierson
(desno)

73-74 / 2013

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

jer ujedinjuje dvije na prvi pogled oprečne tendencije: onu koja teži objektivnom i vjerodostojnom prikazu, ali i drugu, potvrdno-persuazivnu. Zanimljivost dokumentarnih filmskih uradaka leži upravo u njihovoj ambivalentnoj prirodi; oni su naizgled objektivno i istinito svjedočanstvo, proizišlo iz stvarnog života, ali su istodobno konstrukt ideološki, rodno, kulturološki i povijesno određenog subjekta. Kada se uzme u obzir činjenica da ne postoji "čisti" dokumentarni film, koji ne koristi prikazivačke strategije i izlagačke metode drugih filmskih rodova, priroda ovih filmskih uradaka dodatno se dovodi u pitanje ne samo sa semiotičkoga nego i sa genološkoga stajališta.

Jedna od mogućih klasifikacija dokumentarnog filma u odnosu na druge filmske rodove je način na koji uobličava stvarnost. Dokumentarni film puno je više od fikcionalnog filma bio izložen mitovima o objektivnosti i istinitosti. Činjenica da dokumentarni film prikazuje već postojeću zbilju pridonijela je naivnom shvaćanju dokumentarnog filma kao objektivnijeg i vjerodostojnijeg od fikcionalnog filma. Čimbenici sličnosti između čovjekova i filmskog viđenja odrazila se na samu prirodu dokumentarnog filma. Peterlić (2001: 233) upravo sličnost sa zbiljom navodi kao temeljnu odliku dokumentarnog filma, a njegova dokumentarističnost gradi se isticanjem tih čimbenika.

Kada se u filmu pokazuje građa prepoznatljive fizičke realnosti, iz svijeta što se gledatelju čini i svijetom njegova mogućeg bivanja, onda se u spontanim razgovorima nakon netom viđena filma rabi, a i u filmološke rasprave često uvodi, izraz uvjerljivost. (ibid., 182)

Najzastupljenija metoda razlikovanja dokumentarnog filma od ostalih filmskih rodova temelji se na postojanju stvarnog vanjskog referenta, izvanfilmskog, koji se oblikuje po kanonima filmskog jezika. Dokumentarni film pruža dokaz o zbiljnosti prikazanoga zbog svojih fotografskih i fonografskih svojstava, ali ujedno ostvaruje i iluziju zbilje. Klasičnim dokumentarnim filmovima (npr. Johna Griersona), za razliku od suvremenijih autoreferencijalnih i performativnih dokumentaraca, cilj je sakriti proces stvaranja teksta i postići što vjerodostojniji privid zorno fotografski i fonografski predočene građe. Potrebno je, međutim, naglasiti da "premda se referira na stvarnost, dokumentarni joj film ne pripada više od ostalih filmskih rodova – on samo uspostavlja drugačiji odnos sa stvarnošću ili, preciznije, s izvanfilmskim pojavama" (Gilić, 2007a: 33).

Uzmemo li u obzir činjenicu da u prirodi svakog jezika, koji je sustav znakova, prikaz označenog zamjenjuje njegovu odsutnost vlastitim označiteljem, možemo utvrditi da je povijest ljudskog stvaralaštva:

[...] oduvijek bila podijeljena između dva temeljna načela: reproducirati željeni objekt znakovima koji su materijalno različiti od njega samoga i prikazati mogućnosti autonomije znakova i jezika koji ih strukturiraju kako bi se proizvela značenja koja su samo djelomično motivirana objektima ili su čak neovisna o njima. (Bettetini, 2001: 70)²

Kritičari kao Bazin ([1958–1962] 1999: 3–11) i Kracauer ([1960] 1997), svoju teoriju o realističnosti filma temelje na njegovim fotografskim i fonografskim reproduktivnim karakteristikama. U svojoj je teoriji Bazin izbjegavao ontološki paradoks utkan u prirodu filma: s jedne strane uvažavao je artifičijalnost filmskog prikaza, ali to nije podrazumijevalo zadiranje u ontološki odnos

ETAMI BORJAN:
SEMIOTIČKO-
GENOLOŠKI
PRISTUP
"PRIRODI"
DOKU-
MENTARNOG
FILMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

² Svi prijevodi u članku su autoričini, osim ako nije drugačije navedeno.

filma prema svijetu, tj. u njegovu "realističnost". Kracauer je smatrao da je sposobnost filma da zabilježi zbilju temelj njegove umjetničke prirode, te ga je uspoređivao s fotografijom, jer i jedan i drugi medij imaju isti cilj: zabilježiti i otkriti stvarnost. Kritizirao je također:

[...] općeprihvaćeno stajalište da se film ubraja u ostale umjetnosti u onolikoj mjeri u kojoj uspijeva izbjeći ograničenja stvarnog svijeta, u mjeri u kojoj uspijeva organizirati neobrađenu stvarnu materiju, u mjeri u kojoj se ona uspijeva pretvoriti u samodostatnu kompoziciju, umjesto da je prihvati kao samostalni element. S ovog stajališta čini se da se umjetničke kvalitete mogu pripisati samo onim filmovima koji zanemaruju reproduksijsku prirodu medija, u pokušaju da se natječu s ostalim umjetnostima kao što je kazalište ili književnost, dok se filmovima koji su vjerni toj prirodi osporava estetska vrijednost. (Kracauer, ([1960] 1997: 39)

Kracauer je razlikovao film od ostalih umjetnosti zbog njegove sposobnosti prikazivanja izvanfilmskoga tako da se gledatelju čini kao da mu je ono nadohvat ruke. Čak i najkreativniji redatelj neizbježno je vezan za stvarnu materiju, puno više nego slikar ili pjesnik; kreativnost redatelja pokazuje se kad "prodre u zbilju" (ibid., 40). Sukladno tomu, film ima dvije glavne funkcije: snimiti i otkriti zbilju, što je problem za redatelja, barem u Kracauerovoj ontologiji filma. S jedne strane redatelj želi "prodrijeti" u zbilju, a s druge, svakom kadru prisiljen je dati značenje unutar sižea. Ove dvije oprečne tendencije, fotografsku i narativnu, teško je pomiriti, ali one su dokaz hibridne prirode dokumentarnog filma.

Danas se realističnost vizualnog prikaza ne percipira kao ontološka karakteristika slike, a pojam uvjerljivosti "prije je najuže retorička kategorija nego neko estetičko precizno određenje" (Peterlić, 2001: 182). Na početku 21. stoljeća teorije Kracauera i Bazina, zasnovane na reproduktivnom potencijalu fotografije i filma, čine se pomalo reduktivne jer smo s analogne prešli na digitalnu fotografiju, pri čemu se slikama može manipulirati neovisno o referentima iz stvarnog života. Digitalni film i novi mediji ne teže vjernom prikazivanju stvarnosti nego njezinoj konstrukciji, pri čemu vanjski referent više nije bitan i sveden je na numeričku formulu koja se procesuirala u kompjutorskim jezicima. To mijenja samu prirodu slike, nastale simulacijom, a ne reprodukcijom stvarnosti. U tom slučaju govorimo o simulacijama zbilje koje su oponašateljski uvjerljive. Iako nove digitalne tehnologije eksperimentiraju u domenama virtualnoga, one se još uvijek kreću u dvama smjerovima: s jedne strane teže hiperrealnosti i fotorealističnosti te uz pomoć sve veće rezolucije postaju još realnije i gotovo savršenije od stvarnosti koju vidimo vlastitim očima.

Bettetini (2001: 71) tvrdi da svaki prikaz zbilje podrazumijeva čin stvaranja predodžbe o njoj. Pa čak i ako se radi o ikonografskim prikazima, govorimo o konstrukciji "efekta stvarnosti", vjernom prikazu vanjskog referenta, postignutom maksimalnom artificijelnošću. Riječ je o prikazu koji nije puka preslika izvanjskog svijeta, već podrazumijeva konstrukciju modela zbilje. Ovo posredovanje je prisutno i kod onih ikonografskih prikaza koje Gombrich (1959) definira kao "nevino imitativne", gdje je izbor "realističkih" prikazivačkih strategija također u službi stvaranja efekta stvarnosti. Sociološki gledano, nijedna zbilja ne može biti prikazana objektivno i ne postoji neovisno o društvenim i kulturološkim kodovima koji je kreiraju, a može se percipirati samo zahvaljujući lingvističkim kategorijama, što nam dokazuje da stvarni materijal u filmu ne može biti analiziran samo na principu fotografske analogije. "Što se tiče sredstava za tehničku reproduktivnost kao što je film, ona nemaju nikakvu mogućnost bilježenja zbilje nego samo vizije zbilje" (Nepoti, 1988: 14).

Film se percipira kao vjerodostojan samo ako prikazuje zbilju u skladu s diskurzivnim praksama društva koje određuju hoće li neki prikaz biti prihvaćen kao realističan ili ne. "Realističnost" audiovizualnog prikaza ne može se objasniti u kontekstu pozitivističkih teorija isključivo kao rezultat analogno-reproduktivnog odnosa spram stvarnosti. Realističke strategije koje redatelj upotrebljava u filmu, tvrdi David MacDougall (1998),³ mogu biti potpuno različite od kodova kulture koja se prikazuje u filmu. Neka od pravila karakterističnih za pojedine filmske epohe, kao što su logično izlaganje ili narativna montaža u klasičnom filmu, mogu biti u suprotnosti s prikazivačkim i kulturološkim konvencijama drugih kultura, što dokazuju suvremeni dokumentarni filmovi autohtonog stanovništva diljem svijeta. Iz toga jasno proizlazi da istinitost filma i "efekt stvarnosti" nisu rezultat mehaničke reprodukcije, nego su proizvodi kulturoloških i ideoloških sustava koji određuju njihovo proizvoljno značenje.

Dokumentarni film neprestano preispituje načine prikazivanja stvarnosti te stalno redefinira pojam vjerodostojnosti u skladu s "realističkim" prikazivačkim kodovima koji se mijenjaju ovisno o društveno-povijesnom kontekstu. Bettetini smatra da koncept "realističkog prikaza" ovisi o sustavu vjerovanja, mišljenja i diskurzivnim strategijama društva koje ih proizvodi, te se cijeli proces prikazivanja svodi na formulu *prisutnost/odsutnost*.

Prisutnost rezultata onoga što se vidi i čuje, odsutnost onoga koji vidi i sluša, koji ostavlja svoje tragove na vizualnom i zvučnom materijalu te ih predlaže gledatelju zajedno s objektima svojih audiovizualnih prikaza, navodeći samog gledatelja, koji prolongira svoje takozvane "simboličke proteze" u svijet na platnu kako bi zauzeo njegovo mjesto. (Bettetini, 2001: 73)

Značenje slike u fotografiji ili na filmu definiraju kultura i kontekst i ne može se potpuno povući analogija s lingvističkim pojmom znaka. Prvi pokušaji semiotičkog razmišljanja o filmu nastojali su prenijeti lingvistički model na film te reducirati filmski jezik na znakove primjenjujući Peirceov model. Poslije se pokazalo da primjena modela iz drugih disciplina na koje se opća semiotika oslanjala nije najbolje rješenje, već da se oni moraju provjeriti na primjeru filma kao zasebnog znakovnog sustava. Možemo reći da je okosnica metode koju je semiotika primjenjivala na film kao znakovni sustav strukturalistička. Tijekom vremena se u teoriji i semiotici filma pojavila distinkcija između znanstvenog pristupa (deskriptivnog, nenormativnog) i estetskog (ideološki usmjerenog) te se poseglo za preispitivanjem tradicije filmskog razmišljanja (Turković, 1986: 60–61). Već 1970-ih, razvojem pragmatike, pojavljuju se teoretičari i semiotičari (Christian Metz, Roland Barthes, Umberto Eco) koji se bave tekstualnošću i indeksikalnošću znaka i njegovom funkcijom u audiovizualnom zapisu te se film sve češće gleda kao diskurs.

Mit o objektivnom i istinitom prikazu, osim o vezi između slike i vanjskog referenta, ovisi o stupnju i načinu angažmana redatelja u filmu. To je jedan od temelja opreke reproduktivnog i fikcionalnog filma. U klasičnom dokumentarnom filmu redatelj prikriva svoju prisutnost, dok u

3 David MacDougall svoju teoriju o arbitrarnosti "realističkih" prikazivačkih strategija razradio je uspoređujući klasične opservacijske etnografske filmove i filmske zapise koje su snimili pripadnici autohtonih zajednica u suradnji s etno-sineastima. Dokumentarističke konvencije u nekim društvima

mogu biti potpuno neprihvatljive jer se kose s njihovim kulturološkim kodovima. Iako dokumentarni film teži više od ostalih naturalizirati postojeće konvencije i učiniti ih nevidljivima, njegovo razumijevanje najviše ovisi o društvenom kontekstu (usp. MacDougall, 1998: 140–150).

ETAMI BORJAN:
SEMIOTIČKO-
GENOLOŠKI
PRISTUP
"PRIRODI"
DOKU-
MENTARNOG
FILMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

fikcionalnom filmu svjesno gledatelju nameće svoju viziju stvarnosti. Svesti dokumentarni film na puko reproduktivno oruđe znači negirati njegove umjetničke kvalitete. Svaki filmski zapis nosi tragove autorove subjektivnosti, što se vidi u organizaciji kadrova, izboru rakursa i planova, izoš-trenosti fotografije i slično. Ne postoji “nevina kamera”, ona nikad nije samo pasivno reproduktiv-no oruđe nego “stroj za lingvističke, izražajne, ideološke izbore” (Nepoti, 1988: 17) redatelja, iako je njen cilj maksimalno prikriti procese stvaranja prikaza kako bi se izjednačila percepcija gledatelja sa stvarnom vizurom. Stoga dokumentarni film vidimo kao realističniji i istinitiji od fikcionalno-ga, jer nam daje privid spontanosti i istodobnosti, a njegove katkad namjerno ostavljene tehničke greške idu u prilog navodnoj objektivnosti i “istinitosti” filmskog zapisa.

Glavni filmski rodovi definiraju se prema načinu na koji tretiraju i uobličavaju stvarnost filmskim jezikom. Budući da se dokumentarni film koristio u različite svrhe, u njemu su se ek-sperimentirale različite metode snimanja. Odnos filma prema izvanfilmskome glavni je kriterij najopćenitijoj podjeli filmova u dvije oprečne kategorije: fikcionalni i nefikcionalni film. Izvorno se svaki film koji je prikazivao već postojeću stvarnost smatrao dokumentarnim (nefikcional-nim) filmom. Turković vidi utemeljenost ove podjele u odnosu na cilj koji pojedini filmovi ima-ju. Osnovna težnja činjeničnog ili nefikcionalnog film jest utvrditi činjenice, dok imaginativni ili fikcionalni film teži većem angažmanu imaginativnosti (1996: 47). Dihotomija fikcija-nefikcija postoji od samih početaka filma, a te dvije tendencije odredile su povijesni razvoj filma i filmske kritike. Bazin ([1958–1962] 1999) ih je prvi prepoznao, iako su postojale puno prije njega. Prvu je nazvao fotografskom ili realističnom i povezao je s fenomenom mumije,⁴ čovjekovom urođenom željom da se bori protiv prolaznosti vremena i da trajno sačuva sebe i svijet od smrti, za što se ko-risti umjetnošću kao sredstvom. Druga je fantastična i imaginarna, koja stvara izmišljene svjetove po uzoru na sliku stvarnog svijeta, a njezini glavni aduti su tehničke inovacije i trikovi. Filmovi realističke tendencije temelje se na načelu analogije, iluzije vanjskog svijeta koja teži savršenoj imitaciji stvarnosti, dok je fantastični film projekcija vječne ljudske želje za stvaranjem nestvarnih svjetova različitih od svakodnevnice.

U povijesti filma ove dvije tendencije pojavljuju se kao antinomija fikcija – nefikcija, koju je Kracauer ([1960] 1997) sintetizirao kao povijesnu dihotomiju Méliès-Lumière, gdje su braća Lumière predstavljeni kao prvaci realističkog smjera, a Méliès kao redatelj koji je istraživao fanta-stične svjetove vlastite mašte. Stvaraju se tako temeljna proturječja: film kao imitacija (*mimesis*) i

4 Bazin polazi od pretpostavke da je temeljna potreba ljudskih bića da nađu mehanizam obrane od prolaznosti vremena. Smatra da su umjetnosti nastale kao oblik magije, kojoj je to bio primarni cilj. Za primjer uzima egipatsku mumiju, simbol artificalnog očuvanja tjelesnog bića, otkinutog od prolaznosti vremena i prividno očuvanog na životu. Mumija je bila prva vrsta egipatske skulpture, a kako su se umjetnost i civilizacija razvijale, magični aspekti su sve više prodirali u polja umjetničkog djelovanja. U europskom kontekstu ulogu mumije zamijenile su druge umjetnosti, slikarstvo, kiparstvo ili književnost, ali temeljni motiv je i dalje ostao isti, samo što se

na Zapadu kod industrijaliziranih društava gubi magični aspekt iz svakodnevnog života, a dimenzija umjetničkog prikaza poprima laičke konotacije. U našem društvu nitko više ne vjeruje u ontološku povezanost prikaza i prikazanog subjekta, ali nam fotografski zapis pomaže da se prisjetimo osobe, što je duhovno trajno održava živom. Bazin smatra kako film može zadovoljiti ljudsku potrebu da zamijeni vanjski svijet njegovom reprodukcijom jer, osim što je fotografski objektivan, može reproducirati i vrijeme. Time slika stvari prvi put postaje svjedočanstvo njihova trajanja. (usp. Bazin, [1958–1962] 1999: 8–9)

film kao naracija (*diegesis*): film koji na ovaj ili onaj način svjedoči ili barem polazi od već postojeće zbilje i film koji konstruira izmišljenu zbilju. Kracauer je puno više cijenio nenarativne (eksperimentalni i dokumentarni film) od narativnih formi. Posebno je cijenio dokumentarni film koji je, po njegovu mišljenju, bio dosljedan istinskoj prirodi filma: vjerodostojnom dokumentu zbilje. Cilj filma i fotografije bio je ovjekovječiti stvarnost i nastojati da stvarnu materiju ne podvrgne tehnikama fikcionalnog filma kao što je naracija. Za Kracauera film je bio ponajprije sredstvo dokumentiranja. Bazinova teorija temeljila se na pretpostavci da je pitanje razlikovanja fikcije od nefikcije ontološke prirode, pri čemu se strategije realizacije (odsutnost "konstruirane" priče i profesionalnih glumaca, snimanje filmova izvan studija u stvarnom okolišu, i drugo) nisu uvijek pokazale mjerodavnim različitim kriterijima. Klasični dokumentarni film, premda na prvi pogled manje izložen pripovjedačkim tehnikama igranog filma, također usvaja određena načela sjedinjavanja kao što je logično izlaganje, ritam, narativno izlaganje koje kombinira s "realističnijim" praksama (rekonstrukcijom, arhivskim snimkama, fotografijama, reportažama).

Premda se Turković referira na Bazinov "ontološki argument", dovodi u pitanje ontološki paradoks realističke Bazinove teorije koja poriče izrađenost filmskog zapisa, suprotstavljajući mu svoj "argument izradevine" (Turković, 1988: 107–113). Nefikcionalni film "može biti istinit ili lažan, on nas može varati – predočiti neke stvari kao da su se zaista zbile, da su snimljene dok su se spontano odvijale, a kad tamo to je samo varka, samo priređeno da izgleda kao da je zatečeno" (Turković, 1996: 47). Na taj način Turković dekonstruira mit o vjerodostojnosti kao neupitnom obilježju nefikcionalnog filma, razlikujući vjerodostojan nefikcionalni film od uvjerljivog nefikcionalnog filma koji stvara iluziju zbiljnosti. Turković pojašnjava dihotomiju tvrdeći da podjela na fikcionalni i nefikcionalni film ne podrazumijeva podjelu na dokumentarni i igrani film: fikcionalni ili imaginativni film "kojemu je osnovni cilj da istražuje *spoznajne mogućnosti*" (1988: 11) nije samo igrani film nego su to također i eksperimentalni i animirani filmovi, a ono što fikcionalni film razlikuje od činjeničnog ili nefikcionalnog filma jest fabula.

Dokumentarni filmovi mogu imati manji ili veći odmak od stvarnih događaja koje prikazuju. U skladu s tipom i stupnjem odmak od zbilje, Turković (1996: 57–61; 2010: 47) razlikuje dva osnovna tipa dokumentarizma: zatjecajni i priređivački ili rekonstrukcijski. Kod zatjecajnog dokumentarizma bilježi se ono što se događa neovisno o tome snimali li se ili ne snima. Kod priređivačkog dokumentarizma, danas standardnog pristupa u suvremenom dokumentarnom filmu, redatelj priređuje zbivanja za snimanje, ponekad navodi ljude da povremeno rade neke stvari za potrebe filma, neki događaji se ponavljaju samo za snimanje, premda ih snimani subjekti u stvarnom životu ne ponavljaju. Međutim, teško je povući crtu razgraničenja između čistog zatjecajnog prizora i priređivačkog dokumentarca. Samom svojom prisutnošću snimatelj i kamera postaju sudionici, a često njihova prisutnost utječe na ponašanje subjekata. U tom priređivačkom tipu dokumentarnog filma dovedena je u pitanje vjerodostojnost prikaza budući da se u njemu namjerno "manipulira" zbiljom.

Istinitost neponovljivog, jednokratnog, koja vlada zatjecajnim dokumentarcem, zamijenjena je u priređivačkom dokumentarcu tipskom istinitošću ("vjernošću", "autentičnošću"), uz čuvanje što je moguće većeg broja zatjecajnih istinitosti (npr. izgleda ambijenta, odjeće, radnih rutina lokalne pripadnosti ljudi itd.). (Turković, 1996: 59)

Uopćeno i pojednostavnjeno razgraničavanje filmskih vrsta u dvije osnovne skupine, realističnu i fantastičnu, teško je održivo ako se analiziraju suvremeni filmski zapisi koji teže sve ve-

ETAMI BORJAN:
SEMIOTIČKO-
GENOLOŠKI
PRISTUP
"PRIRODI"
DOKU-
MENTARNOG
FILMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

ćoj hibridnosti i isprepletanju ovih dviju tendencija. Fantastična tendencija, kao kinematografija atrakcija i iznenađenja, tijekom povijesti je gotovo zamrla, isključimo li njezinu povremenu prisutnost u *underground* produkciji avangardnih i animiranih filmova. Realistična tendencija kako u igranom tako i u dokumentarnom filmu bila je dominantna do pojave novih digitalnih tehnologija koje su korištenjem posebnih efekata omogućile stvaranje nerealnih svjetova. Međutim, čak i u primjerima filmova koji slijede fantastičnu tradiciju, kao što su filmovi znanstvene fantastike, i dalje je prisutna težnja što "realističnijem" prikazu novih svjetova te se ti filmovi "trude dočarati i demonstrirati prirodnost svijeta koji prikazuju" (Turković, 1996: 49).

Turković je problemu dokumentarnog filma pristupio i s genološke strane u knjizi *Nacrt filmske genologije* (2010), u kojoj kroz sustavan teorijsko-metodološki pristup razrađuje filmsku taksonomiju. Problem klasifikacije filmskih uradaka leži u njihovim rodovsko-izlagačkim preklapanjima, ali i u njihovu povijesnom razvoju u kojem su se miješale različite metode snimanja, organizacije izvanfilmskog materijala i odnosa prema zbilji. Vrstovna pripadnost ovisi o vrstovnim očekivanjima, a temeljni zadatak pri klasifikaciji filmova jest provjera karakteristika po kojima određeni film svrstavamo u najprikladniju vrstu. To razvrstavanje ne mora biti uvijek lako, pogotovo u slučajevima kada se u filmu miješaju pripadajuće karakteristike nekoliko filmskih vrsta. U tom slučaju može doći do stvaranja podvrste ili podrazreda. Dokumentarni film zanimljiv je primjer zbog svoje hibridnosti i činjenice da se u njemu stalno križaju ambivalentne karakteristike, zbog čega su se pojedini podrazredi nefikcionalnog filma (znanstveni, obrazovni, poetski) toliko osamostalili da ih se jedva može nazvati dokumentarnim filmovima. Stoga Turković postavlja zanimljivo i još uvijek aktualno pitanje: "A kad se tako od dokumentarca odvoje osamostaljene nefikcionalne vrste, što nam onda ostaje kao 'čisti' dokumentarac?" (1996: 57), te odmah nudi odgovor tvrdeći da "čisti" dokumentarac može opstati kao zaseban filmski rod samo ako je "nečisti", tj. "kad se u njemu miješaju i pokazivačke i diskurzivne i poetske osobine na nerazlučan način" (ibid.).

"Tipologije, kao što je poznato, ne bi trebale podrazumijevati ni čistoću granica niti neupitnu pripadnost svakog razmatranog fenomena nekom raspoznatljivom tipu" (Gilić, 2007a: 14). Pri klasifikaciji podvrsta dokumentarnog filma Turković ističe nekoliko razlikovnih obilježja, ali istodobno naglašava da je za uočavanje razlike važno stanovito zajedništvo roda ili razredno zajedništvo. Bez obzira na rodovsko-izlagačka miješanja, koja su naročito zastupljena između igranog i dokumentarnog filma, kod rodovskog razgraničavanja kao glavni kriterij uzimaju se dominantne karakteristike bez obzira na to što filmovi dijele sporedne karakteristike s ostalim rodovima. Te dominantne karakteristike dokumentarnog filma su: obavijesna relevantnost, kriterij informativne relevantnosti, kriterij obavijesne istinitosti ili vjerodostojnost (Turković, 2010: 85).

Jay Ruby (2000) smatra da filmska taksonomija ne ovisi toliko o tipu filmskog teksta kao ni o odnosu prema profilmskoj stvarnosti. U procesu određivanja žanra bitni su kontekst i metakomunikacijski kodovi s pomoću kojih gledatelj filmove klasificira kao dokumentarne ili kao fikciju. Budući da fikcija i nefikcija mogu dijeliti slične tehnike, kodove i stilske konvencije, istinitost filma se danas ne shvaća u odnosu na objektivnu nego na društveno konstruiranu stvarnost. S tog stajališta koncept *mimesisa* više nije prihvatljiv. Proces identifikacije filmskih vrsta i rodova mora se promatrati u širem metakomunikacijskom kontekstu premda filmološko nazivlje i kategorije pripadaju ponajprije strukturalnom opisu filmskog zapisa. Pri klasifikaciji filmskih vrsta i rodova Turković je skrenuo pozornost ne samo na važnost strukturalističke i semiotičke analize nego i na socijalno-regulativnu funkciju po kojoj se "usuglašava sudioničko – proizvođačko i gledalačko – vrednovanje pripadnosti ili nepripadnosti nekog primjerka uzetoj vrsti" (2010: 48), što znači da određivanje filmskih vrsta nije spontano, nego društveno uvjetovano.

Cjelokupna složena struktura filmova zapravo je nastavak ovoga temeljnog trika: film se upinje da nam izazove predodžbe kao da su zbivanja kontinuirana premda nisu snimana kontinuirano, da su povezana logičnim vezama premda u snimanim zbivanjima te logične veze nije bilo i tako dalje. Zakoni filma zapravo su zakoni našeg predočivanja. I zato se svi tipovi našeg predočivanja daju realizirati na filmu, bilo da se radi o predočivanju vezanome uz uobičajenu percepciju, dakle, o realističkim predodžbama, ili se radi o mogućim predodžbama, ili o "nerealnim" predodžbama kakve su predodžbe sna. (Turković, 1996: 50)

Svaki film samostalno kreira vlastite realističke kodove u suradnji s gledateljem. Odin (1988) smatra da pri analizi dokumentarnog filma moramo uzeti u obzir tri kategorije: film, konvencije i gledatelja. Filmski tekst je za njega jezični sustav, određen socijalno i ideološki. Konvencije su interpretativni obrasci koji uvjetuju načine tumačenja dokumentarnog filma i obuhvaćaju sve kulturološke, povijesne i društvene norme. One se mijenjaju s vremenom i uvjetuju percepciju teksta kod gledatelja. Recepcija je usko vezana uz strukturalne značajke filma. "Razjasniti iskustvo (doživljaj filma) ne može se bez analize onih strukturnih značajki filma koje doprinose formiranju tog iskustva, ali se ni strukturu ne da analizirati bez oslanjanja na iskustvo koje ta struktura proizvodi" (Turković, 1986: 61). Tijekom povijesti dokumentarnog filma se fokus premještao na različite subjekte u komunikacijskom procesu: od autora teksta, preko gledatelja, pa do prikazivanog subjekta. Svaki film rezultat je suradnje triju subjekata: autora, subjekta i gledatelja. U ovom semantičkom trokutu stvaraju se višestruki međusobni odnosi koji su bitni za analizu filmskog teksta: autor – subjekt, subjekt – gledatelj, gledatelj – autor. Razlika između fikcionalnog i nefikcionalnog filma sagledava se u okviru šireg komunikacijskog procesa koji, osim filmskog zapisa i stvaraoca, uključuje i angažman gledatelja i diskurzivne strategije kojima se on služi u konstrukciji značenja filmskog teksta.

Odnos subjekta i gledatelja stvara se preko autora. Radi se o posredničkom odnosu koji ovisi o percepciji i namjeri redatelja. Takav odnos razvija se preko filmskog teksta koji stvara idealnog gledatelja, ali i idealni subjekt. U suvremenom dokumentarnom filmu autori, ali i snimani subjekti, manipuliraju filmskim jezikom samopotirući tradicionalne dokumentarističke prikazivačke prakse. Uloga autora povezana je s prethodnim dvjema vrstama analiza utoliko što je njegova skrivena ili uočljiva prisutnost temelj opreke nefikcija – fikcija. U prvom tipu filma autor skriva tragove svog djelovanja i prisutnosti u filmu, dok u drugom on gledatelju nameće svoju viziju stvarnosti. Klasični opservacijski dokumentarni film samopotire se kao prikaz i teži naturalizaciji diskursa te kao takav stvara implicitnog gledatelja koji takav filmski tekst ne percipira kao konstrukt, nego kao istinit i vjerodostojan. Isticanjem čimbenika sličnosti autori pokazuju svoju težnju prema objektivnosti i impersonalnosti. U klasičnom igranom filmu gledatelj je izvanjski promatrač koji se ne osjeća uključenim u radnju, dok dokumentarni film teži persuazivnom diskursu, a ovisno o vrsti (pedagoški, propagandni) može zahtijevati gledateljev veći ili manji angažman.

Opisujući model filmske komunikacije Hrvoje Turković (1986: 156) se poziva na Shannon-Weaverov⁵ komunikacijski model koji elaborira primjenjujući ga na film te njegov model izgleda

5 Shannon-Weaverov komunikacijski model izgleda ovako: izvoriste → predajnik → prijemnik → odredište. Izvoriste proizvodi priopćenje (poruku) koje predajnik preoblikuje kako bi proizveo signal koji se prenosi

provodnikom (kanalom) od predajnika do prijemnika. Na signale djeluje izvor šuma koji ih ponešto mijenja. Prijemnik rekonstruira ponešto primijenjene signale iz kojih rekonstruira priopćenje. (Turković, 1986:153)

ETAMI BORJAN:
SEMIOTIČKO-
GENOLOŠKI
PRISTUP
"PRIRODI"
DOKU-
MENTARNOG
FILMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

ovako: profilmski prizor → filmski proizvodni proces → finalni filmski zapis → prikazivački proces → gledatelji. Profilmski prizor su svjetlosni i zvukovni signali koje hvata kamera. U filmski proizvodni proces spada snimanje, laboratorijska obrada filma, montaža, izrada filmskih kopija i konačnog filmskog zapisa. Signali na filmskoj vrpici prenose izvorišno filmsko priopćenje, tj. filmsko izlaganje koje prima gledatelj i stvara odredišno priopćenje. I sam je autor svjestan koliko je ovaj njegov model idealiziran. To se naročito odnosi na dio stvaranja odredišnog priopćenja za koje Turković smatra da je istovjetno izvorišnom priopćenju ako zapis nije bio oštećen u prijenosu. Važan element u ovom modelu jest i ljudski čimbenik koji je proizvođač značenja, a to se ne odnosi samo na tehnički dio proizvodnog procesa. Stoga se proces stvaranja odredišnog priopćenja mora sagledati u širem metakomunikacijskom kontekstu.

Cilj svakog dokumentarnog filma jest uvjeriti gledatelja u istinitost onoga što prikazuje, što u konačnici utječe na to koliko će odredišno priopćenje biti slično izvorišnomu. Točka gledišta je glavno oružje za manipulaciju gledatelja. Genette (1983) razlikuje pripovjedača, koji prepričava događaje iz zamišljenog svijeta od fokalizatora, lika s čije su točke gledišta percipirani ti isti događaji. U književnoj teoriji razlika ovih dviju figura pojednostavnjeno je definirana kao pozicija onoga koji priča i onoga koji vidi. U igranom filmu informacije vezane uz fabulu nam prezentira jedan ili više likova, koji tako limitiraju našu spoznaju na njihova znanja, percepciju i subjektivni pogled. Genette, međutim, ne izjednačava ovu poziciju s točkom gledišta, već premješta tu funkciju na "onoga koji vidi", premještajući problem fokalizacije na dijegetsku, a ne na razinu pripovijedanja. On razlikuje tri značenja pojma priče i tako proširuje formalistički dvočlani model s fabule i sižea na *récit*, *histoire* i *narration*.

Récit je tekst sam po sebi, *histoire* je slijed ispričanih događaja, a *narration* se odnosi na sam čin pripovijedanja i podrazumijeva tehnike i strategije nastajanja diskursa (usp. Gilić, 2004, 2007). Potonji pojam naracije naročito je zanimljiv, jer tradicionalna kritika smatra da je on odlika isključivo igranog filma i da ne postoji u dokumentarnom filmu. U klasičnom dokumentarnom filmu, za razliku od igranoga, konstrukcija sadržaja (*histoire*) zbiva se prije montaže pa takav filmski zapis izgleda spontan. Ono što nedostaje opservacijskom dokumentarnom filmu, za razliku od igranoga, unutrašnja je fokalizacija, što za sobom povlači problem identifikacije gledatelja, kojim se bavio Edgar Morin (1982). Gledatelj se ne može poistovjetiti s točkom promatranja nekog od likova u tom tipu dokumentarnog filma, pa se i unutrašnja fokalizacija prebacuje s lika na neutralnog vanjskog pripovjedača ili na "objektivnu" kameru s kojom poistovjećujemo našu vizuru u odnosu na neki prizor. Kada se gledatelj identificira s pogledom kamere, dobiva osjećaj sveprisutnog i sveznajućeg gledatelja i autora filma.

Dokumentarni film je vrsta filma koja otvara najviše izazova za analizu jer je izravno vezana za vječnu dvojbu odnosa umjetnosti i reproduktivnih medija kao što su fotografija i film spram zbilje. Njegova hibridna priroda i preklapanja s drugim filmskim rodovima, kao i raznovrsnost istraživačkih i prikazivačkih metoda kojima se koristi te široka primjena koju ima ne samo u umjetnosti nego i u društvenim i humanističkim znanostima, konstantno dovode u pitanje njegove temeljne rodovske odrednice. Filmska taksonomija kao i kriteriji rodovskog razgraničavanja raznovrsni su i ovise o diferencijacijskim, socijalno-regulativnim i sekundarno-komunikacijskim funkcijama razvrstavanja (Turković, 2010). Današnje društvo je društvo masovnih medija, pa je i film ušao u sva polja ljudskog djelovanja, a produkcija dokumentarnih filmova raste galopirajućom brzinom pa se nije uvijek dovoljno oslanjati samo na izlagačke i normativne kriterije pri rodovskom razgraničavanju. Kod filmske genologije neophodno je primijeniti multidimenzionalni tip razvrstavanja filmskih vrsta. Ono što je važno imati na umu kod svake vrste razgraničavanja

jest da ona nije apsolutna. Izlagačko-prikazivačko isprepletanje dokumentarnog s igranim filmom kao i korištenje prikazivačkih postupaka iz igranog filma osnovne su odrednice većine dokumentarnih filmova.

Mnogi dokumentarni filmovi sadrže dosta nečinjeničnih elemenata, a neki su igrane rekonstrukcije događaja. Međutim, nije bitno (a ni moguće) jasno odijeliti fiktionalne od nefiktionalnih strategija. Važnije je odrediti koja je njihova funkcija u danom filmskom tekstu i s kojim se ciljem koriste. Turković u svojim radovima vješto dekonstruira klasične teorije o dokumentarnom filmu te o "realističkom" prikazu zbilje, upozoravajući na ontološki paradoks prisutan u samoj prirodi ovog filmskog roda, a problemu prirode filma pristupa kombinirajući spoznaje iz razni drugih disciplina. Turkovićev je opus iznimno opsežan i u svojim radovima autor se osvrće na teorije iz područja semiotike, semiologije, filmologije, naratologije, teorije komunikacije, kulturalnih studija, umješno dekonstruirajući opće postavke o prirodi filma i sagledavajući nove metodološko-teorijske izazove što ih suvremeni filmski zapisi stavljaju pred filmologe.

LITERATURA:

Bazin, André, [1958–1962] 1999, *Che cosa è il cinema?*, prev. Adriano Aprà, Milano: Garzanti

Bettetini, Gianfranco, 2001, *L'audiovisivo dal cinema ai nuovi media*, Milano: Bompiani

Genette, Gerard, [1972] 1983, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, prev. Jane E. Lewin, Ithaca, New York: Cornell University Press

Gombrich, Ernst, [1959] 2000, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton, Oxford: Princeton University Press

Gilić, Nikica, 2004, "Naratologija i filmska priča", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 10, br. 37, str. 13–28.

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

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

Kracauer, Siegfried, [1960] 1997, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Princeton: Princeton University Press

MacDougall, David, 1998, *Transcultural Cinema*, Princeton: Princeton University Press

Metz, Christian, [1975] 2002, *Cinema e psicanalisi*, Venecija: Marsilio

Morin, Edgar, 1982, *Il cinema o l'uomo immaginario*, prev. Daniela Orati, Milano: Feltrinelli

Nepoti, Roberto, 1988, *Storia del documentario*, Bologna: Patron Editore

Odin, Roger, 1988, "Semiotica e analisi testuale del film", *Bianco e Nero*, br. 11.

Peterlić, Ante, 2001, *Osnove teorije filma* (IV. izdanje), Zagreb: Hrvatska Sveučilišna naklada

Ruby, Jay, 2000, *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*, Chicago: University of Chicago Press

Turković, Hrvoje, 1986, *Strukturalizam, semiotika, metafilmologija: metodološke rasprave*, Zagreb: Filmoteka 16

Turković, Hrvoje, 1988, *Razumijevanje filma: ogledi iz teorije filma*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske

Turković, Hrvoje, 1994, *Teorija filma: prizor, montaža, tematizacija*, Zagreb: Meandar

Turković, Hrvoje, 1996, *Umijeće filma*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Turković, Hrvoje, 1999, *Suvremeni film: djela i stvaratelji, trendovi i tradicije*, Zagreb: Znanje

Turković, Hrvoje, 2010, *Nacrt filmske genologije*, Zagreb: Matica hrvatska

ETAMI BORJAN:
SEMIOTIČKO-
GENOLOŠKI
PRISTUP
"PRIRODI"
DOKU-
MENTARNOG
FILMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



M (F. Lang,
1931)

UDK: 791.2

Nikica Gilić

FILOZOFSKI FAKULTET U ZAGREBU

O žanrovskom i umjetničkom filmu u genološkoj koncepciji Hrvoja Turkovića

SAŽETAK: Na temelju genoloških teza Hrvoja Turkovića iz različitih faza njegova rada, ovaj tekst govori o mogućnosti shvaćanja art-filma kao žanra te odgovara na pitanje u kojoj je mjeri autorovo ranije shvaćanje toga fenomena, iz knjige *Filmska opredjeljenja*, izvorno objavljene 1980-ih, integrirano u sustav teorije filmskih vrsta u knjizi *Nacrt filmske genologije* iz 2010. U cijelom svom radu Turković istražuje mogućnosti i aspekte definiranja kroz opreke, dihotomije, pa se i umjetnički film u takvom kontekstu katkada može shvatiti kao žanr.

KLJUČNE RIJEČI: žanr, art-film, klasifikacija, kategorije, komunikacija, Hrvoje Turković

Uvod

U sklopu sve češćeg postavljanja klasičnih, pa i stručnih knjiga na internet u 21. stoljeću, i neka već dugo teže nabavljiva djela Hrvoja Turkovića najednom su postala ponovno lako dostupna; u trenutku pisanja ovoga teksta broj se čitatelja triju Turkovićeve knjiga ponuđenih na mrežnim stranicama <www.elektronickeknjige.com> već mjeri u tisućama.¹ Time su ponovno objavljena djela u određenoj mjeri postala i nova, barem u smislu da se mogu sagledati u novome kontekstu što ga donosi digitalna tehnologija,² a to se doima vrijednim povodom da se upozori i na neke od genoloških teza u radu ovoga filmologa.

Dok tako čita *Filmska opredjeljenja*, Turkovićevu ponovno široko dostupnu prvu knjigu iz 1985, sjajnu zbirku eseja bogatu teorijskim uvidima i historiografskim dragocjenostima, današnjem bi čitatelju mogla zapeti za oko obilježnost mnogih tekstova kontekstom doba njihova nastanka. U poglavljima "Umjesto predgovora" i "Moderno i klasično u crtanom filmu" (Turković, 2012)³ osjeća se, naime, trag autorova formativnog razdoblja druge polovine 1960-ih te većega dijela 1970-ih, kada je modernistička poetika imala takvu snagu da se mogla nametati kao regulacijski, dominantan, moglo bi se čak reći – nasilno homogenizirajući element filmske kulture. Dakako, sasvim su suprotne tendencije dominantne u našoj kulturi, primjerice, u drugoj polovini 1980-ih te u 1990-ima, kada su modernističke tendencije bile potisnute i u hrvatskoj kinoponudi i u području pisanja o filmu.

¹ Na toj mrežnoj stranici Turkovićev *Strukturalizam, semiotika, metafilmologija* krajem svibnja 2013. ima zabilježena 623 otvaranja, njegovo *Razumijevanje filma* ima 837, a *Filmska opredjeljenja* čak 1039 otvaranja.

² O "digitalnoj kulturi" i drugim aspektima utjecaja novih medija usp. Zgrabljic Rotar, 2011.

³ U ovom internetskom izdanju nisu označene stranice teksta, pa ih stoga ne navodim. Pretraživanje je olakšano time što su poglavlja razdvojena na posebne podstranice, koje se ne poklapaju s numeracijom poglavlja. Navedeni tekst o crtanom filmu izvorno je objavljen 1978. u zagrebačkome časopisu *Film*.

Premda je u 1970-ima u Jugoslaviji bio izvršen neupitno politički pritisak na nositelje modernističkih i naturalističkih tendencija (na ljude i filmove) svih jugoslavenskih republika,⁴ još uvijek su pojedini modernistički orijentirani umjetnici imali donekle povlašten status u filmskoj kritici, a tek se, ističe Turković u *Filmskim opredjeljenjima*, potkraj 1970-ih jače afirmirala žanrovska poetika u filmskom stvaralaštvu, što je povijesno svakako zanimljivo s obzirom na ulogu žanrovske poetike u ukusu kritičara koji su postali filmski redatelji u Hrvatskoj.⁵ Na obrazloženoj podlozi položaja modernističke i klasičnožanrovske poetike u kulturi svakako vrijedi shvatiti i jedno od izrazitije polemički nastrojenih poglavlja knjige, ono sedmo (po numeraciji elektroničkog izdanja – trinaesto), naslovljeno “Umjetnost kao žanr”.⁶ Turković ovdje, u duhu nekih teza utjecajnog britanskog filmologa Andrewa Tudora (članak “Žanr” u časopisu *Prolog*, br. 22 iz 1975), ističe da bi se umjetnički film ili art-film (ta se dva termina obično shvaćaju sinonimima) barem uvjetno mogao nazvati filmskim žanrom, pri čemu ga po svojoj prilici vodi upravo reakcija na kulturnu praksu koja se s prijezirom odnosi prema žanrovskom filmu, bez obzira na velik doprinos žanrovskog filma kulturnom kanonu. Ideji art-filma kao svojevrsnog žanra se poslije priklonio i nešto stariji filmolog Ante Peterlić u natuknici “Umjetnički film” za *Filmsku enciklopediju* Jugoslavenskoga leksikografskog zavoda Miroslav Krleža.⁷

Ideja o art-filmu kao žanru može danas izgledati i pomalo heretičkom, polemički zaoštrenom, pogotovo s obzirom na to da se ono što se često naziva i art-filmom katkada veoma jasno definira i samodefinira upravo antižanrovskim odrednicama. No, valja podvući da art-film nije shvaćen kao pravi žanr čak ni u ovoj ranoj fazi Turkovićeva rada. S druge pak strane kategorija art-filma, koju se na engleskom jeziku naziva i *art film* i *art cinema* (a katkada čak i *quality cinema*),⁸ javlja se u najrazličitijim izvorima u svim medijima komunikacije – od popularne i demokratske Wikipedije (“Art Film”), na koju u načelu svatko može postavljati članke, preko internetske *Encyclopaedie Britannice* (u sklopu članka “Motion Picture”), do veoma utjecajnih knjiga izdanih u najuglednijim akademskim izdavačkim kućama (primjerice Bálint Kovács, 2007 te Galt i Schoonover, 2010), pa je jasno da, promatrano empirijski, art-film postoji, bez obzira na to je li riječ o žanru.

4 Realističke i naturalističke tendencije novija filmska historiografija promatra kao dio gibanja prema modernizmu (usp. Bálint Kovács, 2007; Šakić, 2012), a još je Turković smatrao djela srpskog crnog talasa i drugih predstavnika naturalizma, poput Krsta Papića, sastavnim dijelom autorskih tendencija (Turković, 2012, drugo poglavlje, šesto u numeraciji elektroničkog izdanja – “Nastup autorskog filma retrospektivni pogled”).

5 Usp. Tirnanić, 2008; Škrabalo, 1998; Gilić, 2011. itd. Hrvoje Turković u *Filmskim opredjeljenjima* u poglavlju 4 (“Populistička i elitistička usmjerenja u razvoju jugoslavenskog igranog filma”) pak koristi termin “esteticistički elitizam” za vrednovateljsku tendenciju iz koje je iznikao “autorski elitizam” 1960-ih. Dakako, ovakve povijesne shematizacije zanemaruju partizanski film, kojega je vrednovanje jače temeljeno na ideologiji, ali i neke druge

žanrovske tendencije, poput dječjeg filma, koje nisu stekle velik ugled u kulturi (Gilić, 2011).

6 Ovaj je pak tekst izvorno objavljen u časopisu *Film* 1976.

7 Riječ je o četvrtoj ponuđenoj definiciji: “Krajnje specifična teorijska i kritička kvalifikacija za film izuzetnih estetskih svojstava, koji je teško opisati i svrstati prema obrascima poznatih žanrova; u tom smislu – u uporabi od početka 70-ih godina pod utjecajem autorskih i, znatno više, žanrovskih teorija filma – raznoliki ‘umjetnički filmovi’ predstavljaju i poseban žanr (nežanrovski film)” (Peterlić, 1990: 654). Umjetnički film i art-film su sinonimi; *Filmski leksikon* (Kragić i Gilić, 2003) tako pod pojmom art-film donosi samo uputnicu na članak “Umjetnički film”.

8 Usp., primjerice, Herrero 2010; Rando i Moliterno, 2011; Herbert, 2011 ili Goddard i Halligan, 2012.

U ovom se tekstu stoga promatra genološko (odnosno žanrovsko) određivanje art-filma u Turkovićevu pisanju, uzimajući u obzir i njegove ranije radove i radove iz novijih razdoblja njegove znanstvene karijere. Međutim, korisno je napomenuti da, uz navedene primjere korištenja kategorije art-filma, taj fenomen vjerojatno postoji barem u onoj mjeri u kojoj postoji i publika koja će se opredijeliti za filmove koji se takvima prepoznaju, kao što postoje i autori na osnovi čijih opusa nastaju ta očekivanja, a sve su te činjenice odavno ušle i u nazive kina i programski definiranih dvorana u kojima se sustavno ne prikazuju američki spektakli, a prikazuju se ostvarenja europske i azijske produkcije, kao i niskobudžetni te formalno barem dijelom inovativni i modernistički orijentirani igrani filmovi iz svih kinematografskih središta. Primjeri iz Hrvatske u novije su doba, prema službenoj evidenciji Hrvatskog audiovizualnog centra (središnje filmske institucije u Republici Hrvatskoj), Art-kino Croatia u Rijeci te Art-kino Metropolis MSU i Art-kino Grič u Zagrebu.⁹

Nadžanr i žanr umjetničkoga filma

Kada u navedenom sedmom (odnosno trinaestom) poglavlju *Filmskih opredjeljenja* Turković umjetnički film naziva žanrom, on to, dakle, eksplicitno čini uvjetno, u sklopu dihotomije, opreke kakva se i izvan njegova kritičkog, esejističkog i znanstvenog opusa zna postavljati između umjetničkog i populističkog filma. Slična se opreka i kasnije spominje u prvoj od dviju ponuđenih definicija umjetničkog filma u natuknici "Umjetnički film" u *Filmskom leksikonu* Leksikografskoga zavoda Miroslav Krleža:

Filmska kategorija, filmovi koji – uglavnom u opreci spram populističkog i komercijalnog filma – nastoje imati status tzv. visoke umjetnosti, odnosno zadobiti ugled ponajprije u elitnim kulturnim krugovima. Umjetnički film javljao se kao proizvodna specijalizacija (npr. film d'art), kao umjetnički pokret (modernizam, autorski film, novi film). Čak i kad je s nastupom modernizma film u cjelini uziman kao umjetnička grana, ipak je proizvodna, distribucijska i prikazivačka prevlad komercijalnog filma uvjetovala da se posebno izdvaja umjetnički prestižnija proizvodnja (kao gotovo žanrovski izdvojena kategorija), da se takve filmove distribuira u sklopu tzv. nekomercijalne mreže i prikazuju u specijaliziranim kinima (tzv. art-kinima). (Turković, 2003b)

Kao što vidimo, ovdje se, uz populistički film, govori i o komercijalnom filmu kao alternativnom dihotomijskom paru umjetničkoga filma, premda se ne čini da su komercijalni i populistički film u istoj mjeri sinonimni kao što su to termini umjetnički film i art-film.

Očitim se čini da je umjetnički film široka kategorija (usp. i drugi dio leksikonske definicije; ibid.), koja obuhvaća međusobno poprilično različite filmove, ali valja naglasiti da je, i kod Turkovića i drugdje, i populistički film veoma široka, nadžanrovska kategorija (usp. i Turković, 2003). Populistički film tako obuhvaća i pustolovni film i western i komediju i film strave i mnogobrojne druge žanrove, a postoji i poprilično opsežna literatura o populističkim i komercijalno uspješnim filmovima koji su se itekako odmakli od normi i konvencija klasičnog (populističkog) pripovjedačkog stila, ili su ih znatno nadogradili (usp., primjerice, Rothman, 1982; Peterlić, 2006; Šakić, 2006; McElhaney 2006. i Berliner, 2010).

NIKICA GILIĆ: O
ŽANROVSKOM I
UMJETNIČKOM
FILMU U
GENOLOŠKOJ
KONCEPCIJI
HRVOJA
TURKOVIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

⁹ Uz navedene, adresar kinodvorana na internetskim stranicama Hrvatskog audiovizualnog centra (<www.havc.hr>) upućuje i na KIC Art-kino u Zagrebu.

Navedene dvije kategorije, ili (nad)žanrove umjetničkog i populističkog filma, Turković u *Filmskim opredjeljenjima* definira razlikovnom metodom,¹⁰ njihovim odnosom spram dvaju temeljnih prikazivačkih standarda – “tematskog prikazivačkog standarda i stilizacijskog sustava”. Ukratko, razlika je između umjetničkog i populističkog filma u tome što onaj umjetnički zanemaruje sadržajnu (tematsku) usmjerenost prikazivanja i istražuje mogućnosti autonomije filmske forme, dok populistički film, nasuprot tome, naglasak stavlja upravo na prikazano, na sadržaj, dok forma i stil služe ponajprije vezivanju gledateljske pozornosti i emocija uz prikazane sadržaje. Turkovićevim riječima: “u populističkom filmu dominira tematski prikazivački standard te mu se stilizacijski sustav funkcionalno podvrgava i služi tek njegovu boljem ocrtavanju i utvrđivanju. U umjetničkom filmu dominira stilizacijski sustav i njemu je tematski prikazivački standard podvrgnut, javljajući se samo kao polazni i razmjerno ravnodušni ‘materijal’ za razvijeniju obradu.”

Važno je, vjerojatno, istaknuti da Turković uglavnom izbjegava termin sadržaja u korist termina tema, što s obzirom na različite uporabe pojma sadržaj vjerojatno nije loš terminološki izbor ni u doba nastanka Turkovićeve teksta, ni u doba nastanka ovog čitanja (premda i termin tema nema uvijek isti opseg značenja). No, zanimljivo je da Turković ovdje razliku umjetničkog i populističkog filma, unatoč jasnoj razlici društveno-komunikacijske uloge i usmjerenosti, ipak prepoznaje u razlici koju bismo mogli nazvati stilističkom, odnosno u velikoj mjeri objašnjivom distinkcijom klasičnog pripovjednog stila kao temeljnog stila u populističkom filmu, te modernističkog stila kao temeljnog i najčešćeg stila u umjetničkome filmu.

Nacrt filmske genologije

U koliko mjeri su ova zapažanja i teze iz prve faze Turkovićeve pisanja preživjeli u njegovu kasnijem radu? Definicija iz *Filmskog leksikona* svakako je znakovita, no problem umjetničkog filma je sustavnije riješen u teorijski ambicioznoj i sveobuhvatnoj knjizi *Nacrt filmske genologije*. Autor tu naznačuje, u poglavlju “Filmska umjetnost” kao vrsta: diskurzivna ili opservacijska kategorija?” (Turković, 2010: 120–25), dvije glavne vrste klasifikacijskih vrsta ili kategorija: vrste prepoznate prema njihovim inherentnim značajkama (to su opservacijske kategorije) i one prepoznate prema komunikacijskim karakteristikama (ibid., 118–19). Kao što kaže Turković, i potonja kategorija, dakako, teži pokriću u karakteristikama (rekli bismo – u formi, stilu...) filmova, no to joj nije primarno ni temeljno svojstvo. Kategorije prepoznate po komunikacijskim karakteristikama “nastaju odozgo, deduktivnim, spekulativnim putem, domišljanjem u određenoj razmišljalačkoj tradiciji, izvedbom u okviru neke posebne teorije, ideologije, programa, ili pak u okviru neke diskusije... i tek se potom nastoje primijeniti na opažljive karakteristike (tek da ilustriraju određenu kategoriju)” (ibid., 119)¹¹

Turković kao primjere ovakvih kategorija odozgo navodi opreke čistog i nečistog filma, potom filmičnog i nefilmičnog filma, umjetničkog i neumjetničkog filma, i još neke, pri čemu je, očito, ulogu populističkog filma iz navedene opreke u *Filmskim opredjeljenjima* sada, u *Nacrtu filmske genologije*, zauzeo “neumjetnički film”. Ta se zamjena može činiti uvjerljivijom utoliko što izbjeg-

¹⁰ Često definiranje kroz opreke može se shvatiti kao simptom utjecaja strukturalizma na Turkovića.
¹¹ Kategorija “opažljivih” karakteristika jedna je od veoma znakovitih točaka Turkovićeve rada – njome se otkriva usmjerenost na percepcijske

kategorije filmske komunikacije, veoma slična onoj u Peterličevim (2001) *Osnovama teorije filma* i drugim koncepcijama oslonjenima na psihologijske metode i zapažanja.

gava povezivanja pojava koje su u svojoj biti različite – populistički film obraća se najširoj publici i vode ga pretežno komercijalna pravila, dok se umjetnički (elitistički film) podvrgava sasvim drugačijim pravilima i konvencijama.¹² No, “neumjetnički film” baš i nije osobito dobro definirana kategorija – ni u znanstvenom proučavanju filma ni u svakodnevnoj komunikaciji o filmu, ni u bilo kojem od komunikacijskih žanrova smještenih između tih dviju krajnosti. Ukratko, za razliku od kategorije populističkog filma, koja uistinu postoji kao dosta razrađena komunikacijska kategorija, način prepoznavanja zajedničkih točaka u moru relativno raznovrsne komercijalne produkcije, neumjetnički film, zapravo, jedva da postoji. U tom smislu se opreka s populističkim filmom čini opravdanijom jer je ovjerena u različitim vrstama tekstova.

No, premda je broj diskurzivnih kategorija golem, pa se stoga u *Nacrtu filmske genologije* ne razmatraju svaka posebno (ibid.), kod kategorije “filmske umjetnosti” autor ipak pravi iznimku, a iz te kategorije logično proizlazi i kategorija “umjetničkog filma”. Spomenuto posebno poglavlje u kojem se razmatra umjetnički film, premda ne osobito veliko (str. 120–25), zaslužuje posebnu pozornost. U njemu Turković ističe neupitnu “dihotomnu”, “oprekovnu” prirodu većeg dijela razvrstavanja – tipično se razvrstava u kontrastnoj relaciji – pa ističe različite načine na koje se kategorija umjetničkog filma definira prema “zabavnom filmu”, prema “komercijalnom filmu”, potom “žanrovskom filmu”, “namjenskom filmu”, “umjetnički neuspjelom filmu” i prema “umjetnički neobrađenoj građi”.

Ovdje se pokazuje, i s time se lako složiti, da je opreka umjetničkog prema populističkom filmu, od koje je i započelo ovo razmatranje, tek jedna od mogućih opreka u koje stupa umjetnički film (ibid., 123), ali time nije manje važna. Stoga se uistinu može i u ovoj, novijoj i razrađenoj genološkoj koncepciji Hrvoja Turkovića o art-filmu govoriti kao o svojevrsnom žanru, odnosno kao o kategoriji nalik kategoriji žanra, a u drugim poglavljima *Nacrta filmske genologije* Turković predlaže i nazive za razne vrste tipologija kojima bi se pokušala pokriti heterogenost filmskog razvrstavanja. Naime, očito je ispravna teza da početna opreka umjetničkog prema populističkome filmu tek dijelom iscrpljuje razloge zbog kojih bismo mogli govoriti o umjetničkom filmu kao o svojevrsnom žanru. Primjerice možemo govoriti o opreci umjetničkog filma i žanrovskog (igranog) filma, kao i o opreci umjetničkog i prikazivački dominantnog filma, ali vrijedilo bi izaći i izvan razmišljanja o toj opreci te, na tragu ranijeg Turkovićeve navoda (ili na tragu historiografske koncepcije Bálinta Kovácsa, 2007), govoriti i o formalističkim (modernističkim) obilježjima umjetničkog filma.

Nadalje, ako se žanr i temelji na komunikaciji o filmovima, ona se pak često temelji i na prepoznavanju tipičnih sadržaja, kao što je žanrovska ikonografija, koja i sama postaje aspekt forme, premda je oblikuju sadržajne karakteristike djela, baš kao što žanrovski prepoznatljiva filmska dramaturgija (primjerice tipični zapleti vesterna, znanstvenofantastičnog filma ili filma strave) istodobno bivaju i sastavnicama forme i sastavnicama sadržaja žanrovskog filma.

NIKICA GILIĆ: O
ŽANROVSKOM I
UMJETNIČKOM
FILMU U
GENOLOŠKOJ
KONCEPCIJI
HRVOJA
TURKOVIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

12 Dakako, barem od razdoblja pojave autorske kritike u filmologiji prevladava pretpostavka da se i u sklopu najizrazitije populističkih produkcijskih modela javljaju, ili da se mogu javiti izrazito autorske, individualističke poetike – Pastronea, Fritza Langa

i Howarda Hawksa, preko Kenjija Mizoguchija, Akire Kurosawe, Georga Romera i Stanleyja Kubricka, do Wong Kar-Waija, Tima Burtona, Takeshija Kitana ili Baza Luhrmanna.

Filmski i drugi žanrovi

Uz sve navedeno, ne treba zaboraviti da su žanrovi po definiciji multimedijske tvorevine i uvijek je ograničavajuće i nedostavno govoriti samo o filmskim ili samo o književnim ili samo o kazališnim žanrovima, što traži veću širinu čak i od Turkovićeve ekstenzivne koncepcije filma u *Nacrtu filmske genologije*. Malo je knjiga i studija koje širinom svoga zahvata obuhvaćaju ravno-pravno veći broj medija komunikacije, pa se ovdje vrijedi zapitati – ako bismo umjetnički film barem iz nekih perspektiva ili u nekom smislu mogli shvatiti kao žanr, ima li ga u drugim medijima, primjerice u književnosti? Ukratko – kroz veći dio povijesti književnosti, čak i prije novovjekovnog razdoblja, može se uočiti razlika između cijenjene i manje cijenjene kategorije, između elitističke i populističke književne produkcije. O prvoj se pišu traktati, retoričke studije i kritike, druga se do relativno nedavno uglavnom ignorirala, a čak je i danas, kao predmet znanstvenog razmatanja, uglavnom u domeni neke vrste sociologije koja uglavnom vrijednosno ne diskriminira svoje predmete proučavanja. Takav uvid svakako produbljuje smisao teme ovog teksta i širi njegovu potencijalnu primjenljivost.

Umjetnički film k tome po definiciji dosta lako obuhvaća neke komponente dokumentarnog, eksperimentalnog, pa i animiranog filma (primjerice japanskog komercijalnog filma koji na Zapadu postaje kulturna poslastica za elitu), spaja ih u zajednicu filmova bez obzira na znatne žanrovske, rodovske ili čak medijske razlike, pa možemo reći da, ako art-film zbog takve širine i nije žanr (uostalom, art-film nadilazi žanrovske podjele), svejedno ima svoju klasifikacijsku težinu. No, ovdje je važno upozoriti na način na koji je Turković pristupio svom ranijem razmatranju umjetničkog filma kao svojevrsnog žanra. Uklopivši ranija zapažanja koja mu se još čine validnima u širi genološki koncept, u pravi genološki sustav *Nacrta filmske genologije*, uvrstio je tu mogućnost kao jednu od legitimnih, premda nipošto glavnu dihotomnu opciju definiranja umjetničkog filma (Turković, 2010: 121).

LITERATURA

Altman, Rick, 1999, *Film/Genre*, London: British Film Institute

Bálint Kovács, András, 2007, *Screening Modernism: European Art-Cinema, 1950-1980*, Chicago: University of Chicago University Press

Berliner, Todd, 2010, *Hollywood Incoherent. Narration in Seventies Cinema*, Austin: University of Texas Press

Galt, Rosalind i Schoonover, Karl (ur.), 2010, *Global Art Cinema. New Theories and Histories*, New York: Oxford University Press

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

Gilić, Nikica, 2011, *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*, Zagreb: Leykam International. Drugo, izmijenjeno izdanje

Goddard, Michael i Halligan, Benjamin, 2012, "Cinema, the Post-Fordist Worker, and Immaterial

Labor: From Post-Hollywood to the European Art Film", *Framework. The Journal of Cinema & Media*, Vol. 53, br. 1, Spring, str. 172-189.

Herbert, Daniel, 2011, "From Art House to Your House: The Distribution of Quality Cinema on Home Video", *Canadian Journal of Film Studies*, November 1, Vol. 20, br. 2, str. 2-18.

Herrero, Carmen, 2010, "Edgy art cinema: cinephilia and genre negotiations in recent Spanish rural thrillers", *Studies in European Cinema*, Vol. 7, br. 2, str. 123-134.

Kragić, Bruno i Gilić, Nikica (ur.), 2003, *Filmski leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža

McElhaney, Joe, 2006, *The Death of Classical Cinema. Hitchcock, Lang, Minnelli*, Albany: State University of New York Press

"Motion Picture", u: *Encyclopaedia Britannica*, <<http://www.britannica.com/EBchecked/>

topic/394107/motion-picture/52271/Films-of-art-and-the-art-cinema>, posjet 2. siječnja 2013.

Peterlić, Ante, 1990, "Umjetnički film", u: Peterlić, Ante (gl. ur.), *Filmska enciklopedija II*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, str. 654.

Peterlić, Ante, 2001, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada

Peterlić, Ante, 2006, "Ritam zločina Zorana Tadića – razmišljanja o žanru", *Zapis*, poseban broj "Škola medijske kulture", Zagreb: Hrvatski filmski savez

Rando, Gaetano i Moliterno, Gino, 2011, "Chapter Four. Clay and Cannes: The Beginnings of Art Cinema in Australia", iz *Celluloid Immigrant: Italian-Australian Filmmaker Giorgio Mangiamiele*, u: *Moving Image*, Issue 10, str. 73–92.

Rothman, William, 1982, *Hitchcock. The Murderous Gaze*, Cambridge, Mass. i London: Harvard University Press

Šakić, Tomislav, 2006, "Balkan kao stanje rata. Partizanski filmovi Antuna Vrdoljaka: *Kad čuješ zvona*, *U gori raste zelen bor*, *Povratak*, *Duga mračna noć*", *Kolo* (XVI), br. 4.

Šakić, Tomislav, 2012, *Manifestni, diskretni i radikalni modernizam u hrvatskom filmu*, *Doktorska*

disertacija, Zagreb: Filozofski fakultet sveučilišta u Zagrebu

Škrabalo, Ivo, 1998, *101 godina filma u*

Hrvatskoj: 1896-1997. Pregled povijesti hrvatske kinematografije, Zagreb: Nakladni zavod Globus

Tirnanić, Bogdan, 2008, *Crni talas*, Beograd: Filmski centar Srbije

Turković, Hrvoje, 2003, "Populistički film", u: Kragić, Bruno i Gilić, Nikica (ur.), *Filmski leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, str. 523.

Turković, Hrvoje, 2003b, "Umjetnički film", u: Kragić, Bruno i Gilić, Nikica (ur.), *Filmski leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, str. 711.

Turković, Hrvoje, 2005, *Film: zabava, žanr, stil*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Turković, Hrvoje, 2010, *Nacrt filmske genologije*, Zagreb: Matica hrvatska

Turković, Hrvoje, 2012, *Filmska opredjeljenja*, Društvo za promicanje književnosti na novim medijima (izvorno izdanje Zagreb: Cekade, 1985)

Zgrabljić Rotar, Nada, 2011, "Masovni mediji i digitalna kultura", u: Zgrabljić Rotar, Nada (ur.), *Digitalno doba. Masovni mediji i digitalna kultura*, Zadar i Zagreb: Sveučilište u Zadru i Naklada Medijska istraživanja, str. 25–51.

INTERNETSKIE STRANICE:

<www.britannica.com>, posjet 2. siječnja 2013.

<www.elektronickeknjige.com>, posjet 29. svibnja 2013.

<www.havc.hr>, posjet 31. prosinca 2012.

<www.wikipedia.org>, posjet 1. siječnja 2013.

NIKICA GILIĆ: O
ŽANROVSKOM I
UMJETNIČKOM
FILMU U
GENOLOŠKOJ
KONCEPCIJI
HRVOJA
TURKOVIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Margaret
Sullivan i
James Stewart,
zvijezde filma
*Trgovina
iza ugla* (E.
Lubitsch, 1940)

UDK: 791.221.4

Tatjana Jukić

FILZOFSKI FAKULTET U ZAGREBU

Lubitschev obrt

SAŽETAK: Kad postavlja svoj model filma za filozofiju, Stanleyju Cavellu on treba ne bi li domislio Ameriku kao politički i kao filozofski projekt; zauzvrat, Cavell se priklanja psihoanalizi kad želi opisati zapreku koja taj projekt dovodi u pitanje. Ispostavlja se tako da je psihoanaliza uvjet Cavellove Amerike, jer je Amerika jedino s psihoanalizom operativna za filozofiju. Prema Cavellu, pristup toj zapreci otvara se u hollywoodskoj melodrami u čijem je fokusu nesretna neznanka, jer je u njoj sadržana negacija hollywoodskog žanra što ga Cavell naziva komedijom ponovnoga braka, i potrage za srećom formativne za takvu komediju i njezinu politiku. U svome radu polazim od *Trgovine iza ugla* (1940) Ernsta Lubitscha, budući da Lubitscheva komedija pretpostavlja interakciju modela koje Cavell stavlja u odnos negacije, pa se konflikt komedije i melodrame, fundamentalan za Cavella, kod Lubitscha razotkriva kao logika narativne koherencije. *Trgovina iza ugla*, postavljena ovdje uz esej o Lubitschu Hrvoja Turkovića, pokazuje se stoga kao pozicija s koje može krenuti kritička analiza Cavellova modela filma za filozofiju, ali i repozicioniranje psihoanalize u tome modelu.

KLJUČNE RIJEČI: Ernst Lubitsch, Stanley Cavell, psihoanaliza, melodrama, filozofija, žanr

U Lubitschevoj komediji *Trgovina iza ugla* (*The Shop Around the Corner*, 1940) priča naoko ovisi o temeljnom rascijepu između dvaju okvira.

S jedne strane, u fokusu filma su peštanska trgovina kožnom galanterijom i odnosi trgovaca koji su u njoj zaposleni. Taj je fokus intenzivan, komoran, gotovo opsesivan: on se s trgovine rijetko miče u druge prostore, a i onda samo ne bi li trgovce iz tih drugih prostora to efikasnije vratio natrag u trgovinu, s implikacijom da izvan trgovine oni zapravo nemaju smisla niti igraju svoje uloge.

S druge je strane fantazmatski okvir što ga zatvara intenzivna romantična prepiska dvoje trgovaca u toj trgovini. Budući da se dopisuju anonimno (jer im prepiska počinje putem novinskog oglasa, pod šifrom, a nastavlja se putem poštanskih pretinaca označenih samo brojem), Klara Novak (Margaret Sullavan) do samoga kraja neće znati da je njezin anonimni udvarač iz pisama zapravo Alfred Kralik (James Stewart), kolega iz dućana. I doista, film završava u času kad Kralik, i to u trgovini, otkriva Klari da je on njezin anonimni udvarač i zaprosi je, to jest u času kad se za Klaru probije granica između dućana i njezine romantične fantazme. Naravno, uzme li se u obzir da je to čas u kojem film završava – čas u kojem film ispunjava zahtjev vlastite narativne logike – moglo bi se reći da je strukturni interes Lubitscheve komedije proboj u Klarinu romantičnu fantazmu.

Nekoliko je implikacija koje iz toga proizlaze, a sve bacaju svjetlo ne samo na kompleksnu inteligenciju Lubitschevih komedija nego i na specifičan položaj filma uopće. Naime, ako je strukturni interes Lubitscheve komedije proboj u Klarinu romantičnu fantazmu, to bi značilo da je Klarina romantična fantazma ono komorno, nevidljivo mjesto u koje opsesivni i intenzivni fokus filma do toga časa nije uspio doprijeti. Stoga je logično što film završava kad njezinu fantazmu uhvati u fokus i podredi je vlastitim uvjetima, uvjetima filmske vidljivosti.

Zato nije slučajno što se Klarina romansa iscrpljuje u pismima i što su pisma njezin privilegirani registar, a da film pritom od tih pisama uspijeva zahvatiti svega nekoliko nepotpunih rečenica što su ih Klara i Kralik voljni naglas pročitati pred kamerom. Ne radi se samo o tome da pisma pretpostavljaju djelokrug jezika, pisanoga i literarnoga, i zato su već po svojoj konstituciji nekakva zamisliva linija otpora u odnosu na vizualnost filma i umjetnost pokretnih slika. Riječ je prije o tome da su ljubavna pisma mjesto iznimno visoke, rizične fantazmatske investicije, mjesto gdje jezik nekontrolirano i hiperaktivno izbija u fantazmu, pa bi se moglo reći da su ljubavna pisma u tome smislu prascena vizualnosti kakvu za sebe priželjkuje film od časa svoje invencije potkraj 19. stoljeća. Lubitscheva želja da u fokus uhvati ljubavna pisma bila bi stoga ujedno želja filma da uhvati vlastite uvjete, ali i uvjet filma da uhvati vlastitu želju: da razmotri svoje edipsko mjesto.

To mjesto kod Lubitscha podsjeća na polazište američkoga filozofa Stanleyja Cavella (1996) u knjizi *Sporne suze* (*Contesting Tears*). Cavell u njoj privilegira *Pismo nepoznate žene* (*Letter from an Unknown Woman*), film što ga je Max Ophüls snimio 1948. prema istoimenoj noveli Stefana Zweiga. I u njegovu je fokusu ljubavno pismo, i to kao mjesto iznimno visoke fantazmatske investicije; Cavell ga uzima kao ogledno mjesto za komparativnu analizu filma prema filozofiji i psihoanalizi, ali onda nužno i za analizu samih uvjeta filmskoga.

Naravno, Ophülsov film postavljen je drugačije od Lubitscheva. Autorica pisma ovdje je Bečanka na prijelazu stoljeća; u pismu ispovijeda muku svoje strasti ljubavniku koji joj je odredio život, premda bi je on nakon svakoga susreta donžuanski zaboravio, da bi je potom iznova upoznao, svaki put kao neznanku. Ophülsov film zamišljen je kao retrospekcija koja pomno prati priču pisma, jer ga neznanka piše i šalje tek u času kad je za još jedan susret prekasno. Ophülsov film, drugim riječima, iscrpljuje se upravo u prikazu sadržaja u koji se Lubitscheva *Trgovina* sve vrijeme teži probiti. Ipak, Lubitscheva *Trgovina* zato je logičan okvir za analizu Ophülsova *Pisma*: jer prikazuje uvjete i okolnosti pod kojima priča kakva je ona *Pisma* postaje zanimljiva i važna. Zbog istoga razloga Lubitschev film logičan je okvir i za raspravu o Cavellovim argumentima o sprezi filma, filozofije i psihoanalize, no sada s implikacijom da su uvjeti i okolnosti pod kojima Ophülsova neznanka postaje zanimljiva i važna, pa onda i Cavellu, uvjeti i okolnosti trgovine.

Osim toga, Ophülsov film primjerna je melodrama, za razliku od Lubitscheve komedije. To je generička distinkcija na kojoj počiva Cavellovo vrednovanje filma. Naime, u ranijoj knjizi o filmu, *Potragama za srećom* (*Pursuits of Happiness*) iz 1981, Cavell polazi upravo od hollywoodske komedije iz 1930-ih i 1940-ih; nekoliko izabranih *screwball* komedija iz toga doba služi mu kao platforma za analizu Amerike kao političkoga i kao filozofskoga projekta. Nimalo slučajno, naslov njegove studije aluzija je na vjerojatno najpoznatiju sintagmu u američkoj Deklaraciji o nezavisnosti, o neotudivome pravu njezinih subjekata na potragu za srećom (*the pursuit of happiness*). Cavell se pritom fokusira na komedije koje će nazvati komedijama ponovnoga braka, *remarriage comedies*. Među njih ubraja *The Lady Eve* (1941) Prestona Sturgesa, *Njegovu djevojku Petka* (*His Girl Friday*, 1940) Howarda Hawksa, *Philadelphijsku priču* (*The Philadelphia Story*, 1940) Georgea Cukora ili pak *Strašnu istinu* (*The Awful Truth*, 1937) Lea McCareya. U njima, Cavellu je brak važan kao relacija u kojoj se nerazdruživo sprežu intimnost i zajednica, a onda i intimnost i političko. Spremnost parova u spomenutim filmovima da u brak stupe ponovno, da se međusobno opetovano obvezuju na brak, a da je pritom razgovor instrument njihova neprekinutog intimnog i političkog obrazovanja, ona je pozicija gdje ti filmovi za Cavella postaju privilegirano odredište analitičke filozofije, odnosno filozofije jezika, ali i filozofije u kojoj valja tražiti utemeljenje političkoga projekta Amerike (kod autora kakvi su Ralph Waldo Emerson i Henry David Thoreau).

Petnaest godina kasnije Cavell će objaviti studiju *Sporne suze*, o žanru koji će nazvati hollywoodskom melodramom nepoznate žene. Melodrama u čijem je fokusu usamljena, nesretna žena Cavellu je polazište za raspravu o negaciji uvjeta komedije ponovnoga braka, a onda i za raspravu o uvjetima za neuspjeh Amerike kao političkoga projekta. Drugim riječima, nesretna neznanka hollywoodske melodrame označava neuspjeh projekta zajedničke edukacije karakterističnoga za komediju ponovnoga braka; izdvojenost te žene obrnuta je slika frenetične konverzacije para u komediji. Cavell je zato i naziva neznankom: jer ono što u njoj ostaje nepoznato komedija tretira kao materijal zajedničke edukacije, a onda i edukacije u sferi političkoga, u procesu konverzacije i neprekinutoga postajanja. Iz te perspektive valja promatrati Cavellovu fascinaciju upravo Ophülsovim filmom, premda slične neznanke locira i u *Plinskom svjetlu* (*Gaslight*, 1944) Georgea Cukora ili u Rapperovom *A sada, putniče* (*Now, Voyager*, 1942).¹ Jer, pismo oko kojega se formira Ophülsova melodrama kao da je pozicija kamo se premješta Cavellov interes za frenetični razgovor *screwball* komedije; ako i ne označava negaciju takva razgovora, pismo svejedno označava stanovitu infleksiju razgovora, sinkopu u onome što razgovor nastoji uspostaviti kao ritam, ili pak spektralni suvišak u onome što razgovor nastoji uspostaviti kao uravnoteženu libidnu ekonomiju. Iz slične pozicije valja promatrati i vrijednost koju Cavell pripisuje psihoanalizi. Tako u knjizi o komediji psihoanalize nema, ali u knjizi o melodrami ona zauzima fokalno mjesto, prije svega zato što se i psihoanaliza afirmira oko interesa za nesretnu ženu, točnije, oko interesa za ono što u takvoj ženi ostaje zastrto i nepoznato. Nadalje, Cavell izrijeком upozorava na “zazorno porijeklo, na prijelazu iz devetnaestoga u dvadeseto stoljeće, i rada psihoanalize i rada filmske umjetnosti u ženskoj patnji i prijetnjama ženi” (1996: xiv). Psihoanaliza bi stoga bila kao kakav kritički korektiv za politički projekt Amerike i za filozofiju s njim u vezi; štoviše, ona bi bila njihov uvjet, jer je Cavellova Amerika, pokazuje se, jedino s psihoanalizom posve operativna za filozofiju.

Lubitscheva *Trgovina iza ugla* za Cavellov je model kritična jer se formira oko susreta pisma i konverzacije; napetost toga susreta, kriza na mjestu gdje se dodiruju pismo i razgovor, uvjet je da se uopće uspostavi priča Lubitscheva filma. Ako se za Cavella, u njegovu modelu filma za filozofiju, pismo i konverzacija međusobno isključuju, ako su pismo i konverzacija stavljeni u relaciju ili-ili, Lubitshev film osvojen je oko situacije za koju je relacija pisma i razgovora doista kritična, ali sada kao i-i, kao pismo i konverzacija zajedno, u času adicije. Pa se tako u Lubitschevoj *Trgovini* otvara pozicija gdje se različita Cavellova isključenja i opreke (isključenja i opreke formativni za Cavellov opis Amerike ili pak psihoanalize) pokazuju zapravo kao pokušaj da se tim različitim isključenjima stabilizira kriza koju hollywoodski film artikulira, a koja je od strukturne važnosti kako za film, tako i za relacije koje Hollywood uspostavlja prema psihoanalizi, filozofiji, ali i prema najšire shvaćenoj zamisli o Americi.

S tim je u vezi i odluka Lubitscheve Klare da se na kraju uda za dućanskoga Kralika, nakon što se prije toga sve vrijeme u mislima udavala za fantazmatskog udvarača iz pisama (također Kralika). To dopušta ili čak zahtijeva da se i Lubitscheva komedija razmotri kao cavellovska komedija ponovnoga braka. Ipak, nesretna neznanka ovdje je uvjet takve komedije, a ne fokalna figura njezine negacije, što je tada signal da bi Cavellov skript mogao biti krivo postavljen.

TATJANA JUKIĆ:
LUBITSHEV
OBRT

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

¹ Naslov filma Irvinga Rappera na hrvatski se obično prevodi kao *Na raskršću*; hvala Nikici Giliću što mi je pomogao da raščistim tu dvojbu. No budući da Rapper u naslovu citira iz pjesme *Now Finale to the*

Shore Walta Whitmana, čini mi se važnim zadržati taj naglašeni reziduum američke književnosti te naslov prevesti kao *A sada, putniče*.

Narativ Lubitscheva filma ima u tome smislu vrijednost primjerne priče. Ako film završava u času kad se za Klaru probije granica između ljubavnih pisama i dućana, odnosno između pisama i konverzacije, on doseže klimaks u času kad se ta granica probije za Kralika. Kralik i Klara u pismu dogovaraju susret, u kavani. Kao znak prepoznavanja, oboje će imati karanfil; ona će svoj umetnuti u Tolstojevu *Anu Karenjinu*. Tu večer, međutim, vlasnik dućana, gospodin Matuschek (Frank Morgan), Kraliku uruči otkaz. Kralik tako odlazi na ugovoreni susret, ali se Klari ne razotkrije kao udvarač iz pisama, najvećim dijelom zato što – sada nezaposlen – ne može podržati fantazmu o vlastitoj vrijednosti koju je u pismima kultivirao. Umjesto toga odglumi da je u kavanu navratio slučajno, posvađa se s Klarom, a potom joj prestane pisati. Klara pomisli da je udvarač ušao u kavanu, vidio je, razočarao se i povukao, te odlučio prekinuti vezu. Od uvrede i razočaranja naglo se razboli, toliko da ne može dolaziti na posao, nego završi u krevetu. Da to odgovara melankoliji kako je opisuje psihoanaliza, pokazuje iduća epizoda: Kralik će nakon fatalnoga *interregnuma* opet napisati pismo, i ovaj put pod šifrom, te će urediti da ga bolesnica dobije kad je on dođe posjetiti u podstanarsku sobu, kao kolega iz dućana. U pismu će Klari napisati da mu se svidjela kad ju je vidio u kavani, ali joj nije htio prići jer je bila s drugim muškarcem (jer ga je dakle prevarila). Naravno, taj drugi muškarac nije nitko drugi doli Kralik sam. Pri čemu i opet dolazi do izražaja Kralikova lukava trgovačka inteligencija. Izrijekom rascijepivši sebe na onoga koji se Klari u kavani pokazuje i onoga koji je promatra, Kralik i sebi i Klari podiže cijenu. On u Klarinim očima dobiva na vrijednosti jer je – ispostavlja se – toliko atraktivan da su drugi muškarci zbog njega ljubomorni. Zauzvrat, na vrijednosti u vlastitim očima vrtoglavo dobiva i Klara jer se pokazuje da nije izgubila udvarača, odnosno sebe koju je bez ostatka uložila u ljubavnu prepisku, nego može računati s viškom vlastite vrijednosti, sa svojevrsnim libidnim profitom. Dotad bolesno bezvoljna i potištena, ona će na tu vijest naglo živnuti, a bolest će netragom nestati; štoviše, Kraliku obećava da će sutradan osvanuti u dućanu i prodati robe više nego ikad prije.

Freud naime melankoliju opisuje u uvjetima libidne ekonomije i libidnih investicija. U studiji *Žalovanje i melankolija* (*Trauer und Melancholie*, 1917) on polazi od pretpostavke da je isti rad afekta u podlozi i žalovanja i melankolije, pa ih analizira zajedno. U oba slučaja "ja" libidno investira u relaciju s objektom koji je za njega izgubljen. Takav afekt za psihoanalizu predstavlja ekonomski problem: zašto je za osobu koja žaluje iznimno bolno prekinuti vezu s voljenim objektom kojega nema, kaže Freud, pitanje je što ga "nije nimalo lako postaviti u ekonomskim terminima" (1992: 175). Ipak, dok za "ja" koje žaluje zato osiromašuje svijet što ga okružuje, u melankoliji osiromašuje samo "ja", samo sebstvo. Zato melankolik "sebe podcjenjuje" i "protiv sebe bjesni"; on je prema sebi okrutan, a jedan je od simptoma melankolije i suicidalno ponašanje (ibid., 187). I dok osoba u žalovanju uspijeva proraditi takvu lošu libidnu investiciju, melankolik to ne uspijeva; Freud stoga žalovanje razmatra kao normu naspram koje se očituje patologija melankolije.

Klarina iznenadna i prenaplašena bolest koja ju je prikovala uz krevet, Klarina patološka potištenost... sve su to simptomi melankolije kako je opisuje Freud; sebstvo je toliko osiromašeno da jedva smaže snage za goli život. Freud pritom naglašava da uzrok melankolije ne mora biti smrt voljene osobe, već to mogu biti i "uvreda, zapostavljanje i razočaranje" (ibid., 181), situacija kakvu za Klaru predstavlja prestanak ljubavne prepiske. Da njezini simptomi doista predstavljaju vrstu suicida, ubojstva sebstva, pokazuje još jedna epizoda u filmu, usto epizoda koja se – nimalo slučajno – preklapa s Klarinom bolesti. Dok se netom otpušteni Kralik sastaje s Klarom u kavani i prekida prepisku, što Klaru gurne u bolest, vlasnik dućana, gospodin Matuschek, od detektivske agencije dobiva potvrdu da ga voljena supruga vara. Iste večeri Matuschek će pokušati samoubojstvo; u posljednji čas spasit će ga dućanski dostavljač. Tako i Matuschek, istodobno kad

i Klara, završi u bolesničkom krevetu, a bolnički će mu liječnik dijagnosticirati – melankoliju. Pa se ispostavlja da se melankolija u Lubitschevoj *Trgovini* širi kao kakva metonimija, kapilarno kroz cijeli narativ. Što doista odgovara načinu na koji je opisuje Freud. Jer ako melankolija, za razliku od žalovanja, dovodi do patološkoga osiromašenja “ja”, tada “ja” u priči više nije kadro kanalizirati i proraditi rad afekta te pridonijeti narativnoj ekonomiji, nego se taj rad naracijom širi nalik na kapilarno gibanje, sada kao specifična narativna mikrofizika. Zauzvrat, Lubitschevi trgovci poentiraju upravo ekonomski aspekt Freudova argumenta: ako je funkcionalno “ja” nužno “ja” libidne trgovine, to jest “ja” uspješne ili barem operativne ekonomske transakcije, “ja” melankolika jest “ja” izbačeno iz libidne trgovine, s tim da je takvo izbacivanje indikacija patologije, indikacija sebstva koje se urušava. I doista, Lubitscheva kamera ne miče se iz trgovine, osim kad svojih dvoje melankolika slijedi do bolesničke postelje. Drugim riječima, svijet Lubitscheve *Trgovine* zaista je svijet Freudova argumenta: svijet osuđen na trgovinu ili bolest.

No upravo je to uvjet da Lubitshev film završi kao cavellovska komedija ponovnoga braka. Na kraju naime Klara se po drugi put sprema na sastanak s anonimnim udvaračem, u očekivanju prosidbe i zaruka. Indikativno, Kralik neće čekati da se nađu na dogovorenome mjestu, nego će se kao njezin udvarač razotkriti prije toga, u dućanu, s implikacijom da je ponovni brak uvijek ujedno i brak iz računa. Prije nego što se razotkrije, Kralik će, ne bi li sebi podignuo cijenu, Klari prvo prodati priču da je njezin udvarač iz pisama neprivlačan, sredovječan i nezaposlen, te da se dolazio u dućan raspitati o njezinoj plaći, jer računa da će ih Klara oboje uzdržavati. Na sličan način Kralik bira i zaručnički poklon, naoko skupu ogrlicu. Kad ga Klara upita je li ogrlica dijamantna, Kralik će odgovoriti *pretty near*, gotovo da jest, s implikacijom da je sama Klara samo naoko neprocjenjiva – s implikacijom da se Klara može dobiti za razumnu cijenu. Nakon što Klari lakne kad se ispostavi da je bezimeni udvarač iz pisama Kralik, nedavno promaknut u šefa dućana (a ne neki ružnjikavi sredovječni muškarac bez posla), i ona će prije pristanka na udaju ipak provjeriti što kupuje: netom prije romantičnoga poljupca u završnome kadru Klara će od Kralika zatražiti da si zadigne hlače, jer prvo želi provjeriti ima li krive noge.

Naravno, Klarin zahtjev da Kralik prije zaruka za svaki slučaj obnaži noge pripada među postupke poznate pod imenom “the Lubitsch touch”: postupke kojima je Lubitsch obilježio komediju, a mahom se tiču prikaza onoga što je u seksualnosti njegovih likova skandalozno ili čak opsceno, no kao tipa inteligencije ili čak racionalnosti.² I doista, Klarin zahtjev u tome času graniči sa skandalom, čak s opscenošću. Nadalje, uzme li se u obzir Klarina melankolična muka koja mu prethodi, taj zahtjev se doima nerazumnim, rizičnim, gotovo mahnitim, neuračunljivim. Na takve rizike upozorava Hrvoje Turković u eseju o Lubitshevima ranim, njemačkim filmovima, kad njihov svijet opisuje kao “svijet bogate nestalnosti – ali ne nestalnosti od nepažnje i nebrige nego od gastronomske životne radoznalosti i iskušavalačkog nagona” (1999: 161). Lubitsch je, kaže Turković, “opčinjen atributima, klizeći preko njih, uživajući u njihovim promjenama, njihovoj nestalnosti” (1999: 162). Pa stoga citira što o Lubitschu piše Enno Patalas: “u Lubitscha pažnja nikad nije usredotočena na osobu, već se hrani atributima, karakteristikama, potezima” (Turković, 1999: 161). Drugim riječima, Lubitschevi su likovi figure čija je koherencija stalno pod znakom pitanja, u kojima simptomi preuzimaju primat nad “ja”, a “ja” opstaje točno u onoj mjeri u kojoj u

TATJANA JUKIĆ:
LUBITSCH
OBRT

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

² “The Lubitsch touch” možda je najzastupljeniji u komedijama iz 1930-ih, prije svega u dvama filmovima koje je tada snimio s Miriam Hopkins,

Nevolji u raju (*Trouble in Paradise*, 1932) i *Nacrtu za život* (*Design for Living*, 1933).

tim simptomima uspijeva uživati.³ Ipak, takva Klara u stvari je zalag inteligencije i racionalnosti Lubitscheve komedije, jer Klarin naoko nerazuman zahtjev da si Kralik zadigne hlače i pokaže noge pokazuje koliko je razumna cijena braka: koliko je “ponovni” brak povoljan, ako ne i jeftin, u odnosu na nerazumno visoku libidnu investiciju u brak iz ljubavnih pisama.

Da je o tome u *Trgovini* doista riječ, pokazuje detalj netom prije zadizanja hlača i završnog poljupca, kad Klara shvati da je Kralik iz dućana autor ljubavnih pisama. U tome času Kralik – ali kroz Kralika zapravo film sam – Klaru priupita je li razočarana. Klara će se lagano zanjihati, kao da joj prijeti nesvjestica, prinijeti ruku očima i odgovoriti: “Psihološki sam vrlo zbunjena, ali osobno uopće nisam loše.”

Klara koja će se zanjihati, kao da će svaki čas klonuti, Klara koja prinosi ruku glavi, Klara sklopljenih očiju, pod prijetnjom nesvjestice... sve su to geste koje zvučni film baštini od nijemoga, prije svega od nijeme melodrame. Za nijemu melodramu, ali i kod Lubitscha, te su geste indikacija afekta, štoviše, suviška afekta, afektivnoga ekscesa. Gotovo bi se mogla postaviti hipoteza da je filmskoj melodrami takav eksces potreban da bi se uopće fundirala kao žanr: da se melodrama generički okuplja oko želje da zahuktali rad afekta izbije iz simptoma kroz koji se pokazuje, sada kao nekakvo čisto nesvjesno.⁴ I stoga, kad Lubitsch u završnoj sekvenciji prikazuje Klaru pod prijetnjom nesvjestice, ta nesvjestica doista upućuje na nesvjesno na čijem se otkriću temelji Freudova psihoanaliza: nesvjesno uhvaćeno u opnu fragilne filmske ženske figure, kao da je filmska žena njegov logičan kontejner, savršena slika njegove topografije kako je zamišlja Freud – poluprozirna, perforirana mobilna opna nalik uostalom na film kao takav.⁵

To će potvrditi i Klara kad na Kralikovo pitanje, je li razočarana, odgovori da je psihološki doduše vrlo zbunjena, ali osobno nije loše. Naoko, Lubitsch se ovdje podsmjehuje intelektualnim pretenzijama svojih trgovaca koji ne znaju uvijek o čemu govore: jer samo netko neupućen u psihologiju može reći da je osobno dobro, premda psihološki to nije. Ipak, taj vic na Klarin račun precizno pogađa jedan od nosivih uvida psihoanalize: da “ja” doduše može biti dobro, ali to nipošto ne znači da je oslobođeno simptoma, nego da, kako bi rekao Slavoj Žižek, u svome simptomu uživa. Nadalje, taj uvid događa se kod Lubitscha na mjestu gdje “ja” ne zna točno što govori, usto mjestu gdje “ja” promašuje vlastite intelektualne pretenzije u korist komičnoga efekta, vica, ispada: upravo dakle na mjestu s kojim psihoanaliza konstitutivno računa. Svakako je indikativno što kod

3 Aludiram ovdje na Žižekovu knjigu *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*, o sprezi psihoanalize i hollywoodskog filma. To je ujedno odgovor na dvojbu koja muči Jamesa Harveyja (1998: 394) kad Klaru opisuje sljedećim riječima: “Od nje smo svejedno nervozni. (...) Ona unosi nemir jer odaje dojam da živi neki svoj zamišljeni život do kojega nitko i ništa ne može posve doprijeti. Bez obzira na svu njezinu živost i duhovitost, na njezin šarm i izgled, nešto je s njom u vezi beznadno. Kao da je istodobno i ranjiva i napeta kao puška, i sabrana i histerična. (...) Ona je stalno napeta (...) Sullavan je sjajna, jer uspijeva postići točno pravu ravnotežu između živaca i čežnje”.

4 Da Lubitsch participira u logici melodrame sugerira u spomenutom eseju i Hrvoje Turković. Dok nabraja retrospektive koje je pratio kad i Lubitschevu, kaže: “Zapravo, vrlo su se dobro povezale projekcije Lubitscha i Bauerove klasične melodrame *Samo ljudi*” (1999: 162).

5 Upravo na taj način Cavell teži zahvatiti nepoznatu ženu hollywoodske melodrame: ona je ekspresivna do ekscesa, onako kako, kaže Cavell, Freud opisuje svoje histeričarke. (Cavell, 1996: 105–6) Krićka perspektiva otvara se tada na mjestu gdje se pokazuje da je filmska žena koju Cavell nastoji zahvatiti kao Freudovu histeričarku zapravo figura melankolije.

Lubitscha taj promašaj intelektualnoga koincidira s afirmacijom trgovačke inteligencije, stanovitoga ekonomskog rezona, kao da tek u situaciji trgovinske razmjene, kojom dominira trgovačka domišljatost, postaje posve logično takvo "ja" kojemu može biti dobro premda je psihički u krizi. Lubitscheva šala provocira tako na opsežniju i detaljniju raspravu o psihoanalizi, s implikacijom da su njegove komedije privilegirano mjesto za takvu raspravu, možda čak i privilegirano mjesto domišljanja psihoanalize. Također, na tome mjestu *Trgovina* se razotkriva kao pozicija s koje može krenuti kritička analiza Cavellova modela filma za filozofiju, ali i repozicioniranje psihoanalize u tome modelu. Jer, i opet se pokazuje da je nesretna neznanka *uvjet* komedije ponovnoga braka, a ne fokalna figura njezine *negacije*.

Zauzvrat, za koherenciju Lubitscheva filma od konstitutivne je vrijednosti jedan književni detalj: činjenica da si Klara za šifru i zaštitni znak uzima Tolstojevu *Anu Karenjinu*, i to u kritičnome času, času susreta s autorom pisama, kad treba doći do proboja između ljubavnih pisama i trgovine. Naime, i kod Tolstoja se melankolija širi romanom kao masivna narativna metonomija. Ako je Ana Karenjina njegova naslovna heroina, koja će loše stanje svojih različitih libidnih investicija doista platiti suicidom, simptomatično je što njezin dolazak u Moskvu (i ulazak u melankoliju) koincidira s bračnom nesrećom Doli Oblonske, supruge njezina brata. Nju će Anin brat, Stiva Oblonski, manje-više javno prevariti, i time otvoriti priču o uvredi, razočaranju i zapostavljanju od kojih se Doli neće oporaviti do kraja romana. (Indikativno je što Doli Oblonska, kako roman odmiče, sve više ekonomski propada.)

I doista, Ana u Moskvu dolazi ne bi li Dolinu ranu zaliječila kao bračna savjetnica; umjesto toga, ona će krizu svoje snahe uhvatiti kao kakvu zarazu i dovesti je do njezinih logičnih konsekvencija. Zauzvrat, Anin susret s Vronskim imat će sličan efekt na Dolinu najmlađu sestru, kneginju Kiti Ščerbacku, jer će je Vronski zbog Ane zapostaviti i razočarati. Kiti Ščerbacka zbog toga će razviti kliničku sliku melankolije i početi naočigled propadati. Roditelji je u strahu za život vode po europskim lječilištima, no Kiti uspijeva tek prizdraviti te ostaje trajno obilježena melankoličnom epizodom. U takvome stanju i prihvaća bračnu ponudu Konstantina Levina, no bračna je terapija upitna: Levin će joj prije vjenčanja dati na uvid svoj intimni dnevnik s iscrpnim opisom ranijih seksualnih iskustava te je time i sam duboko uvrijediti i razočarati. Te Tolstojeve žene tako za roman naposljetku funkcioniraju kao *plus d'un*, više od jednoga i ne više jedno ili, preciznije, više od jedne i ne više jedna.⁶ Najzad, odlazak Vronskoga u rat u Srbiju, na kraju romana, i njegova pogibija (pogibija nerazlučiva od samoubojstva) evidentno je metonimijski trag samoubojstva Ane Karenjine; a iz slične perspektive mogla bi se promatrati i izgledna politička propast samoga Karenjina.

Kad je riječ o Lubitschu i o Cavellu, to je važno jer melankolija koja se širi Tolstojevom naračijom kao njezina specifična mikrofizika također zahtijeva zamisao o ponovnome braku. Anin planirani brak s Vronskim ponovni je brak u odnosu na njezin brak s Karenjinom, pri čemu Karenjin sve vrijeme inzistira na pregovorima sa svojom suprugom ne bi li njihov brak ipak uspio, pod nekim novim uvjetima. Doli ostaje nesretna žena upravo zato što pristaje na brak s Oblonskim pod promijenjenim uvjetima. Kitin brak s Levinom trebao bi jamčiti libidnu investiciju povoljniju za njezino "ja", i za nju je svakako brak iz libidnog računa, no uvid u Levinov dnevnik i to će staviti pod znak pitanja. S druge strane Tolstojev roman, posebno sekcije fokusirane na Levina, teži ne samo kritički prikazati rusku ekonomiju u 19. stoljeću nego ponuditi i njezin operativan algoritam. Levinov neuspjeh da taj algoritam opiše i kritički obrazloži tako se sve vrijeme prepleće

TATJANA JUKIĆ:
LUBITSCH
OBRT

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

6 Frazu *plus d'un* citiram prema Derridi (1993: 18).

s narativnom mikrofizikom melankolije, s implikacijom u stvari da melankolija upućuje na takav rad afekta kakav dovodi u pitanje zamisao o političkoj ekonomiji, odnosno da melankolija upućuje na takav *rad* kakav u političkoj ekonomiji i za političku ekonomiju preispituje zamisao o profitu i višku vrijednosti. Niti je nevažno što se politička ekonomija kod Tolstoja temelji na seljaštvu i ekstenzivnoj poljoprivredi, za razliku od komornoga svijeta Lubitschevih trgovaca. Kulturni historijat melankolije pokazuje naime da se melankolija u srednjemu vijeku i renesansi tradicionalno vezivala za kontemplativce i poljodjelce, a da u jeziku trgovaca iskrsava u oporukama i obiteljskim kronikama, kad se zamisao o profitu i višku vrijednosti pokaže neučinkovitom u srazu sa strahom od smrti i vječnoga prokletstva – u srazu dakle s golim životom (duše).⁷

K tome, sama *Ana Karenjina* širi se Lubitschevim filmovima potkraj 1930-ih i početkom 1940-ih kao njihova specifična mikrofizika. U *Biti ili ne biti* (*To Be or Not to Be*, 1942), komediji o nacističkoj okupaciji Varšave, poljski pokret otpora privilegira *Anu Karenjinu* kao knjigu/šifru preko koje njegovi članovi, u varšavskoj knjižari Sztaluga, razmjenjuju tajne poruke ključne za djelovanje pokreta. U nju će koketna kazališna glumica Maria Tura (Carole Lombard) umetnuti fotografiju profesora Siletskoga, njemačkog agenta, kojega će – ispostavlja se – poslije morati zvesti, ne bi li ga pokret otpora mogao likvidirati. Da bi pokret otpora međutim do kraja neutralizirao informacije kojima je raspolagao Siletsky, u Siletskoga će se morati prurušiti Marijin muž, glumac Josef Tura (Jack Benny); pa se ispostavlja da Maria u *Anu Karenjinu* i ne znajući umeće zapravo fotografiju vlastita muža, a onda i vlastita braka. Tako i ovdje Tolstojev roman sadrži priču Lubitscheve glavne glumice, kao opna: on istodobno zastire nekakvu konstitutivnu Marijinu unutarnost, istinu njezine seksualnosti, a pritom je uvjet neometanoga razvoja komedije o njezinu braku. Da Tolstojev roman to doista čini, pokazuje način na koji se Lubitsch poigrava šiframa što ih generira *Ana Karenjina*: da bi poruka bila prenesena, Maria fotografiju Siletskoga mora umetnuti na 105. stranicu romana, a njezin *de facto* preljubnički susret sa Siletskim (ali, poslije, i s vlastitim mužem prurušenim u Siletskoga) događa se u nacističkome stožeru, u strogo čuvanoj sobi 206. Tako se Marijini seksualni susreti, pod brojem 206, pa i oni s vlastitim mužem, pokazuju u stvari kao fantazmatski suplement njezina susreta s fotografijom morskoga neprijatelja u *Ani Karenjinoj*, pod brojem 105.⁸

Pritom je temeljni, konstitutivni “Lubitsch touch” toga filma činjenica da je Maria serijska preljubnica, da muža vara sve vrijeme i s različitim muškarcima, premda predano i izričito ostaje u braku. Na početku priče to je mladi poljski vojni pilot, poručnik Sobinski (Robert Stack). Njega prima u svojoj garderobi dok joj muž na sceni izvodi poznati Hamletov solilokvij; otud ime filma. Na kraju je to već neki drugi oficir, i opet dok joj muž na pozornici deklamira “Biti ili ne biti”, a zaljubljeni Sobinski ostaje sjediti u gledalištu, sada i sam žrtva Marijina promiskuiteta. U međuvremenu će kao članica pokreta otpora, po zadatku doduše, zavoditi profesora Siletskoga, zatim vlastita muža prurušenoga u Siletskoga, a u jednome će času pukovniku Gestapoa Ehrhardt sugerirati da je ljubavnica samoga Hitlera. Ono što u tako zamišljenome preljubu konstituira “the Lubitsch touch” i pretpostavka je njegove specifične inteligencije jest činjenica da muž može postati ljubav-

⁷ Da takva slika melankolije odgovara Freudovu opisu melankolije kao patologije, vidi više u Jukić, 2011. O melankoliji u srednjem vijeku i renesansi, vidi Klibansky, Panofsky i Saxl, 2009; Gurevich, 1996; Jukić, 2011.

⁸ Komunikacija pod brojem strukturno je važna i za *Trgovinu*: broj poštanskoga pretinca jedino je jamstvo romantične prepiske Klare i Kralika, a onda i priče filma.

nik vlastitoj ženi i preljubnička žrtva samoga sebe, odnosno da žena može prevariti muža s njim samim. Što znači da se brak u toj Lubitschevoj komediji svodi na strukturu ponavljanja, štoviše, da se uopće zamisao o braku prazni u zamisao o ponavljanju, a brak se naposljetku pokazuje kao prazno mjesto zakona (jednako kao što se zakon razotkriva kao prazno mjesto). A na tome se mjestu razotkriva i ingeniozna logika prividne Lubitscheve opscenosti: takav muž i takva žena zovu se Josip i Marija. Istoimeni bračni par u Novome zavjetu naime upućuje upravo na mogućnost da se umjesto preljuba ili na mjestu preljuba otvara pristup čistomu zakonu.⁹

Usto, kao i u *Trgovini iza ugla*, i ovdje je nesretna neznanka uvjet komedije, a ne figura njezine negacije. Za početak, Marijini preljubnički susreti pod šifrom "biti ili ne biti" događaju se u garderobi tijekom izvedbe *Hamleta*, dok ona u podjeli igra Ofeliju. Lubitsch tako prikazuje njezin preljub kao interpunkciju kroz ulogu Ofelije; njezin preljub inscenira se kao kakva perforacija Ofelije; on je sinkopa u odnosu na Ofeliju. Pritom Shakespeareova Ofelija nije naprosto velika tra-gična heroina, nego njezina nesreća precizno odgovara registru melankolije: uvreda, zapostavlja-nje, razočaranje, devalvacija sebstva, samoubojstvo... Zanimljivo je kako Ofeliju razmatra Jacques Lacan. Za Lacana je *Hamlet* primjerna priča psihoanalize, onako kako je Freudu modelativna priča o Edipu. Ofelija je u tome Lacanovu skriptu *objet petit a*, objekt malo a: ne toliko objekt Hamletove žudnje sam za sebe koliko figura onoga što Hamlet može znati o svojoj žudnji, a onda i onoga što se, kad je o žudnji riječ, može izuzeti iz nesvjesnoga. Za taj skript međutim ostaje zastrto sve ono što u Ofelijinoj priči izlazi izvan okvira objekta maloga a, kao kakav suvišak nesreće koji je potre-ban da se psihoanaliza konstituirala, ali ga psihoanaliza pritom nije kadra proraditi. Ofelija tako za Lacanovu psihoanalizu zauzima mjesto koje kod Cavella za filozofiju zauzima nesretna *neznanka*: ona upućuje na poziciju gdje se znanje, pa i ono psihoanalize, konstituirala pod uvjetima nesreće koju to znanje ne može proraditi.

Jednako je važno što *Hamlet* u Lubitschevoj komediji nije samostojeći komad, nego se nasla-nja na kazališni komad o nacizmu kojim film počinje, ali koji zbog političkih razloga biva skinut s repertoara. *Hamlet* se dakle u Lubitschu igra umjesto i na mjestu komada o nacizmu. U skinu-tome komadu, od kojega ipak vidimo kostimiranu probu, Josef Tura igra nacističkoga oficira; tu će ulogu poslije ponoviti kad pokret otpora bude pripremao igrokaz-zamku za Siletskoga, a Turi u njemu pripadne uloga pukovnika Ehrhardta. U tome početnome komadu Maria igra zatvoreni-cu u koncentracijskom logoru: ulogu koja sumira nesreću za 20. stoljeće. Da je ta njezina uloga za Lubitscha strukturno spregnuta s ulogom Ofelije, pokazuje naoko opscen detalj s kostimirane probe: Maria će se na sceni pojaviti u elegantnoj i zavodljivoj dugoj bijeloj haljini. Kad režiser predstave prigovori da joj je kostim neprimjeren za konc-logor, Maria mu tašto odvrati da će takva bljesnuti u strahoti logora i privući pozornost publike. U *Hamletu*, što ga varšavsko kazalište igra umjesto i na mjestu skinutoga komada o nacizmu, Maria je kao Ofelija također u pripijenoj dugoj bijeloj haljini, pa se – i opet u "Lubitsch touchu" – pokazuje da je elegantna i zavodljiva žena primjerena, čak primjerna slika neiskazive nesreće. Logika toga "Lubitsch toucha" odvrtnet će se do svojih konzekvencija u času kad varšavski kazalištarci odluče inscenirati zamku za profesora Siletskoga: Maria ga odlazi zvesti u sobu 206 strogo čuvanoga nacističkog stožera odjevena upra-

TATJANA JUKIĆ:
LUBITSCH
OBRT

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

⁹ To je pozicija gdje *Biti ili ne biti* možda najizričnije korespondira sa središnjom tezom Alenke Zupančič (2008) u njezinoj knjizi o komediji. Polazeći od Lacanove psihoanalize, Zupančič zastupa argument

da komedija ne računa na efekte koji proizlaze iz ekscesa realnoga, nego na efekte koji proizlaze iz ekscesa simboličkoga (pa onda i iz ekscesa zakona).

vo u zavodljivu dugu bijelu haljinu s kostimirane probe za konc-logor. Nacistički prostor kao primjerno mjesto nesreće pokazuje se tako kao logično odredište Marijine seksualnosti, ali je ujedno i mjesto gdje će Marija, u istoj haljini, prevariti svoga muža s njim samim i time razotkriti brak kao zastrašujuće prazno mjesto zakona.

Takvu logiku podržava i *Ninotchka* iz 1939. To je čas kad se u Lubitschevoj komediji pojavljuje Greta Garbo, "božanska Garbo", ikona filmske vizualnosti. Pritom nije nevažno što je Garbo konstitutivna za Cavellov pristup filmu, kao "najveća, ili najfascinantnija, filmska slika nepoznate žene" (1996: 106). Garbo je to zato, kaže Cavell, jer je filmsku ekspresiju sebe kao nepoznate dovela do stupnja kad je "osjećaj da je ne uspijevamo poznati, da je ona onkraj nas (recimo, vidljivo odsutna), sam po sebi dokaz njezina postojanja" (ibid.). I Lubitsch evidentno računa s takvom Garbo, i to kao s primjernom figurom melodrame u filmu i za film. *Ninotchka* je naime bila reklamirana pod sloganom "Garbo se smije!" ("Garbo laughs!"), s naglašenom porukom dakle da je gledatelji dotad nisu vidjeli nasmijanu – da je Garbo za film nesretna po definiciji, do te mjere da je njezin iskorak iz nesreće iskorak za film kao takav. U prilog tome govori zanimljiv detalj iz hollywoodske povijesti: reklamni slogan "Garbo se smije!" bio je zamišljen kao aluzija na "Garbo govori!" ("Garbo talks!"), slogan pod kojim se 1930. reklamirala njezina prva zvučna uloga, u *Anni Christie* (Clarence Brown, 1930). Drugim riječima, iskorak Garbo iz melodrame bio je iskorak usporediv s iskorakom nijemoga filma u zvuk. Što znači da je kod Lubitscha nesretna neznanka konzistentno uvjet filmske komedije, a ne figura njezine negacije.¹⁰

Garbo je u *Ninotchki* stroga i hladna specijalna izaslanica koju Staljinova Moskva šalje u predratni Pariz, ne bi li uvela red u aljkavo provedenu sovjetsku trgovinsku transakciju. Garbo/*Ninotchka* u Pariz i u Lubitshev film stiže vlakom. Naravno, Garbo kao Ruskinja na željezničkom kolodvoru provocira gledatelja da je istodobno zahvati u registru *Ane Karenjine*, jer je četiri godine ranije Garbo glumila naslovnu ulogu u *Ani Karenjinoj* Clarencea Browna. Željeznički kolodvor pritom je i mjesto njezina ulaska u ono što će se, u susretu s Vronskim, razviti kao priča filma, i mjesto njezina samoubojstva, a onda i mjesto na kojemu Garbo iz filma nestaje.¹¹ Garbo, ikona filmske vizualnosti, na taj će način označiti Tolstojev roman za filmsku povijest. Ili: *Anu Karenjinu* označit će za filmsku povijest upravo glumica koja je, kaže Cavell, filmsku ekspresiju sebe kao nepoznate dovela do stupnja kad je "osjećaj da je ne uspijevamo poznati, da je ona onkraj nas (recimo, vidljivo odsutna), sam po sebi dokaz njezina postojanja". Ako Lubitsch u *Ninotchki* računa

¹⁰ Tome u prilog govori još jedan detalj iz hollywoodske povijesti: Harvey kaže da je priča s *Ninotchkom* počela od slogana. "Prema nekim navodima", piše Harvey, "cio projekt počeo je s 'Garbo se smije!': jednom kad su imali slogan, krenuli su za filmom koji će mu odgovarati" (1998: 384, istaknuo J. H.). Inače, Lubitsch je na *Ninotchki* i *Trgovini* radio istodobno. Prema Harveyju, Lubitsch je u ožujku 1938. napustio Paramount te je s Myronom Selznickom osnovao nezavisnu produkcijsku kompaniju. U to doba sa Samsonom Raphaelsonom radi na scenariju za *Trgovinu*, koja je trebala biti prvi film snimljen za novu kompaniju. Kompanija

Lubitsch-Selznick nije zaživjela, ali je MGM na zahtjev svoje zvijezde Grete Garbo ponudio Lubitschu da taj film snimi za njih, ako prije toga snimi *Ninotchku* s Garbo. Lubitsch je u studenome 1938. potpisao s MGM-om ugovor za dva filma, a *Trgovinu* je počeo snimati tri mjeseca nakon što je završio *Ninotchku*. (usp. Harvey, 1998: 382–3, 392)

¹¹ Vlak na filmu ima posebnu vrijednost i za Cavella. Dok razmatra Ophülsovo *Pismo nepoznate žene* kao primjernu melodramu nepoznate žene, Cavell će primijetiti da je taj film obilježen imaginarijem vlaka, a vlak upućuje na rad samih pokretnih slika (usp. Cavell, 2004: 397).

na takvu *Anu Karenjinu*, i to na mjestu gdje u njegov film ulazi božanska Garbo, tada *Ana Karenjina*, koja i u *Trgovini* i u *Biti ili ne biti* iskrsava kao ugovoreni znak prepoznavanja, zahtijeva zapravo da se spomenuta tri filma razmatraju kao trilogija. Ili: nisu li *Trgovina iza ugla* i *Biti ili ne biti* filmske seanse u kojima Lubitsch prorađuje problem koji je postavio u *Ninotchki*?

Tome bi se doduše moglo prigovoriti da u *Ninotchki* nema ponovnoga braka, štoviše, da braka uopće nema. Taj prigovor međutim precizna je indikacija kako ovdje funkcionira “the Lubitsch touch”. Brak u *Ninotchki* naime upadljivo izostaje upravo na mjestima gdje bi ga romantična komedija očekivala: on to više upada u oči što upadljivije izostaje na mjestima koja za njega predviđaju konvencije žanra. K tomu, stječe se dojam da brak izostaje jer su očekivani nositelji njegova skripta loši trgovci (za razliku od trgovaca u *Trgovini iza ugla*).

I doista, kao u *Trgovini*, i u *Ninotchki* priča počinje u terminima trgovinske transakcije, a tako se i nastavlja: film se otvara dolaskom trojice sovjetskih trgovačkih delegata iz Mosve u Pariz, gdje trebaju prodati nacionalizirane dragulje kneginje Swane, inače izbjegle u Pariz, ne bi li pribavili novac za sovjetsku ekonomiju. (Simptomatično, pribavljena sredstva trebala bi biti uložena u sovjetsku *poljoprivredu* i prehranu gladnog ruskog naroda. Drugim riječima, pribavljena sredstva trebala bi biti mahom isključena iz logike profita i viška vrijednosti.) Njih trojica će u Parizu podleći čarima kapitalističkog velegrada, to jest libidnoj ekonomiji Pariza; zbog toga će ih u pregovorima oko prodaje dragulja nadmudriti Leon (Melvyn Douglas), Swanin uzdržavani ljubavnik. Lubitsch tako od početka radi s pretpostavkom protoka između državne i libidne ekonomije, uz pretpostavku da je protok između državne i libidne ekonomije logična platforma za raspravu o komunizmu i revoluciji. Garbo/Ninotchka biva poslana ne bi li u taj protok uvela reda, ne nužno kao lukavija trgovkinja, već kao bolja državna službenica i bolja poznavateljica postojećih zakona. Njezin je problem što će i ona podleći Leonovu šarmu, ali ne prije nego što lukavi libidni trgovac Leon podlegne osjećaju da je ne uspijeva poznati, da je ona onkraj njega, i da je to samo po sebi dokaz njezina postojanja. Podlegavši tome neuračunljivom erotizmu, Leon je spreman žrtvovati vezu iz računa sa Swanom, pa se pokazuje da Leon u stvari, nakon susreta s Ninom, ne uspijeva više poznati sebe, da je onkraj ili izvan sebe, a da je pritom takvo stanje samo po sebi dokaz njegova postojanja. “The Lubitsch touch” te situacije sastoji se u sljedećemu: Ninotchka ostaje uvjerena komunistkinja, vitalno zainteresirana za kolektiv i za goli život gladnoga ruskog naroda, ne unatoč vezi s Leonom, nego zahvaljujući toj vezi. Uvjeti revolucije rekreiraju se za nju ne u uvjetima sovjetskog državnog socijalizma i njegovih institucija, nego u uvjetima erotizma u kojemu “ja” više ne uspijeva poznati sebe, u kojemu je “ja” onkraj ili izvan sebe, a da je pritom takvo stanje samo po sebi dokaz postojanja.¹²

Sva dalja trgovina u filmu podržava tu konfiguraciju. Poželjevši Leona natrag za sebe, Swana (Ina Claire) Ninotchku će ucijeniti. Njezin saveznik, ruski emigrant zaposlen u hotelu kao kono-bar, ukrast će dragulje iz sefa, a Swana će ih Ninotchki ponuditi natrag, ako napusti Leona i vrati

TATJANA JUKIĆ:
LUBITSCH
OBRT

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

12 Da institucije sovjetskog državnog socijalizma ne uspijevaju podržati uvjete revolucije pokazuje simptomatičan detalj: Lubitsch je ulogu Ninotchkina šefa, strašnoga moskovskog komesara za državnu trgovinu, dodijelio Beli Lugosiju, vjerojatno najpoznatijem filmskom Draculi. Time se povezuje državni socijalizam s figurama vampira i krvopija: s

figurama kakve primjerice rabi Karl Marx kad u kritici političke ekonomije kapitalizma kapital opisuje kao mrtav rad, nalik na vampira koji živi u onoj mjeri u kojoj siše živi rad te je to živiji što je više živoga rada posisao. (Vidi Marx, 1962: 247) Lubitsch je inače 1936. na poziv sovjetske vlade bio posjetio Sovjetski Savez. (Vidi Harvey, 1998: 375)

se u Moskvu. Ninotchka će prihvatiti Swanine uvjete jer ne može podržati libidnu ekonomiju u kojoj njezin užitak biva plaćen tuđim golim životom, golim životom ruskog naroda. To je i čas kad se u film vraća melankolična Garbo, ona iz melodrame, Garbo koja se ne smije i u gledatelju izaziva snažan osjećaj da je ne uspijeva poznati. Ipak, njezino uskrснуće u Lubitschevoj komediji ne znači da nesretna neznanka proizlazi iz neuspjeha komedije da održi svoje žanrovsko obećanje; obratno, ona uskrсava točno na mjestu gdje komedija uspijeva održati ono što žanrovski obećava. Tako melankolična Garbo, koja se odriče Leona u korist tuđega golog života, odgovara u stvari Garbo-komunistkinji s početka filma koja, došavši u skupi pariški hotel, izaziva kod publike salve smijeha kad kaže, "Tko sam ja da ruski narod koštam sedam krava?" Njezina libidna ekonomija zato je neodvojiva od specifične *političke* ekonomije – političke ekonomije revolucije, pri čemu je politička ekonomija revolucije usporediva s libidnom ekonomijom melankolije kako je opisuje Freud.¹³

Pod teretom takve ekonomije urušava se i Swanin libidni projekt: premda je Leona skupo platila, ona ga svejedno ne uspijeva kupiti jer se Leon nakon veze s Ninotchkom više ne vraća ulozi uzdržavanog ljubavnika. Swana tako gubi i dragulje i ljubavnika; ona radikalno osiromašuje, pa njezina priča obećava melankoliju nalik na melankoliju karakterističnu za Garbo.¹⁴ (Što svakako potpada pod domenu "the Lubitsch toucha": jer se u izbjegloj ruskoj aristokratkinji nazire libidni okvir karakterističan za revoluciju od koje je, pokazuje se, uzalud bježala.) Leon uspijeva urediti da Ninotchka napusti sovjetsku Moskvu i pridruži mu se u Istanbulu. Ipak, da Ninotchka time napušta državni socijalizam, ali ne i političku ekonomiju revolucije, upozorava kraj filma. Ona, Leon i trojica nepodobnih sovjetskih delegata otvaraju u Istanbulu restoran, ali u posljednjem kadru vidimo jednoga od njih kako stupa u štrajk, nezadovoljan uvjetima rada i upravljanja. (Činjenica da je riječ o restoranu upozorava da je u pitanju nezadovoljstvo gospodarenjem hranom, a onda i glađu i golim životom, upravo dakle provodnim interesima priče filma od njezina početka.)

Ponovni susret s Leonom u Istanbulu i obnova veze pokazuju da i *Ninotchka* korespondira s pripovjednim obrascem kakav Cavell opisuje kao komediju ponovnoga braka. No sada uz značajnu intervenciju: Leon i Ninotchka obnavljaju vezu a da pritom o braku nema govora (kao što

¹³ Više o sprezi revolucije i melankolije, pa onda i u Lubitschevoj *Ninotchki*, vidi Jukić, 2011: 51–53.

¹⁴ Narativ *Ninotchke* doima se zato kao prorada pripovjednih pretpostavki *Nevolja u raju*. I u tome filmu Lubitsch gradi priču oko ljubavnog trokuta i libidnog računa: Gaston Monescu (Herbert Marshall) otmjeni je lopov u ljubavnoj vezi s privlačnom i domišljatom kradljivicom Lily (Miriam Hopkins). S njom u dogovoru radi novca će zavesti bogatu melankoličnu udovicu Mariette Colet (Kay Francis). Do nevolja u raju dolazi kad Monescu počne libidno investirati u Madame Colet nauštrb profita, a Madame Colet mu da nakit i novac, koje od njih zahtijeva Lily, kao *de facto* bezvrijedne u usporedbi s pukim obećanjem njihove veze, čak i kad sazna da je on lopov i prevarant koji se silom prilika mora vratiti Lily. Na kraju filma Monescu i Lily s plijenom

se odvoze u mračnom automobilu, a Lily povrh svega stišće i Mariettinu torbicu optočenu draguljima čijom je krađom sve i počelo. Ponovnom krađom te torbice, i to u završnome kadru, film međutim razotkriva da se ne može odlijepiti od fantazme kojom počinje odnos Monescua i Mariette Colet, to jest od fantazme kojom za sve troje počinje propast libidne računice. Naime, kad joj s Lily prvi put ukrade torbicu, Monescu će je kao "poštenu nalaznik" Marietti *vratiti*, za nagradu naravno, uz priču da ju je pronašao u kazalištu, u mračnoj niši, kod zazorne statue Venere kamo Mariette inače ne zalazi. Na kraju filma torbica se, opet ukradena i evidentno spremna za *vraćanje*, nalazi upravo u takvoj mračnoj niši (mračna unutarlost automobila), u rukama proračunate no nenamirene Venere (Lily).

o braku nema govora ni u Leonovoj vezi sa Swanom). Pritom nije riječ o poziciji gdje se brak i revolucija međusobno isključuju, već prije o poziciji gdje se brak pokazuje izlišnim. Usporedba *Ninotchke s Trgovinom iza ugla* i s *Biti ili ne biti* razotkriva zašto bi to moglo biti važno. Ako je u *Ninotchki* (komediji o revoluciji i melankoliji) brak izlišan, u *Trgovini iza ugla* (komediji o trgovini, trgovanju i kapitalizmu) brak je oznaka za libidni profit nužan da bi "ja" izmaknulo melankolij-skom osiromašenju i investicijski profunkcioniralo, dok je u *Biti ili ne biti* (komediji o nacizmu) brak oznaka za prazno mjesto zakona, a onda i za zakon kao prazno mjesto, za koje se takvo "ja" teži zakvačiti.

Za početak, Lubitscheve komedije stoga su scena instrukcije za različite recentne rasprave o totalitarizmu, koje teže obezvrijediti razliku između komunizma, socijalizma i staljinizma, a onda i razlike između toga troga i nacizma, te ih sve zajedno podvesti pod totalitarizam. Sofisticirani pripovjedni svjetovi njegovih komedija dokaz su koliko je neinteligentna takva nedomišljena homogenizacija; štoviše, pripovjedni svjetovi njegovih komedija precizno mapiraju uporišta za komparativnu analizu političkih i ekonomskih imaginarija komunizma, kapitalizma i nacizma. Da je to važno pokazuju uostalom Cavellove studije o filmu, u kojima je film kritičan za domišljanje veze između politike i filozofije.

Permutacije braka u navedenim Lubitschevim filmovima stoga su scena instrukcije i za psihoanalizu. Ako *Ninotchka* i *Trgovina iza ugla*, komedije o komunizmu i kapitalizmu na kojima Lubitsch radi istodobno, kao dijaloškoga partnera prizivaju Freudovu studiju o žalovanju i melankoliji iz 1917, gdje Freud melankoliju prikazuje kao ekonomski problem same psihoanalize, *Biti ili ne biti* kao da priziva kasnijega Freuda, Freuda iz 1920-ih, u kojemu interes za rad nesvjesnoga ustupa mjesto interesu za održavanje funkcionalnoga "ja". Nacizam se tako u Lubitschu odvaja od imaginarija komunizma i kapitalizma u onoj mjeri u kojoj se rani Freud oko 1920. odvaja od kasnijega. Nadalje, u Lubitschevim komedijama nazire se pozicija gdje se događa to odvajanje u Freudu. Ako bezbračna *Ninotchka* označuje osiromašeno "ja" karakteristično za revoluciju i melankoliju, a *Trgovina iza ugla*, sa svojim brakom iz računa, "ja" koje je investicijski profunkcioniralo i vratilo se u trgovinu, *Biti ili ne biti* kreće od takva funkcionalnoga "ja" "ja", no sada s ambicijom da prikaže uvjete pod kojima se ono održava. Te tri Lubitscheve komedije sugeriraju stoga nekakvu zamislivu liniju od komunizma preko kapitalizma do nacizma, s implikacijom da "ja" kakvo pretpostavlja nacizam logično proizlazi iz sebstva kakvo pretpostavlja politička ekonomija kapitalizma, a ne iz sebstva kakvo pretpostavlja komunizam. Istodobno, te tri komedije upozoravaju da je upravo "ja" koje je investicijski profunkcioniralo i vratilo se u trgovinu "ja" čiji će uvjeti održavanja dominirati psihoanalizom poslije 1920, a onda i velikim Freudovim studijama o, recimo, mazohizmu (1924) i o nelagodi u kulturi (1930). S jedne strane, to iznova potvrđuje važnost "Žalovanja i melankolije", sada kao studije odakle može početi kritički zahvat u tektoniku same psihoanalize. S druge strane, to bi značilo da u kasnome Freudu, a onda i u Lacanu koji toga Freuda privilegira, valja tražiti uporište za opis nacizma i njegova imaginarija.

U prilog tomu govori komentar samoga Lubitscha u članku gdje brani *Biti ili ne biti* od oštih kritika na račun svoga prikaza nacista i nacizma. Članak je objavio u *New York Timesu* u ožujku 1942. "Priznajem", kaže Lubitsch, "... nisam se priklonio metodama kakve se u filmovima, romanima i kazališnim komadima obično koriste za prikaz nacističkoga terora. Nema snimki soba za mučenje, ne prikazuje se bičevanje, nema krupnih planova uzbuđenih nacista koji vitlaju bičem i požudno kolutaju očima. Moji su nacisti drugačiji; oni su tu fazu davno prošli. Brutalnost, bičevanje i tortura postali su im dnevna rutina. Oni o tome razgovaraju s istom lakoćom s kojom trgovac govori o prodaji ženske torbice." (Harvey, 1989: 489)

TATJANA JUKIĆ:
LUBITSCH
OBRT

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

James Harvey s pravom upozorava da posljednja rečenica sadrži možda nehotičnu aluziju na pripovjedni svijet *Trgovine iza ugla*, i da Lubitschevi nacisti podsjećaju na Lubitscheve trgovce (vidi Harvey, 1989: 489). Pokazuje se naime da se u Lubitschevu imaginariju "ja" kakvo pretpostavlja nacizam dosljedno naslanja na "ja" koje je investicijski profunkcioniralo i vratilo se u trgovinu. Ako Lubitsch stoga, makar i nehotice, svraća pozornost na strukturnu povezanost tih dvaju filmova, barem je jednako važno što njegov komentar sadrži osnovu argumenta koji će dvadesetak godina poslije, u tekstovima o suđenju Adolfu Eichmannu, formulirati Hannah Arendt: argumenta o *banalnosti* zla u nacizmu.¹⁵ Lubitschevi nacisti koji o koncentracijskim logorima razgovaraju kao što trgovci razgovaraju o prodaji torbice oznaka su upravo za zlo dovedeno do banalnosti. Uzme li se u obzir da će teza Hanne Arendt trajno obilježiti kasnije analize nacizma, svakako je indikativno što Lubitsch sličnu tezu formulira, i to vrlo precizno, još početkom 1940-ih. Indikativno je također što složena konstrukcija iz koje proizlazi Lubitscheva opaska pretpostavlja da banalnost zla u nacizmu valja zahvatiti usporedo s političkom ekonomijom kapitalizma, ali – ispostavlja se – i usporedo sa specifičnom političkom ekonomijom psihoanalize. Lubitsch stoga nije zanimljiv naprosto kao neočekivano preuranjena najava teza koje s Hannom Arendt nalaze svoje očekivano mjesto u kritičkoj teoriji, nego i kao pozicija s koje može početi revalorizacija i rekontekstualizacija njezinih teza, u svjetlu primjerice psihoanalize, ali i naspram filmskog pripovijedanja kao specifične scene instrukcije. Slično vrijedi i za psihoanalizu: nije riječ samo o tome da Freudove studije zgodno opisuju što se događa Lubitschevim trgovcima (i Lubitschevim nacistima), nego možda prije svega o tome da Lubitschev film upućuje na konstelacije koje psihoanaliza sadrži ali ih nije kadra proraditi.

Najzad, Lubitschevi komunisti, trgovci i nacisti slično se odnose i prema argumentima koje zastupa Stanley Cavell. Jer, ako je pogonska sila Cavellovih radova potreba da se razmotri odnos filozofije i političkoga, i ako je hollywoodski film scena instrukcije koja dopušta razmatranje toga odnosa, valja naglasiti da je u fokusu Cavellovih analiza politički projekt Amerike, odnosno Amerika kao politički projekt. Amerika je za Cavella ogledno mjesto za raspravu o filozofiji, ali i o političkome. Ona je to zato jer je osovljena oko zamisli o nedosegnutom ali doseživom sebstvu; što je ujedno pretpostavka za Cavellovu definiciju moralnog perfekcionizma.¹⁶ I zato, kad Lubitsch postavi nesretnu neznanku kao uvjet hollywoodske komedije, a ne figuru njezine negacije, sa sebstvom čija je doseživost u pravilu kompromitirana i kompromitantna, on u stvari postavlja pitanje o konstituciji Cavellove Amerike. Time upozorava na slijepu pjegu Cavellove zamisli o Americi: na činjenicu da se politički projekt Amerike, odnosno Amerika kao politički projekt, konstituira oko događaja *revolucije* – događaja koji po definiciji kompromitira sebstvo. Uostalom, upravo će Hannah Arendt Američku revoluciju opisati kao primjernu revoluciju, prema kojoj valja analizirati Francusku revoluciju i Oktobarsku, a onda i specifičnosti politike u modernitetu.¹⁷ Vratimo li se Lubitschu, Ninotchkin problem – revolucija pod uvjetom melankolije, smijeh pod uvjetom Garbo – bio bi stoga prije svega problem Amerike.

Što otvara daljnja pitanja. Jedno od njih bilo bi: vrijedi li ista libidna ekonomija za Lubitscheve nesretne muškarce? Drugo bi bilo: kako u kontekstu Hollywooda i cavellovske Amerike objasniti

¹⁵ Vidi Arendt, 2002.

¹⁶ Otud Cavellovo zanimanje za R. W. Emersona, kako u studijama u kojima dekonstruira opreku između analitičke i kontinentalne filozofije, tako

primjerice i u uvodnome poglavlju *Potragā za srećom* (vidi Cavell, 1995 i 1981).

¹⁷ Vidi Arendt, 2006.

Lubitschevu fascinaciju srednjoeuropskim narativima i “mađarskom” školom? (Prema takvome mađarskom komadu nastao je i scenarij za *Trgovinu iza ugla*.) Najzad: kako u svjetlu Lubitscheve fascinacije “mađarskom” školom objasniti fascinaciju Cavellova Hollywooda Lubitschem?¹⁸

No to su pitanja za novu studiju.

18 Hollywood se naveliko šalio na račun Lubitscheve sklonosti prema mađarskim komadima. Sam Lubitsch priznao je u jednome intervjuu da “ima posebnu slabost” prema europskom, “kontinentalnom” tipu

priče, “kao kod Molnára” (Harvey, 1998: 7). O statusu što ga je Lubitsch uživao u Hollywoodu vidi Harvey, 1998: 3–4.

LITERATURA

Arendt, Hannah, 2002, *Eichmann u Jeruzalemu: izvještaj o banalnosti zla*, prevela M. Paić Jurinić, Zagreb: Politička kultura

Arendt, Hannah, 2006, *On Revolution*, New York: Penguin

Cavell, Stanley, 1981, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge (Mass.), London: Harvard University Press

Cavell, Stanley, 1995, *Philosophical Passages: Wittgenstein, Emerson, Austin, Derrida*, Oxford: Blackwell

Cavell, Stanley, 1996, *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago, London: The University of Chicago Press

Cavell, Stanley, 2004, *Cities of Words: Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life*, Cambridge (Mass.), London: Harvard University Press

Derrida, Jacques, 1993, *Spectres de Marx: L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris: Galilée

Freud, Sigmund, 1992, *Das Ich und das Es: Metapsychologische Schriften*, Frankfurt am Main: Fischer

Gurevich, Aron, 1996, “The Merchant”, u: Le Goff, J. (ur.), *Medieval Callings*, prev. L. G. Cochrane, Chicago: The University of Chicago Press, str. 243–283.

Harvey, James, 1998, *Romantic Comedy in Hollywood: From Lubitsch to Sturges*, New York: Da Capo Press

Jukić, Tatjana, 2011, *Revolucija i melankolija: granice pamćenja hrvatske književnosti*, Zagreb: Naklada Ljevak

Klibansky, Raymond, Panofsky, Erwin i Saxl, Fritz, 2009, *Saturn i melankolija: studije iz povijesti filozofije prirode, religije i umjetnosti*, prev. M. Kralik, M. Kolarec i J. Uremović, Zagreb: Zadruga Eneagram

Marx, Karl, 1962, *Das Kapital: Kritik der politischen Ökonomie*, u: Karl Marx, Friedrich Engels, *Werke*, Band 23, Berlin: Dietz Verlag

Turković, Hrvoje, 1999, *Suvremeni film: djela i stvaratelji, trendovi i tendencije*, Zagreb: Znanje

Zupančič, Alenka, 2008, *The Odd One In: On Comedy*, Cambridge (Mass.), London: The MIT Press

Žižek, Slavoj, 1992, *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and out*, New York, London: Routledge

TATJANA JUKIĆ:
LUBITSCH
OBRT

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Max Linder

73-74 / 2013

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.32

Petar Krelja

Mrvojeve fundamentalije

Nakon 26 godina

Mrvoje Turković je do sredine 1980-ih uspio tiskati velik broj filmoloških ogleda u različitim publikacijama i "tek" dvije autonomne teorijske knjige: *Filmska opredjeljenja* (1985) i *Metafilmologija, strukturalizam, semiotika* (1986). U onoj objavljenoj 1988. pod naslovom *Razumijevanje filma*, točnije u njezinu prvome dijelu što se proteže na kojih stotinjak stranica, autor je publicirao 42 kraća teksta pod nazivom "Filmološke marginalije". U drugom i trećem dijelu *Razumijevanja filma* razmatra "Pitanje 'prirode' filma" i "Pitanje stila".

U ovom kraćem ogledu zadržat ću se tek na "Filmološkim marginalijama", koje mi se, nakon 26 godina od njihova objavljivanja, i danas čine podjednako zanimljivima, izazovnim, poticajnim. Dovoljno će biti navesti tek neke od naslova iz *Razumijevanja filma*: "Fikcionalno i nefikcionalno", "Fikcionalnost i fabula", "Fantastika i priroda filma", "Klasicizam na filmu", "Važnost pozadine kadra", "Dubinska mizanscena", "Pretapanja u *Veseloj udovici* Ericha von Stroheima", "Prikrivena elipsa u Ozuovom filmu", "Perspektiva pripovijedanja", "Uloga planova", "Što je dokumentarni film", "Pornografski filmski žanr", "Zašto umjetnici ne vole svoje kritičare", "Televizija kao obavještajni medij".

Zalet

Uzimajući mali "zalet", podsjećam na notornu činjenicu da se u kinodvorani, dakako ne za svake projekcije, mogu zateći najmanje četiri kategorije gledatelja: u prvu idu oni najmnogobrojniji koji žele da ih film doživljajno zaokupi i da im pruži kakvih stotinjak minuta zabave, samozaborava; drugu, znatno manju, čine u pravilu strastveni filmoljupci koji od dobra filma očekuju ono isto što očekuju i od dobre knjige, slikarskog platna, skulpture ili koncerta: da im pruži snažan umjetnički doživljaj, koji će, u ovom ili onom obliku, u njima ostaviti znatan trag. Filmski kritičari čine treću, profesionalnu, skupinu gledatelja; ti moraju, ako pišu za dnevne novine, ili izvještavaju za radio ili TV, neposredno nakon projekcije uobličiti svoje sudove o upravo viđenu filmu; no, ako se u nekima od njih kriju i znatniji spisateljsko-filmološki potencijali, oni će znati posegnuti i za spekulativno zahtjevnijim (esejističkim) obradama.

Predstavnike četvrte, posve rijetke skupine – najzahtjevnije a po meni i najizazovnije – prije no u dvoranama gdje se prikazuju repertoarni filmovi, možemo zateći na (nereprezentativnim) mjestima gdje se vrte, ovakvi ili onakvi, alternativni programi; riječ je o filmolozima, koji i sami zdušno potiču tu ezoteričnu vrst filmske i videoprodukcije, a koji su, zahvaljujući suvremenim alatima, danas u komfornoj situaciji da mogu pojedina po nečemu njima osobito zanimljiva filmska djela gledati višekratno.

Među ovim potonjima – nerijetko tvorcima osobnih teorijskih sustava – ima i onih koji ne misle da moraju pogledati baš svaki dostupni film – kako bi testirali "izdržljivost" svojih teorija. Drugi pak iz ove "zahtjevne" skupine ništa ne propuštaju, sve im je zanimljivo i u svemu, pa i u tzv. lošim, promašenim filmovima, uspijevaju naći kakvu začudnu filmološku začkoljicu.

U tu, potonju, svakako ide filmski teoretičar Mrvoje Turković, čije su "daleke" *filmološke marginalije* uzoriti predlošci lucidnog teorijskog umovanja i stilističke pregnantnosti.

Čovjek je onih 1980-ih sustavno pratio tekući zagrebački kinoprogram i gotovo u svakom filmu zamijetio ponešto vrijedno njegova filigranskog interpretativnog truda.

Primijenjena teorija

“Primjena teorije”, upozorava nas autor u predgovoru svoje knjige, “nije manje vrijedan, popratan izdanak ‘pravog’ teorijskog rada, već je polje na kojemu bi se svaka teorija morala iskušavati.” A malo kasnije: “Ona može teoretičaru biti neizmjernim užitkom, izvorom spoznaja, otkrića novih mogućnosti teorijskog pristupa o kakvima nije ni sanjao dok je tek spekulativno raščinjavao tradicionalno sporne teorijske probleme.”

I baš kao što se vrsni oceanograf ne zadovoljava time da o zagonetnosti podmorja spekulira isključivo s pozicija otprije naširoko dosegnutih teorijskih spoznaja, već hoće i sam iz neposredne blizine opservirati dinamiku živih organizama i uvijek aktivnim mijenama podložnu strukturu skrivena (zagonetna) ambisa, tako i filmolog hoće, s vremena na vrijeme, svoja opća razmatranja odmijeniti neposrednim uvidom u djela potencijalno zanimljiva sa svojih metodoloških odklona. Dapače, iz Turkovićevih je tekstova bjelodano koliko su ga upravo ti nasumični uvidi, koji su slijedili isključivo ritam tekućeg kinoprograma, ispunjavali otkrivačkom strašću, s kojim je dirljivim zanosom detektirao filmološki izazovne dionice čak i u djelima s margine vrijednosne ljestvice, a da ni u jednom trenutku nije dopustio da mu interpretativna jezgrovitost izričaja onemoća. Zapravo, u onim najnadahnutijim trenucima te će nas njegove umne minijature – *marginalije* – podsjetiti na klasike koncizna izričaja.

A ponekad će nam se učiniti da se u tim zapisima naslućuju reljefni obrisi teorijskih knjiga potencijalno znatnog broja stranica. Doduše, u njegovim ćemo kasnijim mnogobrojnim radovima naići i na određene razrade (varijacije) okosnica davnih *marginalija*; s druge strane, iz filmološki fundamentalno važnog pojma kolokvijalno poznatog pod nazivom *nevidljivi rez* izravno će, bez ikakvih *marginalističkih* posredovanja, nastati njegova *Teorija filma* (1994), u kojoj je demonstrirao dojmljivu točnost svoga rukopisa i svu raskoš svojih interpretativno-spoznajnih potencijala.

O pojmu filmskog autorstva

Možda ćemo svu hvalevrijednu posebnost Turkovićeve minimalističkog pristupa bolje razumjeti ako izravnije prokomentiramo tek jedan od njegova 42 uzorna teksta. Dakako, autor je, ne umišljajući si da je božanskom rukom za svagda zadao određene istine, ostavio i dovoljno prostora da i njegov potencijalni čitatelj, hoće li mu se, može njegovim recima nadodati i ponešto svojih, ponajprije s one druge strane – iz pozicije “gole” filmske *prakse*.

No, dok se ne prihvatim nekih osobnih (strogo praktičnih) spoznaja, dopustit ću si još jedan zalet...

Neka nam polazište bude ogled pod nazivom “O pojmu filmskog autorstva”. Ne otkriva nam njegov vrli autor ništa novoga što filmska čeljad i ranije nije znala, kada upozorava da se, uz režisera, autorstvom u filmu imaju pravo kititi i neki drugi članovi ekipe, u prvome redu scenaristi, snimatelji i skladatelji, kojima je taj status i pravno zajamčen. Ovima Turković s razlogom dodaje i glumce, a misli da bi, unatoč mnogobrojnim skeptičnim stajalištima, i montažeri mogli pretenidirati na autorstvo.

“U nedavnim razgovorima i napisima u povodu smrti Charlieja Chaplina izrečena je zanimljiva tvrdnja: da su nijemi komičari, glumci, a među njima i Chaplin, prvi uočljivi autori filma. Doduše, Chaplin je veliki dio svojih filmova sam i režirao, ali neke i nije, a i ti nose neumitno obilježje njegove osobnosti. Bilo je tako i s drugim komičarima, velikim Busterom Keatonom,

Haroldom Loydom, Stanlijem i Oliom, braćom Marx. Većina njih i nije sama režirala svoje filmove, ali su im davali nepogrešivu posebnost, bez obzira na to što su se njihovi redatelji znali smjenjivati. No, nije tako samo s komičarima. Cijeli holivudski *sistem zvijezda* bio je takav: stil filmske zvijezde, odnosno lik koji je ona glumački personificirala, uvjetovao je i ukupan izgled njihovih filmova, te su se filmovi po glumcima prepoznavali i pamtili. Zvijezde su bile, svjesno ili ne, autorski određivači filma.”

No, je li sve to bilo moguće – da na časak malčice proširimo Turkovićeva razmatranja – izvedivo bez uvijek iskričavih predstavnika francuskoga filma, a osobito bez vrckava francuskog filmskoga glumca i redatelja Gabriela Leuvillea – poznatijega u svijetu filma pod umjetničkim imenom – Max Linder; njega će i sam Chaplin apostrofirati kao najistaknutijeg među francuskim filmskim umjetnicima koji su bitno utjecali na karakter njegove glume – onog tipično chaplinovskog smisla za rafinirano burleskno. Režirao svoje filmove i glumio u njima ili samo glumio, Max Linder je svojom osobnošću, svojim prepoznatljivim stilom zaigranog salonskog bonvivana bio nametnuo svijetu, suprotno Charliejevu odrpanom skitnici, lik šarmera Maxa isključivo sklonog flertovima, ljubakanju, uzbudljivim dogodovštinama – obilato začinenima jurnjavama i padovima na način situacijske komike. Godine 1912/13. bio je proglašen kraljem svjetske filmske komedije.

S Francuzom Fernandelom stvari stoje posve drugačije: da me netko probudi u gluho doba noći i stavi me pred gotov čin da nabrojim neke naslove filmova u kojima je tumačio glavne uloge, bojim se da bih se, a da ne zavirim u kakav filmski leksikon ili na internet, našao u velikim problemima; pa ipak, njega kao tumača mnogobrojnih “komičnih” uloga počesto bliskih naglašeno naivnom, forsirano duhovitom pa i blago neodmjerenom još itekako dobro pamtim.

Jacques Tati? Kao da se one dvije ličnosti u njemu – glumac i redatelj – međusobno nadmeću. Neki će apostrofirati magistralno oblikovan lik gospodina Hulota, drugi će se diviti unikatnosti njegova gega.

Bilo bi pogrešno kada bismo *autorske* dosege filmskih glumaca promatrali isključivo kroz prizmu komičnih uloga. Primjerice ne bi mi bilo teško od šuba nabrojiti neke važne role Jeana Gabina, po kojima je taj glumac izrastao u osvjedočenog protagonista francuskog *poetskog realizma*, pa i više, mnogo više od toga – u besmrtnu ličnost velike francuske kulture.

Za Gabinom mnogo ne zaostaju ni takvi kao što su: Michèle Morgan, Gérard Philipe, Catherine Deneuve... U svakome ili gotovo u svakome filmu u kojemu su nastupali, uočljiv je i njihov snažan autorski doprinos. A za francuskom kinematografijom – u stvarima glumačkih imena koja su dosegla privilegij autorstva – ne zaostaje ni talijanska kinematografija.

Određivanje autorstva

“Bitne elemente za odredbu autorstva”, tvrdi Turković, “dala su razmišljanja u sklopu tzv. ‘autorske teorije’. Autorom se drži svaki onaj, ili svi oni ako ih ima više koji filmu ili pojedinom vidu filma daju jedinstven stil, jedinstven ukupan ‘nazor na svijet’.

Pojam nazora na svijet doima se dosta neodređen. Ali filmsko-kritička praksa dala mu je dosta određen sadržaj. Tko god izrađuje film, nalazi se pred golemom količinom neslučenih radnih izbora. Da li izabrati ovu ili onu temu, da li je razviti ovako ili onako, da li snimati s ovog ili onog stajališta, s ovim ili onim predmetom u kadru itd. Zreli stvaraoci takve izbore uočavaju i čine gotovo spontano, s čvrstom, premda rijetko kad svjesnom, orijentacijom. Ta orijentacija daje cjelovitost i jedinstvo svim brojnim i raznovrsnim izborima, a prenosi iz filma u film, iz rada u rad. Upravo takvu jedinstvenu, spontanu ili poluspontanu orijentaciju u izborima nazivamo *stilom* i *nazorom na svijet*.”

PETAR KRELJA:
HRVOJEVE FUN-
DAMENTALIJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Osobno mislim da bi se broj onih koji, na ovaj ili onaj način, daju (ponekad teško prepoznatljiv) autorski doprinos djelu mogao još i povećati! Riječ je o redateljevima najbližim suradnicima, u prvome redu o osobi koja obnaša časnu ulogu redateljeva pomoćnika, ali u nekim osobitim slučajevima i o – sekretarici režije! Dakako, ako se osoba koja je u prvom redu zadužena da egzaktno bilježi u *knjizi snimanja* sve bitne stvari koje se događaju na *setu* (i ne samo broj repeticija po snimljenome kadru) zove Nada Pinter, onda ne bi trebalo čuditi što su, za snimanja igranog filma *Vlakom prema jugu* redatelj toga filma i tada još mladi direktor fotografije Goran Trbuljak neprestance tražili od rečene Nade da procijeni hoće li odabrani položaj kamere, pokraj ostalog, u postprodukciskoj fazi uroditi i priželjkivanim učinkom protočnosti montažna kontinuiteta – tzv. *nevidljivim rezom* ili neće.

Netko će reći da je tu ponajprije riječ o obrtništvu i o tome vlada li njime prvi čovjek ekipe, redatelj, ili ne vlada; u slučaju Nade Pinter, osobe koja je radila u zaista mnogobrojnim domaćim, ali i velikim stranim ekipama, redatelj filma može očekivati, za ukupnu dobrobit filma, uvijek dobronamjerne sugestije koje nadilazile karakter njezinih kompetencija u ekipi. Možda se tu ne može govoriti o lako utvrdivoj participaciji u autorstvu, ali o opipljivim natruhama autorstva – to svakako. A upravo o tim “natruhama”, poticajnim dašcima autorstva i u onih od kojih se tako što u pravilu ne očekuje, također treba govoriti, a to je i središnja tema nastavka ovoga teksta, dakako nadahnuta Turkovićevim tekstom, ali i mnogobrojnim osobnim iskustvima.

Zabavna digresija à la Berković: je li redatelj uopće potreban?

Nekom je zgodom duhovito-lucidni a kadšto i cinični Zvonimir Berković konstatirao da, za razliku od predstavnika nekih drugih umjetnosti (skladatelja, slikara, pisaca...), filmski redatelji ne moraju maknuti prstom a da ipak stignu do – gotova filma! Kako? Pa tako što će se u potpunosti prepustiti članovima svoje mnogobrojne kompetentne ekipe, koja će, ako je profesionalno sastavljena, uvijek biti spremna pomoći svom režiseru, osobito ako je početnik.

Dakako, scenarist će napisati scenarij, producent će sugerirati ekipu i glumce; scenograf će odabrati objekte, kostimograf će “odjenuti” protagoniste i epizodiste, snimatelj će ponuditi svoje poimanje fotografije...; napokon, pomoćnik redatelja će, na setu, postaviti prvu scenu i, reda radi, priupitati redatelja ima li kakvih primjedbi... Za snimanja će se gromko izvikivati: “Akcija!”, a uzvraćati: “Ide!” i taj će se ritual ponavljati sve do kraja rada na filmu...

Začudo, svojevrсни kiborg koji bi se mogao izroditi iz takva pristupa mogao bi, svejedno, biti “prihvatljiviji” od uratka kakvog ekstremno ambicioznog, a nedarovitog “redatelja” što je za snimanja stigao pošteno izmrcvariti ničime krivu ekipu. Jer, stoji da smo imali suradnički visokokompetentnih suradnika u ne dugoj povijesti našeg filma – onih potkovanih pojedinaca koji su, da su imali odvažnosti uskočiti u redateljsko sedlo, mogli biti kudikamo uspješniji od redatelja kojima su “služili”!

Golik, ah taj Golik!

O tome do koje je mjere uloga pomoćnika redatelja uistinu važna u realizaciji svakoga filmskog djela ponajbolje svjedoči jedinstveni “slučaj” našeg velikog filmskog autora Kreše Golika, koji je, nedugo nakon realizacije svojih prvih filmova, dospio u nemilost novog socijalističkog poretka pošto je netko među svjesnim drugovima bio upozorio partijski vrh da je mladi Golik za NDH bio napisao pjesmicu idejno nepoćudna sadržaja. Posljedice: mogao je aktivno sudjelovati u tvorbi filmova kolega, ali nije smio snimati svoje filmove. Ta se devetogodišnja zabrana, paradoksalno, pokazala iznimno plodnom i korisnom kako za Golikove kolege tako i za uspon kinematografije toga razdoblja u cjelini! Ali, uskoro i za njega samog! Kako je to moguće?

Radišni Krešo nije mirovao: aktivno je, u funkciji pomoćnika redatelja, sudjelovao u tvorbi filmskih djela svojih kolega (nerijetko od zamisli pa do tonske kopije!). Prvi ga je bio angažirao Slovenac Andrej Hieng, i to u svojstvu koredatelja! Iznimno zahtjevan rad s glavnim “protagonistom” toga filma, vučjakom imena Kala, bio je uspješno priveden kraju. Film je prošao pristojno, a iz pisma zahvale što ga je Hieng bio uputio Goliku jasno se vidi koliko je Hrvat pomogao Slovencu za samoga snimanja.

Ipak, možda bi ta dionica Golikova aktivnog filmskog života ostala koliko usputnom toliko i žalosnom stavkom iz njegove bogate biografije, da se – mic po mic – nije razotkrio pravi Golikov značaj u tim suradnjama s redateljima koji se, unatoč anatemi, nisu ustručavali angažirati ga u radu na svojim filmovima. Možda će nekome zvučati malčice pretjerano, ali nekako mi se čini da bi ta dionica hrvatskoga filma izgledala drukčije da nije bilo te “iznuđene” Golikove suradnje u filmovima njegovih kolega. Ali i obrnuto, možda ni Golikovi filmovi ne bi izgledali tako kako izgledaju da nije onako zdušno i poneseno surađivao u filmovima spomenutih režisera.

Razmatrajući podrobno upravo tu dionicu Golikova života, u svojoj sam monografiji Golik (1997) među ostalim bio ustvrdio:

Dobro i predobro se zna koliko je svojim znanjem i svojim marom pomogao svim tim redateljima: što je pak sam naučio i uzeo od njih, o tome možemo tek nagađati. No, dvojica redatelja – veteran Bauer i debitant Berković – kao da su bili od osobitog značaja za ono drugo, izrazito značajnije i kudikamo bogatije poluvrijeme Golikova stvaralaštva.

Dugo se vjerovalo da su Bauer i Golik Dioskuri hrvatskog filma. Povezivala ih je zajednička sklonost k ležernijim, populističkim žanrovima. Mora da se – onim vedrijim dijelom svoje prirode i svojega stvaralačkog dvojstva – Golik odlično osjećao surađujući na tako vrcavoj, privlačnoj i duhovitoj komediji, punoj pitoresknh likova, kao što je Martin u oblacima (1961). Zapravo, autor Plavog 9 – imajući pred očima Bauerovu živu izvedbenu scenu i aktivno sudjelujući u njoj – mogao je, bez nekog izravnijeg rizika, brusiti i korigirati svoje predodžbe o žanru koji mu je bio tako blizak i tako drag. Sam Bauer će posvjedočiti kako se poslu znao prepustiti tako iskreno i tako temeljito da se mnogima činilo kako svu svoju energiju ulaže u vlastiti film...

No, kada će Bauerova stvaralačka spontanost – što zbog određene iscrpljenosti vlastitih kreativnih potencijala, što radi izuzetno agresivnog, netrpeljivog nastupa autorskog filma – djelomice presahnuti, Golika će, stjecajem sretnih okolnosti, dopasti novi sugovornik – kudikamo primjereniji novonastalom duhu vremena: bio je to filmski početnik Zvonimir Berković, osoba koja će dati poticaja i onom drugom već u mladosti izraženom Golikovu nagnuću – artističkom.

Dragocjenost “bliskog” susreta dvojice redatelja, Golika i Berkovića, bila se razotkrila prigodom Golikova posljednjeg javnog nastupa 1993. godine u KIC-u. Bard hrvatskog filma bio je poželio da se te večeri okruži isključivo “svojim” glumcima – s njih desetero; no, ta se dobra zamisao, zbog iznenadna otkaza najatraktivnijih, gotovo posve izjalovila. Premda je Golik predano odrađivao svoju tribinu, razgovor je tekao nekako usiljeno, bez vrcavih i nadahnutih prisjećanja svojstvenih za takve priredbe. Kad se činilo da je ta izuzetno dugo i pomno pripremana tribina izgubila svaku draž i da se publika u dvorani stala meškoljiti priželjkujući projekciju najavljena filma Razmeđa, dogodio se spektakularni preokret; nabrajajući redatelje s kojima je Golik surađivao, rezignirani je voditelj načinio nehotični bogomdani gaf ispustivši ime redatelja koji je sjedio u dvorani – ime Zvonimira Berkovića. Je li autor filma Rondo desetljećima strpljivo čekao takvu prigodu ili je sama “prigoda” dirnula u Berkoviću nešto čega ni sam nije bio svjestan, tek te fascinantne večeri iz čovjeka je progovorio – čovjek: u ponešto povišenom tonu – nadahnuto i rječito – Berković je uputio svojem negdašnjem pomoćniku, Kreši Goliku, zahvalnost kakva se u ovim stranama na javnom

PETAR KRELJA:
HRVOJEVE FUN-
DAMENTALIJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

mjestu i iz usta jednog stvaratelja valjda još nikada nije čula. Navodeći dojmljive pojedinosti, živo se prisjetio nesebična Golikova truda da ga što bezbolnije upozna s "okrutnostima" filmske prakse. Zatim je s osobitom nježnošću govorio o čovjeku koji mu je anđeoskom strpljivošću pomagao da donese na svijet svoje djelo – Rondo. U furioznoj pak završnici nadahnutog iskaza "pjevao" je o filmu nad filmovima hrvatskog filma – o Golikovu Tko pjeva zlo ne misli. Bila je to, dakako, jedna od najljepših filmskih večeri u KIC-u.

O tome kolika je Golikova predanost zadatku bila ljudski i profesionalno velika i iskrena svjedoče i neki, ne baš idilični, naglašeno svađalački momenti iz njihove suradnje, osobito u pitanjima radikalnije dorade Berkovićeva scenarističkog predloška! Dakako, isključivo na dobrobit konačnog izgleda filma!

Netko bi mogao reći: Golik je Golik, jedinstven i neponovljiv. I kada pomaže drugima, i kada stvara svoje filmove. Pa ipak...

Ne znam je li Zoran Budak htio stići do režije preko mnogobrojnih suradnja, ali znam da i sam posjeduje onu vrst talenta koji, uz odlično poznavanje obrtničke strane nastanka svakog filma, umije režiseru sugerirati svake pozornosti vrijedna rješenja – sukladna duhu cjeline filma. Tako je bilo i za snimanja moga igranog filma *Stela* iz 1990.

Ipak, kada se neki od tih svakoga poštovanja vrijednih filmaša odvaži prihvatiti oblikovanja vlastita filma – nerijetko zagonetno nestane ono kvalitetno što ih je resilo dok su drugima altruistički sugerirali posve prihvatljiva rješenja. Na žalost, u slučaju pomoćnika Zorana Budaka možda nikada nećemo saznati bi li bio uspješan i kao redatelj, budući da se, koliko mi je poznato, nije i sam okušao u zaista zahtjevnu zadatku tvorbe dugometražnog igranog filma. No, možda još uvijek nije kasno...

"Za neka je", tvrdi Turković, "vrlo odgovorna filmska zanimanja ponekad teško reći da li pružaju mogućnost za 'djelomično autorstvo'. U jednoj anketi su, na pitanje da li montažer može razviti svoj stil montaže, gotovo svi montažeri odgovorili odrečno, da ne može. No, ne treba im odviše vjerovati. Možda će pažljiva proučavanja i uspoređivanja montaža različitih filmova istih montažera upozoriti na postojanje nekih osobnih montažnih stilova."

I zaista, čini se čudnovatim uvijek isticani nesrazmjer između fundamentalne važnosti montaže u filmu i – (ne)mogućnosti samih montažera da razviju neke svoje prepoznatljive (stilske) preferencije! Kada je riječ o djelima velikana svjetskog filma, perfekcionista kakvi su Dreyer, Bresson, Hitchcock ili Ozu, koji ništa nisu prepuštali slučaju, onda i možemo razumjeti da za njihove montažere i nije bilo baš mnogo manevarskog prostora. Veću su autonomnost mogli steći tek kada je izgubila na značaju tzv. *gvozdena knjiga snimanja* (osobito nakon pojave francuskoga novog vala) i kada su redatelji za snimanja, na setu, tražili bogomdane bljeskove nadahnuća, a montažeri, u nemalom broju slučajeva, uistinu dobili na značaju.

Imao sam tu sreću da sam surađivao s troje vrsnih montažera (dvoje poglavito televizijskih i jednim striktno filmskim) i evo mojih dojmova (spoznaja) u stvarima njihovih suradničkih doprinosa. Višnji Štern bilo je svojstveno da bi se, kada bi se zdušno prihvatila posla, a drukčije nije znala, između nje se i montažnog stola uspostavljala neka vrst jake kohezijske energije, koja joj je omogućavala da u snažnom radnom ritmu spontano slijedi "zadanu" montažnu strukturu filma velikim dijelom anticipiranu već u fazama završnih priprema i sama snimanja filma. Zahvaljujući tom njezinu sluhu za točnost ritma filma, ali i rijetko viđenom perfekcionističkom pristupu materijalu, znalo joj se dogoditi da se "kocka" i s jednim jedinim kvadratom – vadila bi ga iz "šnita" i vraćala ga u radnu kopiju sve dok ne bi shvatila koja je solucija od spomenutih dviju u službi fine protočnosti ritma filma.

Za nju su se otimali režiseri različitih žanrovskih orijentacija i svjetonazorskih opredjeljenja. Nekom zgodom je, prema osobnom priznanju, uživala u finoj rekonstrukciji tonske piste jednog starijeg filma Toma Gotovca.

I Mladena Radakovića rese slične vrline: znalaštvo, predanost, preciznost. On je i dan-danas, poslije toliko tisuća montiranih televizijskih reportaža, dokumentaraca ili igranih filmova, spreman s jednakom predanošću raditi i na kakvoj reportažici, a zatreba li, i na običnoj vijesti. Višegodišnja rutina svejedno nije uspjela utrnuti određenu imaginativnost u njegovu poslu: primjerice kada se dogodi da je, za snimanja, došlo do nekih kratkih spojeva i da kakva scena odudara od njezina pisana prototipa u knjizi snimanja, onda je tu Radaković koji će se znati lakom rukom poigrati s materijalom prisposobivši ga *svojoj* zamisli koja, svejedno, prisno komunicira s duhom filma.

Filmskog montažera Slavena Zečevića rese neke druge, nenametljive ali sustavno prakticirane vještine. On će, ako surađuje s fleksibilnim redateljem, kakvu scenu krajnje savjesno snimljeni prema svim zakonitostima scenskog kontinuiteta znati “rastaviti” na dijelove i presložiti je u novu, kadšto poprilično reduciranu cjelinu, nerijetko svojom funkcionalnom sažetošću znatno dojmljiviju od one “izvorne” – redateljeve.

Može li se u Zečevićevu slučaju govoriti o doprinosu koji “miriše” na autonomnost, na djelomično autorstvo? Vjerojatno – da! Nekakva nova revizija njegove filmografije možda bi otkrila da, osim prema *elipsi*, Zečević i prema nekim drugim stilskim figurama ima specifično definiran odnos.

Usporedimo li posao montažera s onim redatelja, scenarista, snimatelja ili skladatelja, morat ćemo priznati da su pred njim znatno veća ograničenja, osim u onim specifičnim slučajevima naglašeno artističkih (eksperimentalističkih) artikulacija, kada u montažeru redatelj traži i pronalazi neku vrstu ravnopravna, imaginativno podjednako lucidna sugovornika. Koliko li smo puta znali čuti, nakon što nas je neki iznimno dojmljivi materijal art orijentacije dobroano “zdrmao”, da je redatelj, zahvaljujući i kreativnosti montažera, mogao doseći tako nešto! U nekim će slučajevima (doduše vrlo rijetkim) benevolentniji redatelji svoje autorstvo i na špici filma javno podijeliti sa “svojim” montažerom.

Je li baš časno da se redatelj, na tegobnom putu dosezanja autorstva, kadšto ponaša poput kakvog grabežljivca koji beskrupulozno pripisuje sebi ono što, dijelom, pripada i nekim drugim članovima ekipe? Dakako da nije! Ali, neće biti da je baš pametno ako se posve ogradi od kvalitetnih sugestija “sa strane”.

Kad se ekipa zaigra

Ima zlosretnih ekipa koje, zbog različitih kadšto i posve nedokučivih razloga, uđu u realizaciju filma “krivim” korakom i taj ih krivi korak, poput kakva prokletstva, prati od početka do samog kraja snimanja. Naprotiv, zna se dogoditi da dobro sastavljenu i kompetentnu ekipu dodatno ujedini neka bogomdana pokretačka sila koja, naoko sama od sebe, promovira sve, baš sve članove ekipe u – *umjetnike* svoga zanata. Glumci s lakoćom razumiju i prevode na svoj, glumački jezik, što od njih traži redatelj, redateljev pomoćnik lucidno anticipira neposredna htijenja prvoga čovjeka zaigrana tima, tajnica je “prisiljena” u svom skriptu upisati da je već prva repeticija odlična, ali će sugerirati da se, za svaki slučaj, načini još jedna koja će, pokazat će se, biti navlas slična prvoj, scenograf će nepogrešivo pogoditi sugeriranu nijansu plave boje salona, snimatelj će dugačku kadar-sekvencu “opterećenu” mnogobrojnim operativnim zadacima izvesti začudnom lakoćom, rekviziter će redatelju ponuditi tri tražena bršljana, sve odreda upotrebljive, kostimograf će na vrijeme uspjati pribaviti iz Francuske kostim koji se nosio u doba Louisa XIV., a producent će, zbog dobro obavljenog posla i uštede od pet dana, svim članovima ekipe podići honorare. Hm, ovo s honorarima možda baš i nije najizglednije!

PETAR KRELJA:
HRVOJEVE FUN-
DAMENTALIJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Dakako, ti trenuci “kolektivna nadahnuća”, kada cijeli tim transcendiraju u moćnog demiurga nisu baš tako česti: češći su slučajevi kada autori, u neravnomjernoj borbi s tehnikacijama i mučnom hrvanju s timskom poslu neprilagođenim pojedincima, moraju zaboraviti na svu uzornost svojih nadahnutih vizija.

Filmolog kao svećenik?

Kao svećenik?! Za Hrvoja Turkovića takvo što ne bismo mogli ustvrditi. Pa makar bilo u njegovu pristupu nečega od redovničkog odricanja i imperativa discipline, ipak ćemo morati priznati da je tu na djelu i čovjek koji, uz strogost filmološkog diskursa, prakticira, vidjesmo, i neke druge legitimne oblike govorenja i pisanja o filmu. Uostalom, o svoj njegovoj teorijskoj širini i filmološkoj fleksibilnosti rječitije govore i briljantne *marginalije*, koje su nastale kao plod – narudžbe sa strane! A ta riječ *narudžba* uistinu nije strana Hrvoju Turkoviću: bila mu je i ostala trajnom životnom “družicom”. Moguće je da bi, kada bi mu se to htjelo, uspio sastaviti cijelu knjigu razborito sročених naručenih tekstova na različite teme. Mnogi su, da pojasnimo tu jagmu za Hrvojem, uočili da u tom čovjeku prebivaju mnogobrojne intelektualne i spisateljske vrline, a posebno privrženost temeljitom elaboriranju “materijala” i njegovu imaginativno-analitičkom “razigravanju”, te točnom definiranju filmološki važnih spoznaja. Među ostalim, o vrlini konciznosti u njega posebno svjedoče natuknice za Peterličevu dvotomnu *Filmsku enciklopediju* (1986–90) i Kragić – Gilićev *Filmski leksikon* (2003).

Od trenutka kada je, u ranoj mladosti, razabrao da filmska režija nije i ne može biti njegovo trajno životno opredjeljenje, a dovoljno na vrijeme sretno dokučio kakvi se sve atraktivni izazovi kriju na drugoj strani – u sferi filozofiranja o filmu – Turković je, takoreći “u jednom dahu”, ispisao svoje impresivno teorijsko djelo igralački ukrašeno nadahnutim *marginalijama* iz kojih se mogu iščitati sve, ali baš sve mnogobrojne vrline ovoga darovitog pisca – i one filmološke i one osobne, ljudske.

Najuvjerljiviji dokaz

Privevši kraju tekst o Turkovićevim *Filmološkim marginalijama*, tekst koji je svojim obimom, vjerujem, iznenadio naručitelja, a bogme i mene sama, osjetio sam neodoljivu potrebu da, uz prethodnu diskretnu i rascjepkanu prezentaciju teksta o *autorstvu* na filmu, ovdje integralno predložim još jedan minigled, onaj o “Dubinskoj mizansceni”, kako bih strpljivom čitatelju predložio još jedan “dokaz” u prilog mojim gorljivim tvrdnjama o – neprijepornoj *filmološkoj fundamentalnosti* Turkovićevih *marginalija*!

Dubinska mizanscena

Jedna od najistaknutijih značajki filmova Živojina Pavlovića, pa tako i najnovijeg, Hajke, jest dubinska mizanscena.¹

Pod mizanscenom, tom riječju francuskoga podrijetla, označuju se raspored i uzajamni akciono-prostorni odnosi glumaca i važnih objekata u prostoru prizora koji se snima, a u odnosu na točku promatranja.

73-74 / 2013

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

¹ Izvor: Turković, Hrvoje, 2012, “Dubinska mizanscena”, u: *Razumijevanje filma: ogledi iz teorije filma*, Zagreb: Društvo za promicanje

književnosti na novim medijima, dostupno na <http://www.elektronickeknjige.com/turkovic_hrvoje/razumijevanje_filma/index_page_000.htm>

U Francuskoj se taj naziv neko vrijeme poklapao s pojmom režije, tako da je na špicama filmova pisalo "Mise-en-scène": taj i taj umjesto uobičajenog "Režija taj i taj".

Poimanje da se režija sastoji upravo u umijeću postavljanja i razrade mizanscene suprotstavilo se povijesno starijem i u teoriji neobično proširenom shvaćanju o tome kako se umijeće režije sastoji u montažnom planiranju i samome montiranju filmova. To montažno shvaćanje režije bilo je osobito naglašeno među redateljima i teoretičarima sovjetskog revolucionarnog filma: kod Kulješova, Šube, Ejzenštejna, Pudovkina, Vertova. Mizanscensko shvaćanje režije istaknuo je André Bazin u gotovo izravnoj polemici sa sovjetskim teorijskim shvaćanjem. A najjaču potporu za svoje shvaćanje Bazin je nalazio upravo među filmašima koji su se koristili dubinskom mizanscenom, na primjer kod Wylera, Wellesa, Renoira.

Pod dubinskom mizanscenom podrazumijeva se takav raspored u kadru prema kojem se važna zbivanja događaju paralelno na više perspektivnih planova. Recimo, u prvom planu, najbližem gledatelju, odigrava se jedna važna stvar, u drugom planu iza prvoga druga važna stvar, a ponekad se priključuje i treći i četvrti važni plan. Tako raspoređena zbivanja u dubinskoj mizansceni važna su za ukupnu radnju filma i gledatelj, da bi razumio film, mora uočavati sve važne postupke, na svim danim planovima.

Kako se redateljsko umijeće u dubinskoj mizansceni iskušava u povezivanju nekoliko dubinskih planova, francuski teoretičar Jean Mitry nazvao je takvo povezivanje – dubinskom montažom. U svakom slučaju, filmovi u kojima dominira razrađena dubinska mizanscena obično se odvijaju u dugim kadrovima unutar kojih se zbiva sve što je važno za film, a sama montaža kadrova siromašnija je i nevažnija. Zato je Bazin i mogao takav tip filmova s razrađenom dubinskom mizanscenom suprotstaviti montažnom shvaćanju režije.

Živojin Pavlović nije prvi koji se u nas koristio dubinskom mizanscenom. No upravo je Pavlović taj postupak učinio bitnom komponentom svojega stila i u tome, kao i u još ponečem drugom, nema mu premca među našim filmašima. Zahvaljujući njegovu uzoru, dubinska mizanscena postala je dijelom legitimnog repertoara domaćeg filma, što prije toga, osim u iznimkama, nije bio slučaj.

Hrvoje Turković



Jeanne Moreau
i Jean-Paul
Belmondo u
filmu *Moderato
Cantabile* (P.
Brook, 1964)

73-74 / 2013

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.32.072.2-051TURKOVIĆ, H.(047.53)

Petar Krelja

Teorija u prvom licu – filmska opredjeljenja

Hrvoja Turkovića

Razgovor s Hrvojem Turkovićem

Izabrala i priredila: Diana Nenadić

Ovaj intervju s teoretičarem filma Hrvojem Turkovićem transkript je dijela razgovora koji je Petar Krelja 2000. vodio s njim u seriji emisija Trećega programa Hrvatskoga radija "Teorija u prvom licu", pod naslovom "Filmska opredjeljenja Hrvoja Turkovića".¹ Snimljeno je ukupno petnaest polusatnih emisija u kojima se, vođen Kreljinim pitanjima, Turković očitovao o nizu filmskopovijesnih i teorijskih tema, kao i o svrsi teoretiziranja o filmu općenito. Pričao je o svojoj ranoj filmofilskoj i kasnijoj filmskoteorijskoj inicijaciji, o bitnim točkama povijesti svjetskoga, jugoslavenskoga i hrvatskoga filma, o vječnim dihotomijama fikcionalno – nefikcionalno i Lumière – Méliès, o odnosu kritike i teorije filma, o ranim filmskim estetičarima i teoretičarima, o "velikim" i "malim" teorijama te o vlastitoj filmskoj teoriji, o filmu i srodnim medijima, eksperimentu, modernizmu i postmodernizmu, ali i o uvriježenim pojmovima i pojavama u kritičko-teorijskoj djelatnosti koje obično nisu predmetom teoretiziranja, kao što su filmski "postupci" i "predrasude". Za ovu prigodu donosimo izabrane dionice Turkovićevih usmenih autobiografskih i povijesnih reminiscencija te filmskoteorijskih uvida, iz kojih je istodobno razvidan njegov panoramski sveobuhvatan pogled na povijest kinematografije i analitički minuciozan pristup filmskomu djelu kao individualnoj, jedinstvenoj pojavi.

Rani dani ili portret teoretičara u mladosti

Petar Krelja: Hrvoje, jednom si mi zgodom rekao da si u ranoj mladosti, ne znam koliko si imao godina, pet-šest, upamtio prizor koji te toliko impresionirao da ga se sjećaš do dana današnjega. Možeš li ga sada evocirati?

Da, to je scena iz filma *Alibaba i četrdeset hajduka*. Zapravo, jedna od rijetkih scena koje pamtim jest otvaranje velikih kamenih vrata, jahača ispred njih i Alibabe koji izvikuje: "Sezame, otvori se!". Dakako, imam i sliku blaga, ali to se već miješa s Neugebauerovim stripovima, tako da više nisam siguran što je od toga film, a što je strip. Ali, ta scena mi je ostala. A strašno je zanimljivo to da mi je ostala u sjećanju zbog neke svoje realne nemogućnosti. Zapravo je jako maštalačka.

¹ Zahvaljujemo na ljubaznosti gospođi Rajki Rusan s Hrvatskoga radija što nam je dala dopuštenje za objavu ovoga materijala.

Ta scena s blagom... je li to puka slučajnost ili možda čak metafora?

Pojma nemam. Obično u retrospektivnom tumačenju čovjek pokušava pronaći značenje, ali kod klinca je to naprosto slika koja se pamti, kao što su to mnoge druge slike koje ti se urezuju u pamćenje, vjerojatno ne bez razloga, ali nemaš odmah tumačenje tih slika. One samo sjede i čekaju eventualno ovakva retrospektivna prisjećanja da bi ih čovjek protumačio.

Koliko si tada imao godina i jesi li već tada bio stalni posjetitelj kinopredstava?

Ako se dobro sjećam, a sjećanja su strašno nepouzdana što se tiče ovih ranih dana... mislim da sam imao oko četiri godine. Mama me odvela u kino – vjerojatno je cijela obitelj, sestrična s braćićem, bila u kinu, i to je bila relativno iznimna stvar. Međutim, kasnije kad smo bili na moru, u Crikvenici – to je recimo od moje pete ili šeste godine – kino je bilo dio djetinjstva, bilo tako što sam sa školom išao na obrazovne ili zabavno-poučne projekcije, ili me je mama, budući da je dosta redovito išla u kino, puštala na projekciju u nedjelju u četiri sata, jer se to računalo kao dječja predstava, s tim da, naravno, one nedjelje kada se prikazivao neki film za koji se mislilo da baš nije za djecu, nisam smio ići, što me je frustriralo. Ali uglavnom sam išao na projekcije, prvo nedjeljama, a kasnije, kad sam malo poodrastao, učestaliije. Negdje koncem osnovne škole išao bih na svaku promjenu filma. Svaki drugi dan mijenjao se film koji bi igrao dva dana. Ja sam onda gledao zapravo svaki film.

Jesi li u tom ranom razdoblju poželio da ipak odeš pogledati zabranjene filmove?

Zapravo, strašno me okupirao odlazak u kino. Nisam bio osobito probirljiv. Naprosto, trebalo je otići u kino, dijelom zbog društva, a dijelom zato jer je to, kao i na drugim područjima, bilo uranjanje u intrigantan svijet gdje sam mogao vidjeti mnoge čudesne stvari. I ako neke nedjelje ne bih otišao u kino, nisam bio frustriran zato što mi je prikraćen baš taj i taj film, nego zato što te nedjelje nisam dobio svoju dozu maštalačkih poticaja.

Najprije te u kino vodila mama, pa si išao sa školom, pa onda cijelo društvo, svi ste išli u kino. Ali, možeš li precizirati trenutak kada si shvatio da je to zapravo neka tvoja vrlo jaka potreba, da moraš ići u kino i sam?

Ne mogu se sjetiti da je postojao prijelomni trenutak. Postojala je ta gotovo konvencija i potreba nedjeljnog odlaženja u kino. Ako bi me mama kaznila pa ne bih mogao ići u kino jer sam toga tjedna napravio nešto loše, to me je frustriralo, tako da je ta potreba bila zapravo iz ovog ritma koji se koliko-toliko konvencionalizirao, a naravno nije se bezveze konvencionalizirao, jer to nije bila društvena prisila, nego, kao što sam rekao, maštalačka potreba. S tim da sam vrlo rano samostalno išao u kino, zato što u malom mjestu kao što je Crikvenica, stega gotovo da i nije bilo. Gotovo stalno sam bio na cesti, jer mi je cijela Crikvenica bila gotovo kao kućno dvorište. Zapravo, u primorskim gradićima ljudi više-manje žive na cesti, a ne u kućama, tako da otići u kino nije bio problem još od najranijeg razdoblja.

Jesi li primijetio da te neki žanrovi, koje si tada gledao, privlače više, a neki manje?

Donekle da. Zapravo, akcijski filmovi bili su najinspirativniji u tom ranom razdoblju. Kad se sjećam, sjećam se ratnih pustolovnih filmova, ali se ne mogu sjetiti njihovih imena. Strašno su me zaokupljali vesterni i avanturistički filmovi, krimići manje, a znali su nas i sprečavati da gledamo krimiće, jer, kao, prikazuju se prijestupi koje ne smijemo gledati, ubojstva i slično. Dalje, sjećam se crtića. Disneyevi filmovi igrali su kao predigra, a ako se pojavio cjelovečernji film, onda smo to obavezno išli gledati.

73-74 / 2013

HRVATSKI
FILMSKI
LIJETOPIŠ

Tebe nisu bili dohvatili ruski, odnosno sovjetski filmovi?

Mislim da su sovjetski filmovi dolazili, ali ih se uopće ne sjećam. Ako su i bili u kinu, nisu mi se urezali u sjećanje.

A domaći, Barba Žvane, Baš Čelik i takve neke stvari?

Toga se ne sjećam. Uopće se ne sjećam da sam u Crikvenici gledao domaće filmove. Čak se ne sjećam da smo na takve filmove išli sa školom. Sa školom smo išli gledati avanturističke filmove i cjelovečernje dokumentarce o prirodi, a često su to bili Disneyevi prirodnjački dokumentarci, onda je to znala biti serija zdravstvenih filmova, tipa *Čuvajte zube* ili *Kako funkcionira obrambeni sistem...* (smijeh)

Je li u gradiću kakav je Crikvenica kod djece vladala kolektivna psihoza zanesenosti filmom?

Kino je bio jak centar društvenoga života, osobito preko vikenda. Znale su biti strašne gužve. Recimo, ja sam odlazio na projekciju u četiri sata, ali sam znao ići u kino puno ranije, u tri sata kada se otvarala blagajna, jer je mama znala ići u kino uvečer s prijateljicama. Onda sam morao kupiti i karte za njih, jer se moglo dogoditi da ih navečer više ne bude. U kinu je tada vladala užasna gužva i očigledno je to bio najintenzivniji dio društveno-kulturnog života.

Jesi li ponekad pogledao dva, tri puta neki film koji ti se jako dopao?

Kod mene to nije bio slučaj.

Tarzana, na primjer?

Ne. Jedino ako je nakon nekog vremena ponovno došao, zato jer je kino, koliko god je bilo jeftino, ipak koštalo. Novac koji je mama zarađivala kao nastavnica često je bio jedva dostatan da se izgura mjesec, stoga je bilo nezamislivo da idem dva puta gledati isti film. A to je nekako i društveno bilo neuobičajeno. Osim toga, moj odnos prema kinu je bio odnos koji su imali svi gledaoci: hoćeš vidjeti inovaciju, a ne gledaš ponovno. Ponovno gledanje istog filma pojavilo se tek kasnije, kada sam došao u Zagreb.

* * *

Meni se dogodilo, negdje oko četrnaeste, petnaeste godine, da mi je jedan događaj poremetio užitak spontana gledanja filma, kad se veseliš dok traje kinopredstava i identificiraš se s radnjom do daske, i tek kad se upale svjetla shvatiš da si u nekome drugome svijetu. Tada mi je bila dopala u ruke knjiga *Filmska kultura* Béle Balázsa. Prelistavajući je, shvatio sam da se film ne pravi onako kako sam ja to zamišljao, u jednome komadu, nego od malih komadića. Promijenio mi se dotadašnji način gledanja filma, ali tu se začelo nešto. Je li takvih stvari bilo kod tebe u tom razdoblju?

U tom ranom razdoblju ne. To se pojavilo tek negdje u sedamnaestoj, osamnaestoj godini, kada sam došao u Zagreb. Onda se radikalno promijenio moj odnos prema filmu. Tada sam počeo čitati knjige o filmu, pratiti kritike i slično. U crikveničkom razdoblju zapravo uopće nisam pratio što se piše o filmu, pa čak ni ogovaranja glumaca u popularnim rubrikama, nego bih to pobrao iz razgovora koje smo vodili međusobno ili ih je mama vodila s prijateljicama, tako da je moj odnos prema svemu bio isključivo gledalački i uživalački: isključivo hvataš novosti koje ti dolaze u kino i zapravo si sretan što nisi baš siguran o kakvoj se novosti radi i što ćeš dobiti. Tako da je to bio čisti gledalački odnos bez sekundarnih obrada. I ja vjerujem da je, čak i onda kada sam počeo izri-

PETAR KRELJA:
TEORIJA U
PRVOM LICU
— FILMSKA
OPREDJELJENJA
HRVOJA
TURKOVIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

čito razmišljati, čitati i otkrivati kako se radi film, kao podloga svega što radim ostao neposredni uživački odnos prema filmu, a sve drugo je bilo naknadno, sekundarno. Ono što mi se događalo jest to da u ovom ranom razdoblju zapravo prekidam gledanje filma sa stanovitim odmakom, što je bilo uobičajeno, jer se film nije davao u kontinuitetu. Postojao je samo jedan projektor, morala se promijeniti vrpca, pa se palilo svjetlo i mi smo pričali. Onda, klinci su često dobacivali tijekom predstave ako im je film bio dosadan. Ja sam se nekad znao ograditi od filma, kad mi je bio predvidljiv znao sam sebe uvjeravati "pa to je samo film, nemoj se u potpunosti prepuštati", tako da sam imao recimo ovakve metodološke smetnje, ali one nisu bitno narušavale gledanje niti su anticipirale filmološko ili neko slično bavljenje filmom.

Dobro, uživao si, jel' tako? To ti je bilo zadovoljstvo. Ali koji su u tom razdoblju bili tvoji dodatni, možda i dominantni interesi? Čujem da si se interesirao za strip, ali i za druge stvari.

Retrospektivno ispada da je film trebao biti centralni dio moga ranog života. Međutim, film je bio samo jedan djelić i to dosta stopljen djelić, premda vrlo osebujan, jednog univerzalnog interesa koji se probudio vrlo rano. U takozvanoj pučkoj školi, u trećem ili četvrtom razredu, počeo sam vrlo intenzivno čitati, redovito sam posjećivao knjižnicu i posuđivao dječje knjige, i to svih profila. Volio sam, recimo, čitati o životinjama, ali i romane. Znao sam jedan roman progutati u jedno poslijepodne, tako da se čitanje bilo začelo vrlo rano, čak i ranije nego što su se ustalili moji odlasci u kino. Onda, vrlo rano me zaokupljala glazba. Kako je radio bio priručan izlaz u svemir, vrlo rado sam slušao radio, i to posebno glazbu. Slušao sam talijanske stanice i talijansku kanconu, naše popularne melodije, klasične koncerte, operu. Kasnije, kad se pojavio, slušao sam jazz. Naravno, slušao sam i dječje radio-drame...

Jesi li pokušao svirati tamburicu?

Da. U osnovnoj školi nastavnik me povukao najprije u dječji zbor, u kojem sam pjevao prvi sopran, odatle i moj tanji glas sada (*smijeh*). Kasnije me uvukao u tamburaški orkestar, pa imam povelju o sedam godina nastupa u zboru i pet godina nastupa u tamburaškom orkestru. Kasnije sam se uključivao u druge orkestre, recimo, s gitarom, s flautom; znao sam svirati na bubnjevima i na udaraljka. A strip je bio jedna od najranijih okupacija, jer sam redovito odlazio u knjižnicu i hvatao *Politikin zabavnik*, da ga prvi pročitam. Kasnije sam znao čekati i *Plavi vjesnik*; prelistavao sam sve novine u kojima su postojali stripovski dodaci. Sve sam to čitao, tako da mi je strip bio isto što i film ili glazba... To zapravo nije bila zaokupljenost umjetnostima, nego naprosto odlaženje u maštalački svemir koji se na različite načine nudio s različitih strana.

* * *

U dva navrata sam bio čuo za tebe. Prvi put 1962. Dopao mi se jedan film Hrvoja Turkovića. Postupak je bio interesantan; dosta konzistentno izvedeni brišući švenkovi. Očito si poželio da se okušaš kao režiser. Bilo je to u Kinoklubu Zagreb, je li tako?

U Zagrebu, posebno u osmom razredu gimnazije, počeo sam drukčije gledati filmove, počeo sam čitati o filmu, razvijati neke svoje teorije i zamišljati kako bih i ja radio filmove, s time da moja prva zamišljanja nisu bila u smjeru narativnog nego gotovo apstraktnog, eksperimentalnog filma, kako bismo to sad rekli. I ovog filma koji spominješ sjećam se vrlo dobro, i to bolno, jer je bio mimo svih mojih želja, zamišljanja i očekivanja. Doista je imao dosta jaku metodološku potku. Radi se o tome da kamera prati lik, jednu zgodnu djevojku, ali joj svako malo nešto odvuče pažnju

pa zastane. Film se zvao *Zastajkivanje*, a bolno je bilo to što ja nisam kontrolirao niti jedan aspekt filma. Djevojka koju sam izabrao nije baš najbolje hodala, kameraman je drndao kamerom, a trebao je biti precizan, nisam uopće mogao kontrolirati situaciju na ulici, tako da kadar nije ispao onako kako sam ga zamišljao u likovnom smislu, pa je taj film zapravo moj intimni poraz. U kinoklubu sam napravio još dva filma, međutim, oba su propala, ali ne u stvaralačkom smislu, nego su osmice upropaštene u razvijanju, cijeli film je ispao crn i onda smo se zafrkavali da je to "Dopplerov efekt", jer se čovjek koji je razvijao filmove zvao Doppler (bio je kasnije izvrstan razvijatelj). Radio sam, uvjetno rečeno, naručeni film, o radnim akcijama na Savi blizu Zagreba, s time da sam ga zamislio s ejzenštejnovskim kadrovima, dobro raskadriranog i dinamičnog. Film sam radio s Anđelkom Habazinom, koji je također bio amater, no dogodilo se da je kamera bila loša, nije ujednačeno vukla film preko otvora, tako da su svi kadrovi bili totalno zamućeni i ništa se nije razabiralo. To se nije dalo popraviti.

Drugi put sam za tebe čuo kada mi je Zoran Tadić, urednik rubrike filma u Poletu, u ono vrijeme kada smo bili narogušeni, nabrušeni i silno radoznali, rekao: "Joj, jedan mi je mladac donio izvanredan tekst o crtiću. Zove se Hrvoje Turković. Moraš to obavezno pročitati." Je li to bio taj trenutak kad si rekao: "To je to!", ili se to dogodilo ranije?

Ranije. To je već bilo razdoblje kad sam se uhodao u pisanje, premda to nije bilo preobilno pisanje. Odluka da ću se baviti pisanjem pala je u vojsci. Prekinuo sam studij nakon prve godine i otišao u vojsku, jer mi se učinilo da studij nije baš onakav kakav sam očekivao. Nisam bio siguran jesam li dobro izabrao, trebalo mi je vremena da malo u sebi provrtim što da napravim sa sobom i onda sam se prijavio u vojsku.

Jesu li vam tamo prikazivali one surove filmove o nagaznim minama i slično?

Ne, ne... Tamo nije bilo nastavnih filmova, tu i tamo prikazali bi nekakav popularni film da se vojska zabavi. Inače, vojsku sam služio u Lovranu, a u kino smo išli u Opatiju. U vojsci sam slušao emisiju *Filmski mozaik* na Trećem programu koju je uređivao Hrvoje Lisinski, nastavio sam čitati o filmu jer sam to počeo prije, u Zagrebu. Već sam bio član Kinokluba, završio sam tečaj u njemu, razmišljao sam vrlo intenzivno o filmu, ali sam paralelno razmišljao i o slikarstvu, a pratio sam i glazbene događaje. Bio sam upisao filozofiju i zaokupljala me estetika. Moji interesi nisu još bili sasvim izdiferencirani i nisam znao što će od toga svega postati dominantno. U vojsci sam odlučio: bavit ću se filmom, pisat ću o filmu, nastojat ću snimati film. U vojsci sam napisao svoj prvi članak, zapravo polemiku o televiziji, koju je Branko Belan objavio u svojoj rubrici u *Telegramu*. I time je počelo.

Znači, ovaj članak sa Zoranom Tadićem, to je već nastavak priče?

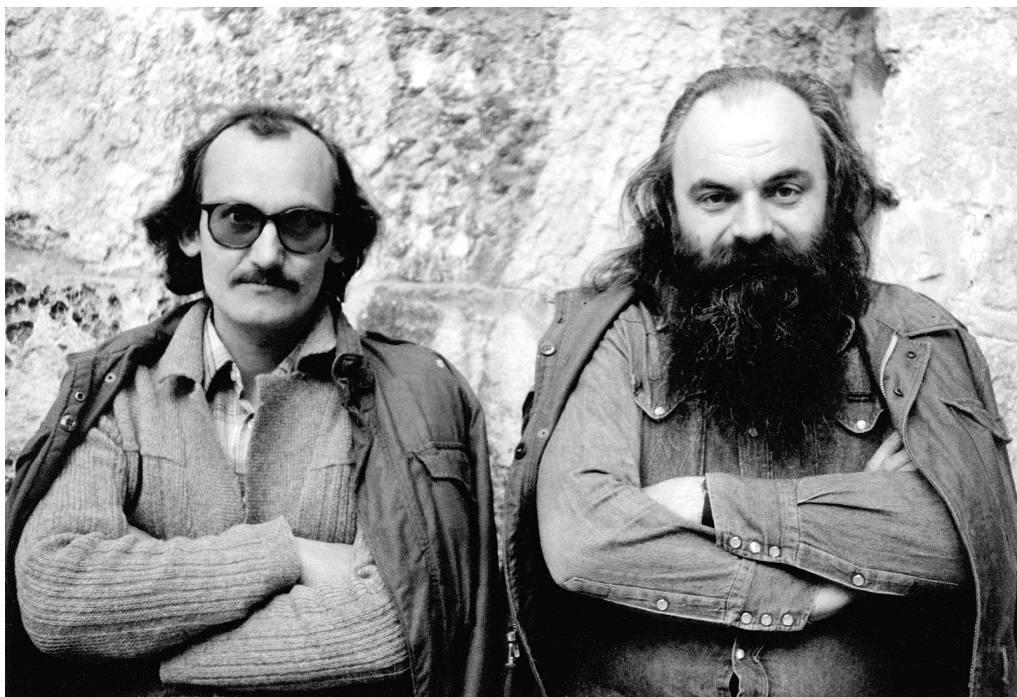
Zapravo je Tadić bio ključan u počecima. No, prije njega važan je bio poziv Vladeka Vukovića, koji me je, kad sam nekim poslom za Kinoklub Zagreb došao u Filmoteku 16 gdje je on radio, potaknuo da mu dam neki tekst za rubriku u *Telegramu* koju je uređivao. Napisao sam još jedan polemički tekst o filmskom školovanju i on ga je objavio u rubrici koja se zvala nešto kao "vlastita stajališta".

Nije slučajno da mladi čovjek kreće odmah s polemikom...

Da, da... To je sasvim uobičajeno i moji su prvi tekstovi bili dosta polemični. Onda sam objavio još jednu polemiku o Kinoklubu i to je privuklo Zoranovu pažnju. Htio je osigurati nasljednika u *Studentskome listu*, pa me pozvao da pišem kritike. Tako sam objavio esej o filmu *Osam i pol*, zatim

PETAR KRELJA:
TEORIJA U
PRVOM LICU
— FILMSKA
OPREDJELJENJA
HRVOJA
TURKOVIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ



Hrvoje Turković
i Tomislav
Gotovac (Split,
1979)

dvije kritičice. Međutim, te su mi kritike teško pale, jer mi se činilo da ih ne pišem onako kako bi kritike trebalo pisati. Nažalost, strašno sam ga razočarao jer sam mu rekao da još nisam sposoban pisati kritike. Eseji su mi bolje pasali i onda, kad je on prešao u *Polet*, pisao sam za njega esejističke tekstove od kojih je jedan bio o gegu.

Znači, tu se već počinje lagano naslućivati odnos prema načelima medija?

To je bilo vrlo intenzivno. U kritikama mi je bio problem to što nisam znao kako pomiriti pisanje o sadržajnoj strani, o kojoj su svi pisali, s formalnom stranom koja je mene najviše zaokupljala. Nisam znao kako dovesti u vezu analizu psiholoških odnosa likova s pokretima kamere, s ljepotom slike i sa zvukom, a to je bio ključni problem koji me u prvom pokušaju jako obeshrabrio.

U svakom slučaju, taj trenutak je bio takav da je savršeno jasno da je zaista to – to!

Da. U to vrijeme sam povremeno donosio dosta dalekosežne, čvrste odluke. Recimo, odluka da ću prekinuti studij i otići u vojsku. Ili, odluka u vojsci da ću se baviti filmom bila je vrlo čvrsta. Međutim, pitanje je bilo da li bi se doista nastavio time baviti da nije bilo stalnih poticaja od ljudi koji su uočili moje pisanje i tražili da im donesem štogod. Prvi je bio Belan, zatim Vladek Vuković, zatim Zoran koji me stalno poticao; kasnije je to bio Ante Peterlić, koji me pozvao na suradnju, pa onda ti, koji si me pozvao na radio. Tako da je postojala jedna sukcesija ljudi koji su me zapravo ohrabivali u poslu, a s njim je bila vezana moja vrlo velika nesigurnost oko toga da li to uopće dobro radim. Zapravo, moja je odluka bila čvrsta, ali provedba nije bila sigurna. Dobar urednički prihvat, prije svega, odlučio je da u tome ostanem i da kontinuirano nastavim.

73-74 / 2013

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Predrasude o filmu i oko filma

Hrvoje, sloviš kao čovjek od filma koji se uvijek zdušno obračunavao s predrasudama. Meni se čini da nisi od onih osoba koje imaju svoju kolumnu, dakle, svoju malu instituciju, i onda vrebački nastupaju prema devijantnostima i predrasudama, nego naprosto – baveći se svojim poslom, kad naletiš na nešto što te iznervira, s čime se ne slažeš – onda reagiraš. Je li taj dojam točan?

On je više nego točan, čak i dosta općenit; nije za mene specifičan. Naime, većina, uvjetno recimo, kreativnih teoretičara ljudi su koji se bore protiv predrasuda, kojima su predrasude glavna meta i često glavna motivacija njihova teorijskog rada. Tako da je ta antipredrasudnost vrlo proširena i zapravo kad čitate većinu živih teoretičara koji, kad ne pišu udžbenik u kojem prerađuju postojeća mišljenja, onda vidite stalnu špicu, stalnu bodlju koja bode najrazličitije predrasude, a to važi i za kritičare. Često puta najzanimljiviji su i najintrigantniji kritičari oni koji se bore protiv predrasuda, bilo protiv onih koje su raširene među gledateljima, bilo protiv onih kod kolega kritičara.

Treba li se boriti i protiv predrasuda u autora? Na primjer, kad smo se vraćali iz Požege, Tom Gotovac i ja razgovarali smo o teoriji i Tom je, uz zajednički intelektualni napor – sjetili smo se Arnheima, geštaltizma – iskazao veliko oduševljenje teorijskim usmjerenjem. Podliježe li Tom također jednom takvom pristupu?

Mora se reći ovako: odnos prema predrasudama je vrlo riskantan i često ambivalentan. Predrasude su obično brze generalizacije. Recimo, netko pročita Arnheima, oduševi se onim što mu je Arnheim otkrio i onda mu Arnheim postane Biblija koju primjenjuje na sve i sva, a sve druge teorije procjenjuje prema njemu, ne videći da kod njega ima dvojbenih stvari, da ono što je on tvrdio ne mora biti primjenljivo na sve pojedinačne filmske slučajeve itd. Predrasudama držimo takve prebrze generalizacije kojima stvaramo općenite sudove koji teže univerzalnosti, a zapravo nisu univerzalno primjenjivi, nego su eventualno samo lokalni.

Ali se često nekritički preuzimaju...

E, sad. Dva su aspekta predrasuda. Jedan je taj da predrasude nisu nemotivirane, one se temelje na nekakvom iskustvu i na impresioniranosti shvaćanjima i činjenicama. Jedina im je mana što su one prebrze generalizacije; s premalog uzorka se univerzalizira i generalizira. Druga lošija konzekvenca predrasuda jest da one ne samo da čine čovjeka brzim u procjenama nego ga često puta čine slijepim za sve suprotne slučajeve i za one koji se ne uklapaju u te predrasude. One su vitalističke, jer olakšavaju orijentaciju u životu. I naravno, često puta si prisiljen raditi brze generalizacije bez iscrpnog propitivanja jesu li one umjesne ili ne i onda ih primjenjuješ na nove slučajeve, tako da imaju svoju funkciju. Međutim, negativna strana te funkcionalnosti jest stanovito sljepilo i često puta nedostatak želje da ispitaš da li je to mišljenje koje si na brzinu stvorio doista utemeljeno. I zato je borba protiv predrasuda pokretački motiv kreativnog teoretiziranja, jer kreativni teoretičar pokušava ispitati te generalizacije, vidjeti jesu li artikulirane kako treba, mogu li se doista primjenjivati na sve slučajeve, postoje li alternativna tumačenja koja su možda uvjerljivija ili primjenjivija. To da ruši ustaljena mišljenja dodatan je začim njegovu pristupu.

PETAR KRELJA:
TEORIJA U
PRVOM LICU
– FILMSKA
OPREDJELJENJA
HRVOJA
TURKOVIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Mladi Turković iz 1960-ih nije očito imao ovako cjelovit pogled na predrasude. Bio si nabrušen i polemički raspoložen prema predrasudama koje si najvjerojatnije više intuitivno osjećao nego što si ih mogao cjelovito sagledati. Na kakve si se predrasude u tom vremenu nasadio?

To je dobro pitanje, jer je jedan od ambivalentnih aspekata te kritičarske i teorijske nabrušenosti, “napikiranosti” na predrasude u tome da se u polemičkom žaru često puta proizvode nove predrasude, i kad se njih uzme u obzir onda često puta mnogi koji kritiziraju teoriju imaju pravo. I sama teorija – pa i ona polemička, kritička – jedan je od jakih generatora predrasuda, rušeći jedne često se *ad hoc* proizvode druge, tako da kad gledam kako sam se ja polemički razvijao, vidim da su polemički aspekti mogega odnosa prema filmu povijesno uvjetovani i da je naredna faza znala korigirati jednostranosti i stanovite artikulirane predrasude ranije faze. Recimo, moj prvi izričito samosvjestan odnos prema filmu bio je polemički. Pozitivna je stvar bila u tome što sam otkrivao modernističke filmove – Antonionija, Godarda, Buñuela, koji su se 1960-ih vrtili po našim ekranima, i to je bilo otkriće tipa filma i tipa odnosa prema filmu koje nisam prepoznavao u svojem dotadašnjem odnosu prema filmu i u dotadašnjim filmovima. Jedan aspekt afirmativnog odnosa prema tim filmovima bio je da pokušam objasniti zašto oni tako djeluju na mene, a drugi redoviti filmovi s repertoara – a dominirali su i onda kao i danas – hollywoodski filmovi, ne djeluju tako. I naravno, jedan aspekt tog objašnjavanja bio je da na neki način kudim aspekte hollywoodskih filmova koji ne dozvoljavaju takav tip doživljavanja.

Da odmah skrenem na najkonkretniju stvar. Recimo, Tom Gotovac u tom vremenu, kao alternativac... Postojao je GEFF, klima je bila naklonjena tom krilu stvaralaštva, ali u tom razdoblju – a ti si se toj predrasudi žestoko bio suprotstavio – Toma se smatralo čudakom u ovom prostoru, interesantnim, ali irelevantnim za kinematografiju.

Čini se da je pristup cijele generacije ondašnjih mladih kritičara koji su nastupali bio dvostruko obilježen, a tu mislim i na Vladeka Vukovića koji nije bio tako mlad ali je bio povezan s mladima, mislim nadasve na “hitchcockovsku” grupu, kojoj je pripadao i Ante Peterlić. S jedne je strane bila zdušna reafirmacija hollywoodskog filma, a s druge jaka osjetljivost za modernističke trendove u Europi. To se u daleko radikalnijoj formi očitovalo i kod Gotovca. On je s jedne strane bio fanatičan gledatelj Hawksa, Forda i drugih velikana Hollywooda, gledao je po ne znam koliko puta njihove filmove, uspoređivao ih je, otkrivao detalje, njihove postupke, a s druge strane bio je zaljubljenik Godarda, svih modernih trendova na drugim područjima umjetnosti i sam je pokušavao raditi eksperimentalne filmove za koje se činilo da nemaju apsolutno ništa zajedničkog s tim njegovim hollywoodskim ljubavima. Kad sam ja nastupao, bio sam sklon modernističkom filmu i avangardnim trendovima, i onda sam uočio Gotovčeve filmove. Strašno su mi imponirali jer mi se činilo da on ostvaruje neke modele filma kojima sam bio sklon. To je bio tip filma kakav sam ja priželjkivao raditi.

Čini se da kreacija katkad anticipira ono što će teorija elaborirati...

Da i ne. U principu, obično se smatra da teorija kaska za kreacijom. Međutim, budući da je veliki dio teorijskih razmišljanja o filmu barem u početku bio proročki, pokušavao je vizionarski vidjeti kojim bi se putem film mogao razvijati i razrađivao je te mogućnosti, onda su često puta teoretičari i kritičari bili anticipatori nekih modernističkih, a posebno avangardističkih poteza i njih su onda podržavali kad su se javili, tako da su oni ponekad i prethodili tim pokretima svojim mišljenjem i atmosferom koju su stvarali. Uostalom, u ondašnjem hrvatskom i jugoslavenskom filmu kritičari su bili pripremili teren i atmosferu u kojoj su onda nastupili autoristi, redatelji koji su bili opredijeljeni autori.

Dotakli smo tvoje “sljepilo”, zaludenost modernizmom, koja je imala reperkusije na druge aspekte filmovanja. Osjećaš li ti isto, nazovimo to tako, nekakav grijeh, što je jednom zgodno priznao Žika Pavlović, vis à vis, recimo, određenog kruga zagrebačkih autora koji su bili pali u duboku sjenu, kao što su Bauer, Tanhofer ili Golik. Kakva je tu bila tvoja pozicija po pitanju predrasuda?

Moja pozicija je zapravo bila pozicija ignorancije. Otkrivao sam modernističke filmove na repertoaru, a kad su se pojavili naši modernistički filmovi, onda sam otkrivao i njih. Klasične filmove nisam u to vrijeme pratio, a ako sam ih pratio to je bilo u razdoblju kad nisam imao ovako artikulirana opredjeljenja, odnosno nisam ih se osobito sjećao i nisam ih osobito izdvajao. Međutim, zauzimanjem za modernističke aspekte kinematografije podržavao sam opću kritičarsku i vrijednosnu atmosferu u hrvatskoj i općejugoslavenskoj sredini, a koja je strašno privilegirala te modernističke poteze, a taj privilegij je za sobom povlačio stanovito ignoriranje i nipodaštavanje klasičnih modela. Kao što sam na neki način polemizirao u sebi s klasičnim modelom hollywoodskoga filma, jer sam smatrao da ne dozvoljava ono što dozvoljava modernizam, tako je cijela kritičarska atmosfera na neki način podcjenjivala klasičarsku tradiciju u nas i zapravo ju je prikazivala kao manje vrijednu, kao zanatsku i kao jednostavniju, nekompleksniju i ne-pravo-umjetničku itd. Participirajući u toj atmosferi ja sam djelomično kriv za tu ignoranciju.

Beogradski krug je, kad je izdvajao modernistički najatraktivnije, najuspješnije, najpotentnije autore, pokraj čuvene beogradske četvorke, redovito stavljao i Mimicu. Ti si spram Mimice imao određeni zazor, a naravno, kroz cijelo tvoje stvaralaštvo provlači se zapravo i zazor prema prepotenciji umjetnosti, prema umjetničarenju...

Da, ali to je naredni korak koji je polemizirao s gotovo isključivom zaljubljenošću u umjetnički film. Naime, ono što je donekle unijelo skepsu u moju zaljubljenost u modernistički film – skrivenom utoliko što ja nisam to pisao i iskazivao u tekstovima, nego sam više-manje u sebi polemizirao – bili su, primjerice, Peterlićevi tekstovi u kojima je analizirao i uspoređivao moderniste i klasičare, recimo Godarda i Hawksa, tekstovi u kojima se bavio klasičarima koji su bili lucidni i u kojima se pokazivalo fenomenalno znanje te jako koherentna vizija filma, i u kojima se pokazivalo da su ti klasični filmovi neizmjereno složeni i nadahnjujući. I sad sam se ja počeo preispitivati: ako on piše tako dobre i uvjerljive tekstove o tim filmovima, onda je moj podcjenjivački odnos prema tim filmovima kriv. Nisam išao usvajati Peterlićeve argumente, nego sam išao gledalački preispitivati svoj odnos prema tim filmovima. Onda sam išao sustavno gledati klasične filmove u Kinoteku, a posebno sam volio autorske opuse – recimo, Hitchcocka, Wylera, Forda, i pokušavao sam pronaći isto ono što i Peterlić – autorsku individualnost redatelja, jer ako nalazim autorsku individualnost, onda su oni jednako autori kao Antonioni, Fellini, Buñuel ili Godard. Počeo sam otkrivati vrijednosti fabuliranja, vrijednosti određenih anticipacijskih struktura, određene tematske i stilske specifičnosti tih autora, i naravno, postupno sam formirao svijest da je u pitanju neizmjereno bogata, vrlo rafinirana umjetnost, odnosno prava umjetnost, ravnopravna modernističkoj. Naravno, posljedica je takvog uvida da sam postao jako nervozan prema isključivostima kakve sam prije sâm dijelio, kao što je uzvisivanje deklariranog umjetničarstva nasuprot ovog tobože zanatstva.

Također sam počeo uviđati da među modernistima ima oscilacija, da kod vrhunskih autora ima filmova koji samo imaju modernističku gestu i da su vrhunske vrijednosti otprilike podjednako distribuirane, da u svakom stilu postoji jako puno nevrijednih filmova. I upravo u to ime sam onda postajao kritičan prema svim deklariranim umjetnicima, militantnim autoristima i moder-

PETAR KRELJA:
TEORIJA U
PRVOM LICU
– FILMSKA
OPREDJELJENJA
HRVOJA
TURKOVIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

nistima, militantnim u tom smislu da su ignorirali sve ostale povijesne i suvremene varijante filmovanja. I onda se naravno pojavio *Mimica*. Isprva sam ga jako cijenio, upravo po umjetničkim crtanim filmovima, a onda, recimo, za mene je *Prometej s otoka Viševice* bio jako impresivan film, jer kolikogod mi se činilo da to nije genijalan film, opet mi se činio paradigmom suptilnosti modernističkog filma. Međutim, kada je nastupio s filmom *Ponedjeljak ili utorak*, gdje se očitovao uzor Fellinija, ili kad je u svojim nastupima uzvisivao umjetnički pristup nasuprot populističkog ili komercijalnog, kad je sebe pretvarao u spomenik modernizma, onda sam ga uzeo na metu i počeo rušiti kao i većinu drugih "spomenika" tog umjetničkog opredjeljenja, koje mi se činilo jako ignorantskim prema bogatstvu povijesti i suvremenost filma.

Tu si možda već dao neke odgovore svome osporavatelju, mladom Damiru Radiću, nakon pojave tvoje knjige *Suvremeni film*, knjige koja zahvaća i moderniste i tradicionaliste, ne samo repertoarni film nego sve ono što se u gradu kao što je Zagreb može pokazati u različitim zakutcima... Radić, koji je unio živahan ton u *Hrvatski filmski ljetopis*, kaže da preferiraš srednjostrujački klasični narativni film, da daješ prednost visokostandardnom populizmu nad modernizmom, da si manje sklon autorima poput Godarda, Antonionija, Buñuela, i da si i sâm, boreći se protiv predrasuda postao žrtva vlastitih predrasuda.

Radić ne čini ništa što ja nisam radio tijekom svoje kritičarsko-teorijske povijesti; on se pokušava snaći u danoj situaciji. Danas je to dominacija komercijalnog repertoarnog filma, a većina se kritičara krajnje pozitivno i pratilački odnosi prema tom filmu i uopće ne pomišlja na alternative. U toj situaciji, u kojoj postoji dominanta, on je naravno jako polemički nabrušen i pokušava upozoriti da postoje alternativni, opredijeljeno, umjetnički filmovi, da postoje trendovi koji nisu prisutni na repertoaru, a vrijedni su. E, sad, naravno da njemu treba konkretna meta, a najlakša mu je meta čovjek koji piše knjige; kod ostalih mora uzimati individualne članke, a kod mene sve ima na kupu. A kako sam ja ipak u jednom velikom razdoblju demistificirao umjetničenje koje je jedno vrijeme bilo dominantna u našoj elitnoj kulturi, kao što je sad komercijalizam, onda je on mene uzeo kao paradigmatSKU metu, kao nekoga koji brani populizam u vremenu kad bi zapravo svu pažnju trebalo dati umjetničkom filmu. Naravno, imate pravo, kao što sam ja znao biti polemički slijep i često puta se negativno odlučivati o alternativama, tako i on sad pokušava zanemariti, ne vidjeti što kod mene sve ima. Naravno, i tu ste u pravu, on nije u pravu utoliko što sam ja jedan od rijetkih kritičara koji sustavno prate eksperimentalni film, a on je paradigma umjetničkog opredjeljenja, često puta daleko militantnijeg od ovog prisutnog na repertoarnom ili igranofilmskom području. Također, on ne vidi da sam imao puno eseja podržavajuće posvećenih modernizmu i da je ta sklonost dobrim autorima modernizma ostala sve do danas i da sam danas jednako slab i na umjetničke filmove kao što sam bio onda. Zaboravlja da pratim najraznovrsnija područja, kao što je animacija i da strašno volim umjetničku animaciju, premda volim i hollywoodsku komercijalnu animaciju, tako da imam pluralistički afinitet koji se manifestira u mojim tekstovima. Ali ponavljam: ne čini ništa što ja u svom životu nisam radio.

73-74 / 2013

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Pisao si raznovrsne tekstove – od kritika, recenzija, pa čak portreta, do naravno filmoloških, teorijskih tekstova – ovo posljednje sam malo podcrtao, ali zašto sam to učinio? Zato što si mi baš ti rekao da je jedan dosta uvaženi inozemni filmski interpret tebi rekao da nema ništa strašnije nego baviti se teorijom filma. Dakako, to te kosnulo, a s druge strane i sâm u jednoj svojoj knjizi spominješ rečenicu koja se često izgovara: Ma nemoj mi tu teoretizirati, ma nemoj mi filozofira-

ti! Taj odnos je interesantan: s jedne strane zapravo to je sav tvoj život, a s druge strane dotičeš se s takvim stajalištima, čak i vrlo obrazovanih ljudi.

Teorija ima jako ambivalentan status u našoj kulturi. S jedne strane ona je oličenje visokog obrazovanja i nekakvog često puta misterioznog znanja. A budući da se u našoj kulturi cijeni erudicija, onda se cijeni i teoretičar. I zato na fakultetima obavezno mora postojati teorija, obavezno se mora podučavati. Kad se nekoga proglasi teoretičarom ljudi su obavezno oprezniji prema njemu jer on ima neka znanja koja drugi vjerojatno ne posjeduju pa te mogu uhvatiti u neznanju. Međutim, s druge strane, postoji jaki otpor prema teoriji jer se smatra da je to ipak nekakva ezoterijska, pomalo alkemijska, misteriozna aktivnost koja nema baš puno korijena u svakodnevnom životu, a budući da nema korijena nema ni primjenjivosti, a što će ti neprimjenjive stvari?

Je li teorija korisna?

Ja mislim da je korisna, s tim da sam ja i pažljivo birao one aspekte teoretiziranja koji mogu biti jako korisni. I u tome mi je jako pomogla činjenica da me pokojni Branko Belan doveo na Akademiju dramske umjetnosti, gdje se ljudi obrazuju da rade filmove. Ja sam odmah shvatio, imajući zapravo stav da na takvoj akademiji forsirati teoriju kakva se inače njeguje u knjigama ili, recimo, na Filozofskom fakultetu, nije od osobite koristi, pa sam odmah okrenuo svoja teorijska razmišljanja na empirijske probleme, i to na one koji muče ljude koji rade film, dakle na elementarne probleme ustrojavanja filma, i to svake vrste filma, svakog tipa filma s kojim se čovjek susreće kad hoće proizvoditi filmove. I ta empirijska orijentacija me prisilila da pokušam biti funkcionalno koristan praktičarima, da im pokušavam učiniti izričitijim i jasnijim određene principe koje moraju svladati da bi napravili, recimo, dobar montažni prijelaz u sklopu scene, ili dobar prijelaz sa scene na scenu, da bi dobro ustrojili obrazovni film itd. Nastojao sam da to bude što konkretnije i vjerujem da to može biti od pomoći studentima.

Kad bi oni koji imaju predrasude imali uvida u tu razinu teorije možda ne bi bilo tih predrasuda, tog zazora, te nespremnosti da zavire u svu širinu teorijskog promišljanja filma?

Vjerojatno. Međutim, svako teorijsko područje je dušu dalo za predrasude, tako da postoji jedan modernistički trend koji je vrlo egzakatan, utoliko što se pokušava baviti ovakvim preciznim proizvodnim problemima kao što su ostvarivanje kontinuiteta na montažnom prijelazu u sklopu narativnog filma. To je recimo poststrukturalizam. Međutim, u njemu ima toliko mistifikacija koje zapliće oko tog konkretnog problema, a generalne zaključke vuče iz često puta loše shvaćenih mehanizama ostvarivanja kontinuiteta, da jedna takva empirijska orijentacija ne garantira nužno nedostatak predrasuda; ona isto tako može biti generatorom predrasuda.

Ti se ne postavljaš kao teorija sama, dakle kao osoba koja komunicira samo s načelima i koju uopće ne zanima taj "sitnež" repertoarnih filmova. Dakle, nekako ostavljaš dojam netipičnog filmologa, koji ima ogromnu radoznalost prema svemu što je film. I čini mi se da time indirektno razbijaš jednu drugu predrasudu o teoretičaru kao nedodirljivoj osobi, da ti ne bi mogao ni teoretizirati da nemaš neprekidnu živu komunikaciju baš s filmovima, s prikazivanjem filmova.

To je istina. I na to pokušavam programatski upozoriti u nekim svojim knjigama koje su malo metodološki orijentirane. Naime, ono što najjače nadahnjuje filmsku teoriju nisu toliko druge teorije, druge spekulacije, premda su one jako važne, nego je to empirija, pokušaj da vidimo kako različita općenita razmišljanja funkcioniraju na konkretnom materijalu. A kad čovjek počne gledati konkretni materijal onda mu toliko tema dolazi, toliko problema se otvara, da je to neizmjerljivo plodno

PETAR KRELJA:
TEORIJA U
PRVOM LICU
— FILMSKA
OPREDJELJENJA
HRVOJA
TURKOVIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

područje teoretiziranja. Kad sam se uspoređivao, recimo, s nekim klasičnim teoretičarima montaže, koji su smatrali da su, pobrojivši nekoliko pravila koja se primjenjuju na montažnom rezu, mislili da su rekli sve što se tu ima reći o montažnom prijelazu, pa kad sam počeo sa studentima analizirati montažne prijelaze da bi se vidjelo koji su sve aspekti u igri da bi se ostvario dobar kontinuitet, najedanput su mi se otvarala ogromna programska područja. Ili, recimo, kad bih pišući za radio male teorijske tekstove pronalazio povod u filmovima na aktualnom repertoaru, onda mi je strašno inspirativno bilo da usredotočim pažnju na neke detalje koji su mi jedinstveno otkrivali neke ključne aspekte koji se nisu otvarali u ovoj, u sebe zatvorenoj teoriji, onoj koja se oslanja samo na druge teorije, a ne na problemski otvorenu analizu filmova. Ta, nazovimo je uvjetno, empirijska orijentacija – u smislu detaljne analize filma, one koja zahtijeva stručnu preokupaciju i praćenje filmova na repertoaru te otkrivanje što se u njima pojavljuje kao postupak – bila je nadahnjujuća i jako je obilježila ono što pišem i način na koji razmišljam.

Dakle, kritičan si prema predrasudama koje si uočio, ali ne opuštaš se prema vlastitim predrasudama.

To je jako važno u svakom poslu. Tu mislim i na režisere, montažere, na ljude koji stvaraju film kao i na one koji pišu o filmu. Važno je da čovjek bude kontinuirano kritičan, da kontinuirano preispituje vlastite pristupe i provjerava koliko funkcioniraju ili ne, koliko su primjenjivi na nove slučajeve i koliko nisu. I taj je oprez prema sebi gotovo etičko načelo. Ako ja napadam tuđe predrasude moram isto tako biti oprezan prema mogućnosti da i ja potpadnem pod neku predrasudu.

Povijest filma, iz subjektivne perspektive

Volio bih da ovaj razgovor započnemo komentarom jedne tvoje misli iz *Teorije filma*: “Cijelo povijesno grananje filma je postojano pronalaženje epistemoloških mogućnosti filma”.

Da, taj kut gledanja mi se učinio jako plodnim. Naime, pozadina toga je da film postoji zato da bi djelovao na naše doživljaje. Ako gledamo s tog stajališta, onda doista film od početka, od izuma, zapravo ništa drugo ne radi nego atakira na ove ili one aspekte našega doživljaja. Prvi filmovi su atakirali na fenomen da možeš vidjeti živi pokret na ekranu i da ga možeš ponavljano gledati. Prvi su gledaoci više puta išli gledati jednu te istu projekciju, odnosno jedan te isti niz filmova, jer ih je fasciniralo to da mogu vidjeti na platnu žive scenske situacije. Onda se od te polazne fascinacije slikom živa pokreta prešlo na kasnije specijalizirano razrađivanje različitih fantazijskih mogućnosti u igranome filmu, ili naših spoznaja o fakticitetu svijeta u dokumentarnom filmu, ili razrade naših pojmovnih, argumentacijskih spoznaja o svijetu u obrazovnome filmu, ili iskušavanja određenih poetskih, emocionalnih tonova u različitim vrstama filmova. Zato bismo i cijelo račvanje filma u discipline, kao i sukcesivni stilski razvoj filma morali promatrati upravo iz tog osnovnog kuta: film djeluje na naše doživljaje i na neki način stalno pronalazi kako da ih modelira i razrađuje.

73-74 / 2013

Malo se ipak zadržimo na počecima, ali ćemo malo i globalizirati. Naime, od samoga izuma sprave za projiciranje, odnosno kinematografa, pa do kinematografske gromade kao što je Griffith, film je bio već poprilično učinio u pravcu artikulacije svojega diskursa.

Zapravo, ono što se uočava kao razvoj jest upravo artikulacija diskursa, izlaganja, odnosno toga da film ne pokaže samo jednoznačnu sliku recimo jednog kadra u jednoj rolici u trajanju od minutu

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

ili dvije, nego da na neki način povezuje te slike tako da složenim tokom postupno artikulira naše vrlo složene predodžbe. Naravno, upravo je mogućnost smjenjivanja kadrova, njihova kombiniranja, dakle, izum montaže, učinio puno jasnijim te konstrukcijske, odnosno gradivne, mogućnosti filma. Upravo je razvoj diskursa ono područje u kojem točno možemo vidjeti što se novog pojavilo i koji je prinos novog koraka prethodnim koracima u filmu. Tako da je – uvjetno rečeno – “progres” filma najočitiji na tom području.

Posebno je zanimljiv Griffith. Što on rekapitulira u svojem stvaralaštvu, a što je kod njega inovantno?

Mnogi suvremeni izučavatelji Griffitha upozoravaju da je predodžba o tome kako je Griffith veliki inovator koji je uveo, recimo, krupni plan, paralelnu montažu i drugo, kriva predodžba jer je to bilo izumljeno na mnogim različitim stranama, a krupni plan je prisutan već kod Edisona, još prije Lumièreova nastupa u Parizu. Paralelna montaža bila je prisutna u ranim engleskim filmovima. Međutim, Griffith je te postupke standardizirao, učinio ih maksimalno dramaturški ili narativno funkcionalnim. On je zapravo pokazao kako se sustavnom uporabom insertiranog krupnog plana, raskadriravanjem scene, dakle pokazivanjem scene iz različitih vizura, paralelnim praćenjem istodobnih radnji, može graditi i pojačati napetost u filmu. Njegova standardizacijska funkcija bila je neizmjerljivo važna jer su se nasumični izumi, koji su često ostajali jedinstveni, singularni i rasuti po filmovima te nikad nisu bili percipirani kao sustavna mogućnost filma, kod njega pokazali kao sustavno mogući, vrlo funkcionalni i dojmovno impresivni. Kad su gledali Griffithove filmove, gledaocima se činilo da su bogatiji, puniji, emocionalniji od onih koje su mogli gledati prije ili mimo njega. Zato je on toliko utjecao i na prihvatanje gledaoca i na kolege sineaste, jer su oni vidjeli da se filmovi mogu dojmovno puno djelotvornije raditi ako se prihvate Griffithovi postupci.

U ranom razdoblju, dok još nije bila razvijena teorijska svijest o filmu ili se tek osjećala u zamecima, nije postojala svijest o epistemološkim mogućnostima medija, nego su se ljudi iscrpljivali oko pitanja je li to prolazna igračka. Nakon toga se počelo razmišljati da je to umjetnost, medij koji sintetizira ranije umjetničke discipline i onda je došlo do sužavanja interesa prema tome je li film zaista autohtona umjetnička disciplina.

Postoji jak zijev između onoga što je realno postojalo na ekranu, odnosno spektra postojećih filmova, i teorijskog razmišljanja o tim filmovima. Recimo, od početka su filmovi bili raznorodni. Prva projekcija Lumièreova programa sadržavala je i igrani dio – to je *Poliveni poljevač*, dokumentarni film – *Izlazak radnika iz tvornice* i *Dolazak vlaka*, kao i onaj intimno dokumentarni kao što je doručak sa sinom (*Zajuttrak djeteta*, op. ur.). Pokazali su se različiti disciplinarni rukavci mogući u filmu. Kasnije se to standardiziralo. Projekcije nijemih filmova uvijek su bile sastavljene od niza kratkih filmova i ustalilo se da u tom programu mora obavezno biti neki žurnalistički film, onaj koji prati važne događaje, da tu mora biti putopis, odnosno etnografsko-putopisni film koji pokazuje panorame različitih gradova, da tu mora biti nekakva komedija, pa drama... Sve su to bili vrlo kratki filmovi od nekoliko minuta tako da je program od početka pokazivao onu raznovrsnost koju recimo danas pokazuje televizijski program, a film je na početku imao sličnu funkciju koju danas ima televizija: trebao je dati spektar najrazličitijih doživljajnih mogućnosti koje su ljudima važne, koje inače nalaze i u publicističkoj sferi, a sad su je dobili u audiovizualnoj. Međutim, teorija je uvijek diskriminativna. Kad su počeli razmišljati o filmu, teoretičari su mu odmah pristupili s imaginacijskog stajališta, a to je estetsko stajalište. Prvo su počeli procjenjivati je li to uopće umjetnost ili to uopće nije umjetnost, i usredotočavati se na igrane filmove.

PETAR KRELJA:
TEORIJA U
PRVOM LICU
– FILMSKA
OPREDJELJENJA
HRVOJA
TURKOVIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Neki su istovremeno pravili filmove i teoretizirali o filmovima. Dakle, u praksi se trebala ilustrirati teoretska postavka.

Da, s time da su oni koji su pokušavali teoretizirati bili prvenstveno oni koji su pokušavali od filma napraviti umjetnost, pa su i praktičari koji su teoretizirali bili jako jednostrani kao i teoretičari, jer su pokušavali potencirati visokokulturno relevantnu stranu filma, a to je ona fiktionalna, umjetnička. Ona im je bila centralna. To je bio pomalo i statusni aspekt interpretativnog, teorijskog pristupa filmu, jer što bi se sad teoretiziralo o dokumentarnim snimkama kad su one naprosto zbog informacije, a ako se pokušavaju imitirati kazališni ili vodviljski komadi ili nekakve biblijske scene onda je to pomalo konkurencija umjetnosti i sad se to mora malo ozbiljnije razmotriti: je li to zaista prava umjetnost ili nije? Početno teoretiziranje o filmu bilo je obilježeno baš tim pitanjem – je li film umjetnost ili nije. Atakiralo se na film, jer to, kao, nije umjetnost, a onda se poseglo za obranama filma, koje su onda postajale sve šire, koje su pokušavale u filmu vidjeti one aspekte koji ga kvalificiraju da bude umjetnost.

Mislim da ti ovdje misliš na francuske impresioniste, na čisti film, na apstraktni film, čak i na nadrealiste i dadaiste, po svoj prilici na njemački ekspresionizam, misliš vjerojatno i na montažni ruski film, gdje su se teoretičar i praktičar često nalazili u jednoj osobi. A s druge strane čini se da je ono korito filma koje je bilo u dosluhu s tržištem, s publikom i ukusima ipak isto tako autonomno krčilo svoj pravac u smislu već ranijih zametaka fabulistike i klasičnoga filma.

Dominantna struja filma zapravo je bila diktirana najširoom privlačnošću filma i onim aspektima koji su najintenzivnije privlačili publiku. Usporedno se pokazalo da, koliko god su dokumentarističke snimke u početku bile intrigantne, jer su naprosto pokazivale kako stvarnost koja nas okružuje može izgledati na platnu, kasnije, kad su se ljudi već naviknuli na film, očekivali su dodatne atrakcije i poticaje. Te dodatne poticaje najartikuliranije je davao upravo igrani film, tako da je baš igrani film, odnosno naracija, pridonio širenju i ukorjenjivanju popularnosti filma. To je bilo imaginativno neobično važno, i to za sve slojeve društva a u nekim zemljama (SAD) osobito za siromašne, koji nisu mogli čitati, a usmena kultura je u gradu bila prekinuta. Imaginativnu hranu dobivali su prvenstveno iz filma, kasnije s radija, još kasnije s televizije. Naravno da su intenzivna prisutnost filma i činjenica da on nediskriminativno privlači različite slojeve ljudi, i to od najneobrazovanijih do vrlo obrazovanih, barem u ovim elitnim slojevima kulture koji su uvijek imali pomalo samoobrambeni odnos prema masovnoj, popularnoj ili narodnoj kulturi, stvorile stanovit animozitet i distancu prema dominantnom kinofilmu, i onda se nije smatralo da se u tim imaginativno proširenim aspektima ili modusima filma nalazi teorijski relevantna građa. Svi pravci koje si nabrojao bili su zapravo izrazito polemički prema dominantnom igranom, komercijalnom filmu i odmah su se prezentirali kao “prava” umjetnost, u čijem smjeru film treba ići, kao umjetnost koja se može mjeriti s poezijom, s glazbom, s kazalištem... Naravno, odmah se racionalizirala polemičnost prema popularnom i populističkom filmu i pokušavale su se artikulirati norme koje bi trebale voditi taj ekskluzivni umjetnički film, tako da je polazni razvoj teorije bio jako predrasudan utoliko što je totalno ignorirao dominantnu praksu i favorizirao umjetničke struje.

Je li postojala interakcija između dominantne struje i ove koja je bila sklona umovanju, “ezoterijske” da je tako nazovem, koja se čak dosta agresivno pokušavala pitati o prirodi medija?

Umovanje je bilo važno uglavnom onima koje je hranilo. Recimo, umovanje francuskih avangardista bilo je jako važno za snimanje tih filmova; umovanje ruskih montažnih teoretičara bilo je važno za koheziju grupe i podržavanje proizvodnje koju su oni imali.

Ali Dziga Vertov i njegova poetika dotaći će se Godarda i novoga vala...

Na dominantni film su utjecali konkretni predlošci filmova, tako da su francuski impresionisti i njihova rješenja subjektivnih vizija junaka bili jako dobro integrirani u glavne tokove Hollywooda, kasnije i francuskoga filma. Propagandistički postupci Ejzenštejna i Vertova jako su utjecali na ratne propagandističke filmove koje su radili Nijemci a kasnije i Amerikanci, tako da su konkretni obrasci filmova, često potkrepljivani tim teorijama, dosta utjecali i na dominantnu proizvodnju. Naravno da se uvijek uspostavljala linija umjetničkog nadovezivanja, da su se militantni umjetnici novijih razdoblja često oslanjali na dostignuća militantnih umjetnika prethodnog razdoblja i zato je logično da se Godard oslanjao na Vertova i da su se mnogi avangardisti, i kod nas eksperimentalisti, pozivali na sovjetsku revolucionarnu školu, posebno na Vertova, jer je pokazao kako film može biti ustrojen nekonvencionalno, sugestivno, s potpuno nenarativnim strukturama.

Najčešće se s pravom govori da je hollywoodska “tvornica sanja” najviše pridonijela formuliranju klasičnoga narativnog filma. No, istovremeno se takva vrsta filmova radila i u jakim europskim zemljama: u Francuskoj, Italiji, Britaniji a, kasnije se pokazalo, čak i u Japanu. Možda bi bilo zgodno da sada, iz ove perspektive, pokušas definirati klasični narativni film.

Klasični narativni film nije tako teško definirati, no on je kompleksna pojava. Pod klasičnim narativnim filmom najčešće podrazumijevamo film koji pokušava zainteresirati gledaoca na planu nekih temeljnih interesa koje imamo inače u životu. Zato se pojavila fabula kao glavni kristalizator klasičnog narativnog filma, jer fabula podrazumijeva predočavanje situacija u kojima se ljudi suočavaju s neakvim kriznim i vrlo problematičnim situacijama i pod vremenskim pritiskom ih moraju riješiti. Kako se u životu češće nađemo u takvim situacijama, vrlo rado promatramo druge koji se u njima nalaze i načine kako se s njima nose. Tako da je uvođenje principa fabulizma jedan od katalizatora klasičnoga narativnog filma. Naravno, odmah su slijedile neke norme. Budući da su problemske situacije jako važne, jedna je od normi klasičnog narativnog filma bila da svi postupci koji se primjenjuju u filmu moraju biti usredotočeni na što bolje predočavanje tih problemskih situacija i da ne smiju odvlačiti pažnju od njih. Tako se artikulirala norma “nevidljivosti”, odnosno pažljivog raskadriranja, koje nam vodi i artikulira pažnju prema tim događajima; razvile su se strategije takvog slaganja koje će biti maksimalno interesantne gledaocu koji prati taj film. Ta norma nevidljivosti, s normom pažljiva raskadriravanja i maksimalne razabirljivosti, osnovna je norma klasičnog narativnog filma. Postoje i drugi aspekti, ali jezgrovito rečeno, to je to.

Pod pretpostavkom da dva globalna pravca – fikcionalizam i dokumentarizam, idu svojim putem, ali interferiraju, u razdoblju naglašena fabulizma očito je bilo manje prostora za penetraciju dokumentaristike...

Zapravo ne. Dapače, puni razvoj fabulizma uvjetovao je bujanje dokumentarizma. Naime, kako se razvijao fabularni film, dokumentarizam je postao neatraktivan jer je bio prejednostavan. Dokumentarne snimke bile su dosta naivne i jedino što se u dokumentarnom filmu trpjelo često su bile igranofilmske rekonstrukcije, primjerice krunisanja, događaja, bitaka itd. Onda se pojavio Flaherty koji je revolucionirao dokumentarni film i učinio da se počne prikazivati kao glavni film večernjeg programa, a ne kao predigra igranim filmovima. Flaherty je zapravo revolucionirao dokumentarni film tako što je u njega unio strategije igranoga filma.

PETAR KRELJA:
TEORIJA U
PRVOM LICU
– FILMSKA
OPREDJELJENJA
HRVOJA
TURKOVIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Mislio sam na nešto sasvim drugo, na penetraciju dokumentaristike u čisti fikcionalni film. Što je fabulistička strana stvari jačala, to je izvorni dokumentarizam bio više po strani.

Prva nijemofilmska ogledavanja u igranom filmu doista su bila takva da ih se trudilo kontrastno udaljiti od dokumentarnih snimki, primjerice, preglumljivanjem glumaca, jakim gestama, itd. Kad gledate dokumentarni film, vidite kako se ljudi prirodno ponašaju, a da biste znali da je posrijedi igrani film, a ne dokumentarna snimka, morate vidjeti pretjerane geste, posebno dramatizirane izraze lica, namještene situacije, itd. Tako da je određeno udaljšavanje od dokumentarizma bilo jedno od sredstava jasnije artikulacije igranofilmske tradicije. Međutim, kad je film počeo primjenjivati vrlo suptilna izlagačka sredstva o kojima smo govorili, kad se približio klasičnom načelu, kad se točno znalo kakve i koliko raznovrsne fabule mogu biti, kako se raskadrijava film da bi se što bolje vodila pažnja i zbivanja učinila što preglednijima, kako se pojačava napetost određenim rasporedom vizura, kako se pojačava napetost i očekivanje koje čovjek ima u pogledu zbivanja – onda su ti suptilni postupci zapravo omogućili da se ponovno reinstituirea realnost i zapravo jedna od velikih vrlina Griffitha bila je da su glumci naglo počeli glumiti puno prirodnije i da se počela cijeniti norma prirodne glume, da su se počele rekonstruirati gotovo dokumentarističkom uvjerenjivošću scene svakodnevnog života koje nisu bile glumački izobličene, nego su ostavljale dojam da su promatrački zatečene. I onda se realnost počela vraćati, i to na vrlo suptilan, naravno aranžiran, ali vrlo suptilan, način u igrani film, da bi u najnovije vrijeme simulacija realiteta toliko jaka da često ne možeš povući razliku između dokumentarnog i igranog filma.

Kad uzmemo Renoira i neke njegove filmove, recimo Pravila igre ili Boudu spašen iz vode, vidimo da je dolazak realnosti motiviran na drugačiji način. Da li pojava autora poput Renoira i poetskog realizma u Francuskoj signalizira krupne promjene?

Da, to je velik signal krupnih promjena jer, koliko god je američka kinematografija uvijek bila osjetljiva na realnost – zapravo je znala razrađivati najrazličitije aspekte realnosti, ipak je taj konstruktivni fabularni aspekt bio vrlo snažan. E sad, u kontrastu spram tog ipak dosta prisutnog konstruktivnog aspekta, javljali su se mnogi pravci i mnogi individualni redatelji, posebno europski, koji su smatrali da će film biti puno realniji ako se ta jaka fabularnost razbije i ako se razbije anticipativna struktura i približi načinu na koji je dokumentarni film prisiljen raditi. Dokumentarni film može biti protonarativan, ali po raskadriranju i montaži ne može biti onoliko narativan koliko je to igrani film. Približavanjem tom protodokumentarističkom postupku kojim se recimo razbijaju scenski kontinuitet i anticipativna struktura klasične naracije, oni su zapravo postigli to da njihovi filmovi djeluju puno realističnije. To je bio Renoir, kao važna ličnost, to je bio Jean Vigo, i zato su novovalovci uzimali njih kao uzore. Tu je donekle bio Dreyer, tu se pojavio talijanski neorealizam kao jaka struja...

Rekli smo zapravo da je tradicionalni koncept fabulativni. No potom su nastala strujanja koja kulminiraju negdje 1950-ih i početkom 1960-ih, utemeljenjem, reklo bi se, novoga poimanja stvari, koji se u povijesti kinematografije tretira kao modernizam. Pokušaj formulirati to vrijeme s ove distance, iz vremena koje već dosta dugo obilježavamo postmodernim.

Modernizam se javio zapravo kao revitalizacijska struja, u kontekstu dosta radikalnih promjena a drugim područjima kulture. Jedan od vitalnih ili katalizacijskih aspekata modernizma bilo je uzvisivanje redatelja kao vrhunskog, glavnog, odlučujućeg umjetnika ili autora filma. Zapravo, autorska teorija koja se javila s francuskim novim valom, bila je inicijalna ideologija koja je razjasnila o čemu je tu riječ. Ako je režiser glavni, a on nije u funkciji nekakvih struktura koje može nametati produkcija ili koje zahtijeva publika, on je taj koji artikulira vlastiti senzibilitet i traži od publike

da se konformira, da pokuša proniknuti u taj senzibilitet i prihvatiti ga. On traži od publike selektivni pristup, a ne želi se dopasti svoj publici, pa ta ideologija uvjetuje krupne strukturalne poteze u kojima se razbija većina populističkih aspekata filma. Razbija se fabula, razbija se anticipativna struktura fabule, pribjegava se stilizacijama na najrazličitijim razinama, s time da se od tih stilizacija zahtijevalo da su individualne, da indiciraju autorski stil redatelja, a ne da budu univerzalno prihvaćene ili kodificirane. Modernizam ključno obilježuje upravo maksimalno individualističko drobljenje filmskoga svijeta, uzvisivanje individualnih osoba ili umjetničkih struja određenih grupnih tendencija, s naglašavanjem stilizacijskog aspekta filma.

Modernizam i/ili modernizmi

Kad se spomene filmski modernizam, onda se asocijativno misli na recimo 1960-e. No zašto, kao što se to obično zbiva u svakodnevnom životu, kada netko pogleda dojmljiv film iz prošlosti, uzmimo na primjer neke Dreyerove filmove, izlazeći iz kina obično kaže: "To je tako moderno!" Zašto ljudi tako reagiraju?

Razlog je vrlo jednostavan. Neke mogućnosti filma nisu tempirane tako da se ostvaruju nužno u određeno vrijeme, nego se često puta najavljuju puno ranije. Kako je, recimo, rano nijemo filmsko razdoblje bilo toliko šaroliko – jer tu još nije bilo jakih standardizacija – često se čak i u najranijem filmu javljaju stvari na koje će se danas reagirati: "Pa to je tako moderno, a to je nijemi film!" Zapravo, ono što izbacuje jedan stil najčešće je dominantna standardizacija. Recimo, negdje od 1910-ih pa dalje pojavljuje se standardizacija koju smo naknadno nazvali klasični narativni film ili klasični film i ona je postala dominantnim obrascem. Međutim, uz to razdoblje postojala je jaka struja francuske, njemačke i sovjetske avangarde koja je bila izrazito modernistička, tj. slijedila je najnovija strujanja u likovnim umjetnostima. U to isto doba, odnosno malo kasnije, javili su se individualci poput Dreyera, a oni su iznenađivali potezima koji su odudarali od dominantnog obrasca filmovanja. Ili, recimo, kad su nam kasnije počeli dolaziti japanski filmovi, najedanput su se u tim njima počeli uočavati narativni obrasci, ali drugog tipa od onih koje smo primijetili u dominantnoj kinematografiji. Tragovi modernizma zapravo su se javljali vrlo rano, već u 1920-ima.

Jesu li se javljali i u okviru dominantne narativne struje? Često se i sami zateknemo kad pogledamo tu vrstu filma i kažemo: pa tu ima nečega modernoga.

Naravno da su se i u sklopu dominantne struje javljali mnogi tragovi modernizma, jer je dominantna kinematografija, posebice hollywoodska, bila dosta otvorena; ona uvijek traga za intrigantnim novostima koje onda integrira. Tako su Holivudani vrlo rano opažali neka rješenja francuske avangarde, osobito impresionističkog filma i njegovih ocrtavanja subjektivnih vizija, i naprosto su pokupili te trikove avangarde. Ili recimo, kad se javila sovjetska montažna škola, onda su naglo preuzeli određene obrasce montaže koje su nazvali *montage sequence*, a kako je američka riječ za montažu *editing*, "montaža" je bila preuzeta ruska riječ za baš određen postupak koji su otkrivali Sovjeti. Naravno, eksperimentalni film često se koristio optičkim trikovima koji su se gotovo neprimjetno usvajali u dominantnoj američkoj struji, a ekspresionistički njemački film, jaka umjetnička struja, koja doduše nije bila modernistička poput avangarde, bila je u vezi s likovnjačkom modernističkom tradicijom. Recimo, Lubitsch ili Murnau su razvijali jako elaborirano kretanje kamere, i to u vrlo dugačkim kadrovima, a onda je američka kinematografija to otkrivala kao poseban stilski postupak i vrlo rado usvajala, tako da je i ta dominantna kinematografija, usvajajući modernističke tekovine, i to vrlo brzo, pokazivala neke elemente modernizma.

PETAR KRELJA:
TEORIJA U
PRVOM LICU
– FILMSKA
OPREDJELJENJA
HRVOJA
TURKOVIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Da dotaknemo malo te avangarde – francusku, njemačku pa sovjetsku... Nije li se kod tih autora, pogotovo kod Francuza 1920-ih, koji su bili u dosluhu sa svojim vremenom, recimo, s likovnim trendovima, javila jaka motivacija da se – spram raširenih shvaćanja da je film sintetička umjetnost sastavljena od različitih umjetnosti, ili da je pak nešto što oponaša teatar, otkrije sama priroda filma?

Ta je motivacija bila sasvim sigurno vrlo snažno prisutna. Recimo, avangarde su često nastupale s purističkim ciljem otkrivanja esencije filma, i to jednoznačne esencije. Moralo se točno znati što je esencija, recimo: to je montaža ili je to specijalna vizualnost, ili ubrzani pokret, ili usporeni pokret, itd. Uvijek se moralo na neki način točno identificirati, s purističkog stajališta, to što čini film i onda se to trebalo maksimalno razvijati i njegovati, tako da je avangarda donekle imala purističke intencije otkrivanja onog u filmu po čemu se film razlikuje od drugih umjetnosti, a da pritom zadržava univerzalne ciljeve svih umjetnosti, recimo osobnu umjetničku ekspresiju, veliku sugestivnost, jak emocionalni naboj, ritam – ovisno o tome koji je cilj izabran kao idealan cilj svih umjetnosti. Tako da je film trebao izvršavati neke univerzalne zadatke, ali na svoj način, nesvodiv na druge umjetnosti. I to je karakteriziralo modernizme.

Bilo bi zgodno pogledati koliko su neke stilske formacije koje su prethodile modernizmu svoj nastup promijenile u odnosu na ovo što smo govorili i koliko su pripremile ono što će se dogoditi 1960-ih u Europi. Primjerice, neorealizam, britanski *free cinema* i slično.

Situacija modernizma 1960-ih vrlo je kompleksna. Za razliku od prvog vala modernizma, odnosno avangardizma, koji je bio jako polemički orijentiran i imao je neke svoje specifične ciljeve koje je derivirao iz drugih umjetnosti, modernizam 1960-ih jako se oslanjao na neposrednu tradiciju. To zvuči čudno jer je on isto tako polemizirao s neposrednom tradicijom. Novovalovci su polemizirali s prethodnom tradicijom “filma adaptacije” u Francuskoj, neorealizam je zapravo direktno polemizirao s melodramama iz visokog društva, recimo s filmovima “bijelih telefona” ili sa superspektaklima, dakle s artifičijelnim svijetom koji se gradio u talijanskome filmu prije Drugog svjetskog rata. *Free cinema* je polemizirao s hollywoodskim filmom jer je on dominirao Britanijom, tako da su oni s jedne strane jako polemizirali, a s druge strane je jako, razrađeno i vrlo suptilno nasljeđe koje je donosio klasični film zapravo bilo i njihovo vlastito nasljeđe, tako da je ono u čemu se najčešće manifestirala njihova polemika bilo mijenjanje nekih aspekata filma, ali ne i totalnog *make-upa* filmova. Zato modernisti nisu bili radikalni rušitelji kao što su to bili avangardisti, nego su bili modifikatori tradicije, ali vrlo uočljivi modifikatori. Primjerice, neorealizam je pristupio mijenjanju tema. To više nisu bile urbane, visokostaleške niti biblijsko-spektakularne ili povijesno-spektakularne, nego teme iz ruralnog i periferijskog života, s najobičnijim reakcijama i čudnim odnosima koji se stvaraju često puta na socijalno izoliranim mjestima kakve se moglo pronaći u Italiji...

Nije li bitna razlika između tih dviju avangardi i u tome što je u prvoj veća usmjerenost na medijska načela, a u drugoj se puno jače aktivira društveni kontekst?

To je točno, ali ne samo usredotočavanje na medijske karakteristike nego i ugledanje na druge umjetnosti – to je karakteristika avangarde. Međutim, ovaj drugi modernizam, dominantni modernizam 1960-ih zapravo se najviše oslanja na filmsku tradiciju i proizlazi iz nje, direktno s njom polemizira. Oslonci na druge umjetnosti su usputni, često puta individualni i nisu globalno karakterizirajući za taj drugi modernizam. I odatle naglašavanje da je tu klasični film vrlo jako prisutan, samo je u nekim svojim aspektima jako modificiran.

Epicentar je bila francuska kinematografija, ali se to pomalo zrakasto širilo. Po tvom mišljenju, koji su to dominantni autori, istovremeno i kinematografije koje su se u to uključivale? Posebno je zanimljivo i Godardovo mjesto, kao i Resnaisovo.

Godard je ipak najemblematičniji; on je, kako se često kaže, snobovski *trade mark* modernizma, a zaštitni je znak modernizma možda zato jer je gotovo najmilitantnije radio ono što si rekao: nasljedovao je neke obrasce, a onda se s nekim elementima tih obrazaca tako očigledno poigravao da je odmah bilo jasno da je to nešto potpuno novo. A budući da je to stalno radio, da je iz filma u film iskušavao različite obrasce klasičnoga filma, onda je to postalo jako bogato. A to je i bila vrijednost cijelog novog vala, dakle i Chabrola, Truffaut, Rohmera, Mallea ili drugih koji su se pridružili ili su pratili novi val. Tu je i Resnais koji je vrlo markantna ličnost. Sve njih su obilježavala vrlo uočljiva odstupanja od obrazaca, koja su često donosila doživljajne dobitke sumjerljive s dobicima klasičnih filmova. Recimo, Godardov *Prezir* je zapravo snažnu melodramu koja te doista dirne i koju možeš povezati s tradicijskim melodramama, a opet je to postignuto putovima jako različitim od klasičnog narativnog filma. To isto vrijedi za Chabrolove filmove, a posebno za Resnaisa: *Hirošima, ljubavi moja* zapravo je melodramski film s referencama na ratne okolnosti pod kojima se ta melodrama zaoštrava. Novovalovci su dobrim dijelom bili toliko djelotvorni na ukupnu sredinu, onda još jako klasično orijentiranu, upravo zato što su vrlo dobro pogađali neke klasične ciljeve, ali vrlo neklasičnim postupcima.

Tu je zanimljiva, s jedne strane, usredotočenost na klasične elemente, a s druge, polemičnost spram stvarnosti...

Polemičnost u odnosu na stvarnost jako je varirala od autora do autora. S jedne strane, osjetljivost za realnost bila je pojačana time što su oni, budući da su uzvisivali autorizam i originalizam, pokušavali pronaći teme koje nisu do tada obrađivane, tako da je njihova osjetljivost dijelom bila uvjetovana potrebom da ipak donesu nešto novo u korpus tradicijske kinematografije, koji su uzgred budi rečeno oni jako dobro poznavali jer su se htjeli od nje razlikovati. S druge strane, 1960-e, a posebno kasne 1960-e, bile su dosta socijalno osjetljivo razdoblje, u kojem su se pripremale i dogodile one turbulencije sa studentskim nemirima, s cijelim nizom revolucionarnih pokreta, tu su zameci kasnijeg feminizma, gay pokreta, lijevih pokreta u svim zapadnim zemljama. Kad je Jugoslavija u pitanju, tu je bila jaka liberalizacija, također i studentski pokret, ali i cijeli niz intelektualnih pokreta. Tako da su 1960-e bile godine dosta jake socijalno-političke osjetljivosti koja se očigledno iskazala i u filmovima, odnosno u tome da su se kao teme birala često politički osjetljiva područja ili ona područja koja je bilo zanimljivo istražiti i zbog nekih političkih nezainteresiranosti prethodnog klasičnog filma.

S formalnog stajališta takva orijentacija mogla je u toj vrsti kinematografije imati veću sposobnost primanja svih tih ideja.

Zapravo, i to je stanovit paradoks modernizama 1960-ih. On je s jedne strane izgledao dosta dogmatski militantan, recimo, obarao se na klasičnu naraciju, polemizirao s nekim obrascima filmovanja u zemlji... Recimo, u Hrvatskoj je polemizirao sa socrealizmom, a u Francuskoj s filmom adaptacije, a u Engleskoj s hollywoodskim obrascima koji su tamo dominirali, a s druge strane sve se to temeljilo na činjenici da su oni takve filmove doživljavali skućavajućim, smatrali su da oni ograničavaju senzibilnost, a da oni svojim obrascem filmovanja zapravo otvaraju senzibilnost, da su osjetljiviji... Ta pojačana osjetljivost očitovala se u njihovu otkrivanju starijih i tuđih obrazaca, recimo, japanskog filma, zatim u otkrivanju novih kinematografija. I Jugoslavija je bila nova kinematografija, i mi smo na Zapadu također otkrivani zajedno s češkom, mađarskom, poljskom,

PETAR KRELJA:
TEORIJA U
PRVOM LICU
— FILMSKA
OPREDJELJENJA
HRVOJA
TURKOVIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

novim latinoameričkim kinematografijama, i naravno da je tu postojala dosta široka stilska otvorenost, jer svaki autor smatra da može po svojem "ćefu" istraživati stilske rukavce, i to često puta starinske, koji odgovaraju njegovom senzibilitetu, a i senzibilitetu probrane publike. Tako je modernizam s jedne strane, često dogmatski polemizirao s prethodnim obrascima, a s druge strane otvarao je dosta široko polje vrlo raznovrsne osjetljivosti prema tradiciji.

Može li se "europski modernizam" rabiti kao skupni pojam?

Može se reći, zato jer se modernizam kao samosvjesni pokret i kao obrazac koji je doista postao dominantan, zapravo javio u Europi. Amerika se u svojim modernističkim težnjama uvijek ugledala u Europu koja joj je davala glavne uzorke i dominantan tempo u otkrivanju, a mislim da to čini još i danas.

Obično se misli, šire gledano, da je to potrajalo dva desetljeća što, ako se pogledaju životi ostalih stilskih formacija, i nije tako malo razdoblje. No kako svemu dođe kraj, i to se na neki način iscrpilo. Ti si u nekoliko navrata elaborirao da doživljavaš postmodernizam kao neku vrstu nastavka modernizma.

Mnogi postmodernizam tretiraju kao nešto što je došlo nakon modernizma. Modernizam je umro, naravno ne u svim oblicima, ali kao dominantan stil je umro, i sad je došao postmodernizam koji ima nekakve pastišne, šarolike, često puta retrogradne karakteristike. Međutim, po mojem mišljenju, mi smo još uvijek debelo u modernizmu, samo to više nije onaj početni, otkrivački, militantni modernizam, nego modernizam koji si više ne može dozvoliti da bude polemičan te da mu originalnost i novina budu apsolutne vrijednosti; sad zna da treba njegovati personalne senzibilitete i da se može njima prepustiti, i to podjednako imitirajući neke stare forme kao i snalazeći se u suvremenoj stvaralačkoj situaciji. Zato se meni čini da je bolje da postmodernizam ne tretiramo kao neki poseban stilski pravac nego kao modernizam koji je izgubio polemičnost, a dobio na stanovitoj smirenosti i eventualno dobio stanovite crte klasičnosti, manirističnosti.

Što misliš, ima li u prvoj i drugoj avangardi nečega po čemu se dotiču; kad govorimo o onom iz 1920-ih i ovom sada, postoji li nešto po čemu su ti modernizmi podudarni?

Postoji i to čak na jednoj trivijalnoj razini. Uvijek kada pokušate velik spektar različitih pojava podvesti pod istu kapu, najčešće su odrednice koje se primjenjuju na svu tu raznolikost dosta trivijalne. To je velika žalost za teoretičare. Tako da bismo mogli reći da postoje trivijalne karakteristike koje povezuju sve modernizme. Jedna od njih jest da se modernizmi ne susprežu od toga da čine vidljivim svoje postupke. Jedan od ideala klasičnog narativnog filma bio je da se gledatelj maksimalno usredotoči na prizorna zbivanja i ona su ta koja nose glavnu vrijednost filma, a postupci su u službi modeliranja prizora i nevidljivi. Ne primjećujete rez, ne primjećujete da se promijenio plan, da se promijenila scena, naprosto pratite što taj čovjek u tom trenutku radi, kamo ide, koga je sreo...

Kao na primjer u *Mjestu pod suncem*, kojim se ti baviš u svojoj *Teoriji filma*?

U tom filmu postoje vrlo jaki formalni elementi, kao što su silna pretapanja i, uvjetno rečeno, montažne sekvence, a opet to je klasični film utoliko što sve to doprinosi tome da drukčije doživljavaš prizore, da ih doživljavaš kao poetske situacije s jakim psihičkim implikacijama, tako da recimo normalan gledatelj ne primijeti da tu ima puno pretapanja i da uopće ima pretapanja.

Koja je zapravo razlika između modernista i tradicionalista?

Kod modernista često ne možeš ne primijetiti rez, jer je on šokantan; moraš primijetiti da ima glazbe jer se ona naglo i neočekivano javlja, nije u funkciji zbivanja nego ima vlastitu vrijednost, tako da se tu pojavljuje jako puno postupaka kojih si svjestan, a ta svijest o postupku ulazi u doživljaj filma jer te malo drugačije doživljajno orijentira. Nisu samo prizori važni; važan je i autorov pristup. I druga osobina modernističkog filma jest to da kod njega moraš biti svjestan da ga je napravio određeni čovjek vlastitom rukom, vlastitim dodirom, dok si kod klasičnog filma s velikom mukom otkrivao tko je taj režiser koji stoji iza filma i to je često bilo individualno opredjeljenje kritičara i gledaoca, dok su središtu bila zbivanja i fabula koja se prepričavala, a ne stil režisera.

Kad sjedneš gledati Godardov film nećeš pomisliti da je to Rossellini ili recimo Ford...

Da, s time da prepoznavanje da to nije Rossellini ili Ford, nego da je to baš Godard, ulazi u centralne doživljaje toga filma.

Makar će se prepoznati i Rossellini i Ford...

Riječ je o tome što je prominentno, što je naglašeno i što ne možeš propustiti. Nepropuštanje autorstva i nepropuštanje stilskih postupaka temeljne su karakteristike modernizma. Ali, treba imati na umu ovo na što si sad upozorio i na što su znali upozoravati skeptici. Filmovi nisu toliko radikalni, to su uglavnom naglasci te naše orijentirane i osjetljivije reakcije, ali nije nužno tako i s postupcima. Analizirate li kompleksnost pojedinih filmova, pokazat će se da razlika između nekih klasičnih postupaka, recimo Hitchcockovih, i Godardovih nije tako radikalna. Hitchcock je veliki eksperimentalist, kao što je to i Godard, samo je on eksperimentalist koji je pazio na to da maksimalno namami gledaoca na prizore; Godardu su važni prizori, ali mu je važan i kakav odnos podmeće gledaocu. Tako da su samo naglasci različiti.

Evo na kraju pitanje bez interpretacije. Koji su modernisti tebe obilježili?

Prvi i najjači utjecaj na mene bio je Peter Brook s *Moderato cantabile*. To je meni bio prijelomni film. Zatim su to filmovi Antonionija koje sam sustavno gledao, filmovi Buñuela tamo negdje u 1960-ima, potom filmovi Godarda koje sam također gledao u to vrijeme, i Fellinijev *Osam i pol*. Rani europski modernisti koji su igrali u našim kinima bili su za mene prijelomno otkriće i doista su obilježili moj ukus u ono vrijeme.

Eksperiment, filmski

U više od 100 godina dujoj povijesti filma, a na području takozvane nedominantne kinematografije, u optjecaju su bili mnogi pojmovi: avangarda, kinoamaterizam, eksperimentalizam, alternativa, nenarativni film, neprikazivački film, neobjektni, nefigurativni, apstraktni, čisti film, apsolutni, totalni, impresionistički, nadrealistički, underground, strukturalistički, politički, pornografski, snuff movies, multimedija, itd. Mi se naravno želimo fokusirati na eksperimentalizam u ovom konglomeratu pojmova. Zapravo, možda je to jedan od središnjih, ali ja bih molio da ga pokušaš definirati.

Zapravo, ovi nazivi su jako heterogeni i objedinjava ih to da su u pitanju, uvjetno rečeno, marginalne struje koje nemamo na umu kad govorimo o filmu bez rezervi. Međutim, eksperimentalni film je ipak uže područje, s time da unutar tog užeg područja postoje podpojmovi kao što su "ap-

PETAR KRELJA:
TEORIJA U
PRVOM LICU
— FILMSKA
OPREDJELJENJA
HRVOJA
TURKOVIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

straktni”, “nadrealistički”, “osobni” film, itd., koji su obilježavali pojedine struje unutar eksperimentalnog filma. Ono što, ukratko rečeno, obilježava to područje jest činjenica da se ne poštuju neke od implicitnih normi koje rukovode glavnim, dominantnim filmom, s time da je nepoštivanje tih implicitnih normi zapravo zamišljeno tako da vodi ka nekim drugim imaginativnim i stvaralačkim mogućnostima koje su zapravo tim normama zakočene. Tako da eksperimentalni film, koliko god je s jedne strane polemičan prema ovom glavnom filmu, s druge je strane pozitivno orijentiran jer pokušava razvijati mnogo toga što je ili prigušeno ili marginalizirano ili lokalizirano, ne njeguje se sustavno u toj takozvanoj *mainstream* ili glavnostrujaškoj kinematografiji. To bi bile vrlo rasplintane, ali razgraničavajuće odredbe područja. E sad, pitanje je kako nazvati to područje. Ono je, naime, vrlo staro, seže od 1910-ih pa do današnjeg dana.

Ne seže li ono i puno ranije? Naime, meni se čini da se u samoj prirodi začeca ovoga medija, industrije ili umjetnosti, već nalazi pojam eksperimenta.

To je recimo bila teza Branka Vučićevića, beogradskog kritičara, teoretičara i scenarista koji je sastavio antologiju *Avangardni film* koja počinje, recimo, s Lumièreovim nacrtom projektora, jer smatra da je Lumière prvi filmski eksperimentator i počinje s Apollinaierovim projekcijama mogućnosti filma. Međutim, treba razlikovati karakterizaciju da nešto jest ili nije eksperiment od vrste “eksperimentalnog filma”. Kad kažemo “filmski eksperiment” onda mislimo na određene postupke, a kad kažemo “eksperimentalni film”, onda mislimo na artikuliranu vrstu, a artikulirana vrsta se rađa tih 1910-ih, odnosno artikuliranije 1920-ih, i odonda prepoznatljivo traje sve do danas. Prema tome, kada govorimo “eksperimentalni film”, onda je to kao da govorimo dokumentarni film, igrani film, animirani film..., dakle, govorimo o vrsti koja je prepoznatljiva i koja postoji.

Što je bitna točka interesa eksperimentalnog filma? Govori se da eksperimentalni film propituje načela, da ruje po samoj prirodi filma, zatim da su njegov predmet postupci. Što bi bilo bitno usmjerenje eksperimentalizma?

Bitno, inicijalno usmjerenje eksperimentalizma je vrlo romantičarsko. Ideja u temelju eksperimentalizma bila je da je prava umjetnost zapravo umjetnost koja sugerira emocije i osobnu slobodu. Dakle, stvaralački genije je u prvom planu. To su sve ideje europskog romantizma i one su u 20. stoljeću oživjele, i to nasuprot, uvjetno je tako nazovimo, masovnoj industrijskoj umjetnosti u kojoj je personalnost umjetnika važna i nije važna; ona je više operativno važna nego što bi bila važna kao umjetnički statusni simbol, a važna je naracija koja usmjerava životne interese ljudi. Tako da se personalni, evokativni, emocijski orijentiran aspekt umjetnosti gubi ili postaje instrumentalan. A po tradiciji poezijskog funkcioniranja u europskoj kulturi, sredstva kojima se najbolje mogu evocirati emocije i iskazati osobnost autora, genija koji pokušava prenijeti te svoje emocije, jesu upravo ovi najkonkretniji materijalni, senzualni potezi. Kao što su u jeziku jako važni intonacija, ritam, fonetska struktura riječi, one sitne konotacije koje se mogu mijenjati mijenjajući morfologiju i sintaksu stiha, tako se smatralo da pravi umjetnički film nije moguć ako ima samo naraciju i ako se bavi samo vitalnim problemima, nego ako se iskorištavaju baš ove slikovne, a kasnije i zvukovne mogućnosti, pojedine ritmove koji se nalaze u samom kadru i između kadrova, ta takozvana čista sredstva pobuđuju emocije i prenose određeni emotivni svjetonazori autora. Tako je bilo na početku. Naravno, kasnije su eksperimentalisti znali polemizirati s takvim romantičarskim stajalištima, raditi filmove koji su aleatorički, koji se nižu gotovo s metodološkim automatizmom; znali su poništavati ulogu autora, primjerice Godard, pa su micali imena autora iz filma, jer film bi trebao govoriti sam za sebe, a ne u ime autora itd. Dakle, u eksperimentalnom

filmu bilo je svačega, ali osnovna ideja bila je upravo ta romantičarska: prijenos individualnosti stvarao, i to emotivno obojene individualnosti.

U tom smislu, zapravo, eksperimentalni film je, kad se uspoređuje s filmom dominantne kinematografije, subliman, više liričan no epičan.

Tako je. I zapravo, ono što je poezija u književnosti, to je eksperimentalni film u filmskom kontekstu i zato se čak lirični ili poetski dokumentarci često puta pripisuju eksperimentalnom filmu, a ne dokumentarizmu.

Ako se opet vratimo na pretenciozno pitanje doprinosa eksperimentalnog filma na području postupaka, dakle čisto formalne strane, koji je njegov doprinos?

Ako kao kriterij doprinosa uzmemo na koji je način eksperimentalni film utjecao na dominantnu kinematografiju, onda je to jedan tip doprinosa. Ako gledamo na koji je način izgradio vlastitu tradiciju, vlastito raslojavanje i vlastito kreativno obogaćivanje, onda je to posve drukčiji kriterij. Dok je u prvom slučaju doprinos eksperimentalnog filma vrlo ograničen i svodiv na retoričke postupke, u ovom drugom slučaju imamo bogato područje, bogato umjetnicima, umjetničkim personalnostima, diferencijacijama različitih struja i raznovrsnošću djela te s bogatom evolucijom tijekom godina koliko eksperimentalni film postoji. Prema tome, kulturni doprinos eksperimentalnog filma je ogroman, premda je pomalo ezoteričan. Recimo, ako opet uspoređujemo s nekim drugim područjima, to je kao doprinos fundamentalne fizike inženjerstvu. Malo tko se razumije u to što pišu, raspravljaju i proučavaju fundamentalni fizičari, ali je to strašno važno područje znanosti koje u svojim refleksima jako utječe na cjelokupnu civilizaciju i opstanak. Naravno, eksperimentalni film ne utječe na cjelokupnu civilizaciju, ali jako utječe na određene standarde, visokokulturne standarde u nekoj sredini.

Obično se kaže kako je pojava kinoklubova bila posebno važna za ovu struju, a to se dogodilo negdje 1920-ih. Tu su Ricciotto Canudo i Louis Delluc bili utemeljitelji. S druge su strane iznazašća na području tehnike. Naime, do tog momenta u igri je bila tridesetpetica kao alatka dominantne kinematografije, ali kada je došlo do otkrića 16-milimetarske kamere, pa osmice i superosmice, onda je došlo do određene demokratičnosti, pa se upravo zbog toga – da li sasvim romantično – ponekad govorilo o kinoklubovima i općenito o tim asocijacijama kao o eksperimentalnim laboratorijima kinematografije.

To je činjenica. Naravno, eksperimentalni laboratorij je u početku bio na tridesetpetici, pa nije bilo razlike između profesionalnog i eksperimentalnog filma u tehnologiji. Međutim, s izumom filmova uske trake i lagane kamere, amaterizam se jako raširio, prvo u Sjedinjenim Državama. Počeli su se artikulirati artistički orijentirani kinoklubovi koji imaju vrlo jaku tradiciju, osobito u Francuskoj 1920-ih, ali i u Njemačkoj i u Americi gdje postoje od 1930-ih kad su se pojavljivale uske vrpce. U Francuskoj 1920-ih impresionistički pokret se zapravo javio u kinoklupskoj atmosferi, a donekle i u Americi, gdje se kasnije to više nije tretiralo kao amaterizam. Osobito su se 1960-ih počeli artikulirati kao jak pokret koji radi na profesionalno ileganim formatima, koji se onda artikulirao kao svojevrsni podzemni film s vlastitom distribucijom, sa svojom publikom i teorijsko-kritičarskom pratnjom. Što se tiče kinoklubova, posebno je bila važna situacija u Hrvatskoj, odnosno u Jugoslaviji, jer je, nakon polaznog poleta u novoj socijalističkoj kinematografiji nakon Drugog svjetskog rata situacija postala dosta zatvorena, pa kad su mlađi ljudi, posebno studenti, željeli u filmu vidjeti osobnu ekspresiju, zapravo ostvarenje ovih romantičarskih ideala, to nisu

PETAR KRELJA:
TEORIJA U
PRVOM LICU
– FILMSKA
OPREDJELJENJA
HRVOJA
TURKOVIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

mogli nigdje osim u sklopu kinoklubova. Recimo, zgodno je da su u Kinoklubu Zagreb, koji ima jaku tradiciju još od 1920-ih pa do danas, ti mladi "janjičari" otjerali stare pretežno obiteljske filmaše, zauzeli pozicije te počeli snimati i promovirati avangardne eksperimentalne filmove. Slično se, recimo, dogodilo u Splitu, premda je tamo izgleda bio mekši prijelaz između starih i mladih koje je vodio Ivan Martinac. Kinoklupska atmosfera, posebno u Hrvatskoj, dugo vremena je bila glavno mjesto gdje se javljao i održavao eksperimentalni film.

**Ako izađemo izvan uskih segmenata kinoamaterizma i eksperimentalizma, što se događalo u smislu evolucije, mijena unutar eksperimentalističkoga roda? Naime, kada se gleda od samih početaka – a talijanski i ruski formalisti napravili su prve radove koji nisu sačuvani, ali se zna kako su bili artikulirani i strukturirani – pa do naših dana, čini mi se da se tu provlače dvije vrste subverzije. Po jednoj liniji, onoj dominantnoj, a čini mi se da je to karakteristično za početak, to je u stvari bio udar na formalne elemente filma, a povremeno se javljao pokušaj subverzije nje-
kanjem temelja građanskoga društva.**

To je bilo dosta povezano. Talijanski futuristi bili su militantni zagovornici tehnološke civilizacije i napretka, a koketirali su i s Mussolinijem, tako da je njihovo jako estetsko opredjeljenje – modernistički dinamički život – dobrim dijelom bio politički uvjetovan. S druge strane, mnogi od avangardnih likovnih pokreta, kao što su dadaizam i nadrealizam, imali su izrazito subverzivan odnos prema dominantnim mnijenjima ili temeljnim vrednotama građanskoga društva.

Zapravo, težište se pomicalo ali se, dobro si rekao, to na neki način mijesalo...

Budući da su neki umjetnici bili subverzivni, a drugi nisu i uopće nisu marili za to, njima je bilo do ostvarivanja romantičarskih ideala o kojima sam govorio, tako da se čista forma znala tretirati kao subverzivna i od samih umjetnika, ali drugi put se uopće nije tretirala kao umjetnički obojena. Recimo, sovjetski film se naziva revolucionarnim, ali tada se misli na njegov ideološko-revolucionaristički aspekt, odnosno konzekvence, podjednako kao na onaj formalni. Međutim, kada se govori o Rusima, recimo o Vertovu i njegovim pokušajima i Ejzenštejnovim ranim filmovima onda će se reći da je to zapravo filmska avangarda. Isto tako, mnogo kasnije, kad se recimo javio *underground* pokret u Americi, onda je on dobio naziv *underground* jer su putovi kojima su radovi nastajali bili pomalo ilegalni i slični ilegalnim političkim pokretima, naravno, i kriminalističkoj ilegalni. Onda su oni sami sebe prozvali podzemnim filmom, jer su radili na "ilegalan" način. No postojao je i izraziti politički "underground", koji je imao jakih političkih smjerova, ali uz one eksperimentalistički nastrojene, mnogi su stilski konvencionalni i nisu nužno bili eksperimentalni.

Ali su istovremeno bili i vrlo intimistički orijentirani, je li tako?

Naime, i upravo zbog toga što je pojam *undergrounda* imao i političke konotacije, kasnije, kad su teoretičari i kritičari željeli ipak pročistiti i shvatiti ga kao estetski pokret, nisu bili zadovoljni nazivom *underground* i uzimali su ga samo kao obilježje tog militantnog razdoblja u 1960-ima. Počeli su upotrebljavati neutralniji generički termin "avangardni", a u novije vrijeme "eksperimentalni" film. Ta politička intonacija očigledno je stalno prisutna, paralelna ovoj formalnoj, kao što ste rekli, istraživačkoj, ona je zapravo davala nazive i obojenje nekim strujama, ali sa stajališta dugoročnog razvoja ono što je ostajalo i što je ostajalo imenovanim bila je zapravo formalna tradicija.

Kolikogod se taj film koji se tražio pokušavao ograditi od nekih stvari, kao na primjer od teatra, uvijek je tražio neka nova uporišta, primjerice njemački apstraktni film.

Zanimljivo je da otpor prema teatralnosti ili takozvanoj literarnosti naglašava neke druge umjetnosti – likovne, glazbu. Prve eksperimentalne filmove proizvodili su likovnjaci, pa futuristi. Zanimao ih je dinamizam, pokret u slici, pa je onda film bio sjajno slikarstvo u pokretu. Onda su to bili njemački apstrakcionisti kao Eggeling, Fischinger, Ruttmann, pa i Hans Richter, koji su film zapravo smatrali produženjem svojih likovnih opsesija. Onda su to bili u Francuskoj Marcel Duchamp, Fernand Léger i drugi koji su također odjelotvoravali svoje likovnjačke ideje.

A impresionisti?

Impresionisti su drugi slučaj. Kolikogod su se ugledali u likovnu tradiciju, oni su se zapravo više ugledali u ideologiju impresionizma, i muzičkog i likovnog, i zapravo su bili narativni avangardisti, kao što su ih kasnije nazvali. U naraciju su pokušavali ubaciti subjektivnost i formalno razrađivanje pasuse, ali su ipak bili pretežito narativci. Nisu bili čisti apstrakcionisti i nastavljači likovnosti poput Mana Raya, Légera i drugih.

Ali čim se ponovno vratila potreba za udarom na temelje građanskoga društva, dakle na otvaranje prema društvenosti, opet su se okrenuli literaturi. André Breton i udar nadrealizma...

Nadrealizam je zapravo bio, kao i dadaizam, jako antigradanski orijentiran, tako da su i prvi filmski nadrealisti bili na tom tragu. René Clair je svojim ranim filmom *Međučin – Entr'acte*, čak izazvao skandal, jer su ga prikazali u predstavi koja je ogorčila neke posjetitelje, jer su smatrali da se narušavaju temelji umjetničke pristojnosti prema publici. Taj subverzivni karakter bio je prisutan već u nadrealističkim filmovima, a postao je osobito jasan kod Buñuela, jer on je, nakon *Andaluzijskog psa*, koji je bio čisti nadrealistički film, radio i opake dokumentarce koji prikazuju gadnu naturalističku zbilju, na primjer *Zemlju bez kruha*, pa se vidi da taj subverzivni element ima svoje implikacije čak u usmjeravanju filmova. On se bio opredijelio za dokumentarizam, i to za dokumentarizam jakog svjedočenja.

Ali je nadrealizam stilaska formacija s eksperimentalističkog krila koja je, ako se gleda totalitet kinematografije, ostavila najviše tragova u dominantnoj kinematografiji. Zapravo nema većeg imena kinematografije koja se nije nadahnula nadrealizmom i iskustvima nadrealističkog filma, u širokom rasponu od Amerikanaca preko Europljana, pa do Japana.

Nadrealizam je zapravo bio dosta narativno orijentiran, jer Buñuel i Dalí su u *Andaluzijskom psu* zapravo rekonstruirali narativne tehnike kontinuiranog praćenja, samo su ih izglobljavali. Recimo, lik stalno izlazi iz sobe u hodnik, a na kraju izađe iz te sobe na trg. Ima niz takvih štosova. Oni su se zapravo poigrali narativnim tehnikama, a time su zapravo stvorili određenu tehnologiju kojom će se sugerirati neka halucinatorsna ili snovita stanja. A to je ono područje koje je i publici zanimljivo: kako čovjek izgleda kad sanja i što sve sanja, i kako to izgleda kad je omamljen i nije baš u kontroli svog vlastitog mozga. Dominantni narativni film bio je jako privučen nadrealističkim tehnikama i počeo ih je obimno uključivati u pojedine pasuse, u cjelinu filma, na primjer, kad treba pokazati halucinacije pijanca ili omamljena čovjeka, ili recimo ono što čovjek sanja, itd.

PETAR KRELJA:
TEORIJA U
PRVOM LICU
– FILMSKA
OPREDJELJENJA
HRVOJA
TURKOVIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Hitchcock, Orson Welles, Fellini, Mizoguchi... do Dannyja Boylea. Široka paleta zainteresiranih, od onih koji su uzimali samo kreacije jednoga sna u maniri nadrealizma, do onih koji su cijeli film koncipirali kao oniričku tvorevinu. Strukturalizam, Amerika i njezin doprinos... opet je težište na formalnim elementima, je li tako?

Snažan strukturalistički pokret se javio baš 1960-ih prema 1970-ima u Americi, a posebno je artikuliran u Engleskoj. Naziv je kasnije dan tom pokretu; on nije samoimenovan, ali kasnije se prepoznavao pod tim imenom. Problem eksperimentalista uvijek je bio kako strukturirati cjelinu a da izgleda cjelovito, a ne kao isprekidan, neorganizirani niz. Fabulizam je davao cjelovitost. Jedan od uočenih postupaka bio je da se narušava ta fabulistička cjelovitost, pa da se pažnja odvuče od prizora. Drugo rješenje je bilo da se jednostavno nižu heterogene slike, po nekom varijabilnom načelu. Film se prekidalao kad se prosto iscrpila sva inventivnost u varijacijama. Međutim, strukturalistički film donio je stanovitu proračunatost: 'ajmo primijeniti jednu jednostavnu metodu, pa kad se iscrpi ta metoda onda je završen film, ili 'ajmo smisliti neobično komplicirane kombinatorne mogućnosti, pa kad se one iscrpe, onda je završen film. Zbog te strukturalne kombinatorike koju su uveli kao princip invencije, jer je svaki autor trebao izmisliti svoju kombinatoriku, ti su filmovi bili jako usredotočeni na strukturu, na strukturalnu kalkulaciju i zbog toga su nazvani strukturalnim filmom. I to je doista bio jak pokret jer je otvorio mogućnosti personalnih istraživanja najrazličitijih kombinatornih mogućnosti unutar filma, a jedan od važnih američkih strukturalista u Americi bio je Hollis Frampton, zatim Kanađanin Michael Snow, a u Britaniji je to bila cijela generacija koja je čak postala dogmatska struja, primjerice Malcolm Le Grice i drugi. Kod nas je jedan od najranijih preteča te struje, čak i prije Amerikanaca, bio Tomislav Gotovac s konceptualnom trilogijom *Pravac, Kružnica i Plavi jahač*.

Hoćemo li pojednostavniti stvari ako pokušamo naći zajednički nazivnik ovoj struji, a taj je da su strukturalnost, formalni elementi jedini pravi sadržaj filma?

Jest, samo to ne smijemo učiniti jer onda ljudi misle: što je to? Pa to je samo nekakva igrarija, po čemu je sad to umjetnost? Zapravo, sva ta strukturalna poigravanja uvijek su bila implicitno vođena, ponavljam, romantičarskim idealom u kojem sve te igre imaju pozitivan cilj – ne samo iskušati što sve možeš, nego sugerirati vrlo personalni svjetonazor, osobitu osjećajnost i osobitu osjetljivost na svijet, ne samo na semantički svijet oko nas, ali i na njega, nego i na nesemantičke aspekte svijeta koji su često puta konstituente naše emotivnosti. I to je pozitivan cilj cijele te struje.

Kada si se svojedobno bio vratio iz Amerike, poslije studija, u jednom razgovoru si mi rekao da si imao specifičan, vrlo jak doživljaj, da si zapravo oktrio čitave arhive te vrste filma i da si znao tamo sjediti satima i danima, a da te to nikada nije bilo u stanju zamoriti. Zapravo, što je tebe u jednome takvom gledanju bilo osobito fasciniralo?

Zapravo, fascinacija je počela u Hrvatskoj. Na GEFF-ovima sam vidio eksperimentalne filmove koji su me zaokupili jer sam istodobno pratio avangardne struje u drugim umjetnostima. Onda sam otkrio Kinoklub i klupske projekcije. Posebno sam uočio rani film Tomislava Gotovca. I taj svijet me fascinirao, jer mi se činilo da bih i ja mogao tako raditi. Kad sam otišao u SAD, naglo mi se pružila mogućnost da u Anthology Film Archives sustavno gledam američku i europsku avangardu. Bio sam redovni posjetitelj, a Archive je bio dosta skup, tako da me profesor sa sveučilišta koji je drapao karte, a to je bio P. Adams Sitney, pitao hoću li bankrotirati. Ali, jako je važno, a to nije sasvim personalna stvar, da gledatelji nisu izloženi eksperimentalnom tipu filma i nisu za njega kultivirani. Mi gledamo standardne oblike filma od djetinjstva, jako smo odomaćeni na njih

i zaboravljamo da bi za praćenje drugih tipova filmova ipak morali steći neke vještine u gledanju. E, što se tiče eksperimentalnog filma, ljudi se s njim uglavnom susretnu kasno, ako se ikada sretnu, moraju ih tražiti na posebnim projekcijama, kao što sam ja to radio u New Yorku, u Anthology Film Archivesu ili Millenium kinu. I zapravo je potrebno dodatno obrazovanje, dodatna izloženost tim filmovima da bi se u njima snašli.

Filmska kritika

Meni se znalo dogoditi, kao i drugim kritičarima, da nakon gledanja filma sretnem susjeda i pita me što mislim o tom filmu. I prije nego što uspijem odgovoriti, on mi već objasni što on misli o tom filmu. Otkud ta potreba ljudi da u svakodnevnom životu iznose svoj sud o filmu?

To je zapravo dokaz da je gledanje filma društvena djelatnost. Kad ideš gledati film, ne samo da si u društvu drugih gledalaca nego imaš silnu potrebu da podijeliš i provjeriš svoje doživljaje s drugima. Jedna od važnih stvari je vrednolački aspekt, da li ti se film dopada ili ne, i tu se odmjeraš prema tuđim sudovima, tako da je potreba za razgovorom nakon filma zapravo dio opće društvenosti filma. To je najbolji dokaz – gledamo li film kao komunikacijski medij, da je slabija karika između proizvođača i gledaoca, a jača među gledaocima, jer oni dijele doživljaje i komuniciraju gledajući film.

Ako je kritika ipak literarna forma koja želi valorizirati film, rasuđivati o njemu itd., onda je ona prva upućena tom gledateljskom krugu.

Jedna je od funkcija kritike da potrebu za diskusijom o filmu učini javnom i da to čini spisateljski kompetentan čovjek koji to može fino verbalno razložiti, eventualno dati argumente, biti sugestivn u njihovu iznošenju i koji će verbalizirati doživljajne i društvene potencijale koje ima svaki gledalac kad odgleda film. Tako bismo mogli reći da je kritičar samo gledalac koji se specijalizirao da o tome govori javno, a ne samo u intimnom krugu.

On se kao specijalizirani gledalac, dakle, obraća drugim gledaocima, ali se obraća još jednome krugu zainteresiranih ljudi, a to su oni koji tvore filmsko djelo, pa se onda zapravo, slijedimo li ideju prigovora ili natjecanja s kritičarom u iznošenju svojega gledišta, najčešće događa da će autor filma katkada reći kad mu se ne sviđa kritika: to je previše subjektivno, nije objektivno. Taj zanimljiv teren kritičar također treba obraditi.

U tom pitanju ima više stvari. Naime, jedna je da li je funkcija kritičara da podučava režisera. Ponekad kritičari svojataju ingerencije podučavatelja, što je najčešće krivo. Druga implikacija ovog što si rekao jest da režiseri žele čuti kritičarevo mišljenje, ali ga žele čuti zato jer je to mišljenje publike. To je javno mišljenje jednog od članova publike i on želi znati kako ta publika reagira. Prva mu je indikacija broj kinoposjetilaca, a druga kritika objavljena u novinama. Treći aspekt je stalna dilema između subjektivnosti i objektivnosti. Jer, s jedne strane, pretpostavlja se da je, kritičar kao vrednovatelj, kao glas javnosti, glas homogene javnosti. Ako ta javnost ima konzistentne kriterije u procjeni što je vrijedno, a što nije, onda se pretpostavlja da bi i kritičari kao glas javnosti trebali imati konzistentan kriterij što je vrijedno a što nije. S druge strane, svako gledanje personalan je čin. Mi moramo doživjeti film, doživljavamo ga s vlastitom osjetljivošću, s našom vlastitom poviješću gledanja filmova, s vlastitom emocionalnom poviješću, s našom naravi koja je osobita, s cijelim spletom vrlo specifičnih slika okolnosti koje upravljaju našim dojmom...

PETAR KRELJA:
TEORIJA U
PRVOM LICU
– FILMSKA
OPREDJELJENJA
HRVOJA
TURKOVIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Hrvoje Turković
i Snježana
Tribuson (New
York, 2012)

Pa i s predrasudama....

Naravno, i s predrasudama. To spada u personalni historijat, koji se ne sastoji samo od otvorenosti nego i od zatvorenosti. Kritičar, naravno, reagira osobno kao što reagira svaki gledalac i je normalno da javno artikulira taj osobni sud. E sad, kako pomiriti očekivanje da je on predstavnik javnosti i činjenicu da iskazuje svoj osobni doživljaj i osobni sud. Tu naravno nema jedinstvenog odgovora. Jedan je od mogućih odgovora da, s jedne strane, kritičar jest zapravo čovjek koji javnosti daje jednu personalnu varijantu i omogućava drugim ljudima da vide koje su personalne reakcije moguće. I zato pratitelj kritika voli čitati više različitih kritika, jer tu vidi različite nijanse i varijante u suđenju, različite osjetljivosti i naravno, različita vrednovanja. A s druge strane, budući da su kritičari ujedno i stanoviti kulturni kritičari, oni na neki način pokušavaju vrijednosno usmjeriti i reakciju na film i proizvodnju filmova, onda očekujemo da to vrednovanje bude koliko toliko mjerodavno, dakle, da ipak obavezuje druge. Naravno, tu je dilemu teško teorijski riješiti, ona se rješava individualno. Obično se kritičari opredjeljuju: ili pokušavaju biti veliki objektivisti, tj. postavljati svoj sud paradigmatički, kao onaj koji obavezuje sve gledaoce, sve kolege kritičare i same sineaste, ili se prepuštaju elaboraciji vlastitog dojma i nude to kao subjektivnu vizuru na film.

Kada bijesni autor koji je doživio pogrde uzvraća, onda najčešće ne misli na subjektivnost kritičara kako si je ti interpretirao, nego se najčešće misli na njegovu predrasudnost, da ga ne voli, da je nekorektan, da je nepošten, da falsificira činjenice... S druge strane, meni je jako drag teoretičar književnosti Sveto Petrović, jer je izrazito inzistirao na tome da je svaka relevantna kritika zapravo duboko subjektivna.

Da. S obzirom na ulog s kojim kritičar pristupa filmu, a to je osobni ulog, osobni historijat, njegova osobna osjetljivost, njegovo osobno iskustvo s filmom, njegove preferencije itd., očigledno

je da je kritičar zapravo subjektivni procjenitelj. On procjenjuje sa svim tim vlastitim osobinama. Međutim, Sveto Petrović također upozorava da ono što određuje kritiku naspram teorije nije samo to da on polazi od svoje pojedinačnosti, svoje osobite doživljajnosti, nego je i usredotočen na to da u filmu fiksira jedinstvenost filma, za razliku od teoretičara koji pokušava vidjeti koje sve regularnosti vladaju u velikom broju filmova. Nasuprot tome, kritičar je usredotočen na jedinstvenost filma i upravo se ta usredotočenost na jedinstvenost filma i subjektivnu osjetljivost na neki način koordiniraju, jer jedinstvenost filma najbolje kritički hvataš ako se oslanjaš na svoj jedinstveni doživljaj. Tako da je koordinacija subjektivnosti doživljaja i te usredotočenosti na fiksiranje jedinstvenosti filma, zapravo prirodna koordinacija. Zato Petrović s punim pravom naglašava koordinaciju individualnosti djela i individualnosti čovjeka koji sudi o tom djelu.

Sada smo na terenu raznovrsnosti filmske kritike. Ona može biti zaista usko fokusirana bez razmišljanja o tome čega se to djelo dotiče i čemu pripada u smislu stilskih formacija i sl., a ima onih koji u vrednovanju djela neprekidno inkorporiraju i takvu vrst širih refleksija.

Strategije kritičkoga pristupa jako su bogate jer je vrlo složen kompleks s kojim moraju izaći na kraj. Jedan od načina na koji mogu prenijeti svoj doživljaj jest da na neki način taj doživljaj po analogiji povežem s različitim filmovima i pokažem kako se dani film jedinstveno smješta u koordinatu različitih filmova. Ponekad takve kritike nazivam "prometnim", jer one često ništa drugo ne rade nego pokušavaju pronaći na koje filmove podsjeća dani film. Međutim, to doista može biti djelotvorna kritika jer ona artikulira predodžbu o jedinstvenosti filma, ali tako da nas podsjeća na ukupan kontekst u kojem se taj film pojavljuje kao jedinstven. Drugi tip kritike koji se tradicionalno zove "impresionističkim" maksimalno je zaokupljen osobnim dojmom i pokušajem da se sugestivnim književnim sredstvima taj dojam prenese na gledaoca. Takav tip kritike uopće ne mora mariti za kontekst jer kao svoj predmet analize ili predmet dijeljenja sa čitateljem ima doživljaj, i onda pokušava taj jedinstveni doživljaj artikulirati bez obzira na druge filmove. Naravno, takva kritika obično pribjegava književnim sredstvima, ili, ako je analitički orijentirana, analizira unutarnje strukturalno funkcioniranje filma koje dovodi do jedinstvenog dojma.

Vratimo se počecima našega razgovora. Kritičarevu dušu pokušavaju uloviti različiti ribari. Vidjeli smo da publika traži suglasje, netko će među gledateljima, a nađe se i filmofila, reći: "Kad mi kritičar kaže da je film dobar, ja ga ne idem gledati, ili obrnuto, kad kaže da je loš, idem ga gledati." Vidjeli smo kako stoje stvari s raskolom između autora i kritičara. Postoji još jedna strana priče, a to je doktrinarnost kritike, koja se katkada rađa iznutra, kao kritičarski koncept, ili se pak pokušava nametnuti izvana – to je takozvana indoktrinacija...

PETAR KRELJA:
TEORIJA U
PRVOM LICU
– FILMSKA
OPREDJELJENJA
HRVOJA
TURKOVIĆA

Dosad smo govorili o svim osobinama kritike kao pozitivnim osobinama. Kao u svakom području, kad se netko specijalistički posvećuje određenom području, pojavljuje se ono što se obično naziva profesionalnom deformacijom. Čovjek toliko usvoji rutine svoga specijalnog područja da tijekom vremena postane dosta neosjetljiv, tako da kritičar može postati neosjetljiv i prema svojim vlastitim doživljajima, prema karakteristikama filma i prema susjednim reakcijama publike. Ako je to kritičar koji provjerava neke teorijske ili ideološke ideje u odnosu na film, onda on to počinje raditi gotovo automatski ne osvrćući se na kontekst i na individualitet filmova, pa onda osjećamo da on zapravo usiljava film u nekakve ideološke ili teorijske kalupe koji ne odgovaraju tom filmu. I, naravno, ta je doktrinarnost velika prijetnja doživljajnosti. Ona je utoliko ozbiljnija što ovdje nemamo posla s rutinskim ili rutiniziranim djelatnostima nego s nečim što je jako osjetljivo. Naši dojmovi su vrlo osjetljiva stvar, naša senzibilnost je osjetljiva i promjenljiva, i vrlo lako je ugroze doktrinarnost stvari i doktrinarni način pisanja tekstova. Ja mislim da često puta opravdana reakcija

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

autora ili čitača kritika koji pojedinim kritičarima prigovaraju doktrinarnost. Naravno, nije dobro ako je taj prigovor kritici doktrinarnan. Ako znaš da kritika može biti doktrinarna, slijepa za individualitet filma, za reakcije publike i kritičara samog, onda unaprijed otpišeš za sebe nepovoljnu kritiku time što je proglasiš doktrinarnom i tu postoji doktrinarnost reakcije samih redatelja. Ali moram reći da doktrinarnost kao opasnost postoji posvuda; ona je opasnost za redatelje koji doktrinarno provode neki svoj stil ili neki svoj svjetonazor, pa mogu napraviti krajnje promašen film iako su prije toga napravili jako uspješan. To je opasnost za kritičara koji počne "napamet" govoriti o filmu – pogleda film, vidi neke signale i odmah primjenjuje apriorne kategorije. Doktrinarnost može biti prisutna i u reakcijama jednog dijela javnosti na ponašanje drugog dijela javnosti, recimo režisera na ponašanje kritičara, ili jednih kritičara na ponašanje drugih.

Kritičar mora biti opremljen koječime, a mora i odbaciti koješta. Očito mora znati pisati, jer to je vrlo specifična situacija – da se iz "krila" jednoga medija govori o drugome.

To je strašno važno, jer režiseri često prigovaraju kritičarima: "Vi pišete o filmu a nemate pojma. Dajte vi snimite film pa da vidimo koliko ste vi vješti, pa me onda podučavajte!" To očigledno pokazuje da oni ne vide što je čiji *métier*, što je čiji medij. Medij filmaša jest film i cijela operativna potrebna da se proizvede film. Područje vještine kritičara jest riječ, tekst, literarno djelo. On je pisac ili govornik, ako je to radijska situacija. On je čovjek koji mora vladati vještinom pisanja i pisanog artikuliranja misli, tako da je to potpuno drugi medij. On može biti u tom mediju maksimalno vješt, dakle, dobar pisac o filmu a da bude loš filmaš, kao što su mnogi filmaši loši verbalizatori ili tumačitelji onoga što rade. Vještine se tu ne moraju podudarati, premda mogu.

Dakle, kritičar treba biti literarno "vudren", ne može biti samo tehničar pisanja...

Može, može. Ima puno novinara koji pišu kritike a usvojili su tehničku tekstualnu naobrazbu općenito potrebnu novinaru općeg profila, i pišu kritike. Ali, to ne jamči dobrog kritičara.

Postoji jedan pojam koji je jako bitan ali se često puta zaboravlja. Kad čitamo nekog kritičara, pronalazimo neke razloge zbog čega baš njega čitamo, makar se toliko puta razilazimo s njim. Taj pojam je "ukus", pa se kaže da taj čovjek ima istančan ukus, da svojim antenama hvata puno toga što drugi ne mogu.

Ukus je jedan od najspornijih, najkompleksnijih i najnejasnijih estetičkih pojmova, jer pod ukusom svašta pomišljamo. S jedne strane pod ukusom podrazumijevamo standardiziranu osjetljivost koja vlada u danoj sredini, pa ako kažete da je on čovjek od ukusa, onda mislite da on uvijek pogađa vrednote oko kojih će se neka elitna sredina gotovo unisono složiti da su prave vrednote. S druge strane često pod ukusom mislimo na istančanu osobnu osjetljivost, pa kažemo da je netko čovjek od ukusa ako jako istančano, s velikim brojem razlika, reagira na dano djelo. A to su vrlo različiti ukusi. Recimo, ovaj drugi ukus može biti vrlo personaliziran i uopće ne mora odgovarati dominantnom ukusu, a taj dominantni ukus može često ići protiv individualnih senzibiliteta nekih iznimnih pojedinaca.

Ali zamislite čovjeka bez ikakvog ukusa u tom poslu!

To je gotovo nemoguće. Nemoguće je utoliko što zapravo svi mi imamo nekakvu vrijednosnu selektivnost. Jedina iznimka koja mi može pasti na pamet jest da se u kritici nađe čovjek koji je općenito u životu jako nesiguran vrednovatelj, dakle, uvijek je nesiguran oko toga je li dobro vrednovao ili nije.

Pa to su svi kritičari na neki način.

Nisu, nisu. Kritičari su često vrlo uvjereni vrednovatelji, koji često paradno sumnjaju u svoje sudove, ali u biti su duboko uvjereni da je njihova reakcija i njihov sud onaj pravi, a bez tog uvjerenja najvjerojatnije se ne bi ni bavili tim poslom.

Je li to dobro ili ste više skloni ljudima koji stalno važu u sebi?

Ne, ja ne mislim da ljudi koji su uvjereni u sebe ne važu. Oni moraju odvagivati. Recimo, gledaju film i imaju artikuliran odnos prema filmu, a onda taj vrednovateljski odnos artikuliraju, preciziraju ga, daju argumente, specificiraju u čemu je ta vrijednost, na što se taj osjećaj vrijednosti odnosi u filmu, itd. To su vrlo istančana odmjerenja, posebno ako želi odmjeriti vrijednost filma prema drugim filmovima. Ali on mora biti uvjeren kad donese sud da je to dobar, valjan sud. Sumnjivci najčešće otpadaju kao kritičari i vrlo brzo prestanu biti cijenjeni jer se stalno kolebaju i stalno mijenjaju svoj sud.

Kritika spram esejistike i teorije?

Esejistika je često naprosto produljenje kritike, ali kada esej uzima za temu individualitet djela, a produljenje je utoliko što je i esej najčešće književna forma, u eseju koliko toliko slobodno barata idejama i argumentacijom. Ako je cilj eseja individualitet djela, onda je to produžena kritika, kritički esej ili esejistička kritika. Esaj može biti i teorijski kad ne uzima u razmatranje individualitet djela nego neki univerzalni ili općeniti problem. Teorija je djelatnost kojoj individualitet djela nije u fokusu promatranja nego pokušava pronaći neke opće osobine koje vrijede u vrlo različitim individualnim djelima i koje se u različitim individualnim djelima različito ostvaruju. Recimo, teoretičar pokušava vidjeti kakav mora biti rez da bi se ostvario dojam da čovjek gleda nešto u prizoru. Kad ustanovi pravilnosti ili uvjete koji se moraju ispuniti da bi taj efekt dobili, on je zadovoljan. On samo objašnjava po kojim se to mentalnim ili duhovnim principima odvija. Međutim, kritičara koji interpretativno pristupa sceni lika koji nešto gleda, recimo, neće zanimati logika pogled/viđeno, nego će ga zanimati na koji način Hitchcock u toj i toj sceni konkretizira pogled i viđeno i kakve to psihološke i operativne nijanse ima u tom konkretnom primjeru i u konkretnom filmu. Prema tome, usmjerenja teoretičara i kritičara ili interpreta često su puta oprečna i nesumjerljiva.

Interesantna je ta pojava iz 1895. Kreće film i posebno je zanimljivo – budući se još ne zna kakva je to zapravo novotarija – da se već pojavljuju prvi mislioci koji pokušavaju teorijski sublimirati neke stvari u smislu odnosa ili biti same pojave, dočim kritičari dolaze tek kasnije. Zanimljiv fenomen...

Da, i zanimljivo je da su prvi novinski izvještaji o izumu zapravo bili teorijski. To je bio univerzalni opis kako on djeluje i po kojim principima mi gledamo te slike. Tako da je indikativno gledati prve novinarske izvještaje o prvim projekcijama, jer su oni često suptilne fiksacije ključnih aspekata filma, onih koji zapravo određuju film kao poseban psihološki i umjetnički fenomen. Kritika nastupa onda kad se film ne percipira kao opća mogućnost – tu je teorija na svom terenu – nego onda kad se film počinje pokazivati kao individualno djelo koje ima vlastitu zanimljivost. Kad se gleda kako Lumière hrani dijete, kad se zna da je to Lumière koji hrani svoju unučicu, onda je to individualna zanimljivost. Kad su se počele artikulirati individualne fabule, pričice koje pokušavaju fiksirati unikatni slijed događaja, onda se moglo početi i kritizirati je li to dobro prikazano ili nije, je li uvjerljivo ili nije, da li igraju živo ili ne, itd., tako da je kritika došla u onoj fazi kad su se

PETAR KRELJA:
TEORIJA U
PRVOM LICU
– FILMSKA
OPREDJELJENJA
HRVOJA
TURKOVIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

filmovi počeli percipirati ne kao fenomen, nego kao individualna djela koja donose neke neponovljive doživljaje, jer svaki film je za sebe neponovljivi doživljaj.

Kad je već nastupila s tim transformacijama medija, kritika je očito imala razvojne faze. Kad kao teoretik gledaš na kritiku, sasvim sigurno zamjećuješ da postoji obrazac kritike svojstven različitim razdobljima. Koji su se elementi kritike zadržali iz prošlosti a tvore temelj kritičke djelatnosti?

Nisam bio proučavatelj razvoja kritike i više sam usput, po univerzalnom interesu za film, pratio kritike tako da nisam baš i teoretizirao o razvoju kritike. Međutim, sasvim je sigurno da postoje neke crte koje su ostale provlačno prisutne do danas, ali ne moramo ih odobravati kao vrhunske crte kritike. Recimo, interes za prizore koji se prikazuju u filmu, odnosno za sadržaj. Prve kritike su bile prepričavanje sadržaja i danas ćete vidjeti kritike koje su prepričavanje sadržaja. Prepričavateljske kritike jesu jedna od trajnih karakteristika ma koliko je bilo jakih napada na takav pristup. Drugi trend koji se pojavio od početka i ostao prisutan do danas, to je fascinacija takozvanom tehnikom filma, tehničkim rješenjima koja su se ubrzo počela shvaćati kao stilska rješenja. Tako su neke od prvih filmskih kritika govorile i o trikovima koji se pojavljuju u filmu, o optičkim rješenjima ili glumačkim trikovima, ili o tome kako je film raskadrian itd. Fascinacija stilskim rješenjima, koja su očigledno vrlo važna u artikulaciji našeg dojma i naše percepcije jedinstvenosti filma, ostala je do danas prisutna kao briga oko stilske strane filma i načina na koji ta stilska strana utječe na film. I naravno, implicitno ili eksplicitno ostao je prisutan vrijednosni dojam. Kritika je uvijek procjenjivala je li to dobar film ili nije, je li u ovim elementima uspješan a u onima nije, u kojima je uspješan, a u kojima nije itd., i ta vrednovalačka strana nerazdvojna je od kritike. Kad kažemo da netko kritizira film, kažemo da on vrednuje film.

Filmski “postupci”

Hrvoje, vjerujem da će se mnogi iznenaditi saznajući da je u nas vrlo rabljena riječ “postupak” zapravo tuđica.

“Postupak” je naša riječ, ali je terminologizacija “postupka” zapravo učinjena pod utjecajem prijevoda ruskih formalističkih tekstova, i to riječi “prijam”, koja je prevedena kao “postupak”. Od vremena kad je preveden tekst Šklovskog “Umjetnost kao postupak”, taj se termin počeo postupno udomaćivati, posebno u književnoj teoriji, ali se infiltrirao i među filmske kritičare, esejiste i teoretičare.

A što se moglo rabiti prije “postupka”, “rješenje” ili tako nešto?

“Rješenje” je donekle neutralna riječ i nije terminologizirana, a ono što se prije postupka rabilo i još uvijek se kod nas rabi u nekim krugovima, to je recimo “filmski izraz”, “forma” ili “stilski postupak”, također i “stil”. Termin “postupak” je pomalo istisnuo te alternative, a razlog tom istiskivanju nalazi se u činjenici da svaki od termina, pa tako i “postupak”, iza sebe ipak ima neki nazorni obzor, određene teorijske implikacije. Zapravo, kad se pojavi novi termin, on najčešće želi istisnuti nazorne ili teorijske implikacije drugih termina. Primjerice u estetici je bilo dosta otpora pojednostavljenoj podjeli na “sadržaj” i “formu”, a u nas je još postojala mala politička podozrivost prema “formi”, jer se, recimo, za vrijeme staljinizma počelo tvrditi da su “forma” i “formalizam” nešto zapadnjačko, da je to dekadentno i da treba paziti na “sadržaj” u umjetnič-

kom djelu, tako da je “forma” bila i politički i estetički pomalo podozriv pojam i onda se tražio neki supstitut. Također je bio problem s “izrazom” ili “izražajnim sredstvima”, jer su oni vukli na vrlo specifičnu teoriju umjetnosti, ka “ekspresiji”, “iskazu”, “osobnosti” nazora, ideja, emocija autora koje to djelo tvori. Na taj jako personaliziran vid impliciran u “izrazu” također se gledalo s podozrenjem, jer se smatralo da umjetnost nije samo iskaz osobnosti, nego često ima i objektivne zadatke i prikriva osobnost autora, posebno kad je film u pitanju. Potom, komercijalna umjetnost često je bila takva da se čak nije ni isticalo autora ili režisera filma kao autora i stvaraoca, nego se film cijeno po tome kakve osobine ima, ignoriralo se pitanje stvaralačke odgovornosti za takav film.

Budući da si sklon filmskoj teoriji kao znanosti i u sklopu toga težiš preciznom definiranju pojmova, je li preuranjeno da te pitam što je to filmski postupak?

Nije nimalo preuranjeno. Poslužit ću se ilustracijom. Filmskim postupkom možemo nazvati kadriranje. To je određivanje kako će izgledati mizanscenski postav, ono što režiser u prizoru uredi. Režiser mora prvo dati glumcima da govore, glumci moraju artikulirati svoje odnose i ponašanje u danom ambijentu i sad treba odrediti kako će to izgledati gledaocu. Mora se postaviti kamera na neko mjesto, mora se odrediti u kojem će pravcu snimati, u kojem izrezu ili kojem planu, hoće li se snimati pod nagibom, iz određenog rakursa, hoće li kamera cijelo vrijeme biti mirna ili će se pomaknuti, da li vožnjom ili panoramom itd. Cijeli sklop kadriranja mogli bismo nazvati postupkom, ali sve ovo što sam nabrojao – određivanje plana, rakursa, da li će kamera biti pomična ili ne – mogli bismo također nazvati podpostupkom. Međutim, kod pojma “postupak” zgodno je i to da se on ne odnosi samo na određivanje vizure ili, kako to znamo reći, stilski aspekt postava, nego i na sam rad u prizoru, određivanje mizanscene, određivanje kako će se glumci ponašati u mizansceni. Glumci imaju vlastite prosede ili postupke u artikulaciji lika i određenog dijela koji moraju odglumiti. Možemo govoriti i o narativnim postupcima. Oni nisu ništa drugo nego određivanje kako će se prizori vezivati i kako će biti konstruiran ukupan sklop priče ili fabule, tako da se termin “postupak” zapravo može odnositi na bilo koji aspekt filma koji doprinosi ukupnom doživljaju, a može se izdvojiti kao onaj koji ima neki refleks na ukupni doživljaj filma i koji stvaraoci moraju kontrolirati da bi dobili taj efekt. Prema tome, postupak ima dva lica. Jedno je okrenuto konačnom efektu, dakle doživljaju, a drugo je okrenuto izradi i potezima koji se pri radu na filmu moraju povući da bi se dobili ti efekti i dojam cjeline koji gledalac ima kad gleda film.

Stječe se dojam da su postupci u središtu pažnje teorijskog umovanja. Nisam kod nas sreo ili našao neki članak koji baš isključivo govori o postupcima a da je to temeljna tema. Međutim, gotovo u svakom teoretiziranju, direktno ili indirektno, operira se s “postupcima”.

To je točno. Postoje različiti tipovi teorije. Recimo, estetske teorije mogu voditi računa o postupku, ali ne moraju; mogu voditi računa o ukupnoj svrsi filma, o funkciji koju film ima općenito na psihi čovjeka, o određenim društvenim okolnostima, itd. Međutim, čim se pokuša analitički obrazložiti pomoću čega film djeluje tako kako djeluje ili ima ulogu koju ima, mora se automatski obratiti pozornost na ono što smo nazvali “postupkom”. S tim da “postupak” nije samo osnovna tema teorije, nego i analitičke kritike i interpretacije filma, pa ćete taj termin naći u kritici, u interpretativnim esejima i u teoriji. Jer, kad recimo kritičar piše o filmu, on će definirati nešto što globalno određuje film, recimo, prepričat će priču filma ili će reći “to je uzbudljiv akcijski film”, dakle, odredit će ga pomalo u žanrovskim, ali i u dojmovnim odrednicama. Međutim, čim pokuša malo analitičnije pristupiti pa reći, “dobro, što uvjetuje akcijsku uzbudljivost filma”, odmah će

PETAR KRELJA:
TEORIJA U
PRVOM LICU
– FILMSKA
OPREDJELJENJA
HRVOJA
TURKOVIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

reći: “e, tu imamo dinamičnu montažu”. On tu govori o postupku. Ili će analizirati način glume nekog glumca, ili kako je konstruirana fabula, pa će to uzvisivati ili će prigovarati konstrukciji fabule. Čim uđe u analizu, on zapravo analizira postupke kojima je proizveden temeljni dojam, tako da je taj “postupak” jednako prisutan i važan u kritici kao i u teoriji. Za razliku od kritike, teorija jedino pokušava vidjeti koji je repertoar postupaka i koje se značajne stvari rade u pojedinim postupcima i koja je veza između materijalnih poteza i finalnog efekta koji taj potez ima po niz filmova. Tako da oni više promatraju standardnu uporabu pojedinih postupaka i tumače je, za razliku od kritičara koji se koncentriraju na uporabu postupka u danom filmu i konkretan efekt koji se proizvodi tim postupkom.

Čim se Lumière dohvatio kamere i krenuo snimati, već je bio u poziciji da određuje postupke, bilo one koje je preuzeo od slikarstva i fotografije, bilo one koji će ostati karakteristični za film.

To je točno. Stalno pokušavam naglasiti kontrast spram čistunaca, tzv. purista, koji pokušavaju među postupcima povući diskriminaciju pa onda razlikovati među njima one koji su preuzeti od drugih umjetnosti i one koji su specifični za film. No, pogledamo li kako su to shvaćali ruski formalisti, vidjet ćemo – a to je i uvjetovalo preuzimanje termina “postupak” – da su oni zapravo smatrali kako umjetničko djelo ima cjelovit efekt, i to psihološki, perceptivni, doživljajni efekt. Čak su imali teoriju o tome koji je efekt posebno umjetnički – to je takozvano “očuđavanje” i pojačavanje naše osjetljivosti za stvari na koje inače nismo osjetljivi. Ali, ako i zanemarimo to tumačenje, ono što su oni smatrali važnim jest doživljaj, a taj doživljaj se po njima, recimo kad je jezik u pitanju, podjednako postiže izborom i ritmizacijom riječi, zvukovnim ponavljanjima ili preklapanjima, ili neočekivanim zvukovnim intervencijama, ali i semantikom, time koji će se događaji birati za opisivanje u proznom ili pjesničkom djelu, da li će ti događaji biti obični ili neobični, kako će se oni obraditi da budu zanimljivi čitatelju. Zapravo, oni su promatrali sve elemente koji mogu aktivirati pažnju i učiniti nas globalno osjetljivima i koji utječu na doživljaj. I upravo zbog takve koncentracije na bilo koje postupke, njima je bilo posve irelevantno je li nešto posuđeno ili nije, je li arhaično ili je novotvoreno. Ako uvjetuje doživljajni kompleks, sve je to legitimno. I upravo kod njih nije postojala diskriminacija stranih, starih i novih postupaka i to je ono zbog čega je “postupak” i u teoriju ušao kao jedan od termina koji pokušava odstraniti simplicističke razdiobe između stranih, preuzetih i autonomnih ili autohtonih postupaka. I zapravo, već u prvim Lumièreovim filmovima nailazimo na “postupke”, čim imate kadriranje, imate postupak. Čak i kad je to bilo snimljeno kazalište, opet ste morali imati kadriranje i glumu za vizuru, mizanscena je morala biti raspoređena tako da bude vidljiva i na fotografiji, a ne samo uživo; gluma se morala orijentirati prema jednoj točki promatranja, a ne prema široko raspoređenom gledalištu. Kad je došao zvuk, glas nije smio biti takav da bude čujan kao u kazalištu – za najudaljenijeg gledatelja – nego takav kakav je za gledatelja koji je prisutan u prizoru, u najpovoljnijoj slušalačkoj poziciji, dakle blizu lika. Glumci su morali govoriti drukčijom intonacijom i jačinom, a čak i kad se uzimalo postupke iz drugih umjetnosti, oni su prilagođavani uvjetima koje je nametao film i to su postajali filmski “postupci”.

73-74 / 2013

Teoretičara dakako moram pitati ima li logike, pravilnosti, u pojavi filmskih postupaka. Znamo da su mnogi postupci dolazili pukom slučajnošću. Nešto bi se pronašlo iz neke nužde. No, ima li kroz povijest ipak nekih indikacija da postoji neka pravilnost?

Ima, i postoje teorije koje o tome govore. Recimo, jedna je implicitna teorija Rudolfa Arnheima (doduše ne u knjizi *Film kao umjetnost* koja se obično citira) po kojoj se svaka umjetnost razvija

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

od neizdiferenciranih globalističkih poteza ka maksimalno izdiferenciranim postupcima koji se počinju jako međusobno razlikovati i čije se razlike onda iskorištavaju za gradnju sve složenijeg i složenijeg sklopa doživljaja koji djelo ostavlja. Tako su, recimo, dječji crteži često vrlo grubo kontrolirani i daju samo shematske oblike, premda imaju čara, ali je očigledno slaba kontrola nad detaljima koji uvjetuju globalni dojam. Što djeca više odrastaju, osobito ako su talentiranija, crteži postaju sve rafiniraniji, kontroliraju sve više detalja, relacija oblika, omjera između pojedinih dijelova tijela, između različitih predmeta; bolje kontroliraju cijeli izgled scene, vizuru, pa onda počinju svladavati perspektivu itd. Osobni razvoj i globalni razvoj umjetnosti jest razvoj ka sve većoj i većoj diferencijaciji i otkrivanju sve suptilnijih razlika i efekata koje te razlike u postupcima, dakle u izradi, izazivaju kod gledaoca. I to zapravo možemo otkriti i u povijesti filma, razvoj koji počinje od vrlo jednostavnih rješenja, koja su ciljana na vrlo jednostavne efekte kod Lumièrea, nešto složenije efekte kod Mélièsa, pa je on bio prisiljen imati više slika, takozvanih tabloa, a ne samo jednu; više scena. Kasnije su se počeli koristiti različiti planovi, pa se otkrivala paralelna montaža koja je omogućavala da se naizmjenično prate istodobni događaji na raznim stranama, pa se otkrivalo da mijenjanje vizure, odnosno stajališta kamere ili pogleda u odnosu na prizor, donosi dodatna konotativna obojenja, pa se počelo mijenjati planove pri raskadriravanju scene prema njihovoj sugestivnosti, pa se onda otkrivalo da različite veze između dvaju kadrova proizvode različit tip doživljaja, pa se onda otkrivalo principe kontinuiteta i diskontinuiteta kod Rusa... Cijeli razvoj filma zapravo je razvoj diferencijacije postupaka, pronalaženje koji su od tih postupaka – od onih najmaterijalnijih, optičkih, do onih suptilnijih, prizornih, u odnosima, glumi, ponašanju – doživljajno relevantni i na koji način se korištenjem mogućnosti koje pružaju ti novootkriveni postupci uslođavaju ukupan efekt filma i doživljajni repertoar koji se može artikulirati u filmu.

Sada je dosta interesantan odnos između praktičara, koji obavljaju nekakav gotovo primarni teorijski posao, i samih teoretika. Što jedno drugom prethodi? Očito, u praksi se napipaju neki fundamentalni pomaci, pa tek kasnije dolazi do elaboracije.

Jedna od teza koje sam plasirao, a na prvi pogled izgleda apsurdno, jest da su redatelji, odnosno ljudi koji rade film, svojevrsni teorijski praktičari ili praktični eksperimentalisti i da je tu u pitanju praktična teorija.

Čak upotrebljavaš termin kognitivisti...

Da, jer oni na pokušavaju vidjeti kojim se sve potezima mogu služiti u konkretnoj izradi filma, a pritom mislim na one mehaničke kao što su postavljanje kamere, snimanje, karakteristike filmske vrpce, itd., pa do psiholoških nijansi koje treba istaknuti osobitim osvjetljenjem, kadriranjem, montažnim sklopovima i slično. I to su zapravo redatelji istraživali i kad god su uočili da postoji neki operativni potez koji izaziva pri njegovoj primjeni srodan dojmovni efekt, onda su obično davali naziv tom postupku, tako da je dobar dio terminologije teorije zapravo rječnik operativaca. “Kadar” je operativni pojam kojim su morali imenovati određenu karakteristiku svog posla. “Vožnja”, “panorama”, “plan”, svi ti žargonski termini, to su operativni pojmovi koje upotrebljavaju filmaši pri izradi i komuniciraju o tome što napraviti i kojim se konkretnim postupkom poslužiti pri snimanju filma. Teorija je u tom smislu klipsala za praksom i često puta je praksa bila puno složenija od onog što su teoretičari pri razmišljanju o praksi bili sposobni uočiti i tumačiti.

PETAR KRELJA:
TEORIJA U
PRVOM LICU
– FILMSKA
OPREDJELJENJA
HRVOJA
TURKOVIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Je li to neka predrasuda ili stoji da kad se uspoređuju profesionalna kinematografija, čak i ona konvencionalna, tradicionalna, i avangardisti, ispada da je cilj avangardizma zapravo atak na postupke?

To je točno. I zapravo jedna od osobina ruskog formalizma je upravo to što su oni smatrali da su postupci ono što donosi takozvano “očuđavanje”, što razara automatizam percepcije, pa su na neki način bili ideolozi modernizma i avangardizma. Njihova tema jest, doduše, bio Tolstoj, ali su to bili i ruski modernisti 1920-ih. Avangardisti su baš atakirali na postupke i to na one postupke koji su se smatrali pretpostavkama ovog dominantnog filmoveanja. Pokušavali su vidjeti kakvi efekti proizlaze kad se oni razglobe, tako da je sistem “očuđavanja” jedna od sistematskih karakteristika avangardnoga filma. Naravno, ne treba uzeti razarajući odnos prema nekim postupcima kao indikaciju da postoje postupci koji su manje vrijedni i oni koji su više vrijedni. Diskriminacija između postupaka strateški je korisna za avangardiste u afirmaciji svojega posla, ali je nekorisna utoliko što može spriječiti da se vidi da konvencije koje su uspostavljene jesu uspostavljene upravo zato što su doživljajno maksimalno efikasne, a svaki režiser mora individualno, u svakom djeliću filma, biti maksimalno inventivan da te načelne mogućnosti – konvencije – koje mu nudi tradicija, učini konkretno djelotvornima u danom jedinstvenom djelu pod danim jedinstvenim okolnostima izvedbe. Uočavanje stereotipnosti postupka često je vrlo općenito i ne govori ništa o vrijednosti postupka. Postupak, pa i onaj stereotipiziran, konvencionaliziran, vrijedan je onoliko koliko se vrijedno konkretizira u danom filmu i na danom mjestu u filmu.

Znam o čemu govoriš: to da je vrijednosno normiranje gramatičara nešto sasvim drugo u odnosu na kognitiviste koji traže pravilnost.

Da, i to je opet dvostruko lice ruskog formalizma: s jedne strane su razarali klasične predrasude i normativne pristupe, a s druge su uspostavljali avangardistički normativizam. Ali, mi, ne nasljeđujući ideologiju modernizma koju imaju formalisti, nego naprosto uzimajući u obzir da su postupci ono što daje jedan repertoar mogućnosti koji se onda konkretizira u svakom pojedinom djelu, nastojimo upozoriti da je tu normativni pristup loš, zato jer obično eliminira neke postupke kao nevrijedne, a druge favorizira, a zapravo nema razloga da – u ovom ili onom filmu, u ovom ili onom kontekstu, s ovom ili onom svrhom – ne upotrijebimo sve raspoloživo bogatstvo postupaka.

Očito je da treba biti vrlo fleksibilan s postupcima, jer ne znači da oni, ako su već jednom normirani, neće pokazati neko svoje drugo lice. Nijemi film je bio “zakinut” jer nije imao zvuka, bez obzira na to što se tada adorirala sama slika. Međutim, danas će netko tko crno-bijelu sliku upotrebljava stilizacijski kazati da je to opet postupak.

Da, stalno se vraćamo na ruske formaliste jer oni su zadali teren. Recimo, ruski formalisti su među postupcima razlikovali takozvane ogoljele ili naglašene postupke od nenaglašenih ili neogoljenih. Ogoljeli su oni postupci koje ne možete a da ih ne vidite. To su postupci koji se ističu. Recimo, u kontekstu u kojem dominira kolor, uporaba crno-bijelog filma je ogoljeli postupak. U vrijeme kad je crno-bijeli postojao, a kolor je dolazio, boja je bila ogoljeli postupak jer je iskakala iz dominantnog filma i čovjek nije mogao da ne postane osobito svjestan kolorističke vrijednosti filma, tako da je ogoljelost postupaka relativna stvar.

Evo još jednog bitnog pitanja. Recimo, prelazak na digitalni film postavio je velike probleme naprosto zato jer je dovedena u pitanje prikazivačka priroda filma, a s druge strane, ne dolazi li do hipertrofije postupaka?

Digitalni film olakšao je mnoge postupke koji su svojedobno bili jako otežani zbog mehaničkog načina rada. S druge strane, otvorio je i rješenja koja su prije bila nedohvatljiva jer naprosto nisu postojala operativna sredstva da se postignu. Naravno, s te strane mogli bismo reći da se otvorila mogućnost inflacije postupaka. Međutim, termin "postupak" korisnim čini činjenica da nećemo bilo što pri izradi filma držati postupkom, nego samo one poteze koji imaju refleks u konačnom dojmu, tako da ono što, čak i u digitalnom filmu, regulira upotrebu postupaka i što će se od toga držati legitimnim umjetničkim postupkom, a što ne, jest konačni dojam i svijest o svrsi. Ne smatram kako digitalni film bilo što mijenja na doživljajno-artikulacijskoj funkciji filma, samo stvara nešto drukčije tehničko područje pomoću kojeg se te artikulacije provode.

Teorija ili teorije filma

Već smo u ranijim razgovorima spomenuli da je teorija došla prije nekih drugih disciplina, u stvari, prije kritike. To bismo sada mogli pojasniti, jer su ljudi iz srodnih disciplina uočili da je film spektakularan događaj koji se može situirati u postojeći krajolik.

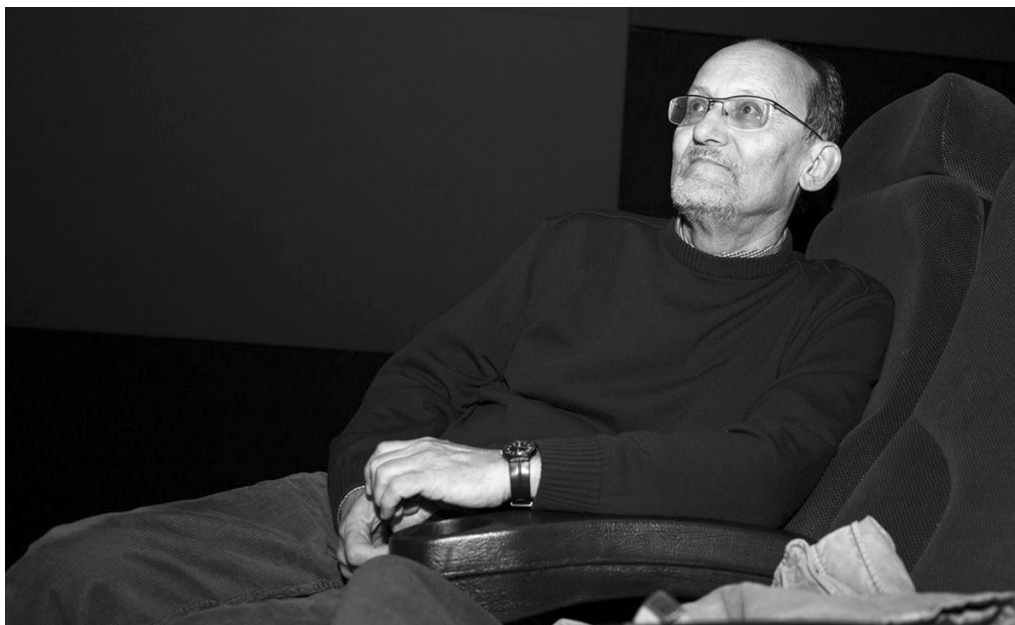
Film je došao kao zadovoljenje potreba koje su bile vrlo žive u samim umjetnostima ili u samim preokupacijama ljudi, a već prije postojale su igrčke kojima se nastojalo pokrenuti stvari. Postojali su moderni slikari koji su željeli da slika ipak malo živne, da se pokrene, a nisu znali kako. I postojala je radoznalost za vizualni fenomen u kojem će se sretati s pokretom. Tako da je već pripremljena radoznalost koja je postojala kod publike i ljudi koji su se bavili umjetnošću. Ona je postojala i kod intelektualaca, jer su oni dio publike a radoznali su kao i obična publika, samo racionaliziraju, tako da ta pojava filma nije zaprepastila, zatekla i oduševila samo običnog gledaoca nego i intelektualce koji su vidjeli da se zadovoljavaju i neka njihova maštanja i predodžbe o mogućnostima prikazivanja pokreta. Upravo zbog toga reagirali su tako spremno i oduševljeno. Jedni su taj fenomen vrednovali kao intrigantnu novu umjetnost, drugi s golemim podozrenjem.

Baš s teorijskog stanovišta možda nije slučajno što je pitanje umjetničkog potencijala postalo predmetom teorijskih razmatranja. Recimo, "otac teorije", Ricciotto Canudo, definira film kao umjetnost, tvrdeći da je to na neki način sinteza svih umjetnosti, ali istovremeno postavlja neke distinkcije, pokušava pokazati što je specifično za taj novi fenomen.

Problem svih prvih mislilaca bio je kako smjestiti film među druge umjetnosti, jer ako se film prepoznaje kao umjetnost, on mora na neki način zadovoljavati te druge umjetnosti, a ako se osporava njegova pripadnost umjetnosti, mora se reći po čemu to nije umjetnost. Taj problem diferencijacije bio jedan od ključnih. Estetika se uvijek dijelila na opću estetiku, koja je razmatrala što je umjetnost uopće, ali većina estetika su bile specijalne estetike – estetika glazbe, estetika likovne umjetnosti itd., i to su bila specijalizirana strukovna bavljenja tim umjetnostima. Čak su i opće estetike imale potpoglavlja – estetiku glazbe, likovnih umjetnosti, kazališta, itd. I uvijek je problem teoretičara koji pristupaju pojedinoj umjetnosti bio kako razgraničiti je od drugih umjetnosti. Jedno ponuđeno rješenje bilo je ono Ricciotta Canuda – da je film sinteza svih umjetnosti, pa sad treba vidjeti koja je to kombinacija koja čini film filmom. Druga linija je bila ona koja pokušava eliminirati sve što se prepoznaje kao pripadajuće drugim umjetnostima te pronaći što bi to

PETAR KRELJA:
TEORIJA U
PRVOM LICU
– FILMSKA
OPREDJELJENJA
HRVOJA
TURKOVIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Hrvoje Turković
na ZagrebDoxu
(2005)

bilo specifično filmsko što opravdava poseban status filma. To je bila ta “čistunska” ili “puristička” linija. Te dvije linije – “sintetička”, koja smatra da bi film trebao biti nešto sveobuhvatno, i ona druga – “puristička”, po kojoj bi film trebao biti nešto čisto, međusobno su se natjecale, a tragovi su ostali prisutni čak do današnjeg dana.

Uz estetički pristup koji panoramira, premda opet segmentarno, umjetnički fenomen koji je mnogo širi, istovremeno je životna praksa nametnula novo shvaćanje teoretiziranja o filmu. Recimo, pokušaj da se napravi inventar postupaka, da se to učini prihvatljivim i u filmskoj praksi, ali istovremeno i kao podloga za teoretiziranje koje je označeno znamenitim pojmom “gramatika”...

Maloprije smo spomenuli da postoje dva pola teorijskog mišljenja o filmu. Ljudi koji su prvi počeli prisilno analitički razmišljati o filmu bili su oni koji su proizvodili film. Morali su rješavati gomilu problema i vidjeti koji se postupci mogu primijeniti u drugom i trećem filmu, odnosno, koji se mogu općenito primijeniti a da se dobiju određeni poželjni efekti. Prema tome, jedna od sustavnih teorija bila je ona koja je bila prisutna u praksi; ona se nije uvijek iskazivala u tekstovima, ali je bila prisutna. Novinari koji su se voljeli družiti sa sineastima znali su je iznositi u svojim tekstovima i recenzijama filmova, tako da su mnoge recenzije filmova upozoravale na specifične postupke. Često su producenti reklamirali svoje filmove tako da upozore na nove postupke ili na nova rješenja izumljena u filmu, a o značenjima tih postupaka se razmišljalo. S druge strane je bio aprioristički pristup intelektualaca koji su dolazili iz već formiranih estetskih disciplina, iz tradicijskog estetskog razmišljanja. Oni su također bili zaintrigirani pojedinostima filma, jer je njih kao i običnu publiku zanimala pojava, recimo, krupnog plana, pomicanje kamere ili snimanje u nekoliko slika, razlamanje scena u nekoliko kadrova, itd. Fascinirali su ih ti postupci i onda su pokušavali primijeniti općenite kategorije na konkretne postupke i detalje. Pretpostavljam, iako nisam proučavao, da su vjerojatno i producerske reklame pojedinih postupaka utjecale na estetičare u njihovu uočavanju tih postupaka, nisu se oni samo spontano uočavali. Tako da su te dvije

prakse bile paralelne, a sve su imale sidrište u izumima ili pronalascima onih koji su radili film. Ta su se dva pristupa kasnije artikulirala kao dvije teorijske tradicije. Tridesetih godina počeli su se izdavati udžbenici za amatere – to je bila ta gramatičarska tradicija, a obično su ih pisali iskusni sineasti, praktičari koji su htjeli sažeti svoja generalizirana iskustva, savjete i racionalizacije vlastitih postupaka. S druge strane formirala se spekulativna estetika, koja je s tradicijskog estetičkog stajališta proučavala film i pokušavala uočiti detalje.

Iz današnje perspektive, kad se pokuša sagledati ova spekulativna estetička tradicija, a s druge strane ova empirijska koja se pojavljuje kroz udžbenike koji propisuju i čak kažu što je bolje, vidi se da su one suprotstavljene, na neki način se čak isključuju, a opet s druge strane, iz današnje perspektive gledajući, imaju svoja ograničenja.

Imaju ograničenja, i to izrazita. Preklapaju se, recimo, u nazivima, jer estetička, kad je htjela imenovati postupke nije smjela izmišljati nego je htjela biti razumljiva svima koji se bave filmom, dakle i sineastima, pa se ona koristila nazivima koje su izmislili praktičari imenujući pojave. Plan, rakurs i sve ono što danas rabimo teorijski su pojmovi kojima se koristila i estetika, ali ih je preuzimala od samih sineasta koji su radili filmove. Međutim, te dvije tradicije dosta ključno su se razlikovale po tome što je “gramatičarska” tradicija nastojala biti empirijski što egzaktnija; ona je htjela pisati iskustvena pravila, rijetko kad ih je pokušavala tumačiti, a čak je rijetko pokušavala i vrednovati pojedine poteze, jer je vrednovanje već bilo *a priori* dano; ona se bavila filmovima i onim rješenjima koja su već smatrana vrijednima, pravilima koja su smatrana obaveznima i zapravo su bila normirana. Oni su smatrali da se mora postupati onako kako oni verbaliziraju, bili su implicite normativni, a estetska pozicija s koje su bili normativni opet je bila implicitna. To je, primjerice u nijemom filmu, bila estetika kazališta ili atrakcijskih kazališnih djelatnosti kao što su vodvilj i burleska, ili je to u kasnijem klasičnom razdoblju bila naprosto estetika naracije i komunikativne pristupačnosti i atraktivnosti. S druge strane, estetičari su bili militantni u razradama vrijednosnih temelja, bili su ih svjesni i opredjeljivali su se između ovakvih ili onakvih vrijednosnih stajališta, i onda su pokušavali u filmu pronaći podršku za svoje vrijednosti, pa su privilegirano pratili filmove koji podržavaju njihove vrijednosne nazore, a ignorirali su druge. Naravno, to vrijedi za različite pristupe, tako da, recimo, kod Arnheima vidite da on posebnu pažnju posvećuje retorički jako naglašenim postupcima po kojima film ili pojedina filmska mjesta dobivaju posebnu vrijednost, dok se recimo kasniji Bazin više-manje posvećuje neutralnim, nevidljivim postupcima, jer smatra da upravo po njima film dobiva onu sugestivnu moć realnosti koju on preferira. Svaki od ovih estetskih pristupa imao je vrlo selektivan pristup empirijskim karakteristikama filma i naravno tipovima filma o kojima će govoriti i analizirati.

PETAR KRELJA:

TEORIJA U

PRVOM LICU

— FILMSKA

OPREDJELJENJA

HRVOJA

TURKOVIĆA

Kad si već spomenuo Bazina, ovdje imam mali citat, a kasnije ću reći zašto baš to citiram. André Bazin u djelu *Što je film?* kaže: “Svršeno je sa dobom kada je bilo dovoljno da se napravi filmski film da bi čovjek postao zaslužan za sedmu umjetnost. Naime, sada pokušavamo sagledati evoluciju teorija iz jednoga drugoga aspekta, da se malo protegnemo prema našem vremenu”. Baš me zanima kako ti razmišljaš o tom dualitetu iz ovog aspekta. S jedne se strane pojavljuje cijeli lanac takozvanih formativnih teorija, spomenuo si Arnheima a moglo bi ih se spomenuti još sve do naših dana, a s druge strane su Bazin i realističke teorije. Nije li to intrigantna tema za općenito rasvjetljavanje teoretiziranja o filmu?

Zapravo, ona je intrigantna i održava se na ovaj ili onaj način do današnjih dana, premda bih ja htio da se izgube ti polariteti, jer oni često imaju polemičke repove, i to zato što znaju biti jako

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

jednostrani. No, nažalost ili na sreću, oni se održavaju do danas. Naime, distinkcija je bila u ovome: s jedne strane, ako se film smatra posebnom umjetnošću, gleda se što ga čini posebnim i onda se posebno usredotočava na one postupke i sugestije koji su mogući samo u filmu, a ostali su manje vrijedni, manje im se posvećuje ili se, u korjenitijim slučajevima, čak istjeruju iz filma. I ta linija koju je Dudley Andrew označio kao "formativnu" liniju, pokušava vidjeti koji su to formativni postupci, a oni moraju biti vrlo specifični. Druga linija pokušava sagledati posebnost filma, ali posebnost filma je određena reproduktivna otvorenost koju film ima prema svijetu i drugim fenomenima ljudskoga života, a osobito prema drugim umjetnostima. Tako da je ova realistička orijentacija bila orijentacija koja je tražila posebnost filma, ali ju je nalazila upravo u njegovoj reproduktivnoj otvorenosti i registracijskoj prijemljivosti. E sad, u suvremenoj teoriji ta je distinkcija dobila svoju novu varijantu. Nova varijanta je bila u tome da, kad se javio modernizam, koncem 1950-ih i 1960-ih – francuski novi val, cijeli niz novofilmskih pokreta u različitim zemljama, među ostalim i u ondašnjoj Jugoslaviji, pa i u Hrvatskoj – to su sve bili ljudi koji su naglašavali formativnu stranu, stilske postupke, osobitost, personalnost, uočljivost tih stilskih postupaka i naravno da su tu stilizacije imale veliku ulogu. Na primjer, kad ste gledali Antonionijev film, ono što je imponiralo bio je dugi kadar, slabo zbivanje, stanovita meditativnost likova, fenomenalna kompozicija koju su likovi zauzimali u kadru, spori ritam, posebna vrijednost šumova i zvukova koji su se čuli i izolirali itd., tako da je ovaj fenomenalni retorički naglašen aspekt dobio strašno na važnosti i zapravo je ova modernistička linija naglasila upravo ovu formativnu tradiciju. Pomalo ironijski, Bazin je bio jedan od inicijatora autorskoga filma, a ideologija modernizma zapravo je na neki način pobijala njegove sklonosti i njegove vrijednosne preferencije.

I njegovu teoriju...

Međutim, postojala je s druge strane nezajažljiva praksa. Naime, film ima svoj hod neovisno o tome što teoretičari misle o njemu. I film je uvijek bio strašno otvoren svim fenomenima, svim umjetnostima, izvorima novih sadržaja, novih stilskih postupaka itd.; taj film zadržavao je otvorenost koju je Bazin preferirao. Recimo, s pojavom zvuka oduševljavalo se zvučnim potencijalima, ponovno se uživalo i u cijelom nizu artificijelnih stvari kao što su komorno kazalište, ples u mjuziklima, a s druge strane, otkrivala se sirova realnost, njegovali su se crnofilmski pravci s maksimalnim naglaskom na realističnosti, film je hvatao publicistički i politički atraktivne teme, sve teme koje su se pokazale atraktivne publici, bilo da se pojavljuju u kazalištu, u romanima ili u novinskim tekstovima. Film je gutao sve što je mogao i to je često puta radio suptilno, vrlo dojmljivo i vrlo vrijedno, a klasični hollywoodski film imao je upravo spektar takvih stiliziranih artificijelnih filmova kakvi su bili mjuzikli, poneke komedije, do vrlo naturalističkih filmova koji su se njegovali. I naravno, takvi su filmovi nalazili svoje teoretičare i pobornike koji nisu bili formativni i koji su pokušavali protumačiti svo ovo bogatstvo, raznovrsnost i otvorenost filma.

Kada bismo imali vremena, a nemamo ga, mogli bismo govoriti o jednoj drugoj liniji, a to su takozvane velike teorije, već spomenute estetičke, pa psihoanalitička koja je imala veliki značaj, pa ideološko-strukturalistička itd. Dakle, teorija nije zaokupljena, onako kako se estetika filma znala zaokupiti – vrednovateljskim karakteristikama fenomena, već ona traži potencijalne pravilnosti. Dakako, sad uvodim razgovor o trenucima dizanja filmske teorije na znanstvenu razinu. Kad se to dogodilo?

Ideja da bi filmska teorija mogla biti znanost javila se dosta rano. Sama ideja kao da se nije ticala specifičnog razmatranja filma nego je pokušala film podvrstati pod lupu nekih postojećih znanost-

sti, tako da su se vrlo rano, negdje 1920-ih, posebno u sklopu francuske filmologije, javili psiholozi koji su počeli tumačiti film kao fenomen i naravno da su smatrali da je njihov tretman znanstven. To su recimo bili Michotte, to je bio u Americi Nijemac Münsterberg. Prije njih postojali su sociolozi koji su vidjeli da je film socijalno važan fenomen takozvane masovne umjetnosti, pa su i oni pristupili iz te znanosti, tako da se ideja da se filmu može pristupiti znanstveno rano javila, samo ona kao da nije dodirivala interne, imanentne pristupe, one koji su pokušavali u strukturiranju filmova pronaći izvore za njihovo djelovanje na gledaočev doživljaj. Ideja da bi takvo proučavanje, dakle proučavanje strukture filma i njezina utjecaja na gledaočev doživljaj, moglo biti podvrgnuto određenoj znanstvenoj skrutini, pojavila se dosta kasno, i to sa semiotikom. Semiotika je nastupila kao grana humanističkih znanosti sa čarobnim ključem koji bi se mogao artikulirati u protoznanstveni pristup. Ironično, u vezi sa semiotičkim pristupom te su se znanstvene ambicije vrlo brzo izjalovile, tako da su nastavljači semiotike često antiznanstveno orijentirani, rogobore protiv znanosti i znanstvenog pristupa, protiv takozvanog pozitivizma, i zapravo njeguju jedan slobodno spekulativan, dosjetljiv pristup koji danas kognitivisti znaju nazivati "velikom teorijom", onom koja pronalazi ključeve za rješavanje svih filmskih problema. Ali, ta ideja da se može pristupiti znanosti u semiotici bila je jako artikulirana i ostala je prisutna, recimo, u određenim granama psiholoških izučavanja, u povjesničarskim pristupima koji su se počeli osobito njegovati negdje 1970-ih, a posebno su ojačali u 1980-ima. Gledanje i proučavanje filmova s analitičkim aparatom i zasnivanje teorijskog pristupa na proučavanju velikog korpusa filmova, a ne samo probranih primjeraka koji podupiru samu teoriju, nametnulo je empirijski pristup koji je zapravo bio znanstveni jer je podrazumijevao jako kritički pristup i jaku metodološku samosvijest i metodološku kontrolu nad tim kako se izučava, kako se govori o filmu, kakve se sudove donosi, itd., pa je taj povjesničarski pristup ponovno pojačao taj znanstveni pristup. I onda se konačno pojavio kognitivistički program, koji se zapravo temelji na određenim znanstvenim dostignućima na mnogim područjima, a posebno na takozvanoj kognitivnoj znanosti koja je multidisciplinarne naravi jer koristi teoretičare umjetne inteligencije, one koji se bave kompjutorima i robotima, koristi se neuropsihološkim i neurofiziološkim istraživanjima, koristi se osobitim psihološkim istraživanjima, čak i određenim antropološkim i lingvističkim istraživanjima, a pokušava sjediniti jako puno disciplina i spoznaja i njih koordinirati.

Je li ona integrativna?

Ona je integrativna, premda svi oni koji brane kognitivistički pristup upozoravaju da to nije jedna teorija, nego da je to pokušaj da se ujedine sve korisne spoznaje i sve korisne teorije kojima se mogu objasniti utvrditi problemi i utvrdive značajke filma.

PETAR KRELJA:
TEORIJA U
PRVOM LICU
— FILMSKA
OPREDJELJENJA
HRVOJA
TURKOVIĆA

Prokomentiraj ovaj citat iz tvoje knjige: "Teoretičarima se teorija čini kao jedinstveno tijelo koje se postojano usavršava, a svaki od njih ponešto doprinosi."

To nije tvrdnja o postojećem stanju, nego priželjkivanje. Naime, većina teoretičara, barem klasičnih, bili su jake individue s pogledom na svijet vrlo različitim od drugih i zapravo su se ponosili što su toliko različiti od drugih i što govore o stvarima o kojima drugi nisu govorili. Ono što je danas poželjno i što se pokušava uspostaviti u okviru empirijskih i znanstvenih pristupa, jest to da jedno shvaćanje korigira drugo i da se spoznaje umnožavaju i postaju sve kompleksnije i kompleksnije zahvaljujući radu mnogih. Dakle, teži se tome da se odstrane velike individualne geste u teoriji, a da se podstiče kumulativni združeni rad mnogih.

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Turkovićeve teorije filma

Već sam spomenuo kako me u ranoj mladosti bila dotaknula spoznaja da je film zapravo napravljen iz više komada. Kasnije sam čitajući Balázsa spoznao da su to kadrovi. Spoznaja da se film sastoji od više komadića, dakako, nije jedina tema tvoje knjige *Teorija filma*, ali je jedna od centralnih.

Da, centralna, i to programatski: trebao sam napisati disertaciju, trebalo je odabrati temu, a već duže sam se bavio prikazivanjem ili *mimesisom*. Međutim, mentor Ante Peterlić sugerirao je vezu s montažom koju sam predavao na Akademiji. Naravno, postoji i dublji razlog, a taj je da me je 1977. Branko Belan doveo na Akademiju da mu budem asistent i predajem teoriju montaže. Predajući to ljudima koji trebaju montažno raditi film, morao sam razmišljati, odnosno prenositi im utvrđena pravila koja su se mogla naći udžbenicima, priručnicima i teorijskim tekstovima. Morala su to biti pravila koja mogu primijeniti i s kojima se moraju suočiti dok rade film, dakle morala su biti empirijski primjenjiva, a ja sam nastojao sebi i njima protumačiti čemu služe ta pravila, jesu li dobro formulirana ili nisu, primjenjuju li se na sve slučajeve... Uvijek sam im pokušavao davati konkretne primjere filmova koje sam mogao dobiti na filmskoj vrpici a kasnije na videu, tako da je taj trud da im se pokaže logika montiranja, da im se prenesu i protumače pravila, bio moja osnovna preokupacija. Na temelju toga nastao je tekst, "Motivacija montažnog prijelaza" objavljen u *Filmskim sveskama* pokojnog Dušana Stojanovića, i on je postao jezgro knjige.

Obzor te knjige se s vremenom širio, najvjerojatnije je to razlog zašto si odustao od prvobitne ideje da se zove "Nevidljivi rez", pa si joj dao naslov *Teorija filma*. Makar, moram priznati da bi "nevidljivi rez" možda asocirao na medicinsku knjigu ili na dobar krimić.

Jedan od razloga zašto se promijenio naslov jest to što je on sam po sebi atraktivan, ali ne upozorava o kakvoj prirodi knjige je riječ. Budući da su se tu ipak rješavala, na primjeru nekih montažnih problema, neka najtemeljnija pitanja statusa filma i općenito filmske umjetnosti, odnosno filmskog prikazivanja, činilo mi se indikativnije dati knjizi naslov koji će ljudima dati na znanje da je u pitanju teorijski tekst, da se taj tekst odnosi na film i da se tu raspravlja o nekim temeljnim pitanjima filma.

Nisi išao za tim da se osloniš na neki postojeći teorijski model i da ga recikliraš, nego se tvoja knjiga morala na neki način odrediti prema tradiciji. Što si odbacio od gramatičara i estetičara, a što si od njih zadržao?

Možda bi bilo bolje da iz drugog kuta priđem tom pitanju. Naime, stvar je bila u tome da ja doista nisam dolazio u teoriju iz teorije. Danas mnogi ulaze u teoriju tako da su prethodno morali čitati teoriju za ispite, pisati seminarske i diplomske radnje, magisterije, doktorate, tako da je teorija ta koja generira teoriju. Međutim, u mojem je slučaju razmišljanje o problemima koje imam u doživljaju i u zamišljenoj produkciji bilo prvo što me natjeralo da uopće posegnem za teorijskim knjigama, jer sam sâm sebi pokušavao tumačiti svoje doživljaje, a kako sam se u tome osjećao dosta nemoćan, posegnuo sam za pojmovima koji bi mi pomogli da si razbistrim stvari koje su me onda zaokupljale. Tako sam počeo čitati teorije kako bih riješio probleme koji su me mučili u izravnom dodiru s filmom.

Dakako, kako nisi došao iz teorije tako u trenutku rješavanja vlastitih problema nisi bio svjestan ni jedne druge teorijske formacije, kognitivizma, koji se ovdje naslućuje. U ovom što govoriš postoji anticipacija toga.

Kognitivizam je došao puno kasnije. Stvar je bila u tome da sam tragao za svim tekstovima koji mi pomažu i tu nisam bio diskriminativan. Uzimao sam od klasičnih teoretičara, ali i nefilmske teoretičare – psihologe, estetičare, kako bih kod njih pronašao nešto što bi mi pomoglo u raščišćavanju. Kasnije, kad sam počeo predavati teoriju montaže, posezao sam naravno za cijelim nizom priručnika koji su tumačili konkretne stvari, tako da se nisam hvatao jedne teorije, nego sam lutao po različitim teorijama, tražeći što bi mi u kojoj od njih pomoglo u raščišćavanju mojih vlastitih razmišljanja o rješavanju problema. Tako mi se jedan pristup učinio strašno korisnim u dubljem tumačenju filmskih problema, a to je bila psihologija. Predavajući studentima o konkretnim problemima vidio sam da je logika u temelju pojedinih pravila koja su praktičari ustanovljavali u odnosu na konkretna montažna rješenja zapravo psihološka logika. To je logika našeg svakodnevnog promatranja svijeta. A onda sam upravo u psihologiji, posebno psihologiji percepcije, ali i općenito psihologiji kognicije, pronalazio tumačenja tih pravila, regularnosti koje nisu konvencionalne nego se temelje na psihološkom funkcioniranju čovjekova duha. Ta psihološka orijentacija me dovela do rješenja za koja se ispostavilo da su rješenja kojima pribjegavaju kognitivisti, a onda sam i njih čitao da vidim gdje se s njima slažem, a gdje ne.

Jesi li tada, kada si došao do tih prvih spoznaja na bazi psihologije percepcije, bio svjestan postojanja teorije redukcionista Münsterberga?

Čim je nanovo izdana u Americi njegova knjiga,² bila je nabavljena u knjižari u Gundulićevoj, a ja sam tada tamo radio, pa sam je kupio. Čitao sam sa zaprepaštenjem, jer to je jedan od prvih psiholoških pristupa filmu koji je promatrao film na razini percepcije, zatim je uzimao u obzir nešto što druge psihologije nisu uzimale, a to je proces pažnje koji je vrlo važan, a onda i emocionalne aspekte. To je jedan od najkompleksnijih pristupa s neizmjereno lucidnim uočavanjima koja su daleko nadmašivala razinu ondašnjeg teoretiziranja. Münsterberg mi je bio baš pravo otkriće i doista me potaknuo da u tumačenju nekih montažnih pravila daleko intenzivnije primijenim procese pažnje.

U toj me knjizi posebno privukla sklonost da se ne stavlja težište na visokospekulativni pristup koji je bio obilježio mnoge teorije filma, gdje se na načela filma gledalo s nekakve svemirske visine, pa se onda kasnije tragalo za primjerima koji će ilustrirati i učiniti vjerodostojnim ta krupna načela koja ravnaju cjelinom medija. S druge strane, postojali su empiričari koji su vršljali po filmovima i iz toga pronalazili pravila, a neki i više od toga. Ovdje, čini mi se, postoji napor da se te dvije krajnosti približe, da se stavi jače težište na filozofsko tumačenje filma, a s druge strane da se cijela stvar promatra iz najveće blizine, primjerice, funkcioniranje scene u filmu.

Čini mi se da su ta dva aspekta – taj jako generalni gdje se govori općenito o prirodi filma, i ovaj jako konkretni, gdje se govori o pojedinačnom rješenju – zapravo usko povezani i da se najopćenitija logika može pronaći u najkonkretnijem funkcioniranju. Doduše, to misle i psihoanalitički

PETAR KRELJA:
TEORIJA U
PRVOM LICU
– FILMSKA
OPREDJELJENJA
HRVOJA
TURKOVIĆA

² Izvorno je bila objavljena 1916, ali kako je Münsterberg tijekom Prvog svjetskoga rata, kao Nijemac koji radi na pomirenju Amerike i Njemačke,

postao javno sumnjiv, knjiga je pala u zaborav i tek je 1970. reizdana, kao svojevrsno "otkriće" važne rane teorije.

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

tumači; oni također smatraju da se najopćenitija logika može naći u najkonkretnijem detalju. Međutim, oni u tome pokušavaju biti dosjetljivi i originalni i općenite konstatacije se najčešće pojavljuju kao originalistička rješenja nekog originalističkog ili jedinstvenog ili atomskog rješenja koji se ne obazire na kontekst djela. Meni je pak bilo stalo da pronađem, recimo, teoriju koja bi sustavno mogla objasniti sva rješenja, a ne jedno individualno rješenje, ali objašnjavajući mnoga individualna. Tu je logiku vrlo jednostavno artikulirati i ja sam je artikulirao ovako. Počinje se s činjenicom da, kad idem gledati film, idem dobiti određenu mjeru doživljaja. Doživljaj gledaoca temelj je filma, zbog toga se film radi. Taj doživljaj nije nasumičan; ja ne mogu imati isti doživljaj bez obzira na to koji film gledao, svaki film uvjetuje osobit sklop doživljaja, prema tome i taj je sklop doživljaja vezan uz strukturu filma. Filmaš nastoji na takav način strukturirati film da izazove određeni ili složeni tip doživljaja, pa je očito da između postupaka u filmu i naših doživljajnih nijansi postoji zakonomjeran odnos: ne može se bilo kojim postupcima postići bilo koji doživljaj, nego se određenim postupcima postižu određeni doživljaji. Kad tako prilazimo filmu, onda gdje god imamo neki problem – bilo operativno filmaški, tj. proizvodni problem, bilo doživljajni problem – moramo operativni problem povezati s doživljajima koje izaziva, a naše doživljajne probleme povezati s konkretnim potezima u filmu koji izazivaju taj doživljaj. I to traženje zakonomjernosti objedinjuje proučavanje svakog mogućeg rješenja u filmu, i to na svim razinama – od primjerice rješenja nekog kontinuiranog reza, do vrlo suptilnih stilskih, izbora koji su svojstveni samo tom filmu a opet se temelje na zakonomjernom odnosu između karakteristika filma i naših doživljajnih reakcija na njih. Kad čovjek ima takvu orijentaciju, onda sve što pojedinačno govori uvijek povezuje s doživljajnim ciljem koji film ima, uvijek ima generalnu vizuru koja pomaže da se svaki detalj osvijetli. Zato se baš ne slažem sa stajalištem suvremenih kognitivista koji tvrde da oni rade takozvanu *piecemeal* ili djelomičnu teoriju koja se odnosi samo na ovaj ili onaj problem i ne pokušavaju pronaći sistematsku teoriju, jer čim tvrdiš da ti je baš kognitivna reakcija važna u odnosu na film onda imaš sustavnu vizuru i tu nema djelomičnosti. Možeš proučavati pojedinačne probleme individualno, ali ih uvijek dovodiš u vezu s temeljnom tezom ili teorijom o tome zbog čega film postoji. A on postoji da bi izazivao doživljaje.

Svoju knjigu si temeljio na jednom primjeru iz *Mjesta pod suncem* Georgea Stevensa iz 1951, posebno na jednoj sceni, gdje George i Alice rješavaju neki svoj problem. Za taj film bi se moglo reći da je klasične narativne strukture, prikazivački film. E sad, može li se to neko opće načelo o kojem govoriš pronaći u filmovima nenarativne, modernističke strukture, u neprikazivačkim filmovima? To se često prigovaralo ovom pristupu o kojem si govorio.

Zapravo je i težnja da tumačim sve fenomene filma bila u samom početku moga interesa za film. Moj prvi intelektualno zaoštren interes za film javio se koncem gimnazije, kada sam se suočio s modernističkim filmovima koji su me bili zatekli, pa sam počeo intenzivno razmišljati o tome čime me zatiču i čime tako jako djeluju na mene. Dakle, to je bila renesansa mojeg odnosa prema filmu, a u tom razdoblju moj je interes bio vrlo jak prema eksperimentalnom filmu. I sâm sam mislio raditi eksperimentalne filmove, a istodobno sam revalorizirao odnos prema klasičnom filmu, najviše pod utjecajem tekstova Ante Peterlića. Pokušavao sam vidjeti što to funkcionira u klasičnom filmu. Tako da ovo što sam rekao, da je doživljaj temelj svakog filmoveanja, znači da je to temelj podjednako i narativnog filmoveanja, ali recimo i obrazovnih filmova, reklama, eksperimentalnih filmova, dokumentaraca, dakle, svih tipova filma, a mi samo moramo pronaći koji je tip doživljaja na koji se izričito cilja tim različitim strukturama. U knjizi *Teorija filma* ponajprije se usredotočavam na narativne strukture, odnosno na konstrukciju scena. To mi je u središtu pozor-

nosti i to je tip doživljaja koji pratim. Međutim, u svojim predavanjima iz tipova filmskog izlaganja, pokušavam upozoriti da neki drugi tipovi filma ili neki drugi tipovi organizacije, kompozicije filma imaju druge ciljeve. Tu nije cilj da se predoči konkretno zbivanje i da se ono netremično prati, kao u narativnom filmu, nego doživljajni predmet mogu biti pojmovi, izgradnja jednog pojmavnog sistema i razrada naših spoznaja o svijetu, recimo u obrazovnim filmovima. Predmet može biti stvaranje određenog emocionalno obojenog odnosa prema stvarima, to je stvar poetskih struktura i recimo eksperimentalnih filmova ili poetskih dokumentaraca. Također, doživljajni cilj može biti da se naprosto identifikacijski orijentiramo u svijetu, da vidimo kakve su stvari, koje su karakteristike po kojima ih identificiramo kao takve, to je recimo posao opisnih struktura koje se često nalaze u dokumentarcima, koriste se u obrazovnim filmovima itd. Tako da me usredotočenje na doživljajni temelj upozorilo da ne postoji samo jedan obrazac organiziranja filma i samo jedna svrha kojoj bi se težilo, kao što to pretežno čini teorijska tradicija kad uzima igrani film kao jedini predmet svojega razmatranja, nego da postoje različiti tipovi filmova i različiti doživljajni ciljevi koji se mogu postizati i unutar jednog filma, ali se disciplinarno specijalistički razrađuju u pojedinim vrstama filma.

Tvoja knjiga sadrži četiri poglavlja. Možeš li rezimirati što se govori u svakom od njih, što se tvrdi, eksplicirati i dokazuje te što ih objedinjuje? To su, da spomenem: „teorija filmskog prikazivanja“, dakle jedan od temeljnih pojmova teoretiziranja, onda vrlo usko i specifično “scena i unutarscenski kontinuitet”, potom, “neprimjetni rez i motivacija reza”, dakle, opet jedan od fundamenata umovanja i teoretiziranja o filmu, i “teorija tematizacije”.

Korisno bi bilo govoriti o nastanku te knjige koja je malo heterogena. Jezgro je teorija motivacije, pitanje motivacije montažnog reza. Taj rad je već prije nastao, a radio sam na primjerima filmova pokušavajući vidjeti koji to psihološki mehanizmi (a nalazio sam ih u distribuciji i redistribuciji pažnje na montažnom prijelazu) čine pojedini rez tako samorazumljivim, tako prihvatljivim i dobrodošlim recimo u dobrom montažnom sklopu jedne scene. U klasičnom filmu, uzeo sam kao predmet proučavanja Hitchcockov *Psiho*. E sad, sve su to bili psihološki mehanizmi za koje sam utvrđivao da se oslanjaju na naše svakodnevno snalaženje u konkretnim ambijentima. To jest, logika po kojoj gledamo da bismo se snašli, razgovarali s ljudima, vidjeli što se zbiva oko nas u konkretnim ambijentima, zapravo je logika koja se primjenjuje i u rješavanju montažnih rezova. E sad, što je u temelju svega toga? U temelju je sposobnost filma da pokazuje stvarne situacije i da nam pogled vodi na način na koji se mi snalazimo u stvarnim situacijama. Prema tome, samo prikazivanje ili *mimesis*, mimetička priroda filma, omogućava rekonstrukciju naših svakodnevnih perceptivnih snalazilačkih mehanizama. I onda sam tome pridružio dio knjige koji je već bio koliko toliko artikuliran, a to je teorija prikazivanja, koju sam samo razvio tako da se može direktno prenijeti na motivaciju reza. Onda se pojavilo pitanje kako napraviti prijelaz između općenite teorije prikazivanja (i problema s kojima se ona suočava) prema posebnom problemu motivacije montažnog prijelaza i snalaženja u prizoru. Posrednički dio je razmišljanje o tome gdje se javljaju motivirani rezovi. Oni se javljaju u sceni. Koja je njihova priroda? To je da se oni javljaju kao neprimjetni; jedva primijetimo da uopće postoji rez kad je scena tako konstruirana. I onda sam smatrao da kroz posredničko poglavlje moram prvo objasniti pojam scene, prirodu nevidljivog reza i vidjeti koji su problemi u tumačenju tih nevidljivosti. Kad je sve to napravljeno, ono što mi je nedostajalo jest činjenica da nije samo scena u pitanju, da ono što ravna scenom nije samo logika montažnog prijelaza, nego ukupno strukturiranje scene. Pitanje je bilo zašto uopće netremice promatramo prizor u sklopu scene. Promatramo ga zato jer je on tematski važan. Po čemu je tematski važan?

PETAR KRELJA:
TEORIJA U
PRVOM LICU
— FILMSKA
OPREDJELJENJA
HRVOJA
TURKOVIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Po tome što se pojavljuju nekakve intrigantne stvari koje nam zaokupljaju pažnju, ali ne kratko-ročnu nego dugoročnu pažnju koju sam onda nazvao interesom. I upravo razmatranje tog dugoročnijeg interesa koji nas vodi kroz scenu, od scene do scene i kroz cijeli film, doveo je do poglavlja o tematizaciji u kojem svi postupci koje sam proučavao, recimo, motivacija, nisu bili ništa drugo nego postupci kojima se neke stvari u našem životu u filmu tematiziraju, dakle čine glavnim predmetom našeg interesa kroz dulje vrijeme filma. Logiku po kojoj se odvija taj tematizacijski proces pokušao sam razložiti u zadnjem dijelu knjige. Tako je cjelina knjige nastala iz jedne jezgre i u pokušaju da se ta jezgra protumači s jedne i s druge strane.

Sad ćemo se opet izdići iznad pojedinih tematskih područja i možda ću ti za kraj malo “zapapri-ti”. U više navrata si definirao film kao epistemološko-komunikacijski fenomen, a u uvodu drugog izdanja svoje knjige tvrdiš: “Povezivanje kognicije i komunikacije ‘iznutra’ u (njegovom) epistemološko-komunikacijskom pristupu problemu prikazivanja i u analizi filmskih strategija...”. To je na neki način pokušaj definiranja strategije tvoje knjige. Bilo bi zgodno malčko pojasniti ovo. To je zapetljano, ali je stvar u tome da suvremeni kognitivistički pristup, budući da je psihološki, gleda samo naše individualno doživljavanje ne uzimajući u obzir to da je film kolektivni fenomen. Kolektivnost tu ostaje kao područje koje netko drugi treba protumačiti. Naravno, i kognitivna znanost bavi se problemima socijalne kognicije, ali oni nisu baš primjenjivani na film i na umjetnost, tako da je često puta kognitivistički pristup, kako bi to filozofi voljeli reći, subjektivistički pristup: gleda kako mi subjektivno doživljavamo i ne uzima film kao socijalni fenomen. Mene je od početka vodilo i olakšavalo mi da probleme prikazivanja osvijetlim s netradicijskog kuta to što nemamo posla samo s individualnim doživljavanjima, jer je film socijalna tvorevina koja nas tjera da na određenim socijalnim standardima uspostavimo vezu s drugim ljudima, sa samim gledaocima i s filmašima koji rade film. Cijelo naše doživljavanje ima komunikacijski aspekt! Bit je komunikacije usuglašavanje predodžbi i naših činova s drugim ljudima. Uvijek sam pokušavao vidjeti koji bi aspekti prikazivanja ili filmskog rada imali komunikacijske konsekvence, premda to nije dominantna crta ove knjige. Ali postoje dijelovi u kojima se direktno vezuju, recimo psihološke konotacije s komunikacijskim aspektom. To su poglavlja u kojima upozoravam da su psihološke, opažalačke strategije koje se biraju često puta opažalačke strategije kojima režiseri gledaoca navode na određene reakcije, dakle, da tu uvijek postoji cijeli niz komunikacijskih pomagala. Primjerice, kad ovako razgovaramo, nosilac komunikacije nije samo riječ, nego i naš pogled. Mi vidimo želi li se sugovornik uključiti u razgovor ili ne, je li mu pažnja odlutala ili ne, i ja prema tim znakovima ravnjam svojim izlaganjima. Ti znakovi koji prate komunikaciju su metakomunikacijski znakovi i oni pokazuju u kojoj je mjeri smisao koji izgovaram društveno ponuđena stvar, i na koji način cijeli taj proces ima neku komunikacijsku ritualnost. Tu vizuru pokušavam dati u svojoj knjizi, i inače, kad raspravljamo o svim doživljajnim fenomenima, uvijek pokušavam vidjeti kakve to komunikacijske temelje, razloge ili motive ima.

Molim te za kraj, da te ne sputava skromnost i da mi kažeš jednu rečenicu o tvome razmišljanju da je cijelo teoretiziranje jedan veliki korpus kojemu mali radnici daju svoj doprinos. Što je tvoj doprinos?

Moj je doprinos upravo naglašavanje komunikacijskog aspekta i pokazivanje kako se sustavno mogu tumačiti različite retoričke strategije za koje smatram da su prvenstveno komunikacijske. Potom – pokazivanje da logika koja ravna montažom nije riješena postojećim udžbenicima nego da postoji još mnogo stvari koje se moraju protumačiti, a jedna od njih je distribucija pažnje. I

pitanje tematizacije je dosta značajno jer ono objašnjava temporalno strukturiranje naracije, što prije i nije bilo objašnjeno. Tek se uzimalo da je cijeli film gotov proizvod u kojem moraš utvrditi neke stalne značajke, a ne da je to doživljajni proces koji teče od početka do kraja. E sad, ova teorija tematizacije uvodi dijakroni ili vremenski raspoređen odnos prema filmu i njega tumači, a to je vizura koja nije toliko prihvaćena i udomaćena u suvremenoj filmskoj teoriji. Ukratko, to su stvari s kojima sam, mislim, donio koliko-toliko novog u pristupu filmu.

PETAR KRELJA:
TEORIJA U
PRVOM LICU
— FILMSKA
OPREDJELJENJA
HRVOJA
TURKOVIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Od 3 do 22
(K. Golik, 1966)



Chanoyu
(S. Iveković i D.
Martinis, 1983)

UDK: 791.041.7

Krunoslav Lučić

FILOZOFSKI FAKULTET U ZAGREBU

Stilizacijske funkcije u hrvatskom dokumentarnom i eksperimentalnom filmu: dva primjera nenarativnih tipova filmskog izlaganja

SAŽETAK: Radom se pokušavaju kritički sagledati i primijeniti spoznaje koje je filmolog Hrvoje Turković razrađivao u sklopu istraživanja općeg koncepta stila, stilskih otklona i stilskih funkcija u filmu te tipova filmskog izlaganja. Kao polazišna točka rada uzima se niz Turkovićevih eseja objavljenih i sabranih u knjizi *Retoričke regulacije: stilizacije, stilske figure i regulacija filmskog i književnog izlaganja* (2008). Na početku rada pokušava se ocrtati važnost metakomunikacijskog i komunikacijskog razumijevanja filma te signala koji reguliraju tijek filmskoga izlaganja, ali i gledateljevu percepciju i interpretaciju filma. Ističe se važnost *funkcionalnog*, a ne topološkog razumijevanja metaizlagačkih/metadiskurznihih signala u filmu koji upravljaju gledateljevom pozornošću i organizacijom filmskoga djela. Također se ističu tipovi stilizacija/stilskih otklona na temelju kojih je moguće prepoznati izmicanje pojedinih filmova određenom filmskom rodu kojemu pripadaju i tipu filmskog izlaganja koje dominantno koriste. U drugoj se polovici rada funkcionalno razumijevanje stilskih otklona pokušava primijeniti na dva genološki različita hrvatska filma, organizirana drukčijim tipovima filmskoga izlaganja: *Od 3 do 22* (1966) Kreše Golika i *Chanoyu* (1983) Sanje Iveković i Dalibora Martinisa.

KLJUČNE RIJEČI: opisno izlaganje, poetsko izlaganje, stilizacija/stilski otklon, funkcija stilizacija, Hrvoje Turković, *Od 3 do 22*, *Chanoyu*

Uvod

Osnovna je zadaća ovoga rada istraživanje izlagačkih strategija u nenarativnim tipovima filmskog izlaganja, i to u dvama genološki različito određenim filmskim kategorijama – dokumentarnom i eksperimentalnom filmu. Iako se nenarativni tipovi filmskog izlaganja mogu uspješno uključiti u filmove temeljene na naraciji oni ipak čine osnovno konstrukcijsko načelo izgradnje cjeline jednog dijela korpusa dokumentarnih i eksperimentalnih filmova te pripomažu konstituciji šireg određenja filmskog roda unutar kojeg se analitički i klasifikacijski smještaju filmovi takve izlagačke strukture (usp. Turković, 2006c: 5–7 i 2010: 80–82).

Premda i narativno organizirani filmovi i oni nenarativni dijele dio značajki svoje organizacije, poglavito one dijelove filmskog izlaganja koji se nazivaju metakomunikacijskima (npr. okvir, najave i odjave filmova, itd.) i koji su visokokonvencionalizirani kroz povijest proizvodnje, distribucije i recepcije različitih vrsta filmova, u radu ću staviti naglasak na dva temeljna aspekta te metakomunikacijske regulacije filmskog izlaganja. Prvo, fokusirat ću se na tzv. *konstrukcijske* signale unutar filmskog izlaganja koji imaju metakomunikacijsku funkciju općeg strukturiranja cjeline filmskog “tkiva”, te, drugo, pokušat ću odrediti kako ti signali, koji se često određuju i općim nazivom “filmskih interpunkcija” (kako to čini, npr. Christian Metz), određuju specifično filmske genološke kvalifikacije analiziranih filmova, i to (a) s obzirom na primjenu konstrukcijskih načela

u samim filmovima te (b) s obzirom na gledateljevo razumijevanje i shvaćanje tih konstruktivnih principa. Pokušat ću pokazati, na primjerima dokumentarnog (*Od 3 do 22*, Krešo Golik, 1966) i eksperimentalnog filma (*Chanoyu*, Sanja Iveković i Dalibor Martinis, 1983) kako različite izlagačke strategije određuju njihovu genološku pripadnost te kako specifični, uvjetno rečeno, *podkonstrukcijski* signali unutar pojedinih filmskih sekvenci (tzv. parametri filmskog prizora ili oblici filmskog zapisa) omogućuju adekvatno strukturiranje filmske cjeline te kako omogućuju metaizlagačko razumijevanje procesa filmske komunikacije.¹

Metaizlagačke funkcije: konstrukcijsko-organizacijski signali

Pretpostavka komunikacijskog shvaćanja filmova, tj. činjenice da "tkivo" filmskog teksta prenosi određeni sadržaj prikazan pod određenim formalnim uvjetima od nekog pošiljatelja k nekom primatelju poruke koja uz to ima i neko adekvatno značenjsko polje interpretacije, odnosno s obzirom na to da je konstrukcijski izgrađena na nekim temeljnim principima koje gledatelj može primjereno razumjeti, temelji se na osnovnoj pretpostavci da i ne-neposredna priopćenja (poput knjiga, filmova, video i računalnih igrice, slika, radijskih i televizijskih emisija, itd.) imaju regulatore koji omogućuju ne samo da se takva priopćenja bitno razlikuju od cjeline svakodnevnog-životnog djelovanja već i primjerenu recepciju od strane naslovljenika tih priopćenja, a sve kako bi bila interpretirana u skladu s pretpostavljeno smislenim intencijama proizvođača komunikacijski orijentirane poruke. Takva priopćenja, u koja spada i film, nazivaju se *transsituacijskima* (usp. Turković, 1993: 23–24) jer posjeduju karakteristike upućivanja na kontekste koji nisu neposredno prisutni sudionici komunikacije, tj. u kojima se sudionici neposredno ne nalaze (poput prepričavanja prošlih događaja u neposrednoj verbalnoj interakciji) te posjeduju karakteristike posredovanja komunikacije a pomoću nekog medija koji omogućuje *trajno* prenošenje informacija sadržanih u određenoj poruci bez mogućnosti da naslovljenik poruke na nju neposredno odgovori pošiljatelju (to su zapisi u širem smislu te riječi).

Takvi trajni zapisi posjeduju u svoju strukturu ugrađene signale koji neposredno komuniciraju, odašilju određene elemente poruke, ali i omogućuju da se medijski posredovano odaslane poruka razlikuje od ostatka pojava u gledateljevu svakodnevnom iskustvu te da se ustanove jasni parametri filmske recepcije, kako ne bi bilo zabune oko toga je li zaista riječ o posredovanom iskustvu svijeta ili je riječ o samoj, neposredno doživljenoj stvarnosti. Ta *sekundarnost* filmskog fenomena osigurana je upravo s pomoću standardiziranih *metakomunikacijskih signala* koji gledatelju daju jasne upute kako razlikovati filmsku od nefilmske pojave.² Uz prostorne (materijalni okvir fil-

¹ Taj proces nije nužno ovisan o dodanim, neprizornim elementima, već, upravo suprotno, prizorni, nestilizirani sastojci pojedinih prizora svojom kontrastivnom uporabom i organizacijskom učestalošću pridonose općoj stiliziranoj formi, ali tek u odnosu na genološki suprotstavljene i drukčijim tipom filmskog izlaganja izvedene narativne paradigme igranih filmova.

² Pojam metakomunikacijskih signala s njihovom funkcijom jasnog razgraničavanja određene komunikacijske pojave u svijetu od drugih oblika djelovanja ili komuniciranja Turković je preuzeo

od Gregoryja Batesona (1972: 150–166). Bateson je važnost metakomunikacijskih razgraničivača dokazivao na primjeru simulirane radnje sekundarnog tipa od onog neposredno djelatnog – na igri. Druga važna činjenica na koju je uputio je to da signali koji se izmjenjuju unutar te sekundarne komunikacije ne označavaju stvarne radnje, već fiktionalne (npr. lagani zagriz, tj. simulacija ugriza u igri životinja označuje taj ugriz, ali koji nije realno postojeći, a tek signal unutar primarne radnje, tj. ugriz označuje stvaran ugriz).

ma), vremenske (najava i odjava), teksturne (razlikovnost tvarne podloge na koju se projicira film i tvarnih karakteristika svjetlosnih signala koji dolaze iz filmskog projektor) metakomunikacijske signale (usp. Turković, 1986: 30 i dalje; 1993: 26 i 2000: 138) i *strukturno-organizacijski* signali koji postavljaju načela za opću organizaciju filmskog izlaganja također mogu imati metakomunikacijsku funkciju utoliko što nam svojim promjenama tijekom izlaganja govore kako je ovdje riječ o filmskoj, a ne nekoj drugoj, izvanfilmskoj pojavi (u slučaju da je gledatelj zanemario ili jednostavno nije opazio druge signale koji jasno upućuju na tu činjenicu). Gérard Genette (1997: 1–15) je te metakomunikacijske signale svrstao pod opći naziv *parateksta*³ pripisujući mu sličnu funkciju netekstualnog ili, bolje rečeno, ne-osnovnotekstualnog organiziranja i kontroliranja, reguliranja temeljnog teksta određenog zapisa ili opće komunikacijske razmjene informacija.

Spomenute *strukturno-organizacijske signale*⁴ tako valja shvatiti dvostruko: i kao metakomunikacijske signale koji imaju funkciju razgraničavanja filmske od nefilmskih pojava (zbog činjenice da ništa drugo u svijetu nije prikazano pod istim uvjetima prikazivanja pod kojima to čini film) i kao *metadiskurzne/metaizlagačke signale* koji omogućuju adekvatno reguliranje samog tijeka izlaganja (usp. Turković, 2000: 139–140 i 1993: 27). Budući da ne priopćavaju neku neposrednu informaciju vezanu za sadržaj komunikacije, već omogućuju organiziranje procesa komunikacije, i metadiskurzni signali mogu se shvatiti metakomunikacijski iako se ne moraju nužno podudarati s mjestima na kojima se ostali metakomunikacijski signali zaista i javljaju u filmu. Na primjer uvodna, opisna sekvenca filma najčešće praćena konstrukcijom temeljnog kadra u širem planu (npr. totalu) i “sužavanja” na uže planove, može se podudarati s najavom filma kao kronografskim metakomunikacijskim signalom koji vremenski razgraničuje film od njegove nefilmske okoline, ali i ne mora. Međutim, čak da se i ti signali podudaraju (npr. istodobno supostojanje opisne sekvence u nizu kadrova i izlaganje napisa imena tvoraca filma, tzv. *podšpica*) riječ je o različitim funkcijama koje ispunjavaju: jedno je funkcija razgraničavanja filmske od nefilmske pojave, a drugo razgraničavanje dijelova filma/sekvenci unutar samog filma (što ne isključuje da i ta opisna sekvenca ima metakomunikacijsku razgraničavajuću funkciju).

KRUNOSLAV
LUČIĆ: STILIZA-
CIJSKE FUNKCIJE
U HRVATSKOM
DOKUMENTAR-
NOM I EKSPER-
IMENTALNOM
FILMU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

3 Treba napomenuti da metakomunikacijski signali imaju “dvostruk život”. Naime, oni mogu biti ugrađeni u osnovnu strukturu teksta, tada ih Genette (1997: 5) naziva *peritekstom*, a Turković (1986: 33) *izravnim* metakomunikacijskim signalima, dok one signale koji okružuju osnovni tekst (npr. intervju s autorom o njegovom romanu) Genette naziva *epitekstom*, a Turković *neizravnim* metakomunikacijskim signalima (npr. najave filmova u tisku, filmski plakati, razmještaj stolaca, gašenje svjetala itd.).

4 Turković (1986: 32; 1993: 26; 2000: 138; 2008: 211–212) je te signale nazivao različito. Od konstrukcijskih, preko strukturnih, do strukturno-izlagačkih i metadiskursnih. Premda je u kasnijim tekstovima (2000: 138; 2008: 211) te signale podveo pod zajednički naziv strukturno-izlagačkih

razgraničivača, ja ću, vodeći se njegovim ranijim tekstom iz 1986, unutar tih konstrukcijskih signala razlikovati dvije temeljne odrednice strukturnog i metastrukturnog organiziranja cjeline filmskog djela. Pod *metastrukturne* signale tako potpadaju sve prijelazne forme koje posreduju između različitih sekvenci filma (npr. protežne filmske spone poput pretapanja, razgraničenja implicirana značajnom promjenom vremensko-prostornih parametara scene i promjene u uporabi oblika filmskog zapisa), dok pod *strukturne* signale spadaju koji uvjetuju promjenu načina prikazivanja unutar neke filmske sekvence, bilo da se radi o promjeni slikovnih, zvukovnih oblika filmskog zapisa ili pak o promjeni točke promatranja, duljine kadrova, itd. Na to je razlikovanje vrlo inventivno uputio i Metz (1978: 85–105).

Montažne sponne ujedno su i najčešća sredstva za razgraničavanje dijelova filma, ali kako ispravno upozorava Metz (1978) u eseju "Znaci interpunkcije i demarkacije u filmu dijegeze" iz 1971, uporabu montažnih spona u pojedinim segmentima razgraničavanja kadrova filma nipošto ne treba miješati s *funkcijama* koje montažne sponne imaju pri razgraničavanju filmskih (najčešće narativnih) sekvenci (koje Metz poistovjećuje s filmskim sintagmama). U slučaju sekvencijalnog razgraničavanja nije više riječ o uporabi specifičnih montažnih spona s ciljem povezivanja kadrova, već je riječ o znakovnim interpunkcijama koje služe demarkacijama filmskih sintagmi (ibid., 97–99) neovisno o tome jesu li montažne sponne prethodno upotrijebljene unutar pojedine narativne sekvence filma. Ako su pretapanja kao protežne montažne sponne upotrijebljene za povezivanje kadrova unutar jedne sekvence, kao u prvoj sekvenci *Mjesta pod suncem* (*A Place in the Sun*, 1951) Georgea Stevensa, one tada nemaju demarkativnu funkciju, već češće povezujuću funkciju jer su u službi ostvarivanja kohezije narativnih jedinica unutar sekvence, odnosno imaju funkciju povezivanja kadrova u smisleni narativni slijed koji konotira neki veći prolazak vremena ili prostornog prevaljivanja puta u nekom neodređenom vremenu koji je označen tim montažnim nizom (tu je, dakle, riječ o *tipu montaže* unutar određene sekvence). Kod unutar-sintagmatskog povezivanja kadrova s pomoću pretapanja riječ je o *jednoj* narativnoj sekvenci, a ne o više njih. Dakle, filmska interpunkcija izvedena tek s pomoću pretapanja ima status *funkcijske primjene montažnih spona u cjelini filmskog izlaganja*. Protežna montažna spona u ovome je slučaju tek nužni, ali ne i dovoljni uvjet za markiranje mjesta prijelaza u novu sekvencu narativnog filma.

Međutim, ni demarkacija različitih sekvenci ne mora se nužno izvoditi protežnim montažnim sponama. Razgraničavanje/markiranje mjesta prijelaza u novu sekvencu može se izvesti i ne-protežnom montažnom sponom (rezom), ali tada funkciju razgraničivača preuzima ili promjena u tijeku radnje filma ili pak promjena u primjeni nekih oblika filmskog zapisa (stoga razlikujemo opisnu sekvencu, koja koristi široke planove i složene panorame ambijenta u kojem će se odvijati radnja, od one narativno-dijaloške u kojoj su interakcije likova raskadrirane kontinuiranom montažom uz uporabu reza na bliže planove sugovornika). Jedini manji problem razgraničavanja sekvenci nastaje kod filmova snimljenih u jednom kadru, poput filma Aleksandra Sokurova *Ruska arka* (*Russkiy kovcheg*, 2002), gdje je sintagmatska razlučivost izvedena očitim nedostatkom filmskih interpunkcija, u smislu u kojem ih shvaća Metz, a razlikom u ambijentima i razlikom u uporabi tzv. filmskih izražajnih sredstava. Na sličan je način označena i promjena sekvenci u Nolanovu *Mementu* (2000) gdje izmjena boje kao slikovnog oblika filmskog zapisa jasno razgraničuje narativne sekvence filma (uz usporednu promjenu tijeka radnje).

Da je riječ o vrlo važnoj kategoriji *funkcionalnosti* unutar cjeline izlaganja govori i činjenica da međunatpisi u nijemom filmu nisu uvijek bili u službi razgraničivača sekvenci, već su vrlo često služili pojašnjavanju na jednoj drugoj razini: pisanim su dodatkom glavnom tijeku izlaganja služili kao opisivači pretpostavljenih verbalnih iskaza likova unutar filma, a gledatelj je tada povratno te zapisane, umetnute natpise pripisivao sadržaju slikovnog zapisa filmskog kadra koji je prethodio umetnutom natpisu. Dakako, to ne znači da i tako shvaćeni međunatpisi nisu imali metadiskurznu funkciju, budući da su davali gledatelju jasne *upute* za tumačenje verbalnog ponašanja likova, već da je raspored prevlasti funkcija u tom slučaju bio drukčiji. Kod međunatpisa koji su razgraničavali sekvence (npr. označivanje novog vremena, prostora i općeg konteksta radnje filma) govorimo o filmskim znakovnim interpunkcijama, odnosno o metastrukturnim konstrukcijskim signalima (usp. bilješku br. 3 ovoga rada), dok kod unutar-scenskih međunatpisa koji ilustriraju dijalog govorimo o strukturnim konstrukcijskim signalima. No, oba signala imaju metaizlagačku funkciju organiziranja gledateljeve pozornosti i davanja uputa za tumačenje i pojedine scene i cjeline filma.

Uporaba standardiziranih stilizacija (koje Turković, 1993: 27, naziva i *metadiskurzni orijentirima*), kao odmak od glavnog tijeka filmskog izlaganja, posebno je važna na mjestima na kojima se događa neka promjena u izlaganju, tj. gdje je posebno važno gledatelja uputiti da je došlo do neke značajnije izlagačke promjene bilo u prostornim koordinatama radnje filma, bilo vremenskog tijeka, bilo perspektive, odnosno točke promatranja koja se potencijalno pripisuje ili akterima filmske priče ili instancijama koje nužno ne nastanjuju dijegetički horizont filma (kao kod tzv. objektivnih ili autorskih kadrova). Manjak takvih standardiziranih indikatora prijelaza može znatno narušiti gledateljevu pozornost i onemogućiti mu valjano razumijevanje izlaganja. Tako, primjerice, u filmu Michelangela Antonionija *Zanimanje: Reporter (The Passenger, 1975)* hipodijegetičko “spuštanje” na zamišljaju razinu subjektivne perspektive glavnoga junaka Davida Lockea i njegove supruge nije jasno markirano visokokonvencionaliziranim postupkom pretapanja (koje se često koristi u sekvencama prikaza snova, prepričavanja, zamišljaja itd.), pa su umetnute sekvence subjektivnog sjećanja “stopljene” s ostalim sekvencama filma. Međutim, mogućnost prepoznavanja istog lika u različitim subjektivno proživljenim vremenima dana je scenografskim i kostimografskim sredstvima: osim različite odjeće i prostora u kojem djeluje lik u umetnutim sekvencama nema brkove koji ga jasno vizualno razlikuju od samog sebe u okvirnim sekvencama. No, takav postupak ne mora biti shvaćen kao pretjerana stilizacija sama po sebi jer bez “kontrolne točke” klasičnog fabularnog izlaganja, gdje je pretapanje standardizirano kao metadiskurzni marker za hipodijegetičke razine priča (dosljedno provedeno u Wellesovu *Građaninu Kaneu – Citizen Kane, 1941*), odsutnost takvog markera ne bi ni bila uočljiva kao vrsta otklona od klasičnim stilom sustavno uspostavljenog pravila izlaganja. Dakle, kod Antonionija je riječ o različitom stilu koji nosi konotaciju modernističkoga.

Upravo se o narušavanju pravilnosti na razini skupine filmova i svakodnevne percepcije može govoriti kod iznevjerenog očekivanja pseudoopisne sekvence/temelnog kadra u filmu Michaela Hanekea *Skriveno (Caché, 2005)*, gdje prvi kadar filma sugerira kako je riječ o temeljnom kadru opisne sekvence koja će prikazati kontekst ambijenta početne radnje, da bismo vremenskim protjecanjem filmske projekcije shvatili kako je riječ o videosnimci koju na VHS-uređaju gledaju protagonisti. Iako je postupak izveden polutotalom eksterijera standardiziran kao način uvođenja u film, on je upotrijebljen nestandardno⁵, ne samo kako bi naznačio početak filmske sekvence (što zaista i čini, budući da se vremenski nalazi na početku filma),⁶ već kako bi naglasio važnost koju gledatelj mora pripisati videosnimkama koje će kolati cijelim filmskim izlaganjem. Dakle, nestandardna uporaba standardnog filmskog postupka također nam govori u prilog tomu da u raspravi o metakomunikacijskim, metadiskurzni signalima i stilizacijama nije riječ samo o mjestu i obliku njihova pojavljivanja, već prije svega o njihovoj *funkciji*, kategoriji koje je Turković (2008: 33–35, 62–63) itekako svjestan.

Dva temeljna modusa stilskih otklona

Stilizacije se, kao smisleni, sustavni otkloni od prevladavajuće norme unutar tijeka izlaganja (usp. Turković, 1990: 569–570 i 2003b: 646) mogu javiti na mjestima koja bitno odudaraju ili čine osobit izlagački prijelaz između različitih dijelova filma nazivanih sekvencama. No, kao što

⁵ Turković (1993: 27), takve stilizacije naziva *metadiskurzni uputama*, a kasnije jednostavno *stilizacijskim signalima* (usp. Turković, 2008: 213).

⁶ No, čak ne označava ni vremensko razdoblje, jer snimka sadržava prikaz dana, a supružnici je gledaju navečer.

je već naznačeno, ne moraju sva mjesta koja nose "težinu" metakomunikacijskog signala imati i specifičnu stilizacijsku funkciju osim ako stilizaciju kao otklon ne tumačimo isključivo kao komponentu koja se tiče odnosa između dijelova filma. Kako bismo razlikovali ta dva slučaja, odnosno dva tipa uporabe stilizacijskih sredstava unutar filma, potrebno je razlikovati kriterije na kojima temeljimo i iz kojih izvodimo određeni otklon unutar filma bilo u općemetakomunikacijskoj ili posebnometalizlagačkoj funkciji.

Kriterij na kojem temeljimo razumijevanje tipa otklona (i tipa pravilnosti) tako je shvaćen dvostruko: ili (1) kao *posebna* pojava unutar filmskog izlaganja koja tvori specifični obrazac narušavanjem pravilnosti uspostavljene samim filmskim izlaganjem. Tada govorimo o otklonu od posebnog pravila izlaganja uspostavljenog kontekstom određenog filmskog prizora ili veće sekvence unutar filma. Ili (2) kao *opća* pojava koja se oslanja na (a) narušavanje pravilnosti uspostavljene cjelinom filma (poput kvalifikacije stila, filmske škole, filmskog razdoblja, itd.) ili (b) na narušavanje pravilnosti uspostavljene osnovnih zakonima ljudske percepcije i kognitivne obrade materijala svakodnevnog iskustva svijeta, poput okvirnog razgledavanja novog prizora u koji ulazimo i sužavanjem na detalje koji su nam od osobitog značaja za snalaženje u prostoru ili, pak, standardne percepcije ljudi u razini očiju, itd.⁷

Ta dvostrukost načina pojavljivanja stilizacija u filmu vidljiva je na primjerima standardiziranih mjesta na kojima se pojavljuju. (1) Stilizacije se mogu javiti na podudarnim mjestima na kojima se javljaju i kronografski metakomunikacijski signali (spomenuta najava filma) i to kao otklon od glavnog tijeka izlaganja filma. Tada govorimo o unutarizlagačkoj, *posebnoj* pravilnosti, uspostavljenoj samim izlaganjem, od koje najava predstavlja jasan odmak. No, (2) stilizacije se mogu javiti u nestandardnoj uporabi na standardnom mjestu u izlaganju (poput spomenutog početka *Skrivenog*) i tada govorimo o drugoj, *općoj* vrsti otklona, onoj koja nadilazi okvir pojedinačnosti filmskog djela.⁸ U tom slučaju dolazimo do kategorije međufilmskih i korpusnih odnosa među skupinama filmova koje različito klasificiramo: bilo s obzirom na stil, rod, žanr, itd. Tu, dakle, više ne govorimo o otklonu najave od glavnog tijeka izlaganja, već o otklonu u odnosu na druge filmove koji su uvođenje u film izveli na drukčiji način.

Problem posebnoizlagačkog i općeizlagačkog razlikovanja funkcijskih značajki stilizacija u filmu najbolje je ilustrirati usporedbom dvaju različitih tipova izlaganja koja će rezultirati i različitim rodnim određenjima filmova. Riječ je o filmu Kreše Golika *Od 3 do 22*, koji se može kvalificirati općim rodnom određenjem dokumentarnog filma, i filmu Sanje Iveković i Dalibora Martinisa *Chanoyu*, koji se može kvalificirati općim rodnom određenjem eksperimentalnog filma. Ta dva filma posjeduju jasne tematske i izlagačke podudarnosti. Tematski i izlagački okvir filma *Od 3 do 22*

⁷ Usp. Turković, 1995: 562; 2006b: 42 i 1993: 27; a osobito Turković, 2008: 18–22, 43. David Bordwell (2008: 150–155) također razlikuje ova dva tipa otklona i pravilnosti (normi). On *poseban* tip pravilnosti i otklona naziva *unutrašnjim* (*intrinsic*), a *opći* tip *izvanjskim* (*extrinsic*). Bordwell u svoju shemu također uključuje i opći tip pravilnosti/otklona koji se oslanja na gledateljeve kognitivne dispozicije.

⁸ Različite funkcije i različite kreativne mogućnosti najavne špice filma razrađuje Tomić (2005: 115–138),

oslanjajući se na njihovu općemetakomunikacijsku, ali i komunikacijsku funkciju unutar filmskog izlaganja. Popis i razradu metadiskurznihih signala i mjesta na kojima je najvjerojatnije da će doći do uporabe stilizacija s ciljem generiranja uputa gledatelju za lakše praćenje i razumijevanje narativnog tijeka izlaganja filma, nudi Turković (2000: 140). Riječ je o *počecima*, *završecima*, *prijelazima* izlagačkih segmenata filma te o *vrednovanju* i *komentiranju* središnjeg izlaganja filmske priče.

čini opis radnji glavne protagonistice u njezinu svakodnevno-ritualiziranom obliku djelovanja. Od jutarnjeg ustajanja, spremanja hrane za svoje novorođenče, paljenja vatre, odlaska na posao u tvornicu, boravka na poslu, vraćanja s posla te spremanja obroka suprugu nakon radnog vremena te spremanja za počinak i pripreme za nadolazeće obveze novog radnog dana.

Chanoyu također opisuje običnu, svakodnevnu radnju dvoje protagonista: miran objed ritualiziran socijalnim kodom ispijanja kave uz neizostavno čitanje dnevnih novina u kontekstu primjerenom za takav djelatni čin (sjedenjem za stolom uz materijalne elemente koji čine tu radnju prepoznatljivom gledatelju, poput isticanja pribora za ispijanje kave, stola i stolaca na kojima protagonisti vrše radnju, dnevne novine, itd.). No usprkos činjenici da ti filmovi opisuju naizgled vrlo različite radnje koje potpadaju pod opću kategoriju svakodnevnih, tipičnih radnji, riječ je o bitno različitim tipovima filmskog izlaganja kojima se te radnje prezentiraju. Sadržaji svakodnevnih radnji dani su gledatelju pod različitim uvjetima prikazivanja, tj. obrađeni različitim tipovima predstavljanja stvari i njihovih odnosa na filmu. Podudarnost izlagačkog okvira implicirana je i činjenicom da oba filma prikazuju *ponavljanje* određenih radnji, ali to čine na različite načine. I upravo na ovome mjestu dolazimo do ključne razlike u tipovima izlaganja u ovim filmovima. Kod filma *Od 3 do 22* riječ je o ponavljanju svakodnevnih životnih radnji gdje je to ponavljanje implicirano opisnim tipom izlaganja. Linearnim se prikazivanjem ovdje postiže tek predodžbeno ponavljanje radnji/događaja koje se smatra tipičnim za dani socijalni kontekst, a ne ponavljanje na razini izlaganja. Kod filma *Chanoyu* riječ je o ponavljanju radnje impliciranom doslovnim, materijalnim ponavljanjem unutar izlaganja (ponavljanje radnji i dijelova filma koji su već bili prikazani). Odnosno, u *Od 3 do 22* radnje su prikazane jednom, ali su se dogodile više puta, a u filmu *Chanoyu* radnje su prikazane više puta, ali su se dogodile jednom.

Očigledna različitost ova dva filma ne tiče se samo opće uspostavljenog smislenog obrasca dokumentarnog i eksperimentalnog filma koji je uspostavio razliku pomoću razlike u obradi filmskog materijala. Različitost se oslanja i na unutarizlagačku pravilnost koja utvrđuje *stupanj* stilizacija prisutan u oba filma te kako taj stupanj stilizacija pripomaže u uspostavljanu općepravidnosti pojedinog filma. Riječ je o dvjema razinama narušavanja uspostavljenog tipa pravilnosti: (1) razini narušavanja *opće* pravilnosti tipa izlaganja i rodnog određenja (nenarativni tipovi izlaganja u dokumentarnom i eksperimentalnom filmu u odnosu na prevladavajuće narativne tipove izlaganja u igranom filmu) i (2) razini narušavanja *posebnih* pravilnosti koje unutarizlagački organiziraju filmsku cjelinu, i to na dva načina: (a) stilizacije u smislu funkcije nestiliziranih strukturnih signala (npr. nestilizirani *zvuk* u Golikovu filmu kao bitna odrednica realističnosti praćenja radnji glavne junakinje) te onih stiliziranih (poput usporenog pokreta ili stiliziranog zvuka u filmu *Chanoyu*) i (b) stilizacije u smislu funkcije stiliziranih metastrukturnih signala koji upućuju gledatelja na činjenicu da je upravo s pomoću tih signala došlo do narušavanja opće rodne određenosti filma.⁹ Treba ponovno napomenuti da samo zato što je prijelaz između sekvenci izveden standardnim montažnim sredstvima (npr. rezom) to ne znači da nije riječ o interpunkcijskoj stilizaciji prijelaza između filmskih sekvenci, jer se međusekvencijalni prijelazi mogu izvesti i manje uočljivim montažnim sponama, a mogu se markirati i kontrastom/podudarnošću u sadržaju prizora ili kontrastom/podudarnošću u načinu obrade tog prizora.

KRUNOSLAV
LUČIĆ: STILIZA-
CIJSKE FUNKCIJE
U HRVATSKOM
DOKUMENTAR-
NOM I EKSPER-
IMENTALNOM
FILMU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

⁹ Npr. ponovljena reorganizacija kadrova u *Chanoyu* koja implicira kauzalnost nesvojstvenu poetskom tipu izlaganja ili kontrastna uporaba nestiliziranog

zvuka u sekvenci rada u tvornici u filmu *Od 3 do 22* koja implicira simboličnost nesvojstvenu opisnom tipu izlaganja.

Opisni tip izlaganja u cjelini filmskog djela: *Od 3 do 22*

Od 3 do 22 je dokumentarni film koji obrađuje problem socijalnog statusa žene (majke i radnice) u patrijarhalno-socijalistički uređenom društvu. Film je zapravo dio podžanra dokumentarnog filma, tj. spada u kategoriju *socijalnog* dokumentarnog filma (usp. Gilić, 2007: 123). Također mu se može pripisati i odrednica *priredivačkog* ili *rekonstrukcijskog* dokumentarnog filma kojemu je cilj predočavanje tipične, ilustrativne istinitosti jednog dana u životu junakinje Smilje Glavaš (usp. Turković, 1996a: 57–61; Tadić, 2009: 137–141). Ono što taj film čini u većoj mjeri dokumentarnim jest tip izlaganja koji se proteže cjelokupnom organizacijom filmskog materijala. Riječ je o opisnom izlaganju koje se koristi i u narativnim tipovima izlaganja gdje čini integralni dio igranofilmske cjeline. No, opisno izlaganje tipično za ovaj film gdje se opisuju radnje/činovi određene djelatne osobe u njezinu socijalnom okruženju nije privilegirano sredstvo dokumentarnog filma. Mnogi dokumentarni filmovi o prirodi koriste opisno izlaganje statičnog tipa gdje se širokim planovima, totalima eksterijera, uz neprizorni glas sveznajućeg pripovjedača nastoji simulirati narativna cjelina, odnosno priča koja supervenira nad prirodnim okruženjem i koja mu daje adekvatno objašnjenje.

Usprkos ograničenjima u uporabi opisnog izlaganja koje nije dovoljan uvjet da bismo nešto nazvali dokumentarnim filmom, prevladavajuće dinamični opis zbivanja/radnji je ono što *Od 3 do 22* čini dominantno dokumentarnim. Budući da referencija na stvarnost te kontekstualni uvjeti proizvodnje pojedinog filma, koji potvrđuju da je građa dokumentarnog filma autentična, a radnje likova odgovaraju stvarnim, neizvještačenim radnjama u svakodnevnom životu, nisu dovoljni uvjeti da nešto bude dokumentarnim, kao što postojanje priče i naracije nije dovoljno da bi nešto smatrali igranim filmom, dokumentarni se film (poput drugih filmskih rodova) mora oslanjati na *strategije izlaganja* svojeg sadržaja kako bi postigao efekt istinitosti, autentičnosti prikazanih događaja.¹⁰ U slučaju *Od 3 do 22* riječ je o spomenutom opisu zbivanja. Izlagačka opisnost svakodnevnih radnji junakinje utemeljena je u općem tipu pravilnosti uspostavljenom zakonima svakodnevnog opažanja takvih radnji te općim načelima karakterističnima za dokumentarni film.

Sve radnje glavne junakinje dane su detaljima samih radnji na koje se filmsko izlaganje i odnosi. Bilo da je riječ o pripremanju hrane, paljenju vatre, zaključavanju vrata, baratanju strojem u tvornici, spremanju kreveta, glačanju, radnja je uvijek popraćena fokusiranjem na glavni mehanizam (npr. ruke) koji tu radnju i obavlja. Kada bismo u svakodnevnom iskustvu željeli pomno pratiti nečije svakodnevne radnje, pozornost bismo usmjerili upravo na one dijelove vršitelja radnje koji su ključni za njezino ostvarenje. Opisno načelo implicirano takvim načinom prikazivanja sadržaja utemeljeno je u glavnoj funkciji koju opisi imaju u filmsko-izlagačkom kontekstu, a to je *načelo identifikacije* prizornih sadržaja prikazanih pod najpovoljnijim uvjetima za njihovo raspoznavanje (usp. Turković, 2003: 169). Praćenje radnji glavne junakinje dano je pod takvim izlagačkim uvjetima kako bi poštovalo sustav najbolje preglednosti prizornog sadržaja i adekvatno vrednovanje toga sadržaja u kontekstu filma i pozadinskih iskustava koje gledatelj unosi u gledanje filma. Sve bitne radnje dostatno su vidljive (u sekvenci odlaska na posao, prikazana u bližem planu, junaki-

¹⁰ Još je John Grierson (1978: 302–309) u izlaganju općih načela dokumentarnog filma ispravno istaknuo kako autentičnost snimljenog materijala nije jamstvo dokumentarizma, iako je najčešće njegova polazna točka. I fiktionalni, igrani filmovi mogu koristiti autentičnu filmsku građu (bilo ljude,

ambijente, arhivske materijale, itd.) što ih ne čini manje fiktionalnima. Potencijalni umjetnički ili općevrijednosni stav spram dokumentarnog filma moguć je tek kao rezultat organizacije tog živog materijala u završeno i cjelovito filmsko djelo.

nja je jedina izoštrena figura u masi ljudi, a u sekvenci vraćanja s posla ista je izlagačka strategija izvedena u krupnom planu), dostatno pregledne (izuzev u sceni kupnje namirnica na tržnici, gdje je iz gornjeg rakursa u polutotalu junakinja stopljena s masom) i dano je dostatno vremena kako bi gledatelj sve radnje opisane takvim tipom izlaganja mogao jasno razabrati i interpretirati.¹¹ Rezultat primjene svih tih načela u filmskom izlaganju upravo je realističnost prikazane građe s implikacijom istinitosti prikazanog sadržaja.

Ono što opisane radnje i način njihova opisa smješta u genološki okvir socijalnog dokumentarnog filma *priredivačkog* tipa jest tipičnost radnje koju opisuje. Kao prvo, nizom kraćih kadrova opisuju se spomenute svakodnevne radnje glavne junakinje, metodom prateće kamere prati se slijed njezina kretanja od odlaska na posao do povratka kući, te, kao drugo, sadržaj opisanih radnji i način njihova opisa omogućuju vremensko kvantificiranje radnji i njihovo poopćavanje. Naime, jedna je od temeljnih svrha dinamičnog opisa ili opisa zbivanja izlaganje neke tipične radnje koja nema jedinstveni status u filmu, već se odnosi na učestalost njezina odvijanja.¹² Nije riječ samo o ponavljanju dijelova radnje unutar kadra u smislu vremenskog razmaka koji je potrebno djelatno prevaliti kako bi se obavila određena radnja (npr. rezanje hrane koje zahtjeva višekratno ponavljanje čina rezanja), već je riječ o vremenskoj kategoriji *iteracije* (usp. Gilić, 2007b: 62–64; Genette, 1980: 116–117; Rimmon-Kenan, 1983: 58)¹³ impliciranoj prikazanim radnjama i njezinim općepoznatim i općesocijalnim svojstvima, te, kao što sam već napomenuo, načinima izlaganja tih općepoznatih i ponovljivih radnji. Uvodni montažni niz kadrova u prvoj sekvenci filma izveden rezom na različite detalje pripremanja hrane za dijete, paljenja vatre, umivanja i češljanja, implicira (1) i ponavljanje te radnje unutar same sekvence (npr. višestruki potezi češljem po kosi) i (2) ponavljanje cjelokupnosti tih radnji u kontekstu života i ritualiziranih postupaka glavne junakinje.

Iako je iterativnost moguće postići na dvjema različitim razinama, ponavljanjem radnje unutar prizora (tzv. unutrašnja iteracija) i općom implikacijom ponavljanja na razini koja nadilazi sadržaj samog prizora (tzv. izvanjska iteracija),¹⁴ u Golikovu je slučaju riječ o *iterativnoj podudarnosti*

11 Ova spomenuta načela izlaganja Turković (2003a: 169–170) je nazvao statično-opisnim uvjetima, odnosno statično-vizurnim načelima koja omogućuju da opis na filmu bude u dovoljnoj mjeri djelotvoran za identifikaciju specifične pojave/radnje.

12 Razlikujući statični opis, tj. opis stanja od dinamičnog opisa, tj. opisa zbivanja (usp. Turković, 1988: 52–55 i 1996a: 21–24) i od naracije, Turković (2004: 8) ističe kako je temeljna svrha *naracije* izlaganje zbivanja u njihovoj jedinstvenosti, odnosno izlaganje događaja koji svoju jedinstvenost stječu u kontekstu filmske priče u kojoj događaji imaju specifičan kauzalni status povezivanja dijelova priče, dok narativni opis, odnosno opis zbivanja “uzima raspoložive sastojke danog zbivanja (i njegove faze) kao *ilustraciju strukture tog tipa zbivanja*”. Seymour Chatman (1996: 114–120), pak, na potpuno drukčijoj osnovi uspostavlja razliku između opisa i naracije te između statičnog i dinamičnog opisa.

Osim što filmu pripisuje permanentno korištenje *prešutnih*, a ne *izričitih* opisa, Chatman kao temeljnu karakteristiku izričitog filmskog opisa uzima njegovu atemporalnost, tj. “pauziranje” narativne radnje isticanjem različitih svojstava opisanih predmeta, ambijenata i likova, ali ne i radnji. Tipičnost radnji koje se opisuju u dinamičnom opisu/opisu zbivanja/narativnom opisu Chatman, za razliku od Turkovića, uopće ne ističe.

13 Krajnje je neobično da se Bordwell (2008: 79–80) uopće ne osvrće na taj poseban slučaj manipulacije kategorijom vremenske učestalosti, već samo ističe mogućnost jednostrukog, višestrukog ili nultog prikazivanja jednog (fabularnog) događaja u filmu.

14 Za tu razliku usp. Genette, 1985: 65 i 1980: 117–119, a također i za pojmovne kategorije koje određuju vremensko trajanje, frekventnost ponavljanja i protežnost trajanja određene opisane radnje.

sti zbog toga što se ponavljanje radnje unutar prizora i linearno montažno nizanje dijelom ponovljenih i potencijalno ponovljivih radnji spreže u opću podudarnost unutrašnje i izvanjske iteracije. Točno se zna koliko traju opisane radnje u cjelokupnosti filma (od 3 sata ujutro do 22 sata, što je u označeno jasnim sadržajnim markerima, tj. prikazivanjem detalja sata s danim vremenom; to je *determinacija* te iteracije kako ju je definirao Genette, 1985: 71) te koje je njihovo “važenje”, tj. kolika je učestalost njihova pojavljivanja (što bi u verbalno-jezičnoj formulaciji najvjerojatnije bilo opisano rečenicom “Svaki radni dan”, radni zato što film opisuje i odlazak junakinje na posao pa opisane radnje ne možemo poopćiti na dane koji ne sadrže te radnje iako su dijelovi radnji izvedeni kod kuće u većoj mjeri poopćivi i na neradne dane; to je *specifikacija* iteracije kako ju je definirao Genette, a koja se u filmu tek podrazumijeva). Dakle, riječ je o predodžbeno poopćenoj radnji koja se odvija na sličan, tipizirani način tijekom određenog vremenskog razdoblja (naznačeno i naslovom) i određenom učestalošću ponavljanja, a čiji iterativni status proizlazi iz opisnog načina izlaganja koje film koristi u organizaciji profिल्mske građe u filmsku formu.

Posebna pravilnost uspostavljena filmskom cjelinom, a koja podupire spomenutu, opisnim izlaganjem ustoličenu istinosno-dokumentarnu formu filma, ostvarena je uporabom onih oblika filmskog zapisa koji daju najbolje uvjete za poštovanje opće pravilnosti kako izvanfilmske percepcije tako i unutarfilmskih, genoloških značajki. Kao što sam već naznačio, uporaba krupnih i bližih planova pri praćenju ponašanja i općeg psihičkog stanja glavne junakinje (npr. pri vožnji autobusom na posao i s posla, te za objedom tijekom stanke na poslu) pridonosi najboljoj funkcionalnoj preglednosti djelovanja lika unutar cjeline. Uporaba detalja pri opisivanju tipičnih, ponovljivih radnji junakinje također pripomaže preglednom i pratilačkom načinu prikazivanja sadržaja. Autentičnost djelovanja lika posebno ističe odsutnost stiliziranog zvuka i neprizorne glazbe koji bi narušili istinosnu koherenciju prizornog zbivanja, te sustavna uporaba šumova i odsutnost govora. Govor uobičajeno prati druge tipove izlaganja ili druge podžanrove dokumentarnog filma koji koriste primjerice metode anketiranja protagonista kako bi se “iz prve ruke” (prema načelu autentičnosti verbalnog svjedočenja) dobile relevantne informacije o sudionicima neke značajne životne situacije. Upravo je šum taj koji permanentno egzistira kao djelatni tvorac značenja autentičnosti filmskog sadržaja.

Ne samo da su otkucaji sata, pucketanje vatre, buka motora autobusa, topot cipela, rad strojeva u tvornici proizvođačelji dojma autentičnosti već je i na mjestima na kojima i postoji naznaka govora on sveden na svoju vlastitu, neartikuliranu redukciju. Riječ je o neartikuliranom glasanju djeteta (plač, tepanje i ostali neartikulirani zvukovi koji se ne mogu kvalificirati općim pojmom ljudskog govora) te o *žamoru* skupine ljudi primjerenom za dani socijalni kontekst ljudske interakcije (nerazabirljivi fragmenti govora u javnim prijevoznim sredstvima, na tržnici, pri neverbalnom i verbalno neartikuliranom komuniciranju između majke i djeteta). Zvukovi u filmu ne samo da su reducirani na jednu vrstu (šum) već su istodobno i nestilizirani, i izvorni, i prizorni.¹⁵ Iako

15 Prema statusu razlikujemo prizorne i neprizorne zvukove (poput popratne glazbe), prema ustrojstvu prirodne i stilizirane zvukove, gdje se ovi potonji odnose na uočljive devijacije u zvučnoj jačini, boji, visini, itd., a prema podrijetlu, izvorne i umjetne zvukove, gdje izvorni također mogu biti stilizirani ili ne, a istodobno ne moraju biti proizvedeni izravno u

filmskom prizoru, već mogu biti arhivirani (svejedno je da li je šum strojeva snimljen naknadno; bitno je da zvučni rezultat snimanja tog šuma odgovara prikazanom sadržaju za koji pretpostavljamo da je proizveo taj zvuk). Za opću klasifikaciju zvuka u filmu usp. Turković, 1996b: 80–86.

se redukcija tipično drži stilizacijom, u ovom slučaju i u odnosu na svakodnevicu i u odnosu na druge filmove gdje su operativne replike uobičajene, šumovi su nestilizirani samo s obzirom na ustrojstvo zvučanja.

Otkloni od uporabe tih oblika filmskog zapisa ostvaruju se na drugoj razini, razini unutarscenskih i međuscenskih konstrukcija naizgled tipičnih i standardnih izlagačkih načela. Detalj nogu supruga junakinje pri linearno montažno izvedenoj sekvenci njenih radnji po povratku s posla govori tomu u prilog. Detalj nogu supruga koji leži i odmara se jasno je izlagačko mjesto otklona jer se ne koristi kao dio opisnog segmenta izlaganja unutarfilmskim zakonitostima uspostavljenog opisa radnji glavne junakinje, već funkcionira kao stilska figura *sinegdohe*. Detalj nogu stoji umjesto veće filmske cjeline, umjesto samog supruga. Taj detalj, kao dio veće figure, nema funkciju prikazivanja neke sastavne radnje u cjelini već prethodno prikazanih radnji, nego služi uspostavljanju relacije prema figuri koja stoji izvan filmskog izreza.¹⁶ Dakle, noge su dio veće figuradne cjeline koja pridonosi općem značenju filma u kontekstu opisa socijalne pozicije žene. Usprkos sinegdohalnoj naravi tog uočljivo istaknutog detalja, prikaz nogu ima i simbolički¹⁷ značaj jer stoji i za cjelinu socijalne situacije u kojoj se glavna junakinja nalazi te se zbog toga i može popćiti na sveukupno značenje filmskog djela. No, detalj nogu nije jedini takav u filmu. Pojavljuje se i u prvoj sekvenci filma pri odlasku junakinje na posao, ali u tom slučaju detalj suprugovih nogu stoji isključivo za njegovu pojavu, još uvijek ne i za kontekst socijalne situacije. Simbolička vrijednost drugog detalja omogućena je upravo uspostavljenom unutarizlagačkom pravilnošću izostavljanja cjelovitosti figure u prvom takvom slučaju, gdje bismo očekivali vidjeti cijelog čovjeka.

Kada je riječ o međusekvencijalnoj organizaciji filmske cjeline i metastrukturnim, odnosno metadiskurzivnim markerima, treba napomenuti kako film i u tom pogledu slijedi opće pravilnosti uspostavljene i općim načelima svakodnevnice percepcije, odnosno snalaženja u prostoru i načelima klasičnog narativnog stila.

Svih pet filmskih sekvenci (1. ustajanje i pripremanje za posao, 2. odlazak na posao i kupnja na tržnici, 3. rad u tvornici, 4. šetnja gradom i povratak, 5. pripremanje ručka i briga za dijete) strukturirane su po klasičnom principu uvođenja u scenu: master plus inserti (usp. Turković, 2003a: 173). Sve sekvence počinju temeljnim kadrom totala ili polutotala prostora u kojem će se nadolazeća radnja odvijati, a potom se planovi sužavaju na srednji, bliži, krupni ili detalj, ovisno o

16 No, nije svako izostavljanje cjeline neke figure nužno i stilska figura *sinegdohe* jer standardni postupak razgledavanja, impliciran općim načelom opisnog tipa izlaganja i uspostavljen unutarizlagačkim pravilom samog filma, podrazumijeva isticanje detalja u cjelini preglednosti nekog šireg prostora (usp. Turković, 2006b: 55–56, osobito bilješku br. 22). Ovaj tip izostavljanja cjeline ne treba miješati ni s elipsom jer ona podrazumijeva izostavljanje nekog dijela radnje koje je bitno za glavni tijek izlaganja. Tako ni svako izostavljanje radnje nije nužno stilski obilježeno jer bi svaki narativni film tada bio prepun elipsi, budući da je osnovno načelo izgradnje fikcionalnog svijeta

putem konstrukcije priče komprimiranje rastegnutih i iskustveno dosadnih i zatupljujućih radnji. Više o elipsi kao stilskoj figuri i kao “običnom” izostavljanju dijela radnje, usp. Turković 1988: 195–209.

17 Ustručavam se ovaj detalj nogu kvalificirati kao *metaforički* budući da je, primjerice Carroll (2001) vizualnu/slikovnu metaforu pripisao samo formama koje se temelje na istoprostornosti (*homospaciality*) elemenata slike koji tvore vizualnu metaforu te na fizičkoj nespojivosti tih elemenata što gledatelja potiču da traži interpretaciju tih disparatnih elemenata onkraj referencijalne veze tih elemenata slike na fizičko stanje stvari koje svaki od elemenata slike ponaosob naizgled opisuju.

KRUNOSLAV
LUČIĆ: STILIZA-
CIJSKE FUNKCIJE
U HRVATSKOM
DOKUMENTAR-
NOM I EKSPER-
IMENTALNOM
FILMU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

radnjama koje je potrebno prikazati unutar pojedine sekvence te se točka promatranja udaljava od opisanog prostora kako bi gledatelj "izvela" iz tog prostora s pomoću tzv. reorijentacijskog kadra. U prvoj je sekvenci riječ o temeljnom kadru kuće u kojoj će se junakinja pripremati za posao poslije čega će slijediti niz kraćih detalja radnji pripremanja za posao. Reorijentacijski kadar izveden je postavljanjem kamere ispred kuće i junakinje koja blatnjavim putem napušta dom. Temeljni kadar druge sekvence zapravo je dijelom montažno-reorijentacijskog niza kadrova prve sekvence (1. supružnici ispred kuće u srednjem planu, 2. detalj zaključavanja vrata, 3. eliptično panoramsko praćenje kretanja supružnika po blatu, 4. srednji plan odlaska s kamerom postavljenom iza supružnika, 5. srednji plan supružnika s kamerom ispred njih te temeljni kadar sekvence 2 koji sadrži i detalj nogu razdvajanja supružnika pri odlasku na posao i srednji plan koji prelazi u polutotal prostora autobusne postaje s koje junakinja odlazi na posao), a uvodi nas u nadolazeću sekvencu čekanja autobusa kako bi stigla na posao. Slijedi niz bližih planova stajanja u autobusu te praćenje junakinje sve do njezina odlaska na tržnicu (iz gornjeg rakursa u polutotalu) te ponovnim praćenjem kretanja junakinje u tvornicu. Temeljni kadar koji nas uvodi u prostor tvornice dvostruko je markiran. I polutotalom prostora ulaska u tvornicu (što nije nestandardna uporaba tog konstrukcijskog načela) i detaljem dimnjaka i prizornim neprikazanim zvukom tvorničke sirene. Ostale sekvence imaju slične konstrukcijske značajke uvođenja i izvođenja iz prostorno-vremenskih parametara pojedine sekvence.

Pitanje je samo gdje dolazi do stilizacijskog markiranja mjesta prijelaza ako smo istaknuli da je riječ o prilično tipičnim i standardnim uvođenjima u pojedino scensko okruženje radnje filma. Upravo je to ovdje ključno. Riječ je uporabi standardnih, nestiliziranih oblika filmskog zapisa koji svojom kontrastivnom uporabom čine unutarsekvencijalne montažne prijelaze uočljivima. Prije svega riječ je o kreativnoj uporabi prizornog zvuka kojim dominiraju već spomenuti šumovi. Posebno se u tom pogledu ističe odnos između sekvenci 1 i 2, sekvenci 4 i 5, te odnosi unutar sekvence 3 i unutar sekvence 5.

Sekvenca 1 i 2, kao i sekvence 4 i 5, osim u prostornim parametrima (kuća/ulica, autobus i obrnuto) razlikuju se po uporabi prizornog zvuka pripadnog kontekstu u kojem se junakinja nalazi. Dok u kući (i u sekvenci 1 i 5) dominiraju relativno jasno razabirljivi šumovi koji pripadaju okruženju unutrašnjosti kuće (otkucavanje sata, pucketanje vatre, disanje, itd.) u eksterijeru dominiraju šumovi ulice (žamor u autobusu, zvuk motornih vozila, vika na tržnici, itd.). Jasan zvučni kontrast između navedenih sekvenci pridonosi dodatnom značenju konteksta kretanja glavne junakinje neovisno o tome što zvukovi nisu stilizirani i što su prizorni (iako ponekad bez prikazanog izvora u filmskom izrezu).

Unutarsekvencijalno markiranje mjesta prijelaza u sekvenci 3 označeno je ponovljenim detaljem dimnjaka tvornice i zvukom sirene koja označava stanku na poslu (što se ponavlja i na kraju radnog vremena), ali i ponovnom kontrastnom uporabom nestiliziranog prizornog zvuka, odnosno kontrastom jake buke strojeva (zapravo ambijentalnog šuma budući da karakterizira radni prostor) kojima je junakinja okružena obavljajući svoj posao i ambijentalne tišine stanke, prigodom čega se čuju samo oni šumovi koji se relativno nerazabirljivo mogu pripisati junakinji koja objeđuje (šum žvakanja, gutanja, itd.).

Dodatani izlagački otklon unutar sekvence 5 postignut je dodavanjem naizgled prizornog neprikazanog, *off*-zvuka (šuma zvonjave sata za jutarnje buđenje) u reorijentacijskom kadru kuće (koji služi i kao odjavna špica filma). Taj kadar nije dijelom danog izlagačkog prizora, već anticipira događaje i uokviruje izlagačku strukturu označujući radnju koja će slijediti nakon što prođe noć u kojoj se junakinja "priprema" za radni dan. Iako taj reorijentacijski kadar ima funkciju izvođenja

gledatelja iz scene pripremanja za počinak, scene koja je prethodno bila jasno označena opisnom sekvencom 5, on služi i kao temeljni kadar pretpostavljeno budućeg zbivanja ponavljanja radnog dana (opisanog cjelinom djela).

Drugi unutarsekvencijalni otklon od glavnog tijeka izlaganja je također postignut nestandardnom uporabom standardnog oblika filmskog zapisa, točnije kontinuiranom montažom u sekvenci 5 tijekom ručka junakinje i supruga. Uobičajeno linearno prikazivanje čina objeda u bližem planu, karakteristično za veći dio opisnog izlaganja unutar te sekvence, poštuje unutarizlagački uspostavljeno pravilo *zalihosnog praćenja* (usp. Turković, 2003a: 174–175) tih radnji bitnih za dokumentarni prikaz danog obiteljskog i društvenog okruženja. No, usprkos jasnoj izlagačkoj strategiji koja daje gledatelju upute kako tumačiti montažni niz bližih planova s prikazanim radnjama likova, funkcija tog niza nipošto nije svodiva isključivo na upoznavanje s likovima, njihovim radnjama i ambijentom, već ima i simboličku, izvanizlagačku, metadiskurznu funkciju. Kontinuirani nam montažni niz govori o socijalnoj i obiteljskoj poziciji junakinje u odnosu na supruga. Linearni niz supruga u činu objeda, a potom kadar junakinje kako hrani dijete, a sama se ne hrani, te prikazivanje junakinje kako sama objeduje nakon što je ispunila obiteljske obveze, jasno implicira kako niz od šest kadrova nije moguće tumačiti isključivo kao opis objedovanja, već i kao metaizlagačku uputu o njezinoj podređenoj poziciji u svakodnevnicu. Dakle, iako kontinuirani montažni niz poštuje unutarizlagački obrazac opisnog tipa izlaganja nije ga moguće reducirati na to denotativno, opisno značenje. Konotacija opisnog niza ovisi o uspostavljenom opisnom pravilu, jer ju bez tog montažnog niza nije moguće izlagački izvesti, ali nije na taj niz značenjski svodiva.

Simbolička vrijednost tog izlagačkog niza, naravno, *predodžbene* je prirode i uvelike ovisi o dispozicijama gledatelja za prepoznavanje niza u cjelini opisno-izlagačkog obrasca filmskog djela. Odnosno, gledatelju životno iskustvo ručka kao tipičnog obiteljskog zajedništva služi kao temelj tumačenja te scene kao atipične.

Poetski tip izlaganja u cjelini filmskog djela: *Chanoyu*

Kako smo ustvrdili kod *Od 3 do 22*, i opisni tip izlaganja, koji se proteže cjelokupnom organizacijom filmskog djela, može sadržavati stilizirane otklone koji ne samo da čine odmak od unutarizlagačkim ustrojstvom uspostavljenog obrasca izlaganja, nego i stiliziranom uporabom potpuno standardnih oblika filmskog zapisa i njihovim kombinacijama pripomaže strukturiranju značenja cjeline filma.

No, na koji se način strukturira drukčiji tip izlaganja koji također nije narativnog tipa, a najčešće se pripisuje filmovima koji nose genološko određenje *eksperimentalnoga*? Najčešći koncept koji se pripisivao eksperimentalnim filmovima, često avangardne usmjerenosti, bio je *asocijativnost*. No, kako ispravno ističe Turković (2006a: 18–19), pojam asocijativnosti prečesto je u povijesti filmskih teorija bio vezan uz pojam asocijativne montaže diskontinuiranog tipa, usprkos činjenici da se i filmovi kojima nedostaje montažna konstrukcija građe kvalificiraju i kao eksperimentalni i kao asocijativni, tj. kao oni kojima glavna svrha izlaganja nije ni priča ni opis. Genološko određenje filma *Chanoyu* svakako se može odrediti kao eksperimentalno, međutim pitanje je je li riječ samo o asocijativnosti, ili bolje rečeno, je li riječ o argumentacijskom ili poetskom tipu izlaganja unutar općeg pojma asocijativnosti.

Razlika bi tobože trebala ležati u epistemičkim reakcijama koje pojedini film određenog tipa izlaganja postiže kod gledatelja, odnosno ovisno o tome razrađuje li pojmovni, argumentacijski ili emotivni pristup izlaganju (usp. Turković, 2006a: 18–19). No ta razlika nije dovoljno jasna budući da pojedini eksperimentalni filmovi mogu kod gledatelja potaknuti i intelektualnu i emotivnu re-

KRUNOSLAV
LUČIĆ: STILIZA-
CIJSKE FUNKCIJE
U HRVATSKOM
DOKUMENTAR-
NOM I EKSPER-
IMENTALNOM
FILMU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

akciju, a mogu i građi koju izlažu pristupiti na oba načina. Zapravo je pitanje može li se filmovima uopće pripisati argumentacijski status koji se često pripisuje obrazovnim, didaktičnim i znanstvenim filmovima dokumentarnog tipa. Argumentacijski, raspravljajući ton u takvim filmovima često nije dijelom same strukture prizornog izlaganja, već je dijelom verbalnih iskaza koji supostoje i često daju komentar slici (a ona često služi kao ilustracija verbalno-asertivnih iskaza unutar filma). Filmska slika ne posjeduje logičko-jezične operatore koji bi joj osigurali izravnu asertivnu snagu (usp. Messaris, 2001: 13–14; Plantinga, 1999: 73, 123). Dakle, film *Chanoyu* ćemo opisati skupnim nazivom *poetskog* tipa izlaganja koji ulazi u kategoriju nenarativnog i neopisnog tipa izlaganja koje se proteže cjelinom filmskog djela i koje za svrhu izlaganja ima evokaciju nekog raspoloženja, sustava vjerovanja, emocija, osjeta, atmosfere itd. (usp. Turković, 2009: 11–33).

Utvrđivanje činjenice kako eksperimentalni film poetsko-izlagačkog tipa narušava osnovna općeizlagačka načela svakodnevne percepcije i obrazac izlaganja uspostavljen u klasičnom narativnom filmu koji se oslanja na te percepcijske obrasce, gotovo je zalihosno dokazivanje. Narav je i ustaljena praksa eksperimentalnih filmova da “ugrožavaju same kulturalne pretpostavke tradicionalnih oblika filmskog komuniciranja, otvarajući mogućnost za drugačije kulturalno utemeljenje oblika komuniciranja” (Turković, 1986: 33–34). No, kakva je priroda tog narušavanja u kontekstu navedenog filma?

Kao prvo, *Chanoyu* narušava zakone svakodnevne percepcije i na strukturalnoj i metastrukturalnoj razini organizacije svoje građe. Jasna uporaba oblika filmskog zapisa, ponajprije slikovnih, govori tome u prilog. Stilizirani, iako izvorni zvuk koji pripisujemo prikazanim sadržajima u pojedinim kadrovima (udarci predmeta o pod, udarci žlice za kavu o šalicu koji su stilizirani i po jačini i po duljini svojeg trajanja i intenzitetu), prevladavajuće usporeni pokret (koji prevladava kao poetička odrednica cijelog filma), obrnuti pokret (pri vraćanju vode za čaj iz šalice), polusubjektivni kadrovi koji fingiraju perspektivu likova (umjesto klasične funkcije preglednosti sugovornika u dijalogu dana je stilizirana varijanta obrisa glave i ramena likova sa subjektivnom perspektivom bližeg plana sugovornika koji je zapravo dio televizijske emisije koju likovi promatraju) naglašeno stiliziraju klasična narativna izlagačka načela kako igranog tako i dokumentarnog filma. Diskontinuirano montažno prikazivanje radnji i predmeta koji su u tu radnu smješteni nipošto nema funkciju koja je tim činovima pripisana u *Od 3 do 22*, jer iako su ponovljeni dijelovi radnji očito redundantni oni ne služe *zalihosnom praćenju* (usp. Turković, 2003a: 174–175) događaja, već općoj, poetskoj formi filma. Dok je zalihosno praćenje radnji junakinje filma *Od 3 do 22* imalo funkciju utvrđivanja životne pravilnosti i opisa djelovanja junakinje kako bi gledatelj te radnje mogao poopćiti na njezin socijalni i životni status, repeticija kadrova u *Chanoyu* nema tako jasnu opisnu funkciju.

Montažni rez po osi pogleda (tijekom gledanja televizijskog sadržaja muškog lika) također je svojevrsna parafraza tog postupka uobičajenog u klasičnoj naraciji, zbog toga što mu funkcija nije samo izvještavanje gledatelja o motivaciji reza na subjektivnu perspektivu lika koji gleda, nego je to tek izlagačko sugeriranje da je riječ o subjektivnoj perspektivi pri čemu funkcija nije narativna, tj. nema jasne kauzalne veze između pogleda, subjektivne vizure i daljnjih izloženih događaja.

Međutim, iako je reorganizacija događaja ritualnog ispijanja čaja dvoje protagonista jasan odmak od uspostavljenih normi svakodnevne percepcije (jer se događaji ne mogu na taj način ponavljati niti prikazati u tom transformiranom, pretežno usporenom obliku) ona u cjelini filma omogućuje jasnije genološko kategoriziranje filma na podlozi narativno uspostavljenih obrazaca izlaganja u igranom filmu i opisnih obrazaca u dokumentarnom filmu. No, usprkos narušenoj općeizlagačkoj normi prikazivanja sadržaja, film omogućuje gledatelju da rekonstruira tijekom događaja

na temelju kadrova koji ponavljaju sadržaje prizora koji su anticipirali filmski izložene radnje (padanje poklopca i posude za šećer, potom pepeljare, prolijevanje čaja po licu muškog lika, padanje sa stola i razbijanje predmeta, povlačenje stolnjaka, itd.) koje će tek slijediti u strukturi filmskog prikazivanja. Naknadno prikazani, ponovljeni kadrovi prolijevanja čaja u lice muškog lika¹⁸ tumače se na temelju informacija koje će tek slijediti u strukturi filmskog izlaganja i na temelju kojih će gledatelj stvoriti mentalnu *shemu* o uzrocima tih događanja iako su posljedice tog čina prikazane puno prije no što su izloženi njegovi uzroci. Naime, uzrok padanja predmeta sa stola, prikazan na samom početku filma u obliku prikaza predmeta koji dotiču tlo u usporenom pokretu, tumači se u kontekstu naknadno prikazanog potezanja stolnjaka muškog protagonista, a koje je pak uzrokovano prolijevanjem čaja u njegovo lice (čin također prikazan mnogo kasnije nego njegova posljedica, padanje predmeta sa stola).

Višestruko ponavljanje dijelova prizora koji omogućuju mentalno mapiranje tijeka događanja omogućuje gledatelju da na temelju svojih pozadinskih iskustava o strukturiranju uzročno-posljedičnih veza u svakodnevnom iskustvu i onih uspostavljenih iskustvom gledanja klasičnih narativnih filmova, interpretira događaje u njihovom “pravom” slijedu i da i takve “negramatičke”, nestandardne filmsko-izlagačke strukture kvalificira kao prihvatljive,¹⁹ tj. razumljive u kontekstu poetike eksperimentalnog, visokoestetiziranog filma.

Zaključak

U radu sam nastojao pokazati na koji se način genološke odrednice filma mogu derivirati iz složenih izlagačkih struktura pojedinih filmova. Kroz dva sam ogledna primjera (*Od 3 do 22* i *Chanoyu*) pokušao prikazati složenost metakomunikacijskih i metadiskurznihih funkcija koje pojedine izlagačke strategije unutar i izvan filmova imaju u strukturiranju filmske cjeline. Iako je kategorija metakomunikacijskih i metadiskurznihih funkcija bila vezana ponajprije uz konkretna mjesta “prevrata” u filmskom izlaganju, pokazalo se da stilizirani oblici izlaganja koji se pripisuju tim mjestima nipošto nisu svodivi na njihovo *topološko* određenje, već prije svega na njihovo *funkcionalno* određenje. Naime, iako filmovi poput Golikova poštuju načela izlaganja opisnog tipa, oni svoju stilizirajuću funkciju postižu na mjestima koja možda jesu rezervirana za gledateljevo prestrukturiranje različitih filmskih sekvenci, ali se stilizacijski pomak od standardnog tipa izlaganja

KRUNOSLAV
LUČIĆ: STILIZA-
CIJSKE FUNKCIJE
U HRVATSKOM
DOKUMENTAR-
NOM I EKSPER-
IMENTALNOM
FILMU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

18 Radnja se ponavlja pod različitim uvjetima prikazivanja, npr. jednom postavljanjem kamere *ispred* nadolazeće šalice prema licu protagonista, potom, u *bočnoj* vizuri s prikazanim potezom ruke koja prolijeva čaj, zatim, *frontalno* prikazivanje protagonista u ekstremnom krupnom planu s kapajućim ostacima čaja na licu.

19 Ovdje mislim na pojmovni okvir koji je postavio Warren Buckland (2000: 123–135) u knjizi *The Cognitive Semiotics of Film*, pozivajući se na teoriju sintakse Noama Chomskog. Ako neke izlagačke strukture unutar filma ne poštuju ustaljena pravila izlaganja opisana Metzovom teorijom osam sintagmatskih tipova, to ne znači da te izlagačke

strukture gledatelju nisu interpretativno prihvatljive. Temelj je eksperimentalnih filmova negramatička uporaba standardnih izlagačkih načela koje gledatelj potencijalno može razumjeti, ovisno o tome s kakvim pozadinskim iskustvima gledanja ulazi u taj komunikacijski i interpretativni čin. Za razliku od negramatičke, ali prihvatljive filmske konstrukcije, postoje one koje nisu ni gramatičke ni prihvatljive i zapravo su nemoguće: to je primjerice nemogućnost nelinearnog izlaganja unutar kadra-sekvence koji svojom vremenskom i tehničkom determinacijom sprječava bilo kakvo nelinearno, diskontinuirano sekvencioniranje prikazanih događaja.

postiže uporabom standardnih parametara filmskog prizora i njihovom kontrastivnom uporabom. *Chanoyu* s druge strane koristi potpuno stilizirana sredstva izlaganja, i na razini parametara prizora i na razini montažne konstrukcije, ali se takvi otkloni tumače kao prihvatljivi upravo zbog genološke kategorizacije filma koja se oslanja na iskustveno uspostavljene modele gledanja i mentalnog mapiranja filmova klasične izlagačke strukture.

Činjenica funkcionalnog, a ne strogo topološkog klasificiranja mjesta prijelaza i otklona od općeizlagačkih, izvanizlagačkih načela svakodnevne percepcije i korpusa različito strukturiranih filmova koji služe kao kontrolna točka te "devijacijske" usporedbe, tako dobiva presudan značaj za komunikacijsko-metakomunikacijsko dvojstvo filma i njegova naslovljenika.

LITERATURA

- Bateson, Gregory**, 1972, "A Theory of Play and Fantasy", u: *Steps to an Ecology of Mind*, London, New York: Granada Publ., str. 150–166.
- Bordwell, David**, 2008, *Narration in the Fiction Film*, London i New York: Routledge
- Buckland, Warren**, 2000, *The Cognitive Semiotics of Film*, Cambridge, New York: Cambridge University Press
- Carroll, Noël**, 2001, "Visual Metaphor", u: *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*, Cambridge: Cambridge University Press, str. 347–368.
- Chatman, Seymour**, 1996, "Što je opis na filmu?", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 2, br. 5, str. 114–120.
- Genette, Gérard**, 1980, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, Ithaca, New York: Cornell University Press
- Genette, Gérard**, 1985, "Učestalost", *Gordogan*, god. 7, br. 17–18, str. 64–82.
- Genette, Gérard**, 1997, *Paratexts. Thresholds of Interpretation*, Cambridge, New York: Cambridge University Press
- Gilić, Nikica**, 2007a, *Filmske vrste i rodovi*, Zagreb: AGM
- Gilić, Nikica**, 2007b, *Uvod u teoriju filmske priče*, Zagreb: Školska knjiga
- Grierson, John [Džon Grison]**, 1978, "Prva načela dokumentarnog filma", u: Stojanović, Dušan (ur.), *Teorija filma*, Beograd: Nolit, str. 302–309.
- Messaris, Paul**, 2001, "Pojmovna montaža", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 25, str. 13–16.
- Metz, Christian [Kristijan Mez]**, 1978, "Znaci interpunkcije i demarkacije u filmu dijegeze", u: *Ogledi o značenju filma II*, Beograd: Institut za film, str. 85–105.
- Plantinga, Carl R.**, 1999, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press
- Rimmon-Kenan, Shlomith**, 1983, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London i New York: Methuen
- Tadić, Zoran**, 2009, *Ogledi o hrvatskom dokumentarcu*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Tomić, Stanislav**, 2005, "Špica filma: komunikacijska funkcija i kreativne mogućnosti filmske 'špice'", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 43, str. 115–138.
- Turković, Hrvoje**, 1986, *Strukturalizam, semiotika, metafilmologija*, Zagreb: Filmoteka 16
- Turković, Hrvoje**, 1988, *Razumijevanje filma: ogledi iz teorije filma*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske
- Turković, Hrvoje**, 1990, "Stilizacija", u: Peterlić, Ante (gl. ur.), *Filmska enciklopedija 2 (L–Ž)*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, str. 569–570.
- Turković, Hrvoje**, 1993, "Metakomunikacijska regulacija komunikacije i odredba retorike", *Književna smotra*, sv. 25, br. 90, str. 21–29.
- Turković, Hrvoje**, 1995, "Teorija otklona", u: Benčić, Živa i Dunja Fališevac (ur.), *Tropi i figure*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, str. 559–584.
- Turković, Hrvoje**, 1996a, *Umijeće filma. Esejistički uvod u film i filmologiju*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Turković, Hrvoje**, 1996b, "Zvuk na filmu – sistematizacija pojmova", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 2, br. 5, str. 80–86.
- Turković, Hrvoje**, 2000, "Funkcija stilističkih otklona", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 6, br. 24, str. 129–142.
- Turković, Hrvoje**, 2003a, "Opisnost naracije – temeljna opisna načela", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 9, br. 35, str. 168–177.

Turković, Hrvoje, 2003b, "Stilizacija", u: Kragić, Bruno i Gilić, Nikica (ur.), *Filmski leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, str. 646.

Turković, Hrvoje, 2004, "Razlika između opisa i naracije – nije problem u temporalnosti, nego u svrsi", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 10, br. 37, str. 3–12.

Turković, Hrvoje, 2006a, "Kako protumačiti 'asocijativno izlaganje' (i da li je to uopće potrebno)", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 12, br. 45, str. 16–23.

Turković, Hrvoje, 2006b, "'Paži sad!' – uporaba stilskih figura kod Hitchcocka (u filmu *Mahnitost*)",

u: Gilić, Nikica (ur.), 3–2–1, *kreni! zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića*, Zagreb: FF press, str. 37–73.

Turković, Hrvoje, 2006c, "Tipovi filmskih vrsta", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 12, br. 47, str. 3–29.

Turković, Hrvoje, 2008, *Retoričke regulacije. Stilizacije, stilske figure i regulacija filmskog i književnog izlaganja*, Zagreb: AGM

Turković, Hrvoje, 2009, "Pojam poetskog izlaganja", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 15, br. 60, str. 11–33.

Turković, Hrvoje, 2010, *Nacrt filmske genologije*, Zagreb: Matica hrvatska



Humphrey
Bogart i Ingrid
Bergman
u filmu
Casablanca (M.
Curtiz, 1942)

UDK: 791.636:78

Irena Paulus

Hrvoje Turković i filmska glazba: propitivanje ukorijenjenih načela

SAŽETAK: Hrvoje Turković je do sada objavio četiri teksta o filmskome zvuku: “Zvuk na filmu – sistematizacija pojmova” i “Mit neprimjetnosti filmske glazbe”, “Kompenzacijska teorija funkcije filmske glazbe. Problem popratne glazbe – kako protumačiti njezinu prisutnost u filmu” i “Popratna glazba kao ‘vodič’ kroz filmsko izlaganje (*Casablanca*)” (poglavlje u knjizi *Retoričke regulacije*). Ti su tekstovi povezani; pisani su tako da vode čitatelja od jednoga teksta do drugoga, a poveznica im je potreba rješavanja temeljnog problema, a to je razlog postojanja glazbe u filmovima. Uostalom, Turkovićevi su tekstovi o filmskome zvuku i filmskoj glazbi revolucionarni, jer svaki na tom specifičnom području donosi nešto novo, a svi vode tezi objavljenoj u knjizi *Retoričke regulacije* koja svojom argumentacijom stoji kao nova u hrvatskim, ali i u svjetskim okvirima. “Zvuk na filmu – sistematizacija pojmova” do danas je jedino djelo koje nastoji usustaviti i standardizirati stručnu terminologiju filmskoga zvuka u Hrvatskoj. U tom se svojevrsnom rječniku pojavljuje potreba za razlikovanjem “prizorne” od “neprizorne glazbe”, što će postati važnim dijelom članka “Mit neprimjetnosti filmske glazbe” kojime će Turković porušiti mit o neprimjetnosti (“nečujnosti”) filmske glazbe. U članku “Kompenzacijska teorija funkcije filmske glazbe. Problem popratne glazbe – kako protumačiti njezinu prisutnost u filmu” Turković preispituje “pravila” i temeljna načela filmske glazbe koja su do danas gotovo poprimila status dogme. A u knjizi *Retoričke regulacije* Turković se bavi “funkcijama” popratne glazbe, koje je gotovo nemoguće svesti na zajednički nazivnik. Međutim, Turković ga pronalazi: zaključuje da je glazba u filmu ponajprije radi gledatelja te da ih “vodi” kroz prizore. Ona je “metadiskursni vodič”, pripada “metadiskursnim signalima” u filmu, dakle sekundarnim narativnim elementima koji služe kao potporanj primarnoj naraciji.

KLJUČNE RIJEČI: filmski zvuk, filmska glazba, Hrvoje Turković, prizorna glazba, neprizorna glazba, popratna glazba

U svom širokom području interesa, Hrvoje Turković bavio se među ostalim i filmskim zvukom, pa i uže, filmskom glazbom. Do sada je objavio četiri teksta na tu temu. “Zvuk na filmu – sistematizacija pojmova” i “Mit neprimjetnosti filmske glazbe” objavljeni su u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, “Kompenzacijska teorija funkcije filmske glazbe. Problem popratne glazbe – kako protumačiti njezinu prisutnost u filmu” objavljena je u *Književnoj smotri*, a “Popratna glazba kao ‘vodič’ kroz filmsko izlaganje (*Casablanca*)” objavljena je kao poglavlje u knjizi *Retoričke regulacije*. Unatoč tome što je vremenski raspon između objavljenih tekstova širok – njegov se prvi sistematski tekst o filmskom zvuku (a time i o filmskoj glazbi) pojavio 1996,¹ a posljednji je objavljen u knjizi iz 2008 – Turkovićevi su tekstovi o filmskoj glazbi međusobno povezani. Osim što se u njima neke konstatacije (poput elemenata razlikovanja prizorne i neprizorne glazbe) ponavljaju, pisani su tako da zapravo vode čitatelja od jednoga teksta do drugoga, a nit poveznica nije samo isti način razmišljanja nego i potreba rješavanja temeljnog problema – razloga postojanja glazbe u filmovima.

¹ Turković se ove teme “dotaknuo” već u kratkom poglavlju o zvuku u animiranom filmu u knjizi *Filmska*

opredjeljenja iz 1985, pa je zapravo to njegov prvi objavljeni tekst o filmskome zvuku.

Važno je istaknuti i to da se Turković bavi isključivo popratnom filmskom glazbom. Prizorna glazba, kod koje je jasno da mora imati (pokazani ili nepokazani) izvor u filmskim prizorima ne predstavlja područje njegova zanimanja. On se bavi popratnom glazbom “jer ona svoje tumače stavlja pred najveće teorijske muke. Prizorna glazba prirodno pripada zvučnosti prizora kao i šumovi i dijalozi likova, i tu nema (...) načelnog problema” (Turković, 2007a: 29). Ukratko, prizorna glazba ne predstavlja problemsko područje; problemsko područje predstavlja popratna/neprizorna glazba i zato joj se Turković neprestano vraća. Njegov način pisanja (o svim temama, ne samo o glazbi) postupan je i postupan s jedne strane, a filozofski i problemski oblikovan s druge strane. Turković je, naime, vješt predavač, a većina njegovih tekstova (barem onih koji se bave filmskom glazbom i filmskim zvukom) proistekla je iz razmišljanja o tome kako drugima predočiti i objasniti neki problem. Proces izlaganja je postupan: u njemu nema “preskakanja” faza, jer nije važan samo zaključak, nego je važan i sam proces izvođenja zaključka iz postojećih činjenica.

No zanimljiv je odabir teme. Filmska glazba je tema u koju se rijetko koji filmski teoretičar upušta, jer je vrlo specifična i jer traži poznavanje stručne terminologije. Uz to, uvijek je tu mogućnost da se tekst filmskog teoretičara nađe na meti nekog glazbenog stručnjaka (unatoč tome što mnogi glazbenici promatraju filmsku glazbu kao nebitnu, umjetnički nekvalitetnu vještinu, pa prema tome i nezanimljivu za pismenu obradu) i da se, zbog dubinskog nepoznavanja subjekta, rad proglasi bezvrijednim.

Turković se nikada nije bojao glazbenih stručnjaka, upravo zato što se njima obraćao za savjete i pomoć. (Filmsku) glazbu nikada nije gledao kao nekakvo apstraktno “biće” o kojem je teško pisati jer se ne poznaje stručna terminologija.² On, naravno, neće upotrebljavati pojmove kao što su *varava kadenca*, *dominantni septakord*, *napuljski sekstakord*, *tonika*, *sonatni oblik*, *sinkopa* i druge slične “neobične” riječi koje pripadaju standardnom repertoaru glazbenika. Ali one nisu ni potrebne, jer o glazbi i njezinim učincima u filmu, njezinoj problematičnoj referencijalnosti ili o pitanju zadatosti kao što je “nečužnost” u filmu, može se govoriti i pisati a da se ne dotakne usko stručna glazbena terminologija.³ Turković je među prvima primijetio da je terminologija vezana uz filmski zvuk i filmsku glazbu prilično nekonzistentna, te je praktičarima i teoretičarima, kao svoj prvi razrađeni rezultat istraživanja na tom području, ponudio “Pojmovnik zvuka na filmu” (usp. Turković: 1996).

Standardiziranje stručnih pojmova

Članak/rječnik naslova “Zvuk na filmu – sistematizacija pojmova” objavljen je u jednom od ranih *Hrvatskih filmskih ljetopisa*, u broju 5, čiji je veći dio posvećen filmskom zvuku i filmskoj glazbi. Uz Turkovićev “pojmovnik”, u tom je broju objavljen popis radova hrvatskih filmskih skladatelja Vjekoslava Majcena (“Filmografije skladatelja filmske glazbe”), a objavljena su i dva moja članka (jedan o filmskoj glazbi Borisa Papandopula i biofilmografski razgovor sa Živanom Cvitkovićem).

Premda u uvodu svog “rječnika” Turković navodi kako je zapravo riječ samo o prijedlogu pojmova (uz prethodno objašnjenje da se morao ograničiti na one koji su “repcijsko-analitički”

2 Smatram da je problem stručne terminologije kao i misao da glazbenici drugačije slušaju glazbu od neglazbenika (što zapravo nije točno) odbijao od pisanja o filmskoj glazbi mnoge iskreno zainteresirane filmologe. Uostalom, Turković se

cijeli život pomalo bavio glazbom – amaterski, ali iz ljubavi.

3 O mogućnosti pisanja i govorenja te sasvim jasnog izražavanja o filmskoj glazbi od neglazbenika pisala je Kathryn Kalinak (1992) u knjizi *Settling the Score*.

važni, odnosno na one koji imaju “izravnu vezu s doživljajnim svijetom filmskog djela”) (Turković, 1996), to je do danas jedini zapis koji nastoji usustaviti i standardizirati stručnu terminologiju filmskoga zvuka.⁴ Pojmove koje navodi (prema vlastitim riječima iz prakse, ali i koristeći se novostvorenim riječima) Turković detaljno objašnjava, pa svaki pojam, uz istoznačnice na hrvatskom i stranome (uglavnom engleskome) jeziku⁵ i definiciju pojma, ima i “dodatno objašnjenje” kojime se na primjerima razjašnjava pojam i njegova upotreba.

No “dodatna objašnjenja” nije važno čitati samo radi raščišćavanja mogućih nejasnoća u definicijama, nego i zato što ovdje Turković prvi put spominje elemente po kojima se razabire prizorna pripadnost zvuka i načine “na koji se prepoznaje i signalizira da neki zvuk ne pripada prizoru” (ibid., 83–84). Razlikovanje “prizorne” od “neprizorne glazbe” (s time da neprizornu glazbu, koristeći se uvriježenim terminima uglavnom iz prakse, naziva “popratnom”) postat će važnim dijelom članka kojime će Turković porušiti mit o neprimjetnosti (“nečujnosti”) filmske glazbe, a koji će, jedanaest godina kasnije, biti objavljen u *Hrvatskome filmskome ljetopisu*. To znači da Turković svoje teze ne stvara *ad hoc*, u godinu ili dvije godine znanstvenog rada, nego o njima razmišlja mnogo dulje, usredotočuje se na problem, produbljuje ga, nadopunjuje novim saznanjima i tek zatim objavljuje. Pa ponovno razmišlja...

Ono što Turkovićev članak ipak čini više “pojmovnikom”, a manje “rječnikom” jesu izrazi koji se ne navode po abecednom redu, nego po logici podjele (premda na samome početku, radi lakšeg snalaženja, abecednim redom navodi sve obrađene pojmove). Specifično je za njegov “Pojmovnik” da zvuk dijeli na pet poglavlja, a unutar poglavlja pojavljuju se i kurzivom ispisani i zvjezdicom označeni kriteriji podjele. Tako se i “pojmovnik” približava tipu objašnjavačkog, izlagačkog članka. Na primjer u prvoj cjelini, nazvanoj “Okvirni pojmovi”, prije samih pojmova pojavljuju se kratka objašnjenja: “Povijesno, a i po stalnoj mogućnosti, film s obzirom na zvuk obuhvaća: *zvučni i nijemi film*.” (nakon toga slijede definicije zvučnog i nijemog filma te njihovo dodatno objašnjenje); ili: “S obzirom na opći odnos koji zvuk može imati prema filmskome djelu razlikuje se *filmski i nefilmski zvuk*.” (ibid., 80)

Zbog ovih napomena u tekstu koji bi po svojoj strukturi mogao biti rječnik, tekst gubi karakteristike rječnika, a postaje znanstvenim radom u osnovi kojega je Turkovićeva potreba da sve detaljno objasni, kao na svojim predavanjima. U stvari, čini se da su se mnoge ključne teze u njegovoj glavi dogodile tijekom razmišljanja kako studentima objasniti neki problem ili neki termin. Tako je, prema vlastitim riječima, i počeo upotrebljavati pojam “prizor” (koji se nalazi i kao natuknica u *Filmskoj enciklopediji*),⁶ a koji ga je naveo da američke pojmove *diegetic* i *nondiegetic* ne prevodi

IRENA PAULUS:
HRVOJE
TURKOVIĆ
I FILMSKA
GLAZBA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

⁴ Na problematiku stručne terminologije o filmskome zvuku i filmskoj glazbi upozorila sam u knjizi *Teorija filmske glazbe*, gdje upotrebljavam Turkovićeve pojmove prizorna i neprizorna glazba/zvuk. U poglavlju “Prostorna dimenzija kao kriterij klasifikacije filmskog zvuka i filmske glazbe” (Paulus, 2012: 185–232) posebno upućujem na niz izraza te prijevoda s drugih jezika koji su se – bez nastojanja da se stručna terminologija standardizira – upotrebljavali u različitim (uglavnom prijevodnim) tekstovima o filmskoj glazbi i filmskome zvuku.

⁵ Na primjer uz pojam “dodani govor” stoji i: “također: žarg. *naracija*, žarg. *komentar*, *neprizorni govor*, *nanešeni govor*, *prekrivački govor*, žarg. *OFF*; engl. *narration*, *voice-over/VO*.” (ibid., 84) Ovakve uputnice pokazuju koliko je, u stvarnosti, šarolik izbor žargonskih (neusustavljenih) izraza, koji ponekad nisu sasvim precizni (u ovom slučaju, “naracija” i “komentar” nisu istoznačnice). A s druge strane, njima se rješava problematika sve snažnijeg ulaženja stranih izraza u hrvatsku terminologiju.

⁶ Usp. Turković, 1990.

izravno, nego da ih preoblikuje u hrvatske stručne termine: “prizorni” i “neprizorni”. Samim uvođenjem tih pojmova, Turković je napravio malu revoluciju, jer je riješio terminološku zavrslamu koja već dugo vlada u hrvatskom stručnom rječniku. Zato, premda svoj “Pojmovnik” smatra tek prijedlogom, on je zapravo već postavio standard: tko god danas piše o filmskoj glazbi na hrvatskom jeziku, mora prolistati Turkovićev članak. Naime, to je do sada jedini popis stručnih pojmova s područja filmskoga zvuka koji su, uz to, precizno definirani i vrlo detaljno objašnjeni.

Demistifikacija načela “nečujnosti”

Kao što je prije rečeno, potreba za razlikovanjem prizorne od popratne glazbe u Turkovićevim je tekstovima izrazito naglašena, a detaljno je razrađena u tekstu “Mit neprimjetnosti filmske glazbe”. U tom su tekstu povezana sva prijašnja razmišljanja o tome kako se prizorni zvuk razlikuje od neprizornoga i još je jednom utvrđeno da se jedan od drugoga relativno lako razlikuju. “U danom trenutku filma uglavnom jasno prepoznamo neku glazbu ili kao *prizornu*, ili kao *neprizornu*, ili jasno prepoznamo kad mijenja takav status, ili pak naglašeno osjetimo njezin nejasan prizorno-neprizoran status” (Turković, 2007b: 4).⁷ Gotovo se isti sadržaj (“...neprizorni se status popratne glazbe jasno razlikuje od prizoru pripadnog zvuka i od prizornog odvijanja...”; Turković, 2007a: 168) može naći u knjizi *Retoričke regulacije*, ali su tu elementi razlikovanja prizornog od neprizornog statusa filmske glazbe potrebni radi istraživanja “funkcija” popratne filmske glazbe. Za razliku od ostalih tekstova, Turkoviću je u “Mit neprimjetnosti filmske glazbe” ustanovljivanje lakoće razlikovanja prizornosti od neprizornosti kroz dvije temeljne kategorije (I. Prizorna motiviranost i prizorna nemotiviranost; II. Perspektivnost i neperspektivnost filmskoga zvuka) potrebno kako bi doveo u pitanje načelo “nečujnosti” popratne filmske glazbe.

Načelo potječe od Claudije Gorbman koja je uspostavila sedam principa skladanja, miksanja i montaže u klasičnoj filmskoj glazbi.⁸ Pod “nečujnost” Gorbman (1987: 73) daje objašnjenje: “Glazba nije mišljena da je se svjesno sluša. Kao takva, ona se treba podrediti dijalogu, prizorima – itd, primarnim sredstvima naracije.”

Ako se engleski termin *inaudability*, kako ga je upotrijebila Gorbman, doista preveo kao “nečujnost” (a u mnogim tekstovima se on podrazumijeva kao takav – glasovita je rečenica: “Najbolja je filmska glazba ona koja se ne čuje”), tada je doista neobično da nitko to načelo ili “pravilo” filmske glazbe nije prije argumentirano stavio pod znak pitanja. Jer, kakva je to glazba – pa makar i filmska – ako se ne čuje? Nije li primarna pretpostavka glazbe čujnost? Što ostaje od glazbe ako ona nije čujna?⁹

⁷ U *Teoriji filmske glazbe* polazim upravo od tih jasnih razlika kako bih pokazala ambivalentnost filmskoga zvuka i njegovu mogućnost da “prevari”. Premda prizoran, može se činiti neprizornim i obrnuto (kao što nije uvijek jasno je li riječ o tonu ili šumu). Tu mogućnost “prijelaznosti” filmskoga zvuka često su upotrebljavali inovativni redatelji poput Stanleyja Kubricka, Alfreda Hitchcocka ili Sergia Leonea (usp: Paulus, 2012.)

⁸ To su: 1. Nevidljivost (*Invisibility*), 2. Nečujnost (*Inaudability*), 3. Označiteljica emocija (*Signifier of*

emotion), 4. Narativno sidrenje (*Narrative cueing*),

5. Kontinuitet (*Continuity*), 6. Jedinstvo (*Unity*) 7.

Izuzeci od “pravila” (Gorbman, 1987: 73–91).

⁹ Postoje ekstremni pokušaji da se glazba izjednači s tišinom, kao što je skladba 4’33” Johna Cagea.

Ali i kod te skladbe je zapravo bit suočiti se sa suprotnošću “tišine” koja je samo naizgled njezin sadržaj. Pravi sadržaj ove skladbe slučajni su zvukovi proizvedeni tijekom njezina izvođenja.

Prva stvar koju će Turković primijetiti jest da su svi ostali filmski elementi izvanprizornog statusa (glasovna naracija, pisani natpisi koji se javljaju u filmu, optičke intervencije u filmsku sliku itd.)” itekako primjetni (iako tako i ne mora biti)” (usp. Turković, 2007b: 7). Postoje, doduše, filmski elementi koji isto tako, poput popratne glazbe, nastoje biti neprimjetni: npr. “nevidljiva montaža” ili “nevidljiva režija”, ali i ti su termini pejorativni, jer kao što glazba ne može biti nečujna, montaža i režija ne mogu biti nevidljive.

Međutim, to nije dovoljno da se sruši mit o nužnoj neprimjetnosti filmske glazbe. Turković logikom odbacuje to načelo, ali pritom (za razliku od nekih, koji su pokušali “potiho” to općeprihvaćeno načelo dovesti u pitanje) navodi i argumente. Najprije, nalazi mjesta u filmu na kojima je glazba itekako čujna (početak i kraj filma, odnosno filmske špice; montažne sekvence i ostale strukturalne prijelaze; “prazan hod” u radnji; glazbu skladanu tako da doslovno oponaša prizor, itd.). Tezu Turković potkrepljuje primjerima koje nalazi u filmu *Casablanca*.¹⁰

Pri tome je naročito inspirativan citat Jeffa Smitha: “Daleko od toga da bi bila ‘nečujna’, filmska je glazba često i primjetna i pamtljiva, često radi različitih zahtjeva koje se na nju postavljaju u pogledu pobočnih tržišta.” (Turković, 2007b: 8) Pri tome je dovoljno sjetiti se glazbe iz serijala *Ratovi zvijezda* ili teme iz filmova o Jamesu Bondu, po kojima se ti serijali prepoznaju i koji doista djeluju izvan filma “u pogledu pobočnih tržišta”. One ne djeluju samo kao izdanja na nekom nosaču zvuka uz pomoć kojega film dodatno zarađuje, nego su važnim elementom identiteta filma. Po filmskoj se glazbi, ako je dobro napisana i, naravno, ako je “čujna”, film prepoznaje, pa mu i popratna glazba (koliko god bila u “pozadini” i koliko god je njezino temeljno načelo navodno “neprimjetnost”) služi kao sredstvo za propagandu.¹¹

Zbog svega toga, Turković se ponovno vraća Claudiji Gorbman i njezinim temeljnim načelima filmske glazbe. Međutim, sada pod povećalo stavlja posljednje načelo koje kaže da se zbog dobre filmske glazbe, koja će stvoriti logičnu spregu s filmskim prizorima “svaka filmska partitura može napustiti bilo koji navedeni princip, ako je to u službi ostalih principa” (Gorbman, 1987: 73). Ukratko, uvijek postoje “izuzeci”. Međutim, Turković ne smatra da “izuzeci potvrđuju pravilo”, nego predlaže da se načelu neprimjetnosti doda i načelo primjetnosti – točnije, da se u sklopu klasičnog stila naracije, a vezano uz popratnu glazbu, uvedu tri načela koja će stvarno pokriti njezino djelovanje: “načelo neprimjetnosti”; “načelo primjetnosti” i “načelo postupnosti prijelaza između primjetnosti i neprimjetnosti i obratno” (usp. Turković, 2007b: 8).

¹⁰ Iznimno sam ponosna što je Turkovića “inspirirala” moja analiza funkcija u filmu *Casablanca* te je primjere za svoje teze o filmskoj glazbi često uzimao upravo iz tog filma. Međutim, *Casablanca* je, bez obzira na moje pisanje o tom filmu, primjer *par excellence*, jer je nastala u “zlatno doba” Hollywooda i jer ju je uglazbio tada najtraženiji skladatelj filmske glazbe Max Steiner (1888–1971). Upravo je Steiner, naime, uspostavio klasični model skladanja za filmove, kao što je to u knjizi *Unheard Melodies* pokazala Gorbman.

¹¹ To je vrlo važna karakteristika filmske glazbe, jer neki filmovi vjerojatno ne bi imali tako veliki broj gledatelja da nisu žestoko reklamirani. Propaganda čini da se film “mora vidjeti”, pa makar bio loš (a gledatelji, prenoseći jedni drugima informacije o kvaliteti, vrlo često idu gledati i takav film – za koji unaprijed znaju da će ih razočarati, ali koji se “mora gledati” jer ga svi idu gledati).

Rušenje kompenzacijske teorije filmske glazbe

Glazba i film oduvijek su funkcionirali zajedno: čak ni za nijemi film ne može se reći da je doista bio bez zvuka, jer ga je uvijek pratila – doduše izvedena “uživo”, na jednom ili više instrumenata – filmska glazba. Taj je “spoj” nadasve zanimljiv, uzme li se u obzir da u “stvarnom životu” kojemu se film nastoji približiti, nema glazbe (u smislu popratne glazbe) koja bi ga pratila. Svijet u svakome slučaju nije “obojen” glazbom.

Ovom su se pitanju mnogi teoretičari vraćali te nisu rijetke studije u kojima se traži opravdanje za glazbu u filmu. Gorbman je potkraj 1980-ih navela nekoliko osnovnih razloga postojanja glazbe u filmu: povijesne, pragmatičke, estetske, psihološke i antropološke argumente (usp. Gorbman, 1987: 31–69). U članku “Kompenzacijska teorija funkcije filmske glazbe. Problem popratne glazbe – kako protumačiti njezinu prisutnost u filmu” Turković prolazi kroz većinu tih argumenata. Jer, njihov je problem – a oni se ne pojavljuju samo kod Gorbman nego i kod drugih teoretičara – da se o njima ne razmišlja mnogo, nego se jednostavno prepisuju od “starijih” analitičara.¹² Pa se tako najprije navodi da se glazba u filmu pojavila kako bi nadomjestila nepostojeće zvukove, a zatim i kako bi se njome – “sakrio” neugodan šum projektor. Oba, kao i većina ostalih razloga (različite tehničke manjkavosti nijemih i ranih zvučnih filmova), pripadaju kompenzacijskoj teoriji filmske glazbe, teoriji koja filmsku glazbu objašnjava kao nadomjestak nečega čega nema, u ovome slučaju zvuka.

Jedan od najsimpatičnijih razloga kojim se objašnjava postojanje glazbe u filmu jest “skrivanje” buke projektor. Kada se čuje taj argument, malo se zastane – no ako se čovjeku razjasni da su projektori nekada bili izrazito bučni, da su bili smješteni u gledalištu i da je to moralo smetati projekciji, odnosno usredotočivanju na radnju – ideja o glazbi koja skriva “nepodnošljivi” šum projektor više se ne dovodi u pitanje. No već je Gorbman taj “pragmatički” argument stavila pod znak pitanja: “Gledatelji su, čini se, prihvaćali nevjerojatno lošu glazbu, prema dokumentima iz tog vremena – pijane glazbenike koji nisu obraćali pažnju na priču i koji su svirali komično neprikladnu glazbu, ili ansamble iz malih gradova čije su izvedbe bile daleko od inspirativnih. Što čini škripajuću, neugodnu glazbu poželjnijom za gledanje filma od ujednačenog šuma ili klikanja projektor?” (ibid., 37)

Turković također smatra da je malo vjerojatno da je filmska glazba služila isključivo pokrivanju šuma projektor (i ostale buke uz filmsku predstavu – on navodi da su gledatelji prvih filmova pričali na glas, ulazili i izlazili kako su željeli itd.). Možda je glazba mogla služiti boljem usredotočivanju na zbivanja na filmskom platnu, ali to joj nije mogla biti jedina funkcija. Naime, piše Turković, čovjek kod koncentracije na nešto ima vlastite “psihološke korektive”: “svaka koncentracija na bilo što... čini čovjeka razmjerno neosjetljivim na okolne šumove” (Turković, 2007a: 30).

Ista je stvar bila s različitim tehničkim problemima koji su pratili rane zvučne filmove. Filmovi su mogli imati “zvučne rupe”, zvuk im je mogao biti “šlampavo” snimljen zbog kvalitete mikrofona, ali i zbog tzv. “rezonancije hangara”, a glazba je doista mogla pomoći da se te početne

12 Jedan od razloga prepisivanja je suvremena brza razmjena (i točnih i netočnih) informacija putem interneta, zatim gomilanje filmova (sve ih se više snima iz godine u godinu), i naposljetku, nedostatak ljudi sklonih pravom, dubinskom istraživanju. O

filmskoj glazbi se često piše upravo sistemom “prepisivanja” jer se tom temom bavi vrlo malo probranih glazbenika, muzikologa, pa i dizajnera zvuka i filmologa koji poznaju stručnu terminologiju.

nespretnosti sakriju.¹³ Međutim, kada su ti problemi nestali (projektori su smješteni u zasebnu prostoriju, film je “progovorio” pa glazba više nije trebala kao “nadomjestak” za glasove glumaca i za šumove) – glazba nije “izbačena” iz filma. Dapače, primijetit će Turković, “u suvremenim visokotehničkim uvjetima obrade zvuka (s više istodobnih kanala, s razradom stereofonskog, *dolby* sustava, s digitalizacijom snimanja i reprodukcije, s visokom vjernošću reprodukcije), podlaganje se glazbe i zvuka snažno razmahalo, postalo je gotovo sveopće u komercijalnim filmovima glavne struje” (ibid., 32). U svakome slučaju, danas je glazba dio filmskog spektakla kojime se gledatelj, naviklim na visoki stupanj tehnologije ne samo u kinima nego i u svakodnevnom životu, privlači u kinodvorane (pregledavanje internetskih stranica i dopisivanje preko *facebooka*, čini se, postalo je zanimljivije od odlaska u kino).

Međutim ni to joj, kao ni njezina “pokrivna” funkcija kojom se maskiraju filmski nedostaci nije i ne može biti glavna uloga, glavnim razlogom postavljanja i ostanka (bez ikakva pravog protivanja) u filmu.

Turković čak pod znak pitanja stavlja nadomjesnu emotivnu (“ekspresivnu”) službu glazbe, koju Gorbman navodi kao jedno od temeljnih načela funkcioniranja glazbe u klasičnom hollywoodskom filmu (*signifier of emotion*) (Gorbman, 1987: 73). Samo načelo “emotivnog funkcioniranja” filmske glazbe prilično je “klimavo”. Upitno je može li glazba izraziti nešto izvan svog vlastitog umjetničkog konteksta (o tome i danas raspravljaju mnogi muzikolozi i glazbeni teoretičari), no film, čini se, pokazuje da može. U tom kontekstu glazba na neki način utječe na percepciju, ali je i dalje upitno *kako* ona to čini. Postoji cijeli niz teorija koje pokušavaju to objasniti (neke čak polaze od toga da je film “nehuman” i da glazba u njega unosi element “ljudskosti”), ali ni jedna zapravo nije dala zadovoljavajući odgovor.

Turković je sklon cijelo to načelo, kao temeljno načelo funkcioniranja filmske glazbe, odbaciti. “Zato su rani dojmovi da je zvučni film ‘hladna postavka’ (...), odnosno da je ‘temeljno intelektualan’ (...) ako nema popratne glazbe, i da glazba emotivno dopunjuje sliku, jednostavno uvjetovani stilskim problemima tog razdoblja, a ne univerzalnim problemom ‘filmske slike’, odnosno filmskog zapisa i njegovog doživljavanja.” (Turković, 2007a: 36) Prema Turkoviću, sam način na koji nam film iskazuje zbivanje omogućuje da određene emotivne situacije razumijemo, pa čak i da na njih sami emotivno reagiramo (film ne mora biti ispunjen popratnom glazbom – ne mora uopće imati glazbu, a da je svejedno visokoemotivan).

Dakle, temeljna Turkovićeva teza je da su svi razlozi za postojanje filmske glazbe, koji se vrlo često navode unutar kompenzacijske teorije, mogući, ali da nikako ne mogu biti primarni. Oni su tek sporedni, a “razlog za uvođenje popratne glazbe te za njezino uporno održavanje i razradu morao je biti *mnogo jači i trajniji* od tih ‘pokrivnih’ razloga.” (ibid., 32) Koji je to razlog, neće navesti u ovome tekstu, nego u poglavlju “Popratna glazba kao ‘vodič’ kroz filmsko izlaganje (*Casablanca*)” knjige *Retoričke regulacije*.

Popratna glazba kao vodič...

U knjizi *Retoričke regulacije* Turković se najprije bavi “funkcijama” popratne glazbe jer, kao što se iz teksta (ali i iz ostale literature vezane uz filmsku glazbu, pa i u Turkovićevu tekstu “Kompenzacijska...”) vidi – tih je “funkcija” mnogo, ali ih je gotovo nemoguće svesti na zajednič-

IRENA PAULUS:
HRVOJE
TURKOVIĆ
I FILMSKA
GLAZBA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

13 I danas se često citiraju skladatelji koji tvrde da se od njih traži da napišu glazbu koja će odvući

pozornost ne samo od tehničkih nespretnosti nego i od cjelokupnog lošeg dojma filma.

ki nazivnik. Upravo taj zajednički nazivnik zanima Turkovića. Zadatak je, naizgled nemoguć, jer to – do sada – nikome nije uspjelo. Zapravo, postoji cijeli niz različitih autora koji su se – površno ili detaljno – “okrznuili” o sustav “funkcionalnosti” filmske glazbe. No kod pobrojavanja tih funkcija, teoretičari navode slične, ali nikada iste. Turković daje primjere iz tekstova Aarona Coplanda (stvaranje atmosfere vremena i mjesta, podcrtavanje psiholoških nijansi, neutralna pozadinska popuna, stvaranje osjećaja kontinuiteta, kazališno intenziviranje prizora), Raymonda Spottiswooda (imitativna uporaba, komentativna uporaba, evokativna uporaba, kontrastivna uloga, dinamička uloga), Lewisa Jackobsa (identificiranje ljudi, lokaliteta, povijesnih razdoblja, portretiranje lika sugeriranje zvukova prirode, izražavanje duhovnih stanja, itd.), Kurta Weilla (“zagrijavanje” akcije, podizanje emotivnog učinka, pokrivanje slabosti u razvoju zapleta, povezivanje epizoda, itd.), Claudije Gorbman (označivač emocija, narativno obilježavanje, konotativno obilježavanje, održavanje kontinuiteta, osiguranje jedinstva pripovijedanja) i Annabel Cohen (maskiranje, opskrbljivanje kontinuiteta, usmjeravanje pozornosti, pobuđivanje raspoloženja, priopćivanje značenja, glazba kao podsjećanje (lajtmotiv), pobuđivanje i usredotočenje pozornosti, glazbeno estetska funkcija) (usp. Turković, 2008: 149–151).

Glavni problem tih funkcija jest navedena nemogućnost da se iz njih izvede jedna, temeljna funkcija popratne filmske glazbe. Turković piše: “... svi koji poriču da se toliko različitih funkcija glazbe (a u njih ulaze i sve kompenzatorne) ne može svesti na *jednu od njih*, naravno da su u pravu: doista se u nabrojanju ne može izlučiti samo jedna funkcija i reći da je ona glavna... Svaku od nabrojenih funkcija ima pod određenim uvjetima, na određenim mjestima, ne uvijek i ne posvuda.” (ibid., 151)

Do problema “funkcioniranja” filmske glazbe Turković dolazi postupno. Najprije ustanovljuje da su i prizorna i neprizorna glazba u filmu planirane. Premda se na mjestima čini da se pojavljuju spontano, ni jedan ni drugi tip gotovo se nikada ne pojavljuje slučajno: mjesta na kojima će se pojaviti i vrstu glazbe određuju redatelji, skladatelji, pomoćnici skladatelja, glazbeni voditelji, čak i montažeri. Filmska se glazba upotrebljava s ciljem da na neki način djeluje na gledatelja. Druga stvar koju Turković primjećuje (a o kojoj govori i u svojim ranijim tekstovima) jest da je film nositelj dviju vrsta priopćenja – središnjeg i pomoćnog (Gorbman piše o primarnoj i sekundarnoj razini naracije). Pomoćna priopćenja (među koje spada i glazba) u toj kombinaciji upućuju na primarna priopćenja – dakle, imaju osobinu referencijalnosti.

Već sam navela da je tvrditi kako je glazba referencijalna, odnosno da upućuje na nešto, prilično osjetljivo. Naime, od 19. stoljeća, kada su se službeno pojavila programna glazbena djela (dakle ona koja upućuju na nešto izvan glazbeno – priču, sliku, događaj, književno djelo...), postoji debata među glazbenim teoretičarima o tome može li glazba “prikazati” nešto izvan sebe same. Riječ se o opreci apsolutne i programne glazbe koja još nije sasvim riješena. Čak i apsolutna glazba, dakle ona koja ne prikazuje ništa izvan sebe same (to su sonate, koncerti, simfonije – djela bez naslova i bez programa), može u određenom trenutku postati programnom.¹⁴ S druge strane, ako

14 Ako se, primjerice, treći stavak (*Finale. Presto*) *Klavirskog trija* u C-duru, Hob. XV: 21 Josepha Haydna, eklatantni primjer apsolutne glazbe, upotrijebi u radijskom oglasu, tada ta glazba prestaje biti apsolutna i postaje programna, referencijalna. Upravo je to učinila Ivana Jurenec (2012) kada je u svome diplomskom radu *Klasična glazba u*

oglašavanju – rezultati anketnog eksperimentalnog istraživanja upotrijebila navedenu Haydnovu skladbu uz još dvije programne skladbe (treći stavak, *Vrtovi na kiši* iz ciklusa *Estampes* Claudea Debussyja i prvi stavak, *Jutro* iz suite *Peer Gynt* Edvarda Griega) kako bi pokazala kako glazba djeluje na slušatelje radijskog oglasa.

i jest riječ o programnoj glazbi, pitanje je hoće li slušatelj zamisliti upravo onu “sliku” koju mu je ponudio skladatelj i hoće li uopće zamišljati ikakvu sliku.¹⁵ Turković zato i navodi da je kod glazbe “upućivanje vrlo nespecifično... te da još postoji velik tipski raspon prizora koje se pod tim uvjetima dade zamisliti” (Turković, 2008: 135).

Bez obzira na to, činjenica je da popratna (pa i prizorna) glazba u filmu djeluje – da mijenja način percepcije prizora (da ima modifikacijsku funkciju, kako, prema Carroll, piše Turković). Stoga i Turković nabroja načine na koje se popratna glazba referira na naraciju – ali uzimajući (ponovno) primjere iz filma *Casablanca*. I opet će zaključiti da je riječ o specifičnom filmu i specifičnim načinima referiranja (naglašavajuća referencijalnost popratne glazbe; prizorno integrativna referencijalnost; složena referencijalnost – integrativna i selektivna; odgođena, anticipativna prizorna referencijalnost; popratna glazba referira se i na promatračke promjene; izlagačke promjene kao referencijska meta), koji će se – neki, ali ne svi – pojaviti u nekom drugom filmu, ali možda i neće.

Sasvim svjestan problema, Turković traži u popratnoj filmskoj glazbi zajednički nazivnik njezine referencijalnost i nalazi ga u njezinu *sidrenju*. Ideja “sidrenja” glazbe u naraciji dolazi od Claudije Gorbman (*narrative cueing*). Ponovno je riječ o novom pojmu koji je Turković morao “iskovati” kako bi objasnio način na koji se popratna filmska glazba odnosi prema prizoru, kako se upleće u njega i kako na njega “djeluje”. Njezin učinak je, prema Turkoviću, “značenjsko poopćavajući” (ibid., 155–159) i “izlagačko orijentacijski” (ibid., 159–167).

Pojam “sidrenja” vodi u smjeru ciljnog poglavlja u glazbenom dijelu *Retoričkih regulacija*: glazba je u filmu ponajprije zbog gledatelja, i to zato što ih može “voditi” kroz prizore. Ona je “metadiskursni vodič”, pripada “metadiskursnim signalima” u filmu, dakle sekundarnim narativnim elementima koji služe kao potporanj primarnoj naraciji, zaključuje Turković. Ova je teza s jedne strane očita, ali je s druge strane još nitko nije tako detaljno razradio. Pojavljuje se kao ideja u nekim stranim tekstovima, ali Turković do nje dolazi postupno, detaljno pokazujući na primjerima specifičnu višefunkcionalnost popratne filmske glazbe i napokon – svodi je na zajednički nazivnik.

Poglavlje “Temeljna teza – popratna glazba kao metadiskursni ‘vodič’, komunikacijsko-regulacijski čimbenik” doista je temeljno, jer ga je Turković dugo nosio u glavi, vjerojatno još od teksta “Metakomunikacijska regulacija komunikacije” objavljenog 1990-ih u *Književnoj smotri*. Sva njegova istraživanja – od stvaranja pojmovnika (koji je, doduše, zamišljen kao priručni, ali budući da je još uvijek jedini, predstavlja sustav hrvatske terminologije na području filmske glazbe), preko tumačenja prisutnosti popratne glazbe kroz kompenzacijsku teoriju i preispitivanja gotovo dogmatskog načela njezine neprimjetnosti koje opravdano smatra mistifikacijskim – sva su ta istraživanja vodila jednomu cilju: uviđanju smisla postojanja popratne glazbe u filmu u njezinoj metadiskursnosti, njezinoj pripadnosti gledateljima čije se snalaženje u filmu ne smije prepustiti slučaju. Premda oni toga možda nisu svjesni, jedan od čimbenika koji usmjerava njihovu pozornost i koji ih vodi kroz filmsko izlaganje je upravo – glazba.

IRENA PAULUS:
HRVOJE
TURKOVIĆ
I FILMSKA
GLAZBA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

15 Iz vlastita iskustva dugogodišnje slušateljice klasične glazbe, moram reći da uz iskustvo slušanja nikada ne vežem slike, unatoč postojećem naslovu ili programu. Na primjer, ako slušam treći stavak zbirke klavirskih minijatura *Estampes*, kojega je naslov *Vrtovi na kiši*, pri slušanju ne zamišljam ni kišu ni

vrtove nego se prepuštam doživljaju glazbe. S druge strane, to je moj subjektivni način slušanja “glazbe kao takve” (unatoč tome što sam veliki obožavatelj slušanja programnih djela) – pitanje je doživljaju li svi slušatelji klasičnu glazbu tako.

* * * * *

Kao što se vidjelo, Turković je tezu o metadiskursnosti nekih filmskih elemenata postavio još 1990-ih, a na nju se nadovezao gradeći četiri teksta o filmskoj glazbi koja pokazuju duboko poznavanje njezine problematike. Svaki tekst ima problem i svaki traži i nalazi rješenje. Propitivanje je uzlazne putanje, jer – kako se vidjelo, jedan tekst vodi drugomu.

S druge strane, Turković problematizira stvari koje su ili očite ili se uzimaju zdravo za gotovo: hrvatsku stručnu terminologiju na području zvuka i filmske glazbe (koja se kod nas ne uočava kao problem), temeljna načela filmske glazbe (naročito načelo “nečujnosti”, ali i načelo “emotivnog djelovanja” od kojih prvo nije logično a drugo do sada nitko nije valjano objasnio), višefunkcionalnost filmske glazbe (koju je vrlo teško standardizirati u smislu pronalaženja temeljne, svima zajedničke funkcije) te pojavu i opravdanje postojanja glazbe u filmu (što je pitanje na koje do Turkovića nitko nije uspio odgovoriti, a na koje je on krenuo odgovarati žestoko rušeći kompenzacijsku teoriju filmske glazbe). Turković prvi, ili među prvima duboko zadire u problematiku, pa je njegovo pisanje o filmskoj glazbi iznimno važno, ne samo kao posebno interesno područje nego i zbog zaključaka koji u temelju tresu neke usustavljene teze, standarde i načela koja se – u teorijsko-spisateljskoj praksi – jednostavno prepisuju.

U temelju je Turkovićeve teze pojava-opstanak i korištenje glazbe kao “vodiča” kroz filmska zbivanja. Idejom da je filmska glazba metadiskursni signal on rješava problem koji ni Gorbman, ni Kalinak ni drugi autori nisu uspjeli riješiti – odgovoriti na zapravo jednostavno i banalno pitanje čemu glazba u filmu služi. Na to pitanje, premda ga naravno dotiču, većina teoretičara ne daje konkretan odgovor. Jedan od načina da se na njega odgovori jest reći da glazba u filmu djeluje i da, kakva se god glazba upotrijebi, ona će u filmu učiniti “nešto”. No na pitanje što to glazba filmu konkretno čini, odgovora nije bilo. Ne znajući izaći iz začaranog kruga, koji najčešće započinje nabrojanjem bezbrojnih funkcija filmske glazbe, obično se pitanje ostavljalo otvorenim. Kada se na odgovoru inzistiralo, tada se opravdanje tražilo u “neuhvatljivosti” glazbe koja je “ionako apstraktna” pa se o njoj ne može konkretno pisati.

Turković pred tim zidom nije stao, nego ga je postupno, sustavno i, kako on kaže, “zdravozdravski” nastojao riješiti. Razmišljanje ga je dovelo do već nekoliko puta spominjanog načela metadiskursnosti – ideje da se filmska glazba *sidri* u narativnim prizorima na način da ih dodatno objašnjava, odnosno da pomaže gledatelju da se probije kroz niz informacija koje mu film, kao umjetnost koja u sebi sadrži niz različitih umjetnosti, pruža.

Teza da je filmska glazba vodič kroz narativne prizore nije nastala slučajno. Dugo je pripremana i promišljena, a na nju autor zapravo navodi u svim svojim ranijim tekstovima (dok rješava sasvim druge probleme vezane uz filmsku glazbu). To je teza koja svojom argumentacijom stoji kao nova i u svjetskim okvirima. I nije slučajno da ne dolazi od glazbenih znalaca, jer za takvu je tezu potrebno temeljno poznavanje filma, a tek zatim poznavanje glazbe. A Turković iskustveno i teorijski, dubinski poznaje oboje.

LITERATURA

Gorbman, Claudia, 1987, *Unheard Melodies*, London – Bloomington, BFI Publishing, Indiana University Press
Jurenec, Ivana, 2012, *Klasična glazba u oglašavanju – rezultati anketnog eksperimentalnog istraživanja*,

diplomski rad, Zagreb, Muzička akademija, mentor:

prof. dr. sc. Nikša Gligo

Kalinak, Kathryn, 1992, *Settling the Score*, Madison, Wisconsin – London: University of Wisconsin Press

Paulus, Irena, 1995, “Glazba u klasičnom holivudskom filmu: vrste i temeljne funkcije – na

73-74 / 2013

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

primjeru *Casablanca*”, *Hrvatski filmski ljetopis*, Zagreb: Filmoteka 16 i dr., god. I, br. 3–4, 103–117.

Paulus, Irena, 2012, *Teorija filmske glazbe kroz teoriju filmskoga zvuka*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Turković, Hrvoje, 1985, *Filmska opredjeljenja*, Zagreb: Cekade

Turković, Hrvoje, 1990, “Prizor, filmski”, u: Peterlić, Ante (gl. ur.), *Filmska enciklopedija, L–Ž*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, str. 372–373.

Turković, Hrvoje, 1993, “Metakomunkacijska regulacija komunikacije”, *Književna smotra*, sv. XXV, br. 90.

Turković, Hrvoje, 1996, “Zvuk na filmu – sistematizacija pojmovlja”, *Hrvatski filmski ljetopis*, god. II, br. 5, str. 80–86.

Turković, Hrvoje, 2007a, “Kompenzacijska teorija funkcije filmske glazbe. Problem popratne glazbe – kako protumačiti njezinu prisutnost u filmu”, *Književna smotra*, sv. XXXIX, br. 143, str. 29–39.

Turković, Hrvoje, 2007b, “Mit neprimjetnosti filmske glazbe”, *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 13, br. 50, str. 3–16.

Turković, Hrvoje, 2008, “Popratna glazba kao ‘vodič’ kroz filmsko izlaganje (*Casablanca*)”, u: *Retoričke regulacije*, Zagreb: AGM, str. 125–170.

IRENA PAULUS:
HRVOJE
TURKOVIĆ
I FILMSKA
GLAZBA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Ljubica Jović i
Vanja Drach u
filmu *H-8... N.
Tanhofera*



Mia Oremović i
Rudolf Kukić u
filmu *H-8... N.
Tanhofera*

UDK: 791.633-051TANHOFFER, N."1958"

Jurica Pavičić

H-8...: Film socijalističke katastrofe

SAŽETAK: Rad analizira film *H-8...* (1958) redatelja Nikole Tanhofera i scenarista Zvonimira Berkovića s gledišta dramaturgije i korištenih žanrovskih konvencija, te recepciju filma i njene promjene od doba nastanka do postmodernizma. U prvome dijelu analizira se recepcija filma i konstatira kako je u doba nastanka film hvaljen zbog umještne režije, ali i kritiziran zbog scenarističke artifizijelnosti. Pogotovo od 1990-ih, dolazi do prevrednovanja i pokazuje se kako nova kritika ponajprije cijeni originalnu dramaturšku konstrukciju filma. Pokazuje se kako su razlozi za to u podudarnosti među nekim postupcima *H-8...* (rekurzivne vremenske petlje, mozaičnosti dramaturgije), te pomodnih trendova u filmu 1990-ih i 2000-ih. U nastavku rada istražuje se na koji način Berković i Tanhofer koriste konvencije različitih žanrova, od trilera do detekcije, a pogotovo detekcijskog podžanra "zatvorene sobe" (*locked room mystery*). Pokazuju se također podudarnosti između *H-8...* i filma katastrofe, žanra koji 1950-ih ne postoji, demonstrirajući kako je riječ o svojevrsnom filmu katastrofe *ante litteram*. U završnome dijelu rada uspoređuje se prikaz mikrokozmosa društva u američkim filmovima katastrofe i mikrokozmosa socijalističkog jugoslavenskog društva kasnih 1950-ih prikazanog u *H-8...*, te se pokazuje kako u oba slučaja žanr uključuje antički motiv *hybris*a, koji će se napose razmotriti u kontekstu razdoblja vrhunca titoizma.

KLJUČNE RIJEČI: *H-8...*, Nikola Tanhofer, Zvonimir Berković, jugoslavenski film, hrvatski film, žanr, film katastrofe

1. Nastanak i recepcija

U povijesti hrvatskoga filma malo je naslova koji su u doba nastanka čvrsto prigrabili status klasika, da bi taj status zadržali za stalno, odolijevajući mijenama ukusa, generacijskim prevrednovanjima i preturanjima kanona. Dok se među filmovima 1960-ih još i može naći pokoji takav (poput Babajine *Breze* /1967/ ili Papićevih *Lisica* /1969/), u hrvatskoj i jugoslavenskoj kinematografiji 1950-ih – kudikamo podložnijoj generacijskim i ideološkim revizijama – postoji samo jedan film koji je nesumnjivo takav. Taj zimzeleni, nepoderivi klasik je *H-8...* (1958) redatelja Nikole Tanhofera.

Nastao potkraj 1950-ih, u razdoblju kad su mlada hrvatska i jugoslavenska kinematografija proizvele tek nevelik broj stvarno uspješnih djela, Tanhoferov film po scenariju Zvonimira Berkovića i Tomislava Butorca odmah je primljen s entuzijazmom i već je na premijernom prikazivanju osvojio glavne pulske nagrade. Tanhoferov film je gotovo bez ogrebotine na polituri ugled zadržao i u idućim desetljećima. Cijenili su ga i "hičkokovci", i modernisti, i "filmovci". U 1990-ima, u doba kad je hrvatski film iz razdoblja Jugoslavije bio institucionalno potiskivan i u javnosti gotovo nevidljiv, *H-8...* je bio iznimka od pravila, opstao je kao mjesto opće kulture i kao primjer pozitivne iznimke u tada inače malo cijenjenoj hrvatskoj kinematografiji. Masovno poznat, visoko smještan na kritičarskim ljestvicama, često repriziran na televiziji, *H-8...* je možda jedini hrvatski klasik koji je povezo i široku popularnost i kanonski status, status kojemu nisu škodile poetske i političke mijene.

H-8... nastao je prema ideji Nikole Tanhofera, čovjeka koji je u trenutku kad se film začeo – sredinom 1950-ih – bio redateljski početnik, ali i uvaženi filmski snimatelj, jedan od rijetkih direktora fotografije u tada mladoj kinematografiji koji je za sobom imao više snimljenih dugo-

metražnih igranih naslova. Svestrano zainteresirani filmski tehnokrat, u pravom smislu *filmmaker* (kako ga je opisao Škrabalo, 2006: 231), Tanhofer je tijekom 1950-ih stekao ugled tehnički inovativnog i potkovanog direktora fotografije koji je, među ostalim, 1953. u Bauerovu *Sinjem galebu* izveo i prvu stražnju projekciju u jugoslavenskom filmu (Škrabalo, 2006: 222). Godine 1957. Tanhofer se prvi put okušao i u igranofilmskoj režiji, te snimio film *Nije bilo uzalud*, koji je – međutim – primljen rezervirano. Pritom je Tanhoferov redateljski rad ocjenjivan suzdržano pohvalno, ali je film u cjelini kritiziran zbog shematičnog scenarija punog socrealističkih šablona.

Ideju za *H-8...* Tanhofer je pronašao sredinom kolovoza 1957. u novinskoj crnoj kronici, gdje je pročitao članak o prometnoj nesreći koja se dogodila 14. 8. 1957, te o nepoznatom i nikad identificiranom vozaču koji je skrivio nesreću sa smrtnim posljedicama i utekao s mjesta događaja. Tanhoferovu ideju *Jadran film* je prihvatio, a pisanje scenarija ponuđeno je mladom dramaturgu, kazališnom i glazbenom kritičaru Zvonimiru Berkoviću, koji je u tom trenutku imao samo jedan realizirani scenarij. Tijekom rada, Berkoviću se kao treći suradnik pridružio i novinar, jedan od utemeljitelja *Večernjega lista*, Tomislav Butorac. Berković je preuzeo Tanhoferovu izvornu ideju i u scenarij unio nekoliko ključnih postupaka dramaturgije budućeg filma: da se ishod fatalne nesreće ispriča u prvome dijelu filma, a radnja potom vrati nekoliko sati unatrag; da se usporedno prati radnja u dvama (u scenariju čak i trima) vozilima; da se u samom autobusu prati usporedno više sudbina i njihovim međuosobnim motivira premještanje s jednog sjedala na drugo unutar vozila; te da se gledatelja unaprijed informira koja su “smrtonosna” sjedala, tako da bi se on identificirao s likovima u pogibelji i detekcijski nagađao tko će od putnika u autobusu u fatalnom času biti na sjedalu koje nosi smrt. Scenarij se od snimljenog filma razlikovao po tome što je uključivao i fabularnu liniju koja prati treće vozilo – ono s registarskim pločicama koje počinju s H 8, a koje vozi krivac za nesreću.

To vozilo, međutim, Butorčev i Berkovićev scenarij nije – poput ostala dva – pratio u satima uoči nesreće, nego u razdoblju nakon nje. Anonimni vozač auta H 8... u pratnji je oženjene ljubavnice, bježi s mjesta nesreće, a ljubavnica mu to zamjera i optužuje ga za kukavštinu, pa mu čak u jednom trenutku i trga volan iz ruku. Pritom bijeg krivca za nesreću komentiraju dvojica naratora, a u nekim scenama naratori čak i stupaju u dijalog s muškarcem i ženom iz auta H 8....

Tanhoferski film snimao je tijekom 1957/1958, kombinirajući snimanje u studiju (gdje je insceniran i prostor servisne postaje) i na lokacijama u Zagrebu. Tijekom rada na filmu, Tanhofer je još jednom iskazao tehničku inovativnost i prvi put u tadašnjem jugoslavenskom filmu izveo triksnimanje maketa kamiona i autobusa (Peterlić, 2005: 120). U podjelu filma Tanhofer je uvrstio cijeli niz tada neafirmiranih i mladih zagrebačkih glumaca koji su tek izišli s nedugo prije (1951) osnovanog studija glume na zagrebačkoj Akademiji (Peterlić, 2005: 138). Niz glumaca s toga studija, koji su u *H-8...* odigrali prvu zapaženu ulogu (Boris Buzančić, Antun Vrdoljak, Marija Kohn, Vanja Drach, Fabijan Šovagović...), u idućim će dekadama postati glumački stupovi hrvatskoga/jugoslavenskoga filma. Već i zato *H-8...* je stekao reputaciju filma koji je ujedno bio i “inkubator” niza važnih glumačkih karijera.

H-8... pred publikom se premijerno pojavio u srpnju 1958, na petom izdanju tada relativno mladog festivala u Puli. U glavnom programu Pule te 1958. Prikazano je šesnaest filmova, među kojima će biti i (kasnije znatno revalorizirani) bosanskohercegovački klasik *Crni biseri* Tome Janjića, srpski ratni film *Kroz granje nebo* Stole Jankovića, te jugoslavensko-talijanski koprodukcijski film *Cesta duga godinu dana* koji će kao režiser potpisati neorealistički klasik Giuseppe De Santis. De Santisov film – koji će nekoliko mjeseci kasnije biti nominiran za Oscara za strani film – u Pulu je stigao i kao očekivani favorit, ali i kao udarni zagrebački naslov u koji su se polagale najveće nade

studija *Jadran film* (Peterlić, 2005: 119). Međutim, stvari su se stubokom okrenule. Tijekom festivala, kritika je bila nezadovoljna programom i uspoređivala ga nepovoljno s prethodnom, po njima uspješnijom 1957. Već u dnevnim izvještajima dio je izvijestitelja – poput kritičarke beogradske *Politike* Olge Božiković – pisao kako je “H-8... prvi favorit za titulu najboljeg” (Božiković, 1958: 8). Božiković hvali H-8... kao “najfilmskiji film” koji “nije pravljen ni od teatra ni od literature” i uzdiže “izvršno pogođen ritam, ujednačene gradacije napetosti”, te dobre glumce (Božiković, 1958: 8). Slično je entuzijastična u zagrebačkom *Vjesniku* i Mira Boglić koja piše da film “skoro da nema slabih mjesta” i procjenjuje ga kao “jedno od najinteresantnijih ostvarenja ne samo u ovoj godini” (Boglić, 1958a: 6). Podjednako je zadovoljan bio i kritičar *Slobodne Dalmacije* V. V. koji nakon prikazivanja H-8... petog dana festivala piše da je to bio “dan koji je donio pobjednika”, kliče Tanhoferu kao “našem najfilmskijem stvaraocu”, a dan premijere filma opisuje kao “sretan datum naše kinematografije” (V. V., 1958: 5).

Entuzijazam kritike vjerojatno je utjecao i na ocjenjivački sud. H-8... osvojio je nagradu za najbolji film, režiju, scenarij, žensku epizodnu ulogu (Mia Oremović kao gospođa Oswald), te mušku epizodnu ulogu (Antun Vrdoljak kao novinar Vodopija). H-8... osvojio je i prvu – tek te godine ustanovljenu, a poslije tradicionalnu – nagradu pulske publike Jelen. Najboljim dugometražnim filmom ocijenila ga je i kritika, no to je bilo dostatno tek za drugu nagradu kritike, jer je prvu osvojio kratki animirani film *Samac* Vatroslava Mimice. Tadašnji tisak (Boglić, 1958b) pohvalno piše i o činjenici da su francuski i drugi zapadnoeuropski distributeri već u Puli avansirali kupnju filma za distribuciju. Disonantnih tonova gotovo da nije bilo, a oni rijetki pojavili su se tek koji mjesec kasnije u pregledu pulskih zbivanja u zagrebačkom – inače politički dosta pravovjernom – časopisu *Filmska kultura*. U sedmom broju časopisa u 1958. pojavit će se dva teksta dvojice autora koji relativiziraju euforiju oko H-8... i polemiziraju s ocjenjivačkim sudom. U jednom, urednik časopisa Stevo Ostojić hvali “tečni, čisti filmski govor” i “dinamičnost”, ali tvrdi da je “scenarij iskonstruiran” i da “H-8... nije kompletno umjetničko djelo” (Ostojić, 1958: 9). Ostojić u istom tekstu konstatira kako se Tanhoferov film ne može mjeriti s najboljim prethodne godine – *Svoga tela gospodar* redatelja Fedora Hanžekovića. Nešto je blaži Arsa Stefanović koji u filmu vidi “vidljive tragove veštačkog konstruisanja”, te spočitava autorima što su “radi zanimljivijeg i napetijeg sižea pokvarili realistički ljudski odnos” (Stefanović, 1958: 74). Za Stefanovića, film “ne prelazi granice osrednjosti”, no umjereno hvali scenaristov odabir teme iz svakodnevice i likova “malih ljudi” (ibid., 71).

Vrijeme je – čini se – dalo za pravo ocjenjivačkom sudu pete Pule. U sljedećim desetljećima valorizacija Berkovićeve i Tanhoferova filma ostala je konstantno visoka. Svi povjesničari hrvatskog filma (Škrabalo, 1984; Šakić, 2004; Škrabalo, 2008; Gilić, 2010) ocjenjuju ga visoko i daju mu zamjetan prostor. Godine 1999. u anketi časopisa *Hollywood* u izboru kritike proglašen je drugim najboljim hrvatskim filmom svih vremena, a u anketi čitatelja osvojio je četvrto mjesto (Škrabalo, 2008: 104). Zanimljivo je da ga među povjesničarima filma ne ističe jedino Daniel J. Goulding koji ga u svojoj povijesti jugoslavenskog filma *Liberated Cinema* ne spominje čak ni u bibliografiji (Goulding, 2004), što spada u jedan od većih propusta ove i inače čudnovate knjige. H-8... uvršten je i u većinu reprezentativnih pregleda hrvatskog filma u inozemstvu, uključujući i one 2007. u centru Lincoln u New Yorku, te onaj u jesen 2012. u Parizu, unutar projekta jeseni hrvatske kulture *Croatie, la voici*.

JURICA PAVIČIĆ:
H-8...: FILM
SOCIJALISTIČKE
KATASTROFE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

2. Reportaža ili fuga

Dugovječni visoki ugled *H-8...* krije u sebi, međutim, i stanovite, nipošto zanemarive promjene u recepciji filma. Nije svaka epoha u *H-8...* voljela isto: štoviše, moglo bi se reći da je svaka film cijenila, ali nerijetko iz oprečnih razloga.

Kako se već i iz citiranih kritika da razabrati, suvremeni kritičari kod *H-8...* su ponajprije cijenili besprijekornu režiju, immanentno filmsku dinamičnost, Tanhoferovo meritorno svladavanje teškoća snimanja u reduciranom prostoru autobusa. Suvremenici se u *H-8...* sviđalo i to što film obuhvatno zahvaća ono što se u tadašnjem kritičkom diskursu naziva "suvremene teme". Dok se većina tadašnjih jugoslavenskih filmova bavi ili ratom ili adaptiranjem književnih klasika – a u oba slučaja prošlosti – *H-8...* bavi se suvremenosti i tu suvremenost obuhvaća gotovo enciklopedijski. Pojavljuje se doista povećana galerija različitih profesija (vojnik, glazbenik, glumac, novinar, liječnik, seljak, vozači), a film se uz prikaz uznapredovale, dinamične srednje klase i modernizacijskih procesa ne libi ocrtati ni društvenu patologiju: privredni kriminal, liječničke pogreške, džeparjenje, crnu burzu i šverc, alkoholizam, zavist prema bogatijim zapadnjacima. Koliko se god može relativizirati i ironizirati *H-8...* kao "sliku društva" (kao što radi Peterlić, 2005: 121–28), činjenica je da je unutar konteksta tadašnje jugoslavenske kinematografije – koja se sa "suvremenim temama" mučila i za njih nije nalazila alate – *H-8...* morao doimati kao uvjerljiva iznimka.

I dok se suvremenici kod *H-8...* sviđala redateljska pismenost i odnos prema "suvremenoj temi", čini se da su čak i blagonakloni kritičari bili nešto suzdržaniji prema scenarističkoj konstrukciji filma. Scenarij je segment *H-8...* kojem je upućena većina citiranih prigovora ("iskonstruiran", "veštački", "nerealistički"). Tomu se nije čuditi. Kako pokazuje Hrvoje Turković (1995: 76) na primjeru jednog drugog hrvatskog filma 1950-ih – *Koncerta* (1954) Branka Belana – kritika toga razdoblja u Jugoslaviji bila je izrazito vrijednosno uronjena u klasični narativni stil i s negodovanjem je dočekivala filmove koji su iskazivali "nedostatak cjelovitosti, unutarnje koherenosti, homogenosti u strukturiranju narativnog toka" (Turković, 1995: 77). Za tadašnju kritiku sklonu organicističkom, klasičnom poimanju jedinstvenog, čvrsto povezanog i realističkog zapleta, Berkovićev se scenarij doista mogao doimati artifičnim, nejedinstvenim, prezamršenim, nerealističkim.

S druge strane, kritika u kasnijim dekadama, pa i suvremeni interpretatori, kod *H-8...* su upravo i ponajprije cijenili i cijene scenarij i dramaturgiju. O *H-8...* katkad se govori kao o najboljem hrvatskom filmskom scenariju, a status scenarista Berkovića u valorizaciji filma tako je rastao da su se tijekom 2000-ih u novinama pojavljivali tekstovi ili legende pod slikama koji su film opisivali kao "Berkovićev *H-8*", zapostavljajući ili zaboravljajući tada već preminulog Tanhofera. Ta snažna reafirmacija *H-8...* kao scenarističkog majstorskog djela dijelom je bila vezana i uz vidljivu prisutnost Berkovića kao javne osobe, popularnog kolumnista, esejista i angažiranog opozicionara Tuđmanovoj vlasti. No dojam je da dio te privlačnosti počiva i u poetičkoj bliskosti između dramaturgije *H-8...* i nekih strujanja u filmu nakon 1980-ih. Suvremenom je gledatelju *H-8...* privlačan ponajprije zbog neobične, originalne i iznenađujuće dramaturgije, dramaturgije koja uključuje poetički vrlo raznorodne sastavnice, elemente više tradicija i žanrova, te po nekim narativnim strategijama i kompozicijskim postupcima podsjeća kudikamo više na žanrove i stilska strujanja 1970-ih, ili 1990-ih, ili čak 2000-ih, nego na klasični narativni stil 1950-ih. Otud to osjećanje "modernosti" (ne modernističnosti) koje mnogi kritičari ističu kao glavnu vrlinu Tanhoferova filma.

Prvi od tih začudnih postupaka je bez sumnje scenaristička odluka da se historijat nesreće opiše u prvih devet minuta filma. U tih prvih devet minuta, naime, naratori (Ivan Hetrich i Stjepan

Jakševac) izvijeste gledatelje filma o svim aspektima prometne nesreće sukladno načelu novinske vijesti o "pet W". U prvih devet minuta saznamo kad i gdje se dogodila, tko je u njoj sudjelovao, tko ju je skrivio, zašto se dogodila i koliko je ljudi u njoj poginulo. Nakon tog uvoda koji dijelom stilski pastišira filmski žurnal, radnja se vraća nekoliko sati unatrag, te počinje pratiti zbivanja u oba vozila. Tek u 96. minuti filma ponovno pristižemo do vremenske točke na kojoj smo već jednom bili: do časa sudara. Tom se dvostrukom "vremenskom petljom" *H-8...* približava rekurzivnoj dramaturgiji kojom se još početkom pedesetih u *Rashomonu* (1950) koristio Akira Kurosawa, ali koja postaje doista popularna u postmodernizmu kad se takvom strategijom rekurzivne petlje koriste mnogobrojni popularni filmovi, od *Lola trči* (*Lola rennt*, Tom Tykwer, 1998), preko *Ta divna splitska noć* (Arsen A. Ostojić, 2004) do *Noć suncokreta* (*La noche de los girasoles*, Jorge Sanchez Cabezudo, 2006) ili *Šapito šou* (*Shapito-shou*, Sergej Loban, 2011).

Međutim, čak i središnji, najduži dio filma – koji od 9. do 96. minute prati sudbinu putnika obaju vozila koja će se sudariti – ni u kom slučaju nije dramaturški jednostavno linearan. Tijekom toga dijela filma paralelno pratimo sudbinu triju osoba u kamionu s dekapiranim limom, dvoje vozača i desetak putnika u autobusu. Scenarij slijedi nekoliko fabularnih linija: nastojanje novinara Borisa (Boris Buzančić) da zavede glazbenicu Anu (Almu Glažar); priču činovnika Vukelića (Drago Mitrović) koji ne zna što se krije u omotnici koju su mu ostavila djeca; sudbinu liječnika Šestana (Andro Lušićić), koji od sina nastoji zatajiti da je u novinama izišao članak o tome da mu sude za liječničku pogrešku; sudbinu glumca Kreše (Vanja Drach) kojem je zbog pogrešno liječenog laringitisa uništen glas, pa sad mora putovati ocu kojeg ne voli i od njega izmoliti novce; sudbinu bračnog para Jakupca (Marija Kohn, Pero Kvirgić) kojima je brak u krizi jer je supruga Tamara nezadovoljna monotonim životom, neambicioznim mužem i stalnom skrbi za boležljivu kćer. Naposljetku, drama se odvija i u kamionu gdje švercer i bivši zatvorenik Rosić (Fabijan Šovagović) pokušava nagovoriti zatvorskog kolegu Kneza (Marijan Lovrić) da se pridruži kriminalnoj skupini i kao vozač sudjeluje u krađi građevnog materijala. U jednom trenutku, Knez ga – uzrujan – čak izbacuje iz kamiona.

Scenarij koji su napisali novinar Butorac te bivši glazbeni kritičar i violinist Berković imao je, ukratko, ponešto od obiju profesija dvojice scenarista, a obje je profesije i autoreferencijalno tematizirao. Tako u jednom od najljepših monologa o novinarstvu u filmu novinar Vodopija (Antun Vrdoljak) priča o tome kako "pribavlja izvještaje s tržnice, piše za rubriku sudnica", ali i kaže kako "obožava svoj posao". "Briga Čang Kaj Šeka za onog koji o njemu piše da je šuft. Ali, ja ljude o kojima pišem gledam ravno u oči. Ja moram izdržati njihov pogled." Istodobno, glazbeno obrazovani, neuspjeli violinist Berković nije odolio a da u scenarij ne ubaci i autoreferencijalni monolog glazbenice Alme koja, tumačeći glazbenom neznalici Borisu Bachovu fugu, zapravo tematizira samu dramsku strukturu filma: "tamo ima nekoliko melodija, ali sve su one dio čvrste cjeline. Melodija je kao putnici u autobusu – svaki ima svoju sudbinu i prošlost, ali svi idu u istom pravcu".

I ta dramska struktura "fuge", baš kao i postupak rekurzivnosti, kompozicijski su postupci po kojima se *H-8...* danas doima (post)modernijim nego što je to izgledalo u doba njegova nastanka. Naime, upravo takve mozaičke dramaturgije sačinjene od niza labavo međupovezanih i relativno autonomnih fabularnih linija postale su jedno od glavnih poetičkih obilježja filma nakon 1990-ih, a u mnoštvu suvremenih filmova koje karakterizira ovakva struktura dovoljno ih je spomenuti desetak: *Kratki rezovi* (*Short Cuts*, Robert Altman, 1993), *Dim* (*Smoke*, Wayne Wang, 1995), *Bure baruta* (Goran Paskaljević, 1998), *Magnolia* (P. T. Anderson, 1999), *Wonderland* (Michael Winterbottom, 1999), *Pasji dani* (*Hundstage*, Ulrich Seidl, 2001), *Zapad* (*Occident*, Cristian Mungiu, 2002), *Ljubljana* (Igor Šterk, 2002), *Tu* (Zrinko Ogresta, 2003), *Sudar* (*Crash*, Paul Haggis, 2004),

JURICA PAVIČIĆ:
H-8...: FILM
SOCIJALISTIČKE
KATASTROFE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Babel (Alejandro González Iñárritu, 2006), *Mamut* (*Mammoth*, Lukas Moodysson, 2009), *Kino Lika* (Dalibor Matanić, 2009).

Pritom je često (iako – ne nužno) svojstvo ovakvih filmova to da mnogobrojne likove i međusobno (ne)povezane fabularne linije kao integrirajući dramaturški čimbenik ujedinjuje zajednički prostor – u nekima od njih Los Angeles, dolina San Fernando, u drugima Beograd Miloševićeve ere, jedno brooklynsko križanje, bečka suburbija, londonski West End, Ljubljana, Lika. Nije zgorega spomenuti da ni to što se u iznenađujućem broju suvremenih filmova mozaičke dramaturgije koristi upravo motiv prometne nesreće kao dopunski integrativni čimbenik koji osnažuje dramsko jedinstvo i prema kojem centripetalno teže likovi različitih fabularnih linija. Tako su 2000-ih u trima europskim kinematografijama snimljena u kratkom razdoblju tri filma mozaičke dramaturgije u kojima fabularne linije završavaju na točki spajanja – prometnom sudaru. Riječ je o austrijskom filmu *Antares* (Götz Spielmann, 2004), norveškom *Uno* (Aksel Hennie, 2004) te slovenskom *Kratki spojevi* (*Kratki stiki*, Janez Lapajne, 2006). Upravo ta dva postupka učestalo karakteristična za suvremene filmove mozaičke dramaturgije pojavljuju se četrdesetak godina “prerano” u filmu *H-8...* Tanhoferov i Berkovićev film doista je “fuga” koja prati niz razmjerno autonomnih fabularnih linija. Sve su te fabularne linije – s iznimkom jedne – povezane jedinstvenim prostorom, a taj je prostor sada do krajnosti skučen: jedan autobus. Također, slično kao u *Antaresu* ili *Kratkim spojevima*, finalni događaj kojemu konvergiraju fabularne linije i koji daje smisao cjelini jest upravo fatalni sudar.

3. Trilersko i detekcijsko

Osim kompozicijskom osebnosti, Tanhoferov film doima se iznenađujuće suvremenim i po zanimljivoj, neortodoksnoj upotrebi različitih žanrovskih strategija. Prva od njih je ona trilera. Kako se znatan dio scenarijske strategije *H-8...* temelji na oblikovanju napetosti vezane uz sudbinu likova u pogibelji, *H-8...* nesumnjivo uključuje i trilerske elemente, a dio povjesničara filma (Šakić, 2004: 26–27) ga i neuvijeno svrstava u triler. S obzirom na to da je barem jedna od fabularnih linija u filmu (ona o vozaču Knezu) temeljena na motivu neraščišćene prošlosti koja uništi junaka, *H-8...* ponešto baštini i od film noira, a Peterlić (2005) s pravom taj motiv kod Tanhofera uspoređuje s noir klasikom *Iz prošlosti* (*Out of the Past*, Jacques Tourneur, 1947). Treći žanr iz kojeg Berković i Tanhofer nekonvencionalno posuđuju jest – pomalo iznenađujuće – žanr detekcije.

U *H-8...*, doduše, nemamo ortodoksni slučaj filma detekcije u kojem gledatelj unutar izdvojene ili izolirane skupine pokušava pogoditi identitet počinitelja. Ovdje je – upravo suprotno – cilj detekcijskog procesa naslutiti ili pogoditi tko bi mogao biti – žrtva. Naime, na samom početku filma narator publiku izvijesti da je u nesreći poginulo osam osoba. U četrnaestoj minuti filma, narator priopći gledatelju kako će u nesreći koja slijedi poginuti putnici koji će sjediti na sjedalima 2, 3, 4 i 5. U tom trenutku, gledatelj filma nalazi se pred misterijem koji uvelike sliči na ono što se u tradiciji kriminalističkoga romana zove “misterij zatvorene sobe” (*locked room mystery*) – dogodio se smrtni slučaj, a svi junaci, uključujući počinitelja, nalaze se u izoliranom zatvorenom prostoru. U ovom slučaju, izolirani je prostor jureći autobus, a gledatelj zna da će neki od putnika u tom autobusu poginuti na kobnim sjedalima. On, međutim, ne zna koji će to putnici biti i koliko će ih poginuti. Nagađanje, odnosno “detektiranje” identiteta žrtava tako postaje strategija gledateljeve identifikacije s likovima, pri čemu Berković, Butorac i Tanhofer domišljato kombiniraju dva postupka.

Narator – čiji se glas u središnjem dijelu filma između 14. i 80. minute pojavljuje rijetko i štedljivo – javlja se nakon 80. minute sve češće, upozoravajući gledatelja na trenutačno stanje

na smrtonosnim sjedalima ("tri mjesta još su prazna", "jedno mjesto još je prazno"). Istodobno, posljedica zapleta u koje su upleteni likovi putnika jest njihovo stalno premještanje sa sjedala na sjedalo. Tako novinar Vodopija napušta svoje mjesto u prednjem dijelu autobusa da bi se udvarao Švicarčevoj supruzi. Drugi novinar – Boris – zamijeni putne karte ne bi li sjeo do zgodne glazbenice Alme. Jedno od prednjih sjedala ostaje prazno jer je lopov Kukec ostao na pumpi s plijenom – ukradenim novčanicima. Kći Jakupcovih seli se na pomoćno suvozačko mjesto jer joj curi krv iz nosa, a prednji se dio autobusa manje trese. Sin doktora Šestana bježi na prednja sjedala uzrujan očevom slikom u novinama, a kada preplaši djevojčicu uvjeravajući je da ima hemofiliju, ona plaho utekne roditeljima na kraj autobusa. Alma se – revoltirana Borisovim neuljudnim zavođenjem – odmiče od njega i premješta više uz prozor. Mlada majka ne može zatvoriti pokvareni prozor, pa joj – kako bi dijete izbjeglo propuh – vojnik ustupa sjedalo, a sam prelazi naprijed. Baka Tomašić, kojoj je unuk u vojsci, premješta se na prednje sjedalo do vojnika, kako bi čula iz prve ruke impresije o vojničkom životu.

Konačno – u dramaturškom i emocionalnom klimaksu ove permutacijske "igre stolica" – činovnik Vukelić otvara u dogovoreni sat kovertu i otkriva kako su mu djeca naručila pjesmu u radijskoj emisiji *Želje i pozdravi*. U taj čas, s radija se začuje pjesma Ljube Kuntarića *Sretan put* u izvedbi Gabi Novak, a Vukelić se, kako bi bolje čuo poklonjenu šansonu, premješta u prednji dio autobusa. U tom se trenutku fatalna sjedala popunjavaju, a tri poginula – vojnik, baka Tomašić i Vukelić – zaposjedaju svoja nova, smrtonosna sjedala između 90. i 95. minute filma. Time se igra detekcije okončava, a svojevrsni inverzni *whodunnit* dobiva razrješenje. Na dramaturškoj točki koju bi hollywoodski *script doctori* zvali točkom bez povratka (*point of no return*) definitivno saznajemo tko će poginuti, i zašto.

4. H-8... kao film katastrofe

Osim trilera i detekcija, postoji – međutim – još jedan žanr uz koji kritika često vezuje H-8.... Niz autora koji su pisali o filmu (Šakić, 2004; Peterlić, 2005; Gilić, 2010) upozorava – naime – kako H-8... ima snažne sličnosti sa žanrom filma katastrofe.

Na prvi pogled to zvuči kao filmsko-historiografski nonsens. Naime, ako H-8... i jest film katastrofe, on može biti film katastrofe tek *ante litteram*, s obzirom na to da se film katastrofe kao prepoznatljivi niz (a potom i žanr) formira u američkoj kinematografiji tek početkom 1970-ih, odnosno nakon filma *Aerodrom* (*Airport*, George Seaton, 1970). Nakon uspjeha tog filma, u idućih s desetak godina u američkoj kinematografiji biti snimljena još 53 filma koji se pripisuju ovom žanru, uključujući i dva nastavka ishodišnog hita, *Aerodrom 1975* (*Airport 1975*, 1974) i *Aerodrom '77* (*Airport '77*, 1977) (više u Keane, 2001: 19). Žanr filma katastrofe imao je, doduše, filmske prethodnike u barem dvama filmskim podžanrovima. U nijemom filmu početka stoljeća bio je to podžanr povijesnog filma koji je uključivao propasti i krahove civilizacija, a 1950-ih podžanr SF-a o propasti svijeta i invazijama svemiraca (Keane, 2001: 6–14). H-8... nema baš nikakve sličnosti s takvim filmovima. Posjeduje međutim, niz intrigantnih srodnosti upravo s ciklusom filma katastrofe 1970-ih, koji u doba nastanka Tanhoferova filma nije postojao ni u natruhama. I ta činjenica – bez ikakve sumnje – osnažuje dojam "modernosti" filma.

H-8... se kao film temelji na onom motivu koji je u jezgri cijelog žanra filma katastrofe: to je motiv "reprezentativne skupine karaktera koje pratimo kroz pogibeljnu situaciju" (Keane, 2001: 5). No kako bi neki film bio film katastrofe, nije dovoljno da prati skupinu likova u opasnosti, jer takvo određenje vrijedi za golemu većinu žanrovskih filmova. Da bi neki film bio film katastrofe – po mišljenju Nicka Roddicka – on mora uključivati katastrofu koja je "dijegetički središnja", "či-

JURICA PAVIČIĆ:
H-8...: FILM
SOCIJALISTIČKE
KATASTROFE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

njenično moguća”, “u najširem smislu nediskriminirajuća”, “neočekivana (no ne nužno i nepredvidiva)”, “sveobuhvatna” i “apovijesna”, u smislu da nije posljedica specifičnih socioekonomskih prilika. Po Roddicku, za žanr katastrofe važno je da operira u “prostoru mogućeg”, odnosno da ljudi vjeruju da se “to” može dogoditi i njima (Roddick, 1980: 246). Za Mauricea Yacowara (1977: 96–105), čisti tip filma katastrofe mora uključivati suvremeni ambijent, izolirani prostor, likove koji su socijalni presjek društva, te ljudsku grešku za koju on koristi termin antičke tragedije – *hybris*.

Od ovih kriterija za definiranje filma katastrofe, *H-8...* zadovoljava sve osim jednog. Fatalna prometna nesreća doista je dijegetički središnja u filmu. Činjenično je moguća, i svoje žrtve probire nediskriminativno slijepo, po čistoj igri slučaja koja odredi koji će od likova na koncu zasjesti na fatalne stolice. Katastrofa je u *H-8...* i, u smislu da nije proizvod specifičnih društvenih, ekonomskih ili političkih prilika.¹ Svaki gledatelj *H-8...* mogao je – a bez sumnje i morao – gledati film s pomisli kako je sličan usud mogao zadesiti i njega. *H-8...* doista jest film u suvremenom ambijentu, a autobus u filmu heterogeni je presjek tadašnjeg jugoslavenskog urbanog društva. Kad je riječ o *hybrisu*, njega se u *H-8...* doista može naći, no na način koji je drukčiji nego u američkim primjercima žanra, na što bih se vratio kasnije. Jedini kriterij definiranja *H-8...* koji Tanhoferov i Berkovićev film ne zadovoljava jest onaj sveobuhvatnosti: u slučaju *H-8...* riječ je o svojevrsnoj “mikrokatastrofi” koje posljedice zastaju na tridesetak ljudi u dvama vozilima.

Međutim – i sama činjenica da se *H-8...* bavi putnicima u prometalu dopunski je čimbenik sličnosti između Tanhoferova filma i ciklusa filma katastrofe 1970-ih. Američki film katastrofe kanonskog razdoblja, naime, učestalo se koristi motivom katastrofe koja zadesi prometno sredstvo. Već se rodonačelnički film serijala – *Airport* – bavi nesrećom aviona u letu, a cijeli niz drugih filmova katastrofe uključuje prometala: zrakoplov, kruzer, autobus, balon. Primjerice, potonuće broda središnji je motiv svih triju verzija *Posejdonove avanture* (*The Poseidon Adventure*, Ronald Neame, 1972; John Putsch, 2005; Wolfgang Petersen, 2006), kao i mnogobrojnih filmova o *Titanicu*, uključujući i najuspješniji film katastrofe svih vremena, *Titanic* Jamesa Camerona (1997). Motiv fatalnog putovanja tako je postojan u filmu katastrofe da Maurice Yacowar (1977) jedan od podtipova filma katastrofe imenuje *Brodom luda* (*The Ship of Fools*), te povezuje upravo taj podtip s ljudskom drskošću (*hybrisom*), uvjerenjem da protivno božjoj volji smiju letjeti i svladavati prostranstva.

Ono što dramaturški ponajviše razlikuje *H-8...* od čvrste jezgre filmova katastrofe mjesto je koje u kompoziciji scenarija zauzima nesreća. U lavovske većine filmova katastrofe, sama nesreća, kvar, požar, prevrtanje ili potonuće zbiva se u prvome dijelu filma i ima dramaturšku funkciju inicijalne točke zapleta (*initial point*). Središnji dio filma ponajprije sa sastoji od prikazivanja napora pojedinaca i skupine da suzbiju posljedice katastrofe ili da se spase od nje. Kod *H-8...* nije tako: nesreća je kod Berkovića i Tanhofera klimaks radnje, film ne prati djelovanje ni jednog od likova nakon nesreće, a daljnja sudbina (samo) nekih od njih ocrtana je tek u kratkom ekspozeu naratora. Međutim, Keane uočava kako je takvo dramaturško preslagivanje žanra karakteristično upravo za filmove katastrofe koji se bave faktografski postojećim, povijesnim katastrofama. Keane uočava kako takvi filmovi “imaju tendenciju da završe, umjesto da otpočnu s katastrofom”, te da

¹ U tom je smislu i Tanhoferova odluka da iz finalne verzije filma izbaci fabularnu liniju s krivcem za nesreću potpomogla da danas *H-8...* nalikuje filmu

katastrofe. S personificiranim krivcem za nesreću, sličnost bi bila kudikamo manja.

je njihova pretpostavka “apsolutna neumitnost nesreće, te praćenje lepeze likova prema njihovom preživljavanju ili smrti” (Keane, 2001: 108). *H-8...* uklapa se u ovaj uvid: Tanhoferov film bavi se nesrećom koja se zaista dogodila 14. kolovoza 1957, i koja je tadašnjoj publici bila razmjerno znana. No, da bi potisnuli ikakve dvojbe oko onoga što autobusu slijedi, Berković i Tanhofer u devetominutnom prologu opisu nesreću, tako da ni jedan gledatelj nema dvojbe što će se dogoditi s vozilima koja prate. *H-8...* gledatelj gleda – zapravo – kao i *Titanic*: zna da će “brod potonuti”, te se interesno vezuje uz pitanje tko će od likova čiju sudbinu slijedi preživjeti, tko neće, te – zašto.

5. Politika katastrofe: socijalistički brod luda

Pitanje tko će katastrofu preživjeti, tko neće i zašto pitanje je – međutim – koje kulturalna kritika od 1970-ih uočava kao središnje pitanje političkoga čitanja žanra katastrofe. Ona uočava kako filmovi katastrofe u pravilu uključuju skupinu likova koji su ujedno i presjek i mikrokozmos američkoga društva (Keane, 2001: 26). Ryan i Kellner američke filmove 1970-ih opisuju dopadljivom igrom riječi kao uočljivo “*middle-aged, mid-level managerial, and mid-American*” (sredovječne, srednjomenadžerske i srednjozapadne – Keane, 2001: 28). Uočavaju kako motiv *hybris* često služi i kao kritika “neobuzdanog kapitalizma” i “težnje za profitom”. Ta je kritika, međutim, moralistička (Keane, 2001: 27), a sami filmovi zagovaraju – kako pišu Ryan i Kellner “korporativne solucije kod kojih elita vođa, obično profesionalnih tehnokrata, omogućuje skupini ljudi da preživi kroz koordiniranu, čak poslušnu akciju” (Ryan i Kellner, 1988: 27). Sama katastrofa često je nalik starozavjetnoj odmazdi Božjoj za lakomost ili lakomislenost ljudi, a razlog stradavanja često je drskost, neposlušnost, slijeđenje krivog vođe, zabludjelost. Ako nesreća doista jest apovijesna i apolitička, mogući ishod za likove te razlozi tog ishoda nisu.

Može li se politika na taj način tražiti u Tanhoferovu i Berkovićevu filmu? Da bi se odgovorilo na to pitanje, trebalo bi se vratiti na početak i promotriti *H-8...* nanovo u ključu koji je zanimao suvremenike filma: dakle, kao film na “suvremenu temu”.

Prikaz suvremenog jugoslavenskog društva za kritiku, publicistiku i filmaše kasnih 1950-ih bio je kontinuirani problem. Nakon deklarativnog raskida sa socrealizmom, jugoslavenski film 1950-ih našao se u svojevrsnoj krizi identiteta, koju je razrješavao ili kroz ekranizacije književnih klasika ili kroz ratne filmove naslonjene na zapadne žanrovske formule. U oba su slučaja jugoslavenski filmovi oportuno bježali u prošlost, jer su sa sadašnjošću imali problem. Talijanski neorealizam je kao mogući ključ za prikazivanje današnjice bio u filmskoj publicistici deklarativno hvaljen, ali je u praksi bio teško primjenjiv jer je neorealizam podrazumijevao nelaskavi, dokumentaristički prikaz malformacija, provincije i bijede za koji film sredine 1950-ih još nije bio politički spreman. Zato jugoslavenski film 1950-ih primjenjuje i neorealizam kao formulu za bavljenje nedavnom prošlošću (Bulajićevi *Vlak bez voznog reda* /1959/ i *Uzavreli grad* /1961/, Šimatovićevi *Kameni horizonti* /1953/), što je paradoksalno u proturječju s temeljnim neorealističkim kredom o tome da se filmovi moraju baviti suvremenošću, jer se “čovjek koji pati preda mnoom razlikuje od čoveka koji je patio pred sto godina” (Zavattini, 1961: 31). Tek će godinu nakon *H-8...* Branko Bauer u *Tri Ane* (1959) doista dosljedno i uspješno u jugoslavenskom filmu primijeniti metodu kojom je neorealizam opisivao poslijeratnu suvremenost.

Suvremeni život u 1950-ima je – dakle – bio tema tek pokojih filmova, mahom pomalo eskapističkih, među kojima su često najuspješnije bile komedije (poput *Plavog 9* /1950/ Kreše Golika ili *Vesne* /1953/ Františka Čapa). Peterlić (2005: 121) primjećuje kako ju unutar hrvatskog korpusa jugoslavenske kinematografije *H-8...* bio tek sedmi film na “suvremenu temu”, jedan od prvih urbanih i jedan od prvih uspješnih. Stoga Peterlić čak *H-8...* ocjenjuje kao “početak tematskog zaokreta u kinematografiji na tlu SFRJ” (ibid., 120).

JURICA PAVIČIĆ:
H-8...: FILM
SOCIJALISTIČKE
KATASTROFE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Ako je *Tri Ane* film koji danas hvalimo zato jer je – prema riječima samog Bauera – “ušao u stražnja dvorišta” (Polimac, 1985: 94) i prestao s navadom jugoslavenskih filmova da stvarnost uljepšavaju, *H-8...* nije takav. Slično mnogim jugoslavenskim filmovima 1950-ih, *H-8* jugoslavensko društvo prikazuje samolaskajuće, s njegove moderne, napredne, urbane i dinamične fasade, nipošto sa “stražnjeg dvorišta”.

To se očituje za početak u filmskoj ikonografiji, koja je dosljedno i napadno modernistička. Krajobrazom Tanhoferova filma upadljivo dominiraju fetiši moderniteta: neonska prometna signalizacija, asfaltne ceste, nadvožnjaci, petlje. S radija u autobusu čuju se jazz i šlagerski zapadni pop, servisna stanica oblikovana je modernistički, svijetla i asketska, a šank krasi reklama za *Martini Dry* koji vojnik naposljetku i naruči, pobuđujući sumnjičavost barmena koji misli da gost nema novaca. Ta uronjenost u modernost – dakako – posljedica je i same filmske priče, koja kao motivsko polazište uključuje neke od krunskih toposa modernizacije: prijevozno sredstvo, cestu, putovanje.

Osjećanje modernosti osnažuju i likovi. Ako je američki film katastrofe doista *middle-aged* i *middle-class*, kako navode Ryan i Kellner, i *H-8...* je film koji ponajprije prikazuje tadašnju jugoslavensku srednju klasu, dakle – klasu koja uopće putuje. Ona je prikazana kroz varijetete različitih profesija, od liječnika, činovnika i glumaca, preko dvojice novinara, glazbenice, umirovljenog nastavnika jezika, no tu su i oni koji nisu srednja klasa: seljak, vojnik i mlada domaćica. Ono što je možda važnije od klasne stratifikacije i reprezentativnosti u nekom marksističkom smislu, jest zajedničko svojstvo svih likova u Berkovićevu i Butorčevu scenariju. Svi oni – naime – putuju, i pritom kuju planove za budućnost. Planove za budućnost ima čak i najstariji među njima – profesor Tomašić – koji namjerava objaviti studiju o iskrivljivanju jezika u medijima. Glumac Krešo namjerava otpočeti novu karijeru, i kani posuditi novce od svojeg oca s kojim je u lošim odnosima. Vojnik je upravo postao otac i kani podizati obitelj. Mlada majka hvali se suputniku kako joj je “muž diplomirao”, kako su “kupili motor”, a za dva se mjeseca useljavaju i u novogradnju, u stan za koji su već dobili rješenje. Knez planira unajmiti stan u Zagrebu, osoviti kućanstvo i obnoviti odnos sa sinom.

Planove ima čak i lopov Rosić koji se već zaposlio kao skladištar i dogovorio s poslovođama i inženjerom u građevinskoj tvrtki da organizirano otuđuju građevni materijal. Jedini od istaknutijih likova koji nemaju vidljive planove su Jakupci, što u njihovu slučaju postaje izvorom bračnog jaza i skandala. Gospođa Jakupec samosažaljeva se što je jadno odjevena i što uvijek godišnje odmore provode kod rodbine u Zagrebu, spočitava mužu što ne idu u hotel na moru, pa i to što “ni potrošački kredit ne želi uzeti”. Ako je *H-8...* reprezentativan prikaz društva, onda je ponajprije prikaz društva koje hrli naprijed u stjecanju i samorazvoju, onako kako naprijed hrli i autobus. To osjećanje najbolje poentira vozač Knez koji je tri godine bio u zatvoru, pa je samim tim i isključen iz tog napretka. “Da ti samo vidiš”, veli on sinu, “kako se drugi svijet u ove tri godine pomogao”.

6. Jugoslavensko čudo i kolektivni hybris

To osjećanje – da se “svijet u tri godine pomogao” – u velikoj je mjeri reprezentativno za epohu kada Tanhoferov film nastaje. Ne smije se zaboraviti da je godina nastanka *H-8...* (1958) u sredini onog razdoblja koje se katkad nazive “jugoslavenskim privrednim čudom”. Naime, u desetljeću od 1953. do 1963. prosječni je rast proizvodnje u Jugoslaviji bio 9,5% na godinu, a potrošnje 10%, i bio je među najvećima u svijetu (Duda, 2005: 45). Nakon 1955. Jugoslavija je imala najveći indeks industrijskoga rasta u Europi, i do 13% na godinu. Bilo je to razdoblje ekonomskog buma koje će okončati “pregrijavanjem” i prvom krizom 1962, no i razdoblje kada je velik broj jugoslavenskih građana prvi put doživio modernizaciju i unutar vlastita četiri zida, u korištenju

slobodnog vremena, zabavi, komunikaciji, stanovanju. Za lavovski dio jugoslavenskog urbanog stanovništva upravo je to razdoblje kad će prvi put u životu, i kao prvi naraštaj uopće, imati hladnjak, motocikl, godišnji odmor, prvi put otići u samoposluživanje, prvi put stanovati u višekatnici i imati nužnik s tekućom vodom. Iste 1958, kada se *H-8...* pojavljuje na jednom festivalu (u Puli), na jednom drugom – u Opatiji – Ivo Robić i djevojčica Zdenka Vučković pojavit će se s pjesmom *Moja mala djevojčica* koja će postati oznaka i amblem mladog titoističkog potrošačkog društva i aspiracija nove urbane srednje klase. U toj općepoznatoj pjesmi djevojčica moli oca “tata kupi mi auto, bicikl i romobil / tata kupi mi među i zeku / kolica Jugovinil”.

To osjećanje brzih promjena, taj mentalitet nove mlađe srednje klase s njenim aspiracijama, može se katkad uočiti i u jugoslavenskim filmovima toga doba. Zadržimo li se na hrvatskim primjerima, odličan je primjer Bauerova komedija *Martin u oblacima* (1961) o mladom paru koji iznajmljujući tuđi stan strancu skuplja novac za vlastitu novogradnju, ili pak kratki film scenariista *H-8...* Zvonimira Berkovića *Moj stan* (1962) u kojem ironizira preseljenje iz mračnih, derutnih donjogradskih zgrada u modernističke novogradnje. Mnogo kasnije to će osjećanje optimizma i modernizacijskog vrtloga sjajno sintetizirati Abdulah Sidran u često ponavljanoj rečenici svoga scenarija za *Sjecaš li se Doly Bell* (Emir Kusturica, 1981). U tom filmu – ambijentiranom u rane 1960-e – uporno se, poput refrena, ponavlja rečenica “svaki dan u svakom pogledu sve više napredujemo”.

I putnici obaju vozila, koja te kišne večeri hrle prema međusobnom sudaru, ljudi su koji “svakog dana u svakom pogledu sve više napreduju”. Useljavaju se u nove stanove, kupuju prometala, snuju nove karijere, podižu potrošačke kredite, začinju obitelji, kuju planove. Problem je što se će se njihovi planovi – ili barem mnogi od njihovih planova – raspršiti u ništavilo u osam i pol sati, na 146. kilometru ceste, na mjestu prometne nesreće. Jedan mikrokozmos društva koji vjeruje u bolje, očekuje bolje i racionalno planira suočit će se s tim da su se njihovi planovi raspali iz razloga koji nisu racionalni, povijesni, imanentni, ljudski. Raspast će se zbog golog hira usuda. Tragediju – kako upozorava Peterlić (2005: 126) – “donosi slučaj”, a to u filmu unosi “metafizičku”. “Ljudi”, nastavlja Peterlić, u *H-8...* “uopće nisu gospodari svojih života, nego igračke sudbine” (ibid., 127).

7. Dijalektički materijalizam i metafizika nesreće

I to je ona temeljna – moglo bi se bez skanjanja reći i “politička” – bit Tanhoferova i Berkovićeve filma socijalističke katastrofe. U jednom društvu koje vjeruje da njime racionalno rukovodi “znanstveni socijalizam”, koje vjeruje da linearno i neprijeporno “u svakom pogledu svaki dan sve više napreduje”, i gdje je to uvjerenje uvelike utemeljeno na svakodnevnom iskustvu građanina, u društvu – dakle – koje vjeruje da može racionalno planirati, marksistički predvidjeti i kognitivno kontrolirati budućnost, slijepi kapric prometnog usuda stiže kao metafizička opomena da usudom likova, usudom autobusa kao mikrokozmosa društva, te – dakle – i usudom samog društva upravlja iracionalni, znanstveno nepredvidivi, slijepi slučaj. Uvjerenje da svoju budućnost može planirati i kontrolirati kod Berkovića i Tanhofera postaje *hybris* jugoslavenske srednje klase. A za taj kolektivni *hybris* – sasvim antičko-grčki, ali sasvim i u duhu žanra katastrofe – jugoslavenskom mikrokozmosu stiže i kolektivna, metafizička kazna.

H-8... u znatnoj je mjeri studijsko kolektivno djelo. On je plod kreativne sinergije i udruženog rada nekoliko majstora profesionalaca, te je upravo zbog takve industrijske sinergije *H-8...* možda i ono najbolje što je izrodio klasični studijski sustav u hrvatskome filmu. To je film koji – kao tipični proizvod komunističkog studijskog sustava – teško da je mogao imati išta “disidentsko”. Tadašnje vlasti morale su bez sumnje biti polaskane prikazom modernog, urbanog mikrokozmosa u filmu.

JURICA PAVIČIĆ:
H-8...: FILM
SOCIJALISTIČKE
KATASTROFE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

H-8... tijekom recepcije i distribucije nije imao čak ni sporadičnih političkih problema, koji su – recimo – pratili socijalno manje laskave, te sporadično lokalno cenzurirane *Tri Ane* (1959) Branka Bauera (Polimac, 1985: 260). Međutim, na jednoj drugoj, suptilnoj razini, *H-8...* je film koji zapravo kudikamo dublje propituje filozofske temelje titoističkog društva. Jer Tanohoferov i Berkovićev film poput đavoljeg odvjetnika testira marksistički historijski materijalizam, i njegovu samouvjerenu vjeru da može predvidjeti, ukrotiti, kontrolirati osobnu i kolektivnu povijest. *H-8...* izlaže tu vjeru kušnji, prikazujući kroz slijepu igru permutacije i slučaja moć nepredvidivog, hirovitog, iracionalnog usuda.

LITERATURA

- Boglić, Mira**, 1958a, "Dobra i loša iznenađenja", *Vjesnik*, 27. 7. 1958.
- Boglić, Mira**, 1958b, "Nismo razočarani", *Vjesnik*, 1. 8. 1958.
- Božiković, Olga**, 1958, "H-8 prvi favorit za titulu najboljeg", *Politika*, 26. 7. 1958.
- Duda, Igor**, 2005, *U potrazi za blagostanjem – o povijesti dokolice i potrošačkog društva u Hrvatskoj 1950-ih i 1960-ih*, Zagreb: Srednja Europa
- Gilić, Nikica**, 2010, *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*, Zagreb: Leykam International
- Goulding, Daniel J.**, 2004, *Jugoslavensko filmsko iskustvo 1945–2001*, Zagreb: V.B.Z.
- Keane, Stephen**, 2001, *Disaster Movies, the Cinema of Catastrophe*, London, New York: Wallflower
- Ostojić, Stevo**, 1958, "Pula, 'naše prilike' i jedan rezime", *Filmska kultura*, god. 2, br. 7.
- Peterlić, Ante**, 2005, "H 8.... – nekoć i sad", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 11, br. 44, str. 119–140.
- Polimac, Nenad** (ur.), 1985, *Branko Bauer – monografija*, Zagreb: cekade
- Roddick, Nick**, 1980, "Only the Stars Survive: Disaster Movies in the Seventies", u: Bradby, David, James, Louis i Sharratt, Bernard (ur.), *Performance and Politics in Popular Drama: Aspects of Popular Entertainment in Theatre, Film and Television 1880–1976*, Cambridge: Cambridge University Press
- Ryan, Michael i Kellner, Douglas**, 1988, *Camera politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*
- Sontag, Susan**, 1965, "The Imagination of Disaster", *Against Interpretation and Other Essays*, London: Andre Deutsch
- Stefanović, Arsa**, 1958, "H-8", *Filmska kultura*, god. 2, br. 7.
- Šakić, Tomislav**, 2004, "Hrvatski film klasičnog razdoblja: ideologizirani filmski diskurz i modeli otklona", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 10, br. 38, str. 6–33.
- Škrabalo, Ivo**, 1984, *Između publike i države, povijest hrvatske kinematografije 1896–1980*, Zagreb: Znanje
- Škrabalo, Ivo**, 2006, "Nedostižni filmski desetobojac: Nikola Tanhofer", u: *Dvanaest filmskih portreta*, Zagreb: V.B.Z.
- Škrabalo, Ivo**, 2008, *Hrvatska filmska povijest – ukratko (1896–2006)*, Zagreb: V.B.Z.
- Turković, Hrvoje**, 1995, "Vrednovateljski obrat: recepcija 'Koncerta' nekad i danas", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 1, br. 1–2.
- V. V.**, 1958, "Peti dan u Puli", *Slobodna Dalmacija*, 30. 7. 1958.
- Yacowar, Maurice**, 1977, "The Bug in the Rug: Notes on Disaster Genre", u: Grant, Barry K. (ur.), *Film Genre: Theory and Criticism*, New Jersey i London: Scarecrow Press
- Zavattini, Cesare** [Cavatini, Čezare], 1961, "Neorealizam kako ga ja zamišljam", u: Turconi, Sergio [Turkoni, Serdo] (ur.), *Neorealizam u italijanskom filmu*, Beograd: Kultura

UDK: 791.2.041.7(091)

Tomislav Šakić

LEKSIKOGRAFSKI ZAVOD MIROSLAV KRLEŽA

Igrani film između klasične i modernističke naracije

SAŽETAK: U tekstu se razmatra uobičajena periodizacija filmske povijesti s obzirom na narativne stilove (klasični, modernistički, postmodernistički film) te, u slijedu revizionističke teorije Andrása Bálinta Kovácsa (2007), ustvrđuje da se narativni modusi Davida Bordwella (1985) svode u načelu na dva temeljna stila, odnosno na dva narativna tipa igranog filma – klasični i modernistički, što se može dovesti u vezu s Curtiusovom dihotomijom klasike i manirizma. U nastavku se razmatraju teze o razlikama dvaju stilova, odnosno dovodi u pitanje viđenje klasičnoga stila kao neutralnog, nultog stanja, te se nakraju opširnije razmatraju teze o modernizmu kako ih je polemički sumirao Christian Metz (modernistički film kao smrt predstave, smrt kazališta, film improvizacije, film dedramatizacije, suštinski realizam, usmjereni film, film redatelja, film kadra i film poezije).

KLJUČNE RIJEČI: povijest filma, narativni stilovi, klasični stil, modernistički stil, modernizam, novi film

Realizam i modernizam

U filmskoj historiografiji uvriježila se, u skladu s poviješću književnosti, ali i drugih umjetnosti, stilska periodizacija igranog zvučnog filma na klasično, modernističko i, uvjetno, postmodernističko razdoblje (u nas usp. Turković, 1988: 225–238; Kragić, 2000: 65; Gilić, 2000: 132; Turković, 2010: 11, 69, 141–143, 168).^{*} Hrvoje Turković u *Nacrtu filmske genologije* (2010: 141, 168) dvaput donosi periodizacijsku tablicu povijesti filma:¹

Tablica 1. Periodizacija povijesti filma

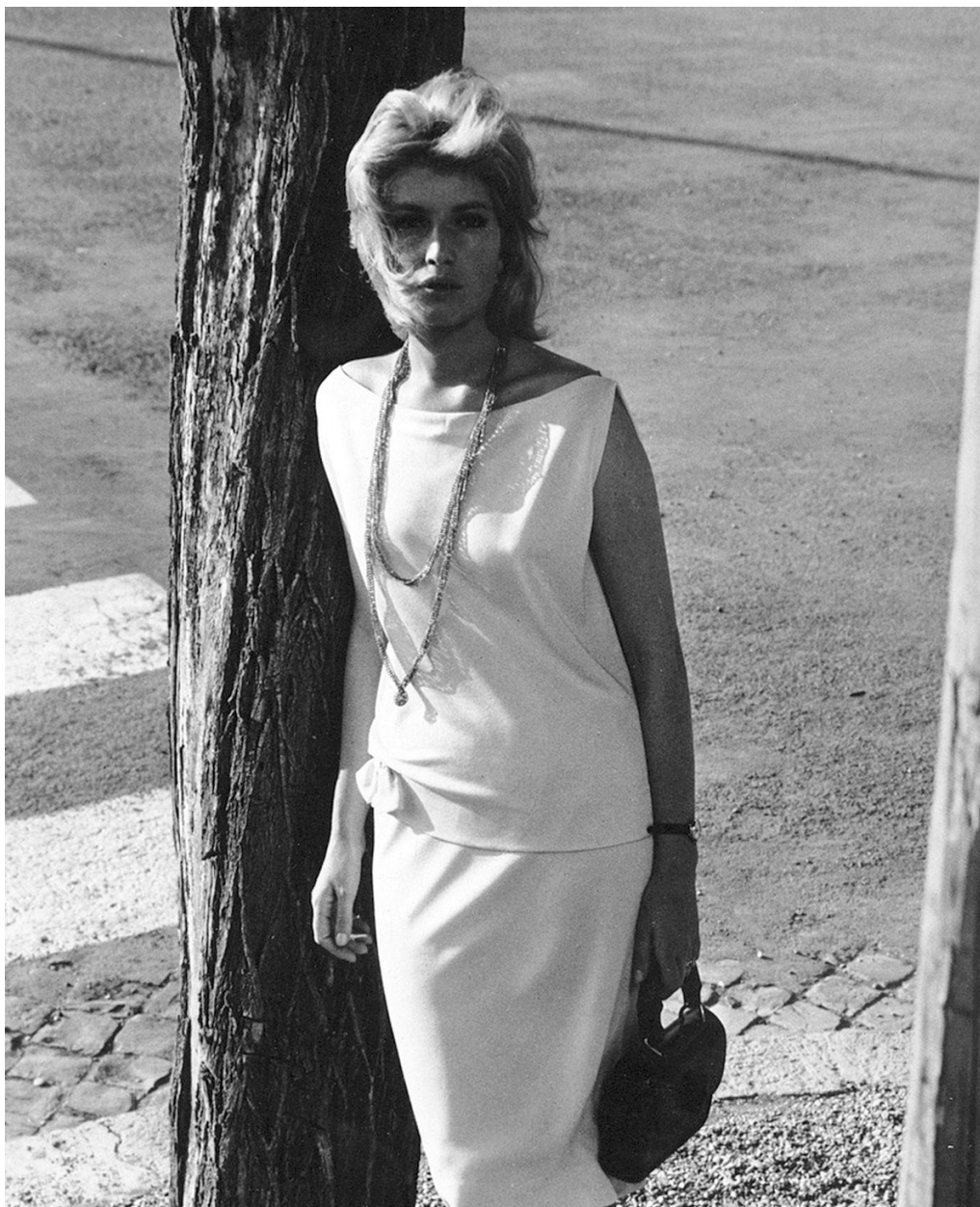
<i>primitivni stil ili primitivni film</i>
<i>klasični stil ili klasični film</i>
<i>modernistički stil ili modernistički film</i>
<i>(postmodernistički film /?/)</i>

Izvor: Turković, 2010: 141.

Kako ističe Turković, “*stil razdoblja* teži biti šire-kulturno uvjetovan te zavladatai ukupnim kulturnim poljem, ne samo jednog roda i samo jedne umjetnosti, nego cijelim sustavom umjetnosti, odnosno komunikacijskih priopćenja.” (2010: 142) Takva “temeljna priča”, kako je tu historiografsku pripovijest o povijesti filma u knjizi *O povijesti filmskoga stila* okrstio David

* Ovaj rad prerađeni je dio poglavlja iz doktorske disertacije *Manifestni, radikalni i diskretni modernizam u hrvatskom igranom filmu* izrađene pod mentorstvom dr. Nikice Gilića (Filozofski fakultet, Zagreb, listopad 2012).

¹ Turković (2010: 168) dodaje i peto stilsko razdoblje, također u zagradi: “(postfilmski film – digitalno razdoblje)”.



Monica Vitti u
filmu *Pomrčina*
(M. Antonioni,
1962)

73-74 / 2013

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Bordwell (2005: 32 i dalje) – premda je, dakle, karakteristična za cijelo polje umjetnosti – uspostavljena je mahom s obzirom na igrani dugometražni film kao maticu kinematografije, tj. s obzirom na dominaciju narativnog stila u igranom (fikcijskom) filmu, iako se može ustvrditi da i dokumentarni film i animirani film slijede u općim crtama tu stilsku periodizaciju (usp. Turković, 2010: 142).

Želja da se dopadljivo i pristupačno ispriča priča bila je, prema Bordwellu, temeljna ideja historiografije filma u onome što on naziva standardnom verzijom temeljne priče. Filmska je

umjetnost “ponajprije bila narativni medij. Većina promatrača smatrala je da su filmaši od sama početka težili pričati priče te da je napredak tehnike bio vezan uz otkriće načina na koji bi film mogao jasno i zanimljivo prikazati dramsku radnju” (Bordwell, 2005: 51). U – kako je Bordwell imenuje – “dijalektičkoj verziji” filmske povijesti Andréa Bazina, narativni, igrani, tj. fiksijski film također zadržava prvenstvo nad ostalim rodovima: “snimati film znači ispričati priču jasnim i savršeno transparentnim jezikom” (cit. u Bordwell, 2005: 78). Ta je težnja dovela do oblikovanja klasičnoga narativnog stila koji je u filmskoj praksi, ali i kritici i recepciji, najčešće bio shvaćen kao svojevrsno neutralno pismo ili nultost stanja filma, pri čemu se i film vidjelo ponajprije kao narativnu umjetnost. Naspram tom navodno “prirodnom” stanju postavio se modernistički stil (odnosno stilovi) kao heterogeni kompozit različitih nenarativnih i anarativnih stanja filmskog diskursa – modernizam u (zvučnom) filmu, kao i u drugim umjetnostima, ponajprije tematizira nemogućnost pripovijedanja ili prikazivanja (reprezentacije) te krizu subjekta.

Rečeno terminima Noëla Burcha, povijesna se periodizacija filma, odnosno filmskih stilova, uspostavlja s obzirom na dijalektički odnos raznih modusa reprezentacije. Tzv. klasični stil afirmira prikazivačku iluziju realizma pa je on, prema Burchu, tzv. institucionalni modus reprezentacije (cit. u Bordwell, 2005: 124 i dalje), dočim su modernizmi i avangarde raznoliki “opozicijski modeli” što osporavaju institucionalni, postvareni prikazivački modus.²

S “dijalektičkom verzijom temeljne priče” (Bordwell, 2005: 86) pojavljuje se i dijalektika filmske historiografije koja filmsku povijest sagledava kao dihotomiju stalnih tendencija u filmskim praksama, “dvaju globalnih tipova konstrukcija” (Turković, 1988: 111). Riječ je o sukobu, kod Bazina, *ontološkog realizma* i *estetske stilizacije* (Bordwell, 2005: 99): “neki su filmaši pokušali osloboditi film fotografske reprodukcije” (ibid., 86), drugi su “filmski stvaraoci dali svoje povjerenje sposobnosti kamere da snimi i razotkrije fizičku realnost” (ibid.). Bazinov sukob realizma i stilizacije time je na jednoj razini sukob realizma i modernizma. Taj se dualni koncept tradicionalno svodio na odabir između Lumièrea i Mélièsa, to jest na izbor između toga da se film približi stvarnosti ili od nje pobjegne (usp. Bordwell, 2005: 99). Riječ je o izboru između realizma i formalizma, to jest onoga što se u klasičnoj filmološkoj literaturi obično naziva *realističkim* i *formativnim* (ekspresionističkim, formalističkim) teorijama filma: “realistička tendencija nasuprot stilizacijskoj ili formativnoj tendenciji (...) postojana pojava nastojanja prema nekom tipu realizma, odnosno težnja prema naglašavanju artefaktualnosti, izrađenosti filma” (Turković, 2010: 139). Formativnoj tradiciji tako pripadaju filmolozi Hugo Münsterberg, Rudolf Arnheim, Sergej Ejzenštejn i Béla Balázs, a realističkoj u prvome redu Siegfried Kracauer i André Bazin (usp. Andrew, 1980). “Opozicijska verzija” filmske povijesti, kojom nastupa modernizam 1960-ih, a ponajbolje je profilira Noël Burch (usp. Bordwell, 2005: 111), nasljeduje i radikalizira ovu dihotomiju, uvodeći “dvojnost između avangarde i glavne struje narativnog filma” (ibid.), odnosno modernističku “teoriju ‘filmske prakse’ koja suprotstavlja akademski [stil] ili stil ‘nultog stupnja’ umjetničkim projektima koji istražuju i otkrivaju formalne mogućnosti medija” (ibid., 118; usp. Burch, 1972).

TOMISLAV
ŠAKIĆ: IGRANI
FILM IZMEĐU
KLASIČNE I
MODERNISTIČ-
KE NARACIJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

2 Izvan rasprave ostaje rani film, Burchov “primitivni modus reprezentacije” (usp. Bordwell, 2005: 135–137). Prema Bordwellu (ibid., 137), Burch ne vidi filmsku povijest teleološki, nego kao prijelaz s jednog razrađenog sustava reprezentacije na drugi – s primitivnoga na institucionalni, te s institucionalnoga

na njegove opozicijske modele ili filmske prakse (usp. Bordwell, 2005: 129; kao i studiju “Narativni stilovi na filmu: primitivni, klasični i modernistički”, u Turković, 1988: 225 i dalje). I nijemi film i zvučni film prolaze i klasično i modernističko razdoblje, tj. razvijaju oba stila.

I Bazinu i Burchu realizam i formalizam, odnosno (klasični) narativni stil i modernizam dva su trajno suprotstavljena, temeljna stila filmske umjetnosti, tj. dva temeljna načina izlaganja i oblikovanja filmske građe. Obje se dihotomije konceptualno mogu povezati s idejom o trajnom sukobu *klasičke* i *manirizma*, to jest klasičnog i manirističkog stila, kako ju je iznio Ernst Robert Curtius (1998). Turković također prispodobljuje dihotomiju realističke i stilizacijske/formativne tendencije s Curtiusovom oprekom klasičnost/manirističnost (2010: 139). Riječ manirizam u “tu svrhu moramo (...) osloboditi svih sadržaja koje joj daje povijest umjetnosti, i proširiti njeno značenje toliko da ona označuje samo još zajednički nazivnik za sve klasici suprotne literarne tendencije, bile one pretklasične ili postklasične, ili istodobne s bilo kojom klasikom (Curtius, 1998: 291). Time Curtius postavlja polarnost klasičke i manirizma kao temeljni pojamovni instrument u opisu stilskih mijena u povijesti svjetske književnosti, od antike do danas.³

Pet narativnih modusa ili dva stila?

David Bordwell u *Narration in the Fiction Film* (1985) naspram klasičnom narativnom stilu⁴ ili modusu⁵ ne postavlja jedan, već više narativnih modusa koje je András Bálint Kovács u kritičkoj reviziji skupno odredio kao *neklasične stilove* (Kovács, 2007: 58). Kovács dobro primjećuje da Bordwellova teorija u raspravi o povijesnim oblicima naracije koji se svi suprotstavljaju klasičnom obliku nijednom ne identificira nijedan od njih kategorijom suprotnom “klasičnome” – a to je upravo “moderno” (ibid., 57). Ti su pripovjedni modusi:

3 “Običan klasik kaže ono što ima da kaže u prirodnom obliku, koji je primjeren predmetu. On će, naravno, prema prokušanoj retorskoj tradiciji svoj govor ‘ukrasiti’, to jest, opremiti ga takozvanim ornatusom. Opasnost toga sustava leži u tome što se, u manirističkim epohama, ornatus gomila bez izbora i smisla.” (Curtius, 1998: 292) Ovakav je koncept razradio Gustav René Hocke, povezujući dijalektiku klasičke i manirizma s koncepcijom antičke retorike o stalnoj napetosti dvaju stilova, aticizma i azijanzizma. “Možemo naše pojmove proširiti”, piše Hocke (1984: 14), “klasično = aticističko, harmonično, konzervativno. Manirističko = azijansko, helenističko, disharmonično, moderno”. U knjizi *Svijet kao labirint* Hocke (1991: 11) ističe da dijalektički odnos klasičke i manirizma važi za cjelokupnu povijest književnosti i umjetnosti.

4 Bordwellovi narativni modusi ujedno su i narativni stilovi; pod narativnim modusom on podrazumijeva povijesno distinktivan sklop normi prema kojima se sklapaju i razumijevaju priče (1985: 50), odnosno “distinktivan i koherentan sklop konvencija za konstrukciju sižea i filmskog stila” (ibid., 155), dok je stil “sustavna upotreba filmskih postupaka” (ibid., 50); u formalističkim terminima ekstenzija

sižea nad fabulom (ibid.). Prema Chatmanu (1990: 111), formalistički slijed fabula—siže—stil odgovara naratološkom slijedu priča—diskurs—aktualizacija. Dakle, narativni modus ima dvostruku kronologiju – priče i diskursa (ibid., 113; tj. fabule i sižea; usp. Bordwell, 1985: 49 i dalje), pa je stil aktualizacija odnosa tih dviju kronologija. Pod stilom dakle Bordwell podrazumijeva prije svega filmska tehnička rješenja: režijski postupak, “mizanscenu, fotografiju, montažu i zvuk” (1985: 50) koji proizlaze iz konstrukcije sižea (zapleta), a ne iz fabule (priče). Siže i stil dva su paralelna sustava u filmu, “svaki tretira drukčije aspekte (...) Siže utjelovljuje film kao ‘dramaturški’, a stil kao ‘tehnički’ proces.” (ibid.)

5 Bordwell koristi izraz *mode*, način. Riječ “način” u hrvatskom nema terminološku težinu, pa ću rabiti izraz *modus* (prema Bordwellu /1985: 150/ engleska riječ *mode* dolazi od latinske *modus*: način) i *stil*, katkad i *način*, a najrjeđe model (*model*), kojom se ni Bordwell ni Kovács ne koriste zbog preskriptivnih konotacija. Ipak, kad nije riječ o izravnom navođenju Bordwella, bit će spomena “klasičnog” i “modernističkog” modela pripovijedanja (narativnog modela, modusa, načina), dakako u deskriptivskom smislu.

Tablica 2. Pripovjedni modusi prema Davidu Bordwellu

1) klasična naracija (<i>classical narration</i>)
2) naracija umjetničkog filma / umjetničkofilmska naracija (<i>art-cinema narration</i>)
3) historijskomaterijalistička naracija (<i>historical-materialist narration</i>)
4) parametarska naracija (<i>parametric narration</i>)

Prema Bordwell, 1985: 156–310.

Ni Turković se ne povodi za Bordwellovim opozicijskim (2–4) narativnim modusima, nego klasičnom narativnom stilu suprotstavlja generalno modernistički (i uvjetno postmodernistički). Tako je i standardizirano primjerice u *Filmskom leksikonu*, u natuknicama “Klasični stil” (str. 299–300) i “Modernistički stil” (str. 401), kojima je Turković autor. Ante Peterlić u *Povijesti filma* (2008) govori pak o “klasičnom fabularnom stilu nijemoga filma” naspram avangardi i modernizmu, te, u zvučnome razdoblju, o realizmu što se oslanja o klasični narativni⁶ stil i o modernizmu 1960-ih i 1970-ih, iako “i u tom razdoblju brojem apsolutno prevladavaju filmovi u klasičnom fabularnom stilu” (2008: 222). U slijedu Peterlića i Turkovića, kao i Kovácsa, trebalo bi dakle u širem sagledavanju povijesti filma i filmske tipologije zanemariti Bordwellove (1985) klasifikacije neklasičnih filmskih praksi, odnosno shvatiti ih kao teorijske razudbe koje nisu uhvatile dubljeg, u historio-grafskoj praksi primjenjivijeg korijena. Svakako ih je funkcionalno shvatiti kao skup neklasičnih oblika filmskih praksi, odnosno shvatiti modernizam kao heterogenu stilsku pojavu, tj. u slijedu Kovácsa prihvatiti da Bordwellove kategorije “pokazuju kako modernu naraciju zapravo ne čini jedan homogen sustav, već sklop različitih modusa ili pripovjednih stilova” (Kovács, 2007: 59).

Jedan je od glavnih Kovácsevih izvoda da ti modusi slijede modele moderne umjetnosti (2007: 59–60):⁷ Bordwellova umjetničkofilmska naracija filmska je verzija moderne književnosti, napose francuskog novog romana, historijskomaterijalistička naracija slijedi brechtovski model modernog političkog teatra (Kovács imenuje Brechta, Döblina i Piscatora kao uzore), a parametarska naracija nasljeduje serijalnu glazbu i apstraktno slikarstvo (usp. Kovács, 2007: 60). Može se ustvrditi da su u pitanju razni tipovi modernizma – ili *modernizama* – kojima je zajedničko jedno, a to je otpor konvencionalnosti naturaliziranoga realističkog prikazivačkog iluzionizma ili, po Burchu, institucionaliziranom modusu prikazivanja (usp. Bordwell, 2005: 124 i dalje), najčešće utjelovljen kroz otpor klasičnoj priči, što se katkad čini kao jedina poveznica između disparatnih narativnih stilova i autorskih svjetova u rasponu od Fellinija i Antonionija preko Godarda, Truffauta i Chabrola do Fassbindera, Syberberga ili primjerice Mimice, Babaje, Makavejeva, Petrovića, Pavlovića, Hladnika. U svakom slučaju, Bordwellove distinkcije, ako ništa drugo, pripomažu da se shvate povelike razlike u korpusu filmova koji se smatra modernističkim.

TOMISLAV
ŠAKIĆ: IGRANI
FILM IZMEĐU
KLASIČNE I
MODERNISTIČ-
KE NARACIJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

6 Peterlić obično koristi termin “klasični fabularni film”, no trebalo bi ipak koristiti “klasični narativni film/stil” (engl.: *classical narrative cinema*) budući da su fabula i siže naratološki termini, odnosno aspekti naracije. I klasični i modernistički film imaju i fabulu i siže. Također, od riječi *fabula* standardan bi pridjev trebao glasiti *fabulativan*.

7 Ovdje Kovács koristi baš riječ *model*, jasno naznačujući da je model aprioran, tj. da narativni modusi (*modes*) filma slijede modele (*models*) drugih umjetnosti: “modern film narration consists in fact not of one homogeneous system, but of a set of different modes or narrative styles according to the models they follow in modern art” (2007: 59–60) (moje podvlačenje).

Kovács ističe da iz Bordwellovih modela striktno proizlazi pretpostavka da su “što se pripovjednih tehnika tiče, neklasične moduse koristili samo umjetnički [art] filmovi, dočim su popularni filmovi bili pravljene u klasičnom modusu” (2007: 57).⁸ Distinkcija koju Kovács nastoji uvesti unutar postojećih i dokazanih Bordwellovih termina jest da razdjelnica između klasičnog i neklasičnog narativnog filma ne prolazi između popularnih i umjetničkih filmova, kako Kovács predbacuje Bordwellu⁹ (Kovács, 2007: 57), nego “unutar kategorija koje karakteriziraju neklasične pripovjedne forme” (ibid.). Kovács tvrdi da sav neklasični narativni film nije uvijek umjetnički film (*art cinema*) – modernističke značajke u svojim narativnim tehnikama umjetnički film razvijao je da bi se modernizirao, a poslije su te značajke postajale “uobičajena praksa i za zabavne filmove”, tvrdi Kovács (2007: 61). Hollywood bi uvijek internalizirao nove stilske elemente i učinio ih dijelom svojega stilskog repertoara, ali ne dovodeći u pitanje temeljni zahtjev za pristupačnošću gledatelju (usp. Tarokić, 2012: 23). Stoga postoji, ustanovljuje Kovács, “klasični umjetnički film” i “modernistički umjetnički film” (ibid.). Ovdje je dovoljno ukratko reći da je “umjetnički film”, to jest film s umjetničkim pretenzijama, a ne samo zabavljačkim, mahom bio sljedbenik građanskog psihološkog teatra, dakle psihološka drama, i da je tako ostalo i nakon iskustva modernizma 1960-ih, u današnjem tzv. art-filmu (*arthouse cinema*).

Da bi drukčije povukao razdjelnicu između umjetničkoga i zabavljačkoga unutar podjele na narativne stilove, Kovács predlaže rekategorizaciju značajki po kojima se neklasični narativni postupci razlikuju od klasične norme (ibid., 61):

Tablica 3. Neklasična obilježja naracije

neredudantna (sižejna) struktura zapleta
priča slabije motivirana žanrovskim pravilima, tj. koja je teže spojiva s nekim uobičajenim žanrom
epizodna struktura
uklanjanje rokova kao vremenskih motivacija u zapletu
usredotočenost na lik i <i>condition humaine</i> prije nego na zaplet
ekstenzivno predočivanje drugačijih mentalnih stanja (snova, sjećanja, fantazija)
samosvijest u stilskim i pripovjednim tehnikama
neprestani jazovi u pripovjednoj motivaciji i kronologiji
odgođena i disperzirana ekspozicija

8 Uvođenje “popularnoga” ovdje je problematično: trebalo bi reći “populistički” filmovi. Valja razlikovati populističko – ono pravljeno s intencijom da bude popularno – od popularnoga, to jest onoga masovnokulturno proizvedenog, a što jest uspjelo postati popularno. Klasični narativni film jest populistički i često popularan, a modernistički film najčešće je antipopulistički, što ipak ne znači da ne može postati popularan.

9 Ta se primjedba može uputiti mnogobrojnim starijim kritičarima kulture – razdjelnica “dobrog” i

“lošeg” ne prolazi između kulturnih polja masovne ili popularne i neke “visoke” kulture, jer ponajprije treba razlikovati masovnu kulturu od popularne kulture, već između *dobrih* i *loših* umjetničkih djela unutar obaju kulturnih polja. U sasvim krajnjoj liniji tako se i tzv. visoka umjetnost može vidjeti kao tek jedan od žanrova, što su za art-film u Bordwellovu duhu dokazivali Turković (poglavlje “Umjetnost kao žanr”, 1985: 111–126) i Kovács (2007: 20–27).

subjektivna stvarnost koja posreduje priču
slabljenje uzročno-posljedičnog lanca u zapletu
ekstenzivna uporaba slučaja kao motivacije
veći pripovjedni interes za psihičke reakcije nego za fizičke akcije
učestala uporaba simboličke, a ne realističke povezanosti slika
radikalno manipuliranje vremenskim poretom
povećana podvojenost glede interpretacije priče
otvoreni kraj
“reteoretizacija” fabule, tj. podređivanje zapleta razvijanju retoričkih (najčešće političkih) rasprava
otvorena politička poučnost
kolažni princip
dominacija stila nad naracijom
serijalna konstrukcija

Prema Kovács, 2007: 61–62.

Kovács zaključuje da se sve ove neklasične narativne značajke mogu svesti pod dvije temeljne kategorije: tiču se ili (1) opisa likova, okoliša ili same priče radi stvaranja kompleksne strukture označavanja (ibid., 62), ili se tiču (2) triju temeljnih principa moderne umjetnosti uopće – apstraktnosti, refleksivnosti i subjektivnosti (ibid.).

Prvo je, tvrdi Kovács, oduvijek bilo karakteristika pripovjednog stila koji ima umjetničke pretenzije u zapadnjačkoj umjetnosti, dakle karakteristično je za umjetničke filmove (ili filmove takvih pretenzija) bez obzira na to jesu li klasični ili moderni. Umjetnički film te je dramske i pripovjedne značajke naslijedio od realističkog romana 19. stoljeća i građanskog kazališta, a modernistički film i 1920-ih i 1960-ih ustao je manifestno baš protiv tih konvencija, a nikad protiv trivijalne ili popularne književnosti na kojoj se “temeljila većina hollywoodske filmske proizvodnje” (Kovács, 2007: 62). Treba se samo prisjetiti da se Godard i Truffaut s poštovanjem oslanjanju upravo o trivijalne tradicije, kao što i Resnais i Robbe-Grillet često nasljeđuju erotski i kriminalistički (žanrovski) film te melodramu (ili melodramski registar/stil), a svi zajedno modernistički dekonstruiraju kalup i naslijeđe realističke reprezentacije, motivacije i psihologizacije.

Kovács zaključuje da su “umjetnički filmovi općenito manje redundantni u zapletu”, da im je značenje višeznačno, da se “više zanimaju za psihološki opis lika ili odnos lika i okoline nego za razvoj linearnog zapleta” (ibid., 62), što upućuje na to da se ne razlikuju klasična i moderna naracija umjetničkoga filma, nego umjetničke i zabavljачke pretenzije pripovijedanja. Iz naglašavanja stanja lika, a ne zapleta, proizlaze nestanak vremenskih rokova, epizodna struktura, predočivanje mentalnih stanja, a epizodna struktura uzrok je neprestanim jazovima u kronologiji priče. Ništa od toga, prema Kovácsu, nije isključiva karakteristika modernističkih umjetničkih filmova (ibid., 63). Kao ključni primjer Kovács uzima Bergmana, tvrdeći da on nikad nije napustio svoje pripovjedne i autorske interese, ali je zato mijenjao formu – njegovi su rani filmovi bili klasičnog narativnog stila, psihološki komorni dramski filmovi, da bi se ta forma 1960-ih modernizirala pridodavanjem modernističkih stilskih i pripovjednih postupaka (smještajem priče u apstraktne prostore i vremena; otvorenim krajem; autorefleksivnošću; podvojenim značenjima i sl.), a od 1970-ih ponovno vratila u maticu klasične narativne forme (ibid., 63). Tek onkraj ovih karakteristika, prema Kovácsu, počinje razlika klasičnih i modernih umjetničkih filmova.

TOMISLAV
ŠAKIĆ: IGRANI
FILM IZMEĐU
KLASIČNE I
MODERNISTIČ-
KE NARACIJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Modernistički film i naracija: devet teza

Još 1960-ih nemogućnost naracije bila je isticana kao glavna značajka modernizma na filmu. Prema Geoffreyju Nowell-Smithu, promijenili su se bili “način na koji su priče kazivane, ono od čega su se te priče sastojale, vrsta likova koja je u tim pričama figurirala, pa do toga kako su te likove ostvarivali glumci i kako su ti glumci bili osvjetljavani i uokvirivani da predstave te likove u svojim ulogama” (2008: 101). Christian Metz (1973: 159–195) sumirao je već 1966. u članku “Moderni film i narativnost” teze o modernizmu i novom filmu što su fluktuirale u kritici toga desetljeća.¹⁰ Svim je tim tezama zajednička “velika tema ‘rasprskavanja priče’” (ibid., 159), odnosno teza da je moderni film nadišao stadij priče (ibid.), “da je moderni film apsolutni sadržaj” (ibid.):

Tablica 4. Metzove teze o filmskom modernizmu

(1) moderni film kao smrt predstave
(2) moderni film kao smrt kazališta
(3) moderni film kao film improvizacije
(4) moderni film kao film dedramatizacije
(5) moderni film kao suštinski realizam
(6) moderni film kao usmjereni film
(7) moderni film kao film autora
(8) moderni film kao film kadra
(9) moderni film kao film poezije

Prema Metz, 1973: 162–175.

Metz ističe da se sve navedene teze svode na raspravu “moderni film: predstava ili jezik?” (1973: 160), odnosno na odbacivanje filma-predstave (filma-spektakla) u korist filma-jezika (odnosno “Astrucova filma-pisma”, kako Metz naziva Astrucov pojam kamere-nalivpera) (ibid.). No Metz je najvažnije odbaciti tvrdnje koje idu u prilog antinarativnom mitu o novom filmu (ibid., 162) – i moderni film ima naraciju, dakako, samo je ona drukčije izložena. Uostalom, kako je izjavio Éric Rohmer (Metz, 1973: 174, fusnota 342), “Ne shvaćam zašto bi činjenica da se priče ne pričaju bila modernija od neke druge.”

Teza o (1) smrti predstave od slabe je pomoći (ibid., 163) jer su novi filmovi i dalje predstave, makar i drukčije; teza o (2) smrti kazališta također ne stoji jer se “mladi film” nije oslobodio kazališta: pitanje je kojeg kazališta (dobrog ili lošeg?) i koji film (dobar ili loš?) (ibid., 164). Pojmovi predstave i kazališta ne pridonose, prema Metzovu mišljenju, raspravi o različitosti modernog filma (ibid., 165). (3) Film improvizacije ne pokriva sve nove filmove – svakako ne Wellesa, Resnaisa, Polanskog, Démyja (ibid., 165) – premda se ponajprije odnosi na *cinéma vérité* i *Direct Cinema*. Osim toga, improvizacija može izgledati priređeno¹¹ (što je slučaj u mnogim filmovima tih stilova – riječ

10 Mnoge se od ovih teza mogu pronaći i u jugoslavenskoj kritici, npr. u Stojanović (1969), Novaković (1970) i Munić (1980).

11 Krsto Papić tvrdi da je metode *cinéma vérité*a i *Direct Cinema*, tj. anketnu metodu, simulirao. Zagreb

film je za dokumentarna snimanja davao filmske vrpce dostatne za petnaestak minuta filma, 1200 metara negativ. To znači da je, nakon istraživanja na terenu i pripreme, sve na snimanju bilo priređeno ili namješteno budući da se vrpca nije smjela protratiti.

je dakako prije svega o načinu izlaganja, odnosno strukturiranju djela), a improviziranje je dio svakog kreativnog procesa (Metz, 1973: 166).

Iduća teza – moderni film kao (4) film dedramatizacije (*dédramatisation*) – mnogo je prisutnija u kritici i važnija. Riječ je o Bazinovoј tezi o “nestajanju fabule” kao karakteristici novog realizma na filmu (usp. Turković, 1988: 107), ovdje shvaćene u klasičnom, konvencionalnom smislu, poistovjećene s hollywoodskim filmom kojega su fabule (barem u klasičnoj formi) dramatične i napete, gdje su motivacija likova, njihova psihologizacija, zatim montažno strukturiranje filma, kompozicija i raspored kadrova te njihovo trajanje svi podređeni primarnoj narativnoj svrsi (narativnoj funkcionalnosti). “Antonioni? Vreme bez akcije, mrtvo vreme.” – prva je asocijacija na pojam dedramatizacije, kaže Metz (1973: 166) – “Ali u jednom filmu nikada nema trenutaka bez akcije već samim tim što je film proizvod; mrtvo vreme postoji samo u životu.” *Temps morts*, kakav bi bio u življenom svijetu, u filmu ne postoji jer je samim činom uključivanja u film prikazan s namjerom, u “antonionijevskom filmu” to postaje “sam povod filma” (ibid.), inače bi bilo izbačeno u montaži – ili, riječima Andrása Bálinta Kovácsa (2007: 128), to su “scene u kojima se ‘ništa ne zbiva’, *temps morts*, a Antonionijevim izrazom, to je vrijeme koje prethodi i slijedi akciji.”

Prema Metzu (1973: 167), “antonionizam je samo jedna nova i u filmskoj umetnosti duboko originalna procena onoga što u životu jeste ili nije ‘mrtvo vreme’, a nikako estetika vremena koje je ‘mrtvo’ u filmskom smislu.” Odnosno, dedramatizacija je “samo jedan novi oblik dramaturgije” (ibid.). Kako se vidi, Metz je još 1966. upozoravao na opasnosti od simplifikacije, no može se nažalost primijetiti da su se teze protiv kojih istupa, a napose glavna, ona o nenarativnosti modernog filma, kasnije itekako raširile.

Modernistički film, pa tako i antonionijevski, koji i Metz uzima kao primjer najradikalnijih antiklasičnih izlagačkih dometa, nije ni nenarativan ni antinarativan: on je “antiklasičnonarativan”, to jest suprotstavlja se klasično pojmljenoj svrhovitosti narativnog izlaganja. Pripovjedni interes modernista nalazi se negdje drugdje, pa bi se čak, u radikalnom obrtanju teza, moglo tvrditi i da je modernistički film zadržao sve uzuse klasičnog narativnog filma (navedene u tablici 5) – i modernistički filmovi strukturiraju svoje izlaganje s namjerom da izlože svoju priču, likovi su motivirani onoliko koliko je potrebno da se prenese intencija autora i priče, planovi i trajanje kadrova onakvi su koliko treba da se prenese ona informacija koja se želi prenijeti. Najkraće rečeno, moderni(stički) film radi isto što i klasični, samo drukčije, s obzirom na to da ima druge umjetničke i izlagačke intencije i funkcije.

Što to i kako radi klasični film sumirao je Turković u studiji “Narativni stilovi na filmu: primitivni, klasični i modernistički” (1988: 225–238¹²), nabrojivši norme koje su se ustalile u razvijenom klasičnom stilu (ibid., 232):

TOMISLAV
ŠAKIĆ: IGRANI
FILM IZMEĐU
KLASIČNE I
MODERNISTIČ-
KE NARACIJE

Unaprijed je postojao scenarij i plan filma, scene su uvježbane, a katkad i snimane iznova. Usp. Kukoč, Rafaelić i Šakić, 2010: 21.

12 Članak je najvećim dijelom tiskan i kao natuknica “Narativni stilovi” u *Filmskoj enciklopediji* (II, 211–212).

Tablica 5. Norme klasičnog narativnog stila

(a) norma interesne važnosti pokazanog zbivanja ("sve što se pokaže treba da bude što je moguće više zanimljivo")
(b) norma povlaštenog promatračkog položaja ("sve što je u prizoru zanimljivo treba promatrati s najpogodnije točke promatranja")
(c) norma prizorne motiviranosti, tj. fabulativne funkcionalnosti pripovijedanja ("svaki pripovjedački, predočavalački potez mora prije ili kasnije pridonijeti boljem razumijevanju i-ili većoj interesantnosti problemsko-rješavalačkog usmjerenja prizornog zbivanja")

Prema Turković, 1988: 232.

Te norme ističe i Nowell-Smith, navodeći ih kao četiri temeljne značajke filmske naracije prije nastupa novog (modernističkog) filma 1960-ih:

Tablica 6. Značajke klasične naracije

linearnost
svrhovitost
edipalnost
usmjerenost sretnom ili isključujućem kraju

Prema Nowell-Smith, 2008: 101.

Pod linearnošću se podrazumijeva da se zaplet uvijek može rasplesti u pravocrtnu fabulu; to uključuje i mnoge filmove ispriповijedane u analepsama ili fragmentarno (ibid., 102): kada se priča retrospektivno rekonstruira, svaki element pronalazi svoje mjesto u priči, i u *Gradaninu Kaneu* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) i u *H-8...* (Nikola Tanhofer, 1958), što nije slučaj u Antonionijevim filmovima ili u *Prošle godine u Marienbadu* (*L'Année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961), gdje uvijek ostaje određen višak značenja (ili manjak informacija). Pod svrhovitošću podrazumijeva se da "akcija napreduje prema izvršenju cilja" (ibid.), što uključuje i odrješitog junaka: ta značajka nije samo karakteristika zapleta nego je itekako ideološke naravi, ističe Nowell-Smith (ibid.). Pod edipalnošću misli se na edipsku trajektoriju: iza svakog zapleta, ljubavnog ili ne, prikriva se metapripovijest o sazrijevanju. Četvrta karakteristika je krajnja institucionalizacija sretnog svršetka, koji je bio skoro obavezan po hollywoodskom produkcijskom kodu (ibid.), premda nije bio tolikom konvencijom u Europi – s druge strane, moguće je primijetiti da je nesretan završetak postao skoro normom europskog i umjetničkog filma, a napose modernističkoga.

Vidljivo je dakako da je riječ o klasičnim principima prikazivanja trasiranima u europskoj kazališnoj tradiciji još od antičke književnosti, uključujući i "postulat uvučenosti" (Turković, 1988: 232), to jest gledateljske identifikacije, te objedinjujuću *normu neprimjetnosti* "po kojoj su sve tehnike predočavanja fabule trebale biti 'neprimjetne', tj. takve da ne privlače pažnju na sebe već da je što je više moguće usredotočavaju na predodčen tok zbivanja" (ibid.). Norma neprimjetnosti

73-74 / 2013

odnosi se na tradicionalne principe “nevidljive režije”, “neprimjetnog reza”, odnosno vraćamo se na termin “nultog stanja” pisma (usp. Barthes, 1979: 42. i Goodman, 2002).¹³

Iduća Metzova točka rasprave je teza o modernom filmu kao (5) suštinskom, temeljnom realizmu (1973: 167–171; Metz kao zagovornike teze navodi Michela Mardorea i Pierrea Billarda), odnosno pokušaj da se novi film definira pomoću “neposrednijeg pristupa stvarnosti, nekom vrstom suštinskog realizma ili ‘objektivnosti’.” (ibid., 167) Riječ je dakako o ideji da je novi film na neki način novi, istinski realizam. Metz odbacuje ova stajališta s viših pozicija, ističući da film “nikada nije objektivn, on je uvek korelat nekog pogleda” (ibid., 168). On odbacuje i zahtjev za realizmom koji postavlja *cinéma vérité*: zastupnik teze o suštinskom realizmu nije toliko novi film u cjelini, koliko *cinéma vérité* koji vjeruje “u neku vrstu nevinosti slike, koja na tajanstven način izmiče konotaciji i, čak i onda kada se prepušta diskurzivnom rasporedu što ga uvodi i najmanje pomeranje kamere” (ibid.). Istinitost, tvrdi Metz, nema veze s tzv. realizmom – “prostodušnim ‘realizmom’ filmske kulturne tradicije” (ibid., 170); istinitost film može prenijeti jednim stavom, gestom, promjenom glasa, pogođenim tonom, u krajnje irealnom prizoru, kao u “čarobnoj sceni s pljesom na plaži usred borova” u *Ludom Pierrotu* (ibid.).

Potpuno je suprotna suštinskom realizmu ideja (6) “usmjerenog filma”. Riječ je o filmskoj umjetnosti “usmjerene dikcije” i “uopćenog recitativa” kakvu ostvaruju Resnais, Robbe-Grillet, Marker i Varda, kasnije prepoznata “lijeva obala” novoga vala. Usmjereni film ne razjašnjava svoje narativne dvosmislenosti i zagonetke (1973: 172), uvodeći gledatelja u svoj narativni labirint (ibid., 173). Ovdje se Metz zapravo dotiče onoga što je Kovács (2007: 122 i dalje) odredio kao dva radikalna oblika modernizma s obzirom na dihotomiju kontinuitet/diskontinuitet (naracije i vizualnosti), čime nastoji objasniti dva krila modernizma, Antonionijev novi film s jedne strane i Godardov novi film s druge strane (usp. i Stojanović, 1969: 117), odnosno proturječnost unutar novog filma koji obuhvaća i novo postneorealističko, a napose naturalističko krilo, kao i montažno fragmentarni modernizam – kod “usmjerenog”, labirinskog filma narativna linija ne može se retrospektivno izravnati, to jest ostaje prisutan trajan diskontinuitet u naraciji koji film ni ne nastoji razjasniti.

(7) Film autora (redatelja) Metz odmah odbacuje, izgleda zato jer je suprotstavljen filmu scenarista – a svaki film ima scenarista. Metz ovdje odbacuje površno shvaćanje Truffautove dihotomije autorskog filma i filma scenarista – “[I]sključiti iz filma scenarističku dimenziju ili umanjiti joj važnost znači misliti da nema drugih scenarija do scenarija” Aurenchea i Bosta (ibid., 175), scenarista “tradicije kvalitete” koji su glavna meta napada u Truffautovu prekretničkom članku “Određena tendencija francuskog filma” (usp. Graham i Vincendeau, 2009: 41–49).

(8) Pod filmom kadra modernisti su, prema Metzu (1973: 175), podrazumijevali da je novi film film (jednoga, dugoga) kadra, naspram klasičnom filmu koji je “iz kadra u kadar jurio pravo u sekvencu” (ibid.), slijedeći klasične narativne norme, napose norme informativnosti i funkcionalnosti. Kadar u klasičnome filmu trajao je točno onoliko koliko mu je trebalo da pruži informaciju dovoljnu za razumijevanje priče i autorske intencije, to jest da ostane “neprimjetan”, neutralan; svako produljenje kadra postajalo je retorički naglašeno, privlačeći pozornost na sebe, odnosno

“prirodan” način montažnog povezivanja. (Prema *Filmskom leksikonu* /str. 704/, trzavi rez je *jump cut*, tj. rez unutar sekvence izveden uz nedostatnu promjenu točke promatranja između kadrova – čime slični trzaju, greški pri filmskoj projekciji – dočim je

skokoviti rez /str. 627/ eliptična, prevelika, naglašena i prizorno nemotivirana promjena točke promatranja unutar sekvence, npr. prijelaz s detalja na total ili obratno i sl.)

TOMISLAV
ŠAKIĆ: IGRANI
FILM IZMEĐU
KLASIČNE I
MODERNISTIČ-
KE NARACIJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

na činjenicu da je riječ o fikcijskoj tvorevini. No, kako ističe Metz, samo se jedan dio novog filma zanima za kadar-sekvencu – rekli bismo, u slijedu Kovácsa, postneorealističko krilo – dok se drugi dio autora posvećuje “velikom preporodu montaže”; riječ je dakako o uvijek istim imenima – Resnaisu, Godardu, Vardi... Tu se Metz dotiče očito gorućeg pitanja dvaju modernizama – postneorealističkoga i montažno fragmentarnoga, eliptičnoga – koji kritičare muči i dan-danas (npr. Nowell-Smitha, 2008: 102), a što ga je uspješno razriješio tek Kovács konceptom kontinuiteta/diskontinuiteta karakterističnih za narativni i vizualni stil modernizma (2007: 122 i dalje).

(9) Tezi o filmu poezije Metz posvećuje najviše prostora, naširoko razmatrajući i polemizirajući s idejom poetskoga filma koju je zagovarao talijanski redatelj, teoretičar filma i književnik Pier Paolo Pasolini (1976). Klasični narativni stil može se nazvati, u toj paraleli, filmom proze; moderni film je nasuprot njemu film poezije. Metz s pravom prigovara održivosti ovakvih pojmova, budući da i on i Pasolini raspravljaju u lingvističkim okvirima; treba reći ipak da ih se ponajprije mora shvatiti kao figurativne izraze u značenju *klasični narativni stil = prozaičnost / modernistički stil = poetičnost*.¹⁴ Ne znači to da klasični narativni (žanrovski) film ne može i nije bio poetičan, pa čak niti da je poetizacija njegova diskursa – kad je takve bilo – bila podređena narativnoj funkciji¹⁵ (usp. Turković, 2009).

Pasolinijeva ideja poetskog filma (ili, točnije, filma poezije, usp. Pasolini, 1976) visoko je primjenjiva u raspravi o filmskome modernizmu – vjerojatno joj stoga toliko polemičkog, no afirmativnog prostora posvećuje još tada i Metz – ako poetski film najjednostavnije odredimo kao film u čijem diskursu poetski tip izlaganja nadvladava ostale tipove (narativni, opisni, raspravljajući; usp. Turković, 2009, ali i Turković 2003a, 2003b, 2004a i 2004b). Klasični *narativni* film je film u kojem su sve instance podređene narativnosti, odnosno kojim dominira narativni tip izlaganja (usp. Chatman, 1990).¹⁶ Poetizacija diskursa stoga jest otklon od klasičnog modusa izno-

14 Metz prigovara Pasoliniju da je pokušaj “filma poezije” postojao i ranije (Pudovkin, Ejzenštejn, Gance, Murnau), a da razvoj suvremenog filma ide suprotnim smjerom, prema “filmu-romanu” (ibid., 177–178). Metz ističe da ne treba razlikovati prozu i poeziju, nego *literarnu* uporabu od obične uporabe jezika (ibid., 176). Sličan je prigovor Jakobsonovoj (1988) binarnoj opreci osi metafore i osi metonimije, odnosno pripisivanju poezije osi metafore, a proze osi metonimije, iznio Lodge (1988) – “možemo se radi relativizacije njegove teze podići na višu razinu pa reći da je književnost u cjelini metafora, a neknjiževnost metonimijska” (“Metafora”, Biti, 1997: 224). Naime, i ova se rasprava o figurama jezika odvija u figurativnom jeziku, s figurativnog gledišta (usp. Biti, 1997: 221).

15 Prizivajući teorijske postavke Romana Jakobsona (1966, 1988) (i Barthesa, kojeg slijede i Chatman /1990/ i Turković /2009, 2011/), u tipologijskom pogledu može se tvrditi da je proza ustrojena sekvencijalno, kauzalno, susljedno, metonimijski,

denotacijski, a da poezija djeluje prema principu asocijativnosti, metaforičnosti, konotacije, skokovitosti. Klasični narativni film u tom je smislu prozan/prozaičan, predočujući – u narativnom tipu izlaganja – svijet djela, radnju od interesa i likove što u njoj sudjeluju bez viška značenja, asocijativnosti pod nadzorom (onoliko koliko je treba radi pripovjedne funkcionalnosti); on je metonimičan, susljedan, pa je stoga i njegova montaža najčešće – kako i sami tradicijski nazivi za tipove montaža kazuju – narativna, klasična. Modernistički film koristi se često i asocijativnom montažom, a značenjski sklopovi u gledateljskoj svijesti postižu se metodom asocijativnosti, metaforičkim prijenosom, konotacijom, dakle radom po osi vertikale, a ne horizontale (usp. Jakobson, 1988).

16 Teorija filmskog izlaganja (diskursa), koja je većinom neistraženo polje (osim Chatman, 1990. te Turković, 2003a, 2003b, 2004a, 2004b, 2006. i 2009), uspješno zaobilazi problem naratologije da modernizam na filmu odredi kao otklon od

šenja filmske priče, među ostalim, u duhu Turkovićeve definicije modernističkog stila kao stila obilježenog “unošenjem nenarativnih (opisnih, poetskih i raspravljačkih) elemenata u naraciju” (“Modernistički stil”, *Filmski leksikon*, 401). Poetsko izlaganje, uostalom, nameće se kao dominantno u mnogim filmskim tradicijama, primjerice u iranskom novom filmu ili u novijem tzv. sporom filmu (*Slow Cinema*), gdje filmski diskurs ostaje temeljito narativan (to su narativni, fabulativni, čak i žanrovski filmovi /npr. *Bilo jednom u Anadoliji* (*Bir Zamanlar Anadolu’da*) Nuriya Bilgea Ceylana, 2011/), jasne fabulativne linije, ali je naracija u načelu tek kostur za drugačije izlagačke interese filma – poetizaciju prije svega, odnosno postizanje određenog tipa refleksivnog filma.

Zaključno Metz ističe da su sve pojmovne opreke – predstava i nepredstava, kazalište i nekazalište, improvizirani film i usmjereni film, dedramatizacija i dramatizacija, film redatelja i film scenarista, film kadra i film sekvence, film proze i film poezije, te vidljiva kamera i izbrisana kamera (1973: 179) – nedostatne za opise modernog i klasičnog filma, jer sve proizlaze iz zajedničke pretpostavke da je film nekoć bio “potpuno narativan”, a sada to više nije (ibid., 180). Metz (vjerojatno pionirski) uporno ističe da je naprosto riječ o novom tipu narativnosti¹⁷ koji se odmiče od “normativne estetike” (tj. klasičnog stila). Kako ističe Metz, kada se kaže da filmovi novoga vala “iz temelja remete filmsku sintaksu” ili lišavaju filmsku priču artikulacije, to znači da oni koji tako govore “probleme sagledavaju sasvim prizemno, da vrlo ograničeno zamišljaju i tu ‘priču’ i tu ‘sintaksu’” (ibid., 181), svodeći i priču i “sintaksu” na “dimenzije jedne čisto ideološke i komercijalne kodifikacije” (ibid.), odnosno na norme klasičnog stila kodificirane u prikazivački standard svog razdoblja.¹⁸ Istražujući nove načine izlaganja filmske priče (tj. dajući funkcionalnu prednost drugim tipovima izlaganja, osim narativnoga, po Chatmanu i Turkoviću), novi (modernistički) film istražuje “tu ‘sintaksu’ kao novu zemlju”, ostajući pritom podčinjen funkcionalnim zahtjevima filmskog pripovijedanja (ibid.). Samo što su sada, u modernističkom filmu, ti funkcionalni zahtjevi drukčiji, a kako Metz borbeno tvrdi, novi filmovi ostaju skoro uvijek razumljivi (ibid.). Dakako, u modernističkom “prikazivačkom standardu” ili odnosno “referentnom okviru” (Goodman, 2002: 35, 34), tj. – riječima Jacquesa Rancièrea (2006: 22–23) – u obzoru “estetičkog režima umjetnosti” Metzova doba. Pitanje je je li današnjem prosječnom kinogledatelju takav film opet postao nepoznatom zemljom.

Turković u navedenoj studiji iz 1988 sumira i modernističke norme, koje su kasnih 1960-ih i 1970-ih postale uzusima naracije, “dominantnim stilom reprezentativne kinematografije” (1988: 233). Za Turkovića, ta je dominacija omogućena dugotrajnom tradicijom i odgojem publike na klasičnom tipu naracije, što je stvorilo “pogodan kontekst stilističkih mogućnosti i stilističke osjetljivosti”. Turković, premda pozivajući se na Nelsona Goodmana ističe da klasični stil nipošto nije neutralan, prirodan modus, nego *prikazivački standard* koji se u našoj kulturi nameće kao realističan i prirodan (tj. naturaliziran), ipak kao da pristaje uz viđenje po kojem je klasični stil neutralan, da teži “uspostaviti takve narativne obrasce koji se temelje na nekim svakodnevnim kognitivnim i kulturalnim interesima svih ljudi (...) i koji izobrazavaju ‘objektivno’ polje društvenog zajedništva i promatračke angažiranosti filmske publike” (ibid.). Kao norma modernizma postavlja se shvaćanje

“neutralne”, klasične naracije, tj. izbjegava negativnu definiciju modernističkog filma, nudeći čisto opisne i kvantitativne odredbe, kako pokazuju Turkovićeva određenja klasičnog i modernističkog narativnog stila u *Filmskom leksikonu*.

¹⁷ Metz dakako zagovara moderni film, tvrdeći da je on “narativan i više i bolje” (ibid., 180), u skladu sa svojom maksimom da “kritičar nikada nije potpuni teoretičar, nego uvek pomalo i borac” (ibid., 161).

TOMISLAV
ŠAKIĆ: IGRANI
FILM IZMEĐU
KLASIČNE I
MODERNISTIČ-
KE NARACIJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

filma kao *izražajnog sredstva* kojim se autor individualistički obraća drugim individuama (ibid.) – gledateljima. Norme su modernizma, prema Turkoviću (1988: 235):

- (a) *norma originalnosti*
- (b) *norma primjetne nazorne utemeljenosti cjeline filma.*

Thompson i Bordwell (2003: 357) navode pak tri stilske i formalne odrednice modernističkog filma:

- (a) *objektivni realizam* (što film vodi prema “kriškama života”, otvorenim krajevima, dugom kadru, aleatoričkoj glumi i fragmentarnom govoru)
- (b) *subjektivni realizam* (realnost se posređuje kroz subjektivne vizure)
- (c) *autorski komentar* (tj. jak osjećaj prisutnosti neke izvanfiksijske, autorske inteligencije).

Objke modernističke norme kako ih navodi Turković proizlaze iz – i diktiraju – strukturalnih značajki modernističke naracije, odnosno proizlaze iz “promijenjenih komunikacijskih ciljeva” novog filma (Turković, 1988: 234). Riječima srpskog modernističkog kritičara Slobodana Novakovića, modernistički autori “nisu shvatili film kao sredstvo za konvencionalno pripovijedanje ‘priča u slikama’, već kao mogućnost za izražavanje svojih ličnih pogleda, shvatanja i senzibiliteta” (1970: 8). Interes gledatelja ne vodi se više prema prizoru nego prema svjetonazorskoj interpretaciji, zbog čega se napušta orijentacija gledatelja na problemsko i anticipativno praćenje fabulativne linije. To se radilo prije svega tako, ističe Turković, da se posezalo za fabulativno disfunkcionalnim postupcima predočivanja, odnosno – kako je on to poslije razradio u svojoj teoriji filmskog diskursa¹⁹ – drukčijim tipovima izlaganja (diskursa²⁰), drukčijom hijerarhijom njihovih funkcija u umjetničkom tekstu. Interpretacija autorskog stajališta prema filmskom i izvanfilmskom svijetu

18 Kako ističe Metz (1973: 181, fusnota 355), kršiti pravila klasičnog prikazivanja o zabrani prelaska rampe ili prelaska s temeljnog kadra (*mastera*) na krupni plan ili glumčeva pogleda u kameru ne znači kršiti filmsku “sintaksu” – već naprosto iskušati drukčiji način prikazivanja, “obnoviti filmsku sintaksu” (ibid., 186 i dalje).

19 Turković još nije usustavio svoju teoriju filmskog izlaganja (nedovršeni rukopis: Turković, 2011) – usp. Turković, 2003a, 2003b, 2004a, 2004b, 2006. i 2009, a također i Turković, 2010.

20 U našoj se filmologiji za diskurs (ili “diskurz”), u smislu sekvencijalne prezentacije, koristi “izlaganje”, npr. kod Turkovića i u *Filmskoj enciklopediji* (“Naracija”), u duhu beogradskog časopisa *Filmske sveske* (npr. prijevodi Metza, Barthesa, Oudarta i dr.). Filmologija ga je vjerojatno preuzela iz prijevoda francuske teorije (usp. napomenu

prevoditelja Čolovića u Barthes, 1979. da se *discours* prevodi s *izlaganje* nasuprot prijašnjem rješenju *besjeda*; beogradsko izdanje Metza, 1973. još koristi “beseda”). Internacionalizam diskurs danas se uvriježio (usp. “Diskurz” u Biti, 1997. i “Diskurz” u Šuvaković, 2005). Ovdje se diskurs shvaća prije u Benvenisteovu lingvističkom smislu (“iskazivačevo značenje”, “ono što govornik hoće kazati”, “iskazno značenje”, “priopćeni sadržaj”; diskurs vs. priča) i u Genetteovu (“obrađa priče”) nego u Foucaultovu (usp. Biti, 1997: 62–63), što je u tradiciji jugoslavenske filmologije. Izraz *izlaganje* ima i tu prednost da pokriva značenje onoga što Chatman (1990: 114 i dalje) naziva “narrative in a broader sense” (= narativni diskurs; naracija u širem smislu), naspram “narrative in a narrower sense” (= narativni tekst, naracija, pripovijedanje; naracija u užem smislu), pa se može provesti i razlikovanje

nije drugo do sudjelovanje u autorskoj argumentaciji, odnosno riječ je o podređenosti narativne funkcije raspravljačkoj – a po Chatmanu, takav tip teksta, premda strukturno narativan, zapravo naraciju podređuje argumentacijskoj funkciji (1990: 11–15). Postupci koji su “fabulativno disfunkcionalni” upravo su to – disfunkcionalni u fabulativnom pogledu; međutim, oni su funkcionalni u modernističkom filmu jer ti filmovi često, kako ističe Turković, zagovaraju određeno stajalište prema svijetu, filozofski, egzistencijalistički uvid, sa standardnim tropima kao što su otuđenje, smrt emocija, tjeskoba i sl. U poretku izlagačkih funkcija, narativna funkcija u filmu modernizma vrlo često dolazi na najniže mjesto.

Geoffrey Nowell-Smith (2008) opisao je kako modernistički film postupa s četirima karakteristikama klasične naracije (linearnost, svrhovitost, edipalnost, sretan kraj). Klasična strukturalnost naracije krši se, dakako, otvaranjem “tijeku” vremena (ibid., 104), što se obično navodi kao jedno od obilježja modernističkog filma. U Turkovićevim terminima, riječ je o tome da se napušta fabulativna funkcionalnost, to jest prizorna motiviranost kakvom je vidi klasična forma (norma c), dakle svrhovitost. To dakako ne znači da kadrovi više nisu fabulativno svrhoviti ili funkcionalni sa stajališta modernističke norme prikazivanja, ali znači da – kad je riječ o klasičnom narativnom stilu – kadrovi imaju višak (ili manjak) značenja, traju predugo ili prekratko, rakurs i pokreti kamere nameću svoju točku promatranja gledatelju umjesto da se simulira neka neutralna, objektivna pozicija (ravnina ljudskog pogleda, srednji plan kao širina ljudskog pogleda, prizorna motiviranost rakursa i pokreta kamere) kojim bi promatrač s imaginarne pozicije uz scenu vidio događanja u filmskom prizoru. Ta proizvodnja viška značenja, odnosno prijelaz s denotacije na konotaciju, ciljana je radi postizanja Turkovićeve modernističke norme b, primjetne svjetonazorske utemeljenosti filma.

Otvaranje tijeku vremena vezano je, dakako, uz postneorealističku tendenciju novom realizmu kao pokretu otpora studijski proizvedenoj, konvencionalnoj slici stvarnosti, ali i uz izlazak iz studija i uvođenje novog modela produkcije koji, prema većini tumača, nužno definira novi film, a svakako je pretpostavka novoga vala (usp. Marie, 2003: 49 i dalje; Nowell-Smith, 2008: 68–79). Nowell-Smith povezuje nestajanje pokretačke radnje s nestankom motivacije u protagonista, koji više nisu odlučni pojedinci s čvrstom namjerom da postignu narativni cilj, raspletu zaplet; Antonionijevi filmovi pak primjer su, u Nowell-Smitha, za filmsko propitivanje svrhovitosti, kako likova tako i zapleta (ibid., 104), ali još više propitivanje ne samo konvencije sretnog kraja nego i podrivanje teleologije sazrijevanja. Tradicije *Bildungsromana* time nisu napuštene – kod Antonionija je također riječ o putu (samo)spoznaje, samo drukčijem; kao što je pripovjedni i prikazivački interes drukčiji, tako je i svrhovitost drukčija: ako smo i gledali film o bolesti osjećaja (ili o otuđenju), perceptivni gledatelj time je stekao određen oblik uvida koji mu može pružiti samo umjetničko djelo.

No, Nowell-Smith naglašava da Antonioni time nije napustio linearnost – ma koliko se nemotiviranima činile radnje likova i filma, uronjenima u kontingenciju i netransparentnost svijeta, narativna linija ostaje linearna, budući da je se može rekonstruirati čak i kad je fragmentirana (ibid., 107). Treba primijetiti da ovdje Nowell-Smithovi koncepti postaju nedostatni za analizu: Turkovićeve klasične norme b, povlašten promatrački položaj, mnogo je izazovniji element jer

pripovjedača od izlagača (*presenter*, Chatmanov prijedlog termina *presentation*, ibid., 116), odnosno izbjeći terminološka zbrka oko toga tko “pripovijeda”,

“predstavlja”, “predočava” (usp. Chatman, ibid.), tj. izlaže film.

TOMISLAV
ŠAKIĆ: IGRANI
FILM IZMEĐU
KLASIČNE I
MODERNISTIČ-
KE NARACIJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

nije u potpunosti pokrivena Nowell-Smithovim četirima karakteristikama. Klasični film naime pripisuje povlašten promatrački položaj imaginarnom gledateljskom subjektu postavljenom u tradicionalno neutralan položaj – visina pogleda, srednji plan, na zamišljenom pravcu od oka gledatelja do središta vidnog polja – što ne mora biti slučaj u modernom filmu, a upravo u svojim najradikalnijim djelima to dokida Antonioni, oslobađajući kameru od potrebe da bude motivirana tom pozicijom; događa se to radikalno u svršetku *Pomrčine* (*L'Eclisse*, 1962), a ključno je u *Profesiji: reporter*. Dakako da je oba filma moguće linearno prepričati (ljubavnici se nisu pojavili na mjestu susreta dok traje pomrčina sunca; lik Jacka Nicholsona zamijenio je identitet s ubijenim čovjekom da bi zbog te zamjene i sam bio ubijen), no to je moguće samo ako se fabulativna linija shvati u recepcijskom obzoru klasičnoga narativnog (i to žanrovskog) filma, kao tzv. izvanjska akcija ili “događaji”.

Kako tumači Nowell-Smith (ibid., 102), linearno je moguće rasplesti i *Građanina Kanea* – kao i, u domaćem kontekstu, *H-8...* – no ipak treba ustvrditi da nije moguće rasplesti *Pomrčinu* jer je interes tog filma – i pripovjedni i prikazivački – negdje drugdje, izvan obzora klasične naracije.

LITERATURA

Andrew, Dudley, 1980, *Glavne filmske teorije*, preveo Borivoj Kačura, Beograd: Institut za film

Barthes, Roland, 1979, *Književnost, mitologija, semiologija*, drugo izdanje, preveo Ivan Čolović, Beograd: Nolit

Biti, Vladimir, 1997, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska

Bordwell, David, 1985, *Narration in the Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press

Bordwell, David, 2005, *O povijesti filmskog stila*, prevela Mirela Škarica, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Burch, Noël, 1972, *Praksa filma: ogled*, prevela Gordana Velmar-Janković, Beograd: Institut za film

Chatman, Seymour, 1990, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca: Cornell University Press

Curtius, Ernst Robert, 1998, *Europska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, preveo Stjepan Markuš, Zagreb: Naprijed

Filmska enciklopedija, I–II, 1986–90, Peterlić, Ante, (gl. ur.), Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža

Filmski leksikon, 2003, Kragić, Bruno i Gilić, Nikica (ur.), Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža

Gilić, Nikica, 2000, “Periodizacijska problematika filmskog postmodernizma”, *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 6, br. 23, str. 132–141.

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

Goodman, Nelson, 2002, *Jezici umjetnosti: pristup teoriji simbola*, prevela Vanda Božičević, Zagreb: KruZak

Graham, Peter i Vincendeau, Ginette (ur.), 2009, *The French New Wave: Critical Landmarks*, London: BFI – Palgrave Macmillan

Hocke, Gustav René, 1984, *Manirizam u književnosti: alkemija jezika i ezoterično umijeće kombiniranja: prilozi poredbenoj povijesti evropskih književnosti*, preveo Ante Stamać, Zagreb: Cekade

Hocke, Gustav René, 1991, *Svijet kao labirint: manira i manija u evropskoj umjetnosti od 1520. do 1650. i u suvremenosti*, prevela Nadežda Čačinović-Puhovski, Zagreb: August Cesarec

Jakobson, Roman, 1966, “Lingvistika i poetika”, preveo Ranko Bugarski, u: *Lingvistika i poetika*, priredili Milka Ivić i Sreten Marić, Beograd: Nolit, str. 285–326.

Jakobson, Roman, 1988, “Dva aspekta jezika i dva tipa afatičnih smetnji”, preveo Ante Stamać, u: Jakobson, Roman i Halle, Morris, 1988, *Temelji jezika*, Zagreb: Globus, str. 51–76.

Kovács, András Bálint, 2007, *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980*, The University of Chicago Press

- Kragić, Bruno**, 2000, "Američki filmski postmodernizam", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 6, br. 21, str. 65–68.
- Kukoč, Juraj, Rafaelić, Daniel i Šakić, Tomislav**, 2010, "Krstó Papić u razgovoru: 'Želim pridobiti vječnu publiku'", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 16, br. 61, proljeće 2010, str. 10–69.
- Lodge, David**, 1988, *Načini modernog pisanja: metafora, metonimija i tipologija moderne književnosti*, prevele Giga Gračan i Sonja Bašić, Zagreb: Nakladni zavod Globus – Stvarnost
- Marie, Michel**, 2003, *The French New Wave: An Artistic School*, transl. Richard Neupert, Oxford: Blackwell Publishing
- Metz, Christian**, 1973, "Moderni film i narativnost", u: *Ogledi o značenju filma I*, preveli Gordana Velmar-Janković, Snežana Lukić i Borivoj Kaćura, Beograd: Institut za film, str. 159–195.
- Munić, Ranko**, 1980, *Jugoslavenski filmski slučaj*, Split: Marjan film
- Novaković, Slobodan**, 1970, *Vreme otvaranja: ogledi i zapisi o "novom filmu"*, Novi Sad: Kulturni centar
- Nowell-Smith, Geoffrey**, 2008, *Making Waves: New Cinemas of the 1960s*, New York – London: Continuum
- Oudart, Jean-Pierre**, 1987, "Efekat stvarnoga", preveo Borivoj Kaćura, u: *Kodovi predstavljanja i kriza znaka [u teoriji filma]*, Biblioteka Filmske sveske, posebno izdanje, drugo kolo, Beograd: Institut za film, str. 85–95.
- Pasolini, Pier Paolo**, 1976, "The Cinema of Poetry", u: *Movies and Methods: an Anthology*, ed. Bill Nichols, University of California Press, str. 542–558.
- Peterlić, Ante**, 2001, *Osnove teorije filma*, četvrto izdanje, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada
- Peterlić, Ante**, 2008, *Povijest filma: rano i klasično razdoblje*, Zagreb: Hrvatski filmski savez
- Rancière, Jacques**, 2006, *The Politics of Aesthetics*, trans. Gabriel Rockhill, London – New York: Continuum
- Stojanović, Dušan**, 1969, *Velika avantura filma*, Beograd: autorsko izdanje
- Tarokić, Sonja**, 2012, "Novi Hollywood kao američki oblik filmskog modernizma", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 18, br. 69, proljeće 2012, str. 7–28.
- Thompson, Kristin i Bordwell, David**, 2003, *Film History: An Introduction*, 2nd (international) edition, Boston: McGraw-Hill
- Turković, Hrvoje**, 1985, *Filmska opredjeljenja*, Zagreb: Cekade
- Turković, Hrvoje**, 1988, *Razumijevanje filma: ogledi iz teorije filma*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske
- Turković, Hrvoje**, 1994, "Pojmovni iskaz: od slikovnoga do govornoga i natrag", *Republika*, god. 50, br. 9–10, str. 47–56.
- Turković, Hrvoje**, 2003a, "Opisnost naracije – temeljna opisna načela", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 9, br. 35, str. 168–177.
- Turković, Hrvoje**, 2003b, "Što se čini kad se 'filmski opisuje'", *Zapis*, god. 11, posebni broj, 5. Škola medijske kulture, ljeto 2003, str. 3–22.
- Turković, Hrvoje**, 2004a, "Razlika između opisa i naracije – nije problem u temporalnosti, nego u svrsi", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 10, br. 37, str. 3–12.
- Turković, Hrvoje**, 2004b, "Pojmovni film prema Radovanu Ivančeviću: *Perspektive, I–VI*, serija element-filmova, Filmoteka 16, Zagreb, 1972.", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 10, br. 39, str. 65–84.
- Turković, Hrvoje**, 2006, "Kako protumačiti 'asocijativno izlaganje' (i da li je to uopće potrebno)", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 12, br. 45, str. 16–23.
- Turković, Hrvoje**, 2009, "Pojam poetskog izlaganja", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 15, br. 60, str. 10–33.
- Turković, Hrvoje**, 2010, *Nacrt filmske genologije*, Zagreb: Matica hrvatska
- Turković, Hrvoje**, 2011, *Tipovi filmskog izlaganja: prilozi teoriji izlaganja*, rukopis, 208 stranica, datiran 14. 9. 2011.

TOMISLAV
ŠAKIĆ: IGRANI
FILM IZMEĐU
KLASIČNE I
MODERNISTIČ-
KE NARACIJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Biobibliografija Hrvoja Turkovića

Hrvoje Turković (Zagreb, 4. XI. 1943). Dio djetinstva proveo s majkom nastavnicom u Kraljevici (1948-59), potom u Crikvenici (1959-1960). Godine 1960. vraća se u rodni Zagreb koji mu postaje stalnim boravištem, osim u razdoblju služenja vojnoga roka (1963-1965 – Lovran, Rijeka) i studijskoga boravka u New Yorku (1974-75). Osnovnu školu i gimnaziju pohađao u Crikvenici, a posljednja dva razreda u Zagrebu, gdje je maturirao (1962). Diplomirao filozofiju i sociologiju u Zagrebu (1972), u New Yorku magistrirao filmske studije (New York University, 1976), a na Filozofskom fakultetu doktorirao filmskoteorijskom tezom (1991). Zaposlen kao inokorespondent u poduzeću *Sljeme* (1975), urednik kulture u *Studentskom listu* (1970-71), konzultant u knjižari inozemnih knjiga *Mladost* (1973-74), voditelj MM centra Studentskog centra (1976-77). Od 1977. do 2009. radi na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, gdje nakon umirovljenja nastavlja predavati kao vanjski suradnik. Povremeno predaje, kao vanjski suradnik, na drugim fakultetima (Filozofski fakultet u Zagrebu, Akademija likovnih umjetnosti u Zagrebu), redoviti predavač u Školi medijske kulture dr. Ante Peterlić. Od 1965. objavljuje tekstove o filmu, televiziji i kulturnim fenomenima u dnevnim i tjednim novinama, časopisima, na radiju i televiziji (najviše u *Telegramu*, *Poletu*, *Studentskom listu*, *Prologu*, *Vjesniku*, *Filmu*, *Filmskim sveskama*, *Radio Zagrebu*, *Oku*, *Slobodnoj Dalmaciji*, *Radiju 101*, *Hrvatskom radiju* i *Hrvatskoj televiziji*, *Vijencu*, *Zarezu*, *Republici*, *Kolu*, *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, *Zapisu* i dr.). Bio je urednik u više časopisa i novina: *Polet* (urednik filmskih priloga, 1968-1969), *Studentski list* (urednik kulture, 1969-1971), *Prolog* (urednik filmskih priloga, 1971-1974), *U prvom planu: film* (vanjski urednik emisije na Radio Zagreb, 1974), *Pitanja* (urednik kulture, 1976-1977), *Film* (član uredništva, odgovorni urednik, 1976-1979), *Oklo* (urednik filmskih priloga, 1990), *Hrvatski filmski ljetopis* (osnivač i glavni urednik, 1995-2005), potom odgovorni urednik. Bio je član uredništva *Filmske enciklopedije 1-2* Jugoslavenskog leksikografskog zavoda Miroslav Krleža (Zagreb, 1985-90), član Uredničkog kolegija *Hrvatskog leksikona 1-2*, *Naklade Leksikon* (u suradnji s LZ Miroslav Krleža, 1993-95), član Savjeta *Filmskog leksikona* Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža (2003), urednik *Filmskog enciklopedijskog rječnika* (LZMK, od 2009; u radu). Snimio kratki amaterski film *Zastajkivanje* u Kino-klubu Zagreb (1967); napisao scenarij za srednjometražni dokumentarni film *Zlatko Grgić* (r. Stjepan Filaković, HTV, 1996.) te napisao i režirao četiri filmska mini-eseja za HRT. Član Hrvatskog društva filmskih kritičara od 1991. (predsjednik društva 1991-1992); od 1995. volonterski predsjednik Hrvatskog filmskog saveza. Član Vijeća Međunarodnog animiranog festivala u Zagrebu (Animafest) 2001-2004. Od 2002-04. član Vijeća za film i kinematografiju pri Ministarstvu kulture RH. Član Upravnog vijeća Zagreb filma (2009-12). Od 2012. član Upravnog odbora HAVC-a. Dobitnik Nagrade Polet za esej (1967), nagrade "Sedam sekretara SKOJ-a" za filmsku kritiku (1969), plaketu Grada Zagreba za knjigu *Umijeće filma* (1997), odlikovanja predsjednika Republike Hrvatske "Red Danice Hrvatske s likom Marka Marulića za posebne zasluge u kulturi" (2003), Nagrade Vladimir Vuković za životno djelo Hrvatskog društva filmskih kritičara (2008), Nagrade Kiklop za najbolju esejističku knjigu godine – za *Narav televizije* (2008). te Nagrade Vladimir Nazor za životno djelo (2012). Supruga mu je Snježana Tribuson, redateljica i profesorica na ADU, a sin Goran Turković, grafički dizajner.

73-74 / 2013

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

1965.

1. "Polemički zapis o televiziji", *Telegram*, br. 254, 12. ožujka 1965, str. 7.¹
2. "Amaterizam, ali kakav? (Uz godišnju skupštinu Kino-kluba 'Zagreb')", *Telegram*, br. 270, 2. srpnja 1965, str. 2.
3. "Za filmsku školu", *Telegram*, br. 277, 20. kolovoza 1965, str. 12.
4. "Apologija nemoći ili marginalije uz Fellinijev 'Osam i po'", *Studentski list*, br. 24, 9. studenog 1965, str. 10.
5. "Jedan krumpir, dva krumpira", *Studentski list*, br. 24, 9. studenog 1965, str. 9.
6. "Žena je žena", *Studentski list*, br. 24, 9. studenog 1965, str. 9.
7. "Televizija i njen gledalac", *Telegram*, br. 294, 17. prosinca 1965, str. 9.

1966.

8. "Suvremeni film i fabula", *Polet*, br. 22-23, prosinac-siječanj 1965/1966, str. 2-9.
9. "Drugi susret filmskih istraživača, Genre film festival, GEFF 65, Zagreb, 11-14.12.1965", *Polet*, br. 24, veljača 1966, str. 14.
10. "Što je predmet televizijske kritike?", *Telegram*, br. 302, 11. veljače 1966, str. 7.
11. "Profinjena sanjarija (Film Agnès Varde 'Sreća')", *Studentski list*, br. 8, 22. ožujka 1966, str. 8.
12. "Geg u crtanim filmovima zagrebačke škole", *Polet*, br. 28, 1966, str. 19.
13. "U potrazi za vlastitošću", *Telegram*, br. 308, 25. ožujka 1966, str. 7.

1967.

14. "Realističnost i filmska umjetnost", *Filmska kultura*, br. 50, 1967, str. 159-162.
15. CRTEŽ: Karikatura (bez potpisa), *Studentski list*, br. 11, 4. travnja 1967.
16. "Noviji crtani filmovi zagrebačkih autora", *Polet*, br. 11-12, rujan-listopad 1967, str. 56-57.
17. CRTEŽ: Karikatura (potpis: H. T.), *Studentski list*, br. 24, 31. listopada 1967, str. 12.
18. "Put Zlatka Boureka", *Polet*, br. 13, studeni 1967, str. 44.
19. "'Brdo izgubljenih', režija Sidney Lumet", *Studentski list*, br. 25, 7. studenog 1967, str. 11.
20. "Povećanje Michelangela Antonionija", *Studentski list*, br. 27-28, 21. studenog 1967, str. 12.
21. "GEFF 67" (potpis: H. T.), *Studentski list*, br. 30, 19. prosinca 1967, str. 10.

1968.

22. "Teorijska polazišta GEFFa", *Studentski list*, br. 3, 9. siječnja 1968, str. 11.
23. "Buđenje pacova", *Studentski list*, br. 4, 20. veljače 1968, str. 10.
24. "Okolo i o 'Najljepšem sportu za muškarce' Howarda Hawksa", *Studentski list*, br. 7, 12. ožujka 1968, str. 10.
25. "15. festival jugoslavenskog kratkometražnog i dokumentarnog filma, Beograd", *Studentski list*, br. 11, 9. travnja 1968, str. 9.
26. "'Kad budem mrtav i beo' Živojina Pavlovića", *Studentski list*, br. 13-14, 23. travnja 1968, str. 13.
27. "Rasterećenje Nedeljka Dragića", *Polet*, br. 18, travanj 1968, str. 28-29.
28. "Filmske sveske, Instituta za film, Beograd" (potpisano: h. t.), *Polet*, 19. svibanj 1968, str. 3.

BIOBIBLIO-
GRAFIJA HRVOJA
TURKOVIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

1 Bibliografiju je priredio i ljubazno ustupio prof. Hrvoje Turković, međutim, ona nije posve potpuna. Nema, vjerojatno, ponekog tiskanog teksta koji se izgubio iz vida (njih je mali broj), ali nema podataka o priličnom broju tekstova koji su kroz niz godina

objavljivani na radiju (Radio Zagreb), a poslije nisu nigdje tiskani. Također i kod naknadno tiskanih tekstova izvorno pisanih za radio, nema podatka kad su točno pročitani na radiju i u kojoj emisiji.

29. "Autorski ili artistički dokumentarac?", *Polet*, br. 19, svibanj 1968, str. 3.
30. "Fantastično putovanje", (potpisano: h. t.), *Polet*, br. 19., svibanj 1968, str. 3.
31. "Simuliranje misaonosti", *Telegram*, br. 431, 2. kolovoza 1968, str. 2.
32. "Živojin Pavlović" (uvodni tekst i razgovor), *Polet*, br. 21, rujan 1968, str. 10-11, 30-31.
33. "Pula 68, zakašnjele reminiscencije", *Studentski list*, br. 17, 29. listopada 1968, str. 10, 15.
34. "Ekran na ekranu: diletantizam intervjuera", *Polet*, br. 22, listopada 1968, str. 8.
35. "U raskoraku sižea", *Polet*, br. 22, listopad 1968, str. 39.
36. "Mlađa hrvatska kinematografija", *Polet*, br. 23, studeni 1968, str. 29-30.
37. "Radni naslov 'Happening' (razgovor s Antom Peterličem, režiserom *Happeninga*)", uvodni tekst i razgovor, *Polet*, 23, studeni 1968, str. 42-45.
38. "Nešto od hipokrizije naše kulturne štampe (o kampanji oko filma: *Kaja, ubit ću te!*)", *Polet*, br. 24, prosinac 1968, str. 6.
39. "Izvorišta mladih", *Polet*, br. 24, prosinac 1968, str. 31.
40. "Meditativna poza" (*Kaja, ubit ću te!*), *Polet*, br. 24, prosinac 1968, str. 41-42.
41. "Komunikativnost, nekomunikativnost, popularizam", *Polet*, br. 24, prosinac 1968, str. 49.

1969.

42. "Riječ uredništva" (dio teksta; bez potpisa), *Polet*, br. 25-26-27, siječanj, veljača, ožujak, 1969. str. 1.
43. "Teze o komunističkom filmu", *Polet*, br. 25-26-27, siječanj, veljača, ožujak 1969, str. 107.
44. "Glupost o studentskom buntu", *Polet*, br. 25-26-27, siječanj, veljača, ožujak 1969, str. 105.
45. "Ružičasta sociodrama 'Tri sata za ljubav' Fadila Hadžića", *Školske novine*, br. 6, 7. ožujka 1969, str. 11.
46. "'Ljepotica dana', L. Buñuela", *Školske novine*, br. 8, 4. travnja 1969, str. 11.
47. "'Kad čuješ zvona' Antuna Vrdoljaka", *Školske novine*, br. 8, 4. travnja 1969, str. 11.
48. "Filmske sveske br. 4" (potpis: H. T.), *Školske novine*, br. 10, 2. svibnja 1969, str. 14.
49. "Crnomrčenje o 'crnom' filmu", *Omladinski tjednik*, br. 57, 21. svibnja 1969, str. 11.
50. "Dva nova imena zagrebačkog SCF", *Telegram*, br. 179, 4. srpnja 1969, str. 22-23.
51. "Zamke autorstva – pretpulske refleksije", *Tlo*, br. 5, 4. srpnja 1969, str. 15.
52. "Selekcija ili ne", *Studentski list*, posebno izdanje, 23. rujna 1969, str. 2.
53. "Polemike natege – Snalaženje nakon 16. festivala jugoslavenskog igranog filma u Puli", *Pitanja*, br. 4, 1. rujna 1969, str. 259-263.
54. "'Idejnost' Elija Fincija", *Studentski list*, br. 17, 14. listopada 1969, str. 2.
55. "Nenadu Puhovskom na uvid", *Studentski list*, br. 17, 14. listopada 1969, str. 11.
56. "Prvi lovranski skup filmske umjetnosti, Italija-Jugoslavija", *Studentski list*, br. 18, 21. listopada 1969, str. 11.
57. "Velika avantura duha: Dušan Stojanović 'Velika avantura filma'", izdanje samog pisca", *Studentski list*, br. 19, 28. listopada 1969, str. 10.
58. "Uz dvadesetu obljetnicu Jugoslavenske kinoteke" (koautor Vladimir Roksandić), *Studentski list*, br. 21, 11. studenog 1969, str. 6-7.
59. "Što bi Branko Prnjat iz 'Komunista' dokazivao", *Studentski list*, br. 21, 11. studeni 1969, str. 11.
60. "Opa bato – 'Film naše generacije'; Fadil Hadžić: 'Divlji anđeli'" (koautor Valdimir Roksandić), *Studentski list*, br. 22, 18. studenog 1969, str. 15.
61. "Kako se kroji pamet beogradskom 'Studentu'", *Studentski list*, br. 23-24, 25. studeni 1969, str. 9.
62. "Što je sporno", 15. dana, br. 6, studeni 1969, str. 15.
63. "Eh, kolikog li Zagrebfilmo-jada", *Studentski list*, br. 26, 16. prosinca 1969, str. 14.
64. "Poslastica za piromane: 'Bitka na Neretvi' Veljka Bulajića", *Studentski list*, br. 27-28, 23. prosinca 1969, str. 11.

73-74 / 2013

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

1970.

65. "Nagrada godine: u povodu proglašenja 'Bitke na Neretvi' 'filmom godine'", *Studentski list*, br. 1-2, 13. siječnja 1970, str. 18.
66. "Razobličavajuća intelektualnost Bore Draškovića ('Horoskop' Bore Draškovića)" *Studentski list*, br. 1-2, 13. siječnja 1970, str. 21.
67. "Lisičine stvarnosti; 'Lisice' Krste Papića", *Studentski list*, br. 3, 17. veljače 1970, str. 14.
68. Diskusijski prilog, *La Battana*, br. 21, Fiume, febbraio, 1970, str. 1, str. 4-5.
69. "Razne malenkosti, odgovor Igoru Mandiću", *Studentski list* br. 3, 1970, str. 15.
70. "Vitez smijeha tužna lika", *Studentski list*, br. 5, 3. ožujka 1970, str. 9.
71. "Renesansa zagrebačke kinoteke", (potpis: H. T.), *Studentski list*, br. 5, 3. ožujka 1970, str. 14.
72. "Hoćemo li opet snimati lakirovke", *Studentski list*, br. 6, 10. ožujka 1970, str. 15.
73. "Tek usput; usputne zamjedbe sa 17. beogradskog festivala kratkog i dokumentarnog filma", *Studentski list*, br. 7, 17. ožujka 1970, str. 15.
74. "Razbrbljali Krleža; 'Put u raj' filmski scenarij", *Forum* br. 1-2, 1970", *Studentski list*, br. 9, 31. ožujka 1970, str. 10.
75. "Na filmu se ne smije lagati: razgovor s Krstom Papićem" (koautor Vladimir Roksandić), *Studentski list*, br. 9, 31. ožujka 1970, str. 10.
76. "Mit profesionalizma na filmu", *Polja*, br. 133-134-135, str. 30-31, Novi Sad, 1970.
77. "Kratka obrana impresionističke kritike", *Studentski list*, 1970.
78. "Gary Cooper; u povodu ciklusa kinoteke posvećena tom glumcu", *Studentski list*, br. 11, 14. travnja 1970, str. 11.
79. "Draga moja televizijo; o intimističko privatnim crtama televizije", *Studentski list*, br. 13, 28. travnja 1970, str. 11.
80. "'Bitka na Neretvi' – za i protiv – uvodna riječ Hrvoja Turkovića", *Pitanja*, br. 13-14, lipanj-srpanj 1970, str. 1257-1258.
81. "Zlo i naopako: nakon 17. festivala jugoslavenskog filma u Puli", *Kamov*, br. 6, rujan 1970, str. 1, 4-5.
82. "Nekoliko filmskih fakata" (potpis: H. T.), *Studentski list*, izvanredno izdanje, 22. rujna 1970, str. 23.
83. PRIJEVOD: "Ezra Pound" (prijevod pjesama; potpis: Jerko Mihola), *Studentski list*, br. 17, 20. listopada 1970, str. 17.
84. "'Slučajni život', režija Ante Peterlić", *Studentski list*, br. 17, 20. listopada 1970, str. 20.
85. "Antonioni i otuđenje", *Studentski list*, br. 18, 27. listopada 1970, str. 20.
86. "Ostapbenderstvo ovdašnje" (potpis: hrtur), *Studentski list*, str. 16, 13. studenog 1970, str. 4.
87. "'Doktor Živago', itd.", *Studentski list*, br. 16, 13. studenog 1970, str. 28.
88. "Filmsko prestrojavanje stvarnosti: 'Bube u glavi' Miše Radivojevića", *Studentski list*, br. 19, 3. studenog 1970, str. 20.
89. "Kritičaru, tko te trti!", *Studentski list*, br. 21, 17. studenog 1970, str. 26.
90. PRIJEVOD: "Raymond Chandler: O detektivskoj priči", (potpis: preveo Jerko Mihola), *Studentski list*, br. 24, 6. prosinca 1970, str. 19.
91. "Sluganska kritika", *Studentski list*, br. 24, 6. prosinca 1970, str. 20.
92. "Splačina – 'Put u raj', scenarij Miroslava Krleže, režija Marija Fanellijsa", *Studentski list*, br. 25, 15. prosinca 1970, str. 20.

1971.

93. "Ljudi, gdje vam je savjest? U povodu filmskih komisija, opet", *Studentski list*, br. 1-3, 12. siječnja 1971, str. 29.

94. "Farsa oko novosadske Tribine mladih", *Studentski list*, br. 4-5, 16. veljače 1971, str. 5.
95. "Veliki značaj malog enciklopedijskog rječnika" (razgovor s Krunom Krstićem i Dankom Grličićem; koautor Bože Žigo), *Studentski list*, br. 8, 9. ožujka 1971, str. 12-13.
96. "Televizija kao mecena: u razgovoru sa Srđanom Karanovićem" (razgovor; koautor Vladimir Roksandić, potpis: H. T. i V. R.), *Studentski list*, br. 8, 9. ožujka 1971, str. 22.
97. "Arterioskleroza zagrebačka: o crtanom filmu s festivala", *Studentski list*, br. 9, 16. ožujka 1971, str. 20.
98. "Bajka o biciklistima: 'Biciklisti' Puriše Đorđevića", *Studentski list*, br. 10, 23. ožujka 1971, str. 22.
99. "...i to nitko više ne može ukinuti", (razgovor o Akademiji filmske umjetnosti s Antom Babajom), *Studentski list*, br. 11, 30. ožujka 1971, str. 22.
100. "Dobra stara američka klasika", *Vjesnik* (Kultura utorkom, br. 170), 29. lipnja 1971, str. 8.
101. "Špageti vesterni", *Vjesnik* (kultura utorkom), utorak 20. Srpnja 1971, Zagreb, str. 9.
102. "Početak s 'Crvenim klasjem'", *Vjesnik*, srijeda 28. srpnja 1971, str. 8.
103. "Dva predzanatska i dva dobra zanatska filma", *Vjesnik*, 29. srpnja 1971, str. 12.
104. "Svašta a ništa", *Vjesnik*, 30. srpnja 1971, str. 12.
105. "Neoprostiv propust žirija", *Vjesnik*, 31. srpnja 1971, str. 11.
106. "Svakidašnja jadikovka", *Vjesnik*, 1. kolovoza 1971, str. 3.
107. "Slike iz života", *Vjesnik*, 2. kolovoza 1971, str. 6. (izvještaj iz Pule, u *Vjesniku*, 3. kolovoza prvo izdanje)
108. "Režiseri ili ljubavnici", *Vjesnik*, 3. kolovoza 1971, str. 6.
109. "Plodovi autorskog vala", *Politika*, br. 20775, 7. kolovoza 1971, str. 17.
110. "Zašto umjetnici ne vole svoje kritičare", *Vjesnik* ("Kultura utorkom", br. 178), 31. kolovoza 1971, str. 6.
111. "Na Zapadu istok filma", *Vjesnik* ("Kultura utorkom", br. 182), 28. rujna 1971, str. 9.
112. "Muti li se, muti...", *VUS*, br. 1912, 22. rujna 1971, str. 12.
113. "Seljačko vitalistički pogled na svijet Antuna Vrdoljaka", *Telegram*, 8. listopada 1971.
114. PRIJEVOD: "Sheldon Renan: Američki podzemni film", *Prolog*, br. 12, siječanj, veljača, ožujak 1971, str. 48-56.

1972.

115. "Televizija kao novina, film kao knjiga", *Vjesnik* ("Kultura utorkom", br. 198), 25. siječnja 1972, str. 9.
116. "Osobnost kao osobitost", *Prolog*, br. 16, 1972, str. 110-121.
117. "Napomene o 'analogijskoj' i 'motiviranoj' naravi filmskog znaka", *Filmske sveske*, vol. IV, br. 2, 1972, str. 210-213.
118. "Snobovština kao faktor", *Filmska kultura*, br. 83, 1972, str. 58-60.
119. PRIJEVOD: "Ezra Pound" (pjesme; potpis: Jerko Mihola), *Telegram*, br. 58/574, str. 12-13.
120. PRIJEVOD: "Andrew Sarris: Ernst Lubitsch" (potpis: Jerko Mihola), *Telegram*, br. 60-61/576/577, 14. studenog 1972.
121. PRIJEVOD: "Jurij Lotman: Ustrojstvo umjetničkog teksta" (potpis: Jerko Mihola, s njemačkog), *Telegram*, br. 65-66/581-582, 29. prosinca 1972, str. 21.

1973.

122. "U pohvalu thrillera", *Studentski list*, br. 1, 18. rujna 1973, str. 27-28.
123. "Makinacije na fondu – riječ je o Republičkom fondu za unapređivanje kulturnih djelatnosti, o Vladimiru Pezi i Andriji Mohorovičiću", *Studentski list*, br. 3, 9. listopada 1973, str. 6.
124. "Tako vam je to (Oko projekta za film o seljačkoj buni)", *Studentski list*, br. 8-9, 20. ožujka 1973, str. 15.
125. "Platonovo zrcalo", *Revija*, br. 1, 1973, str. 45-60.
126. "DM: ljubavni slučaj", *Prolog*, br. 15, 1973.

1974.

127. PRIJEVOD: "Andrew Sarris: uspon i pad filmskog redatelja", *Prolog*, br. 19-20, 1974, str.98-102.
128. "Kritika, teorija, strukturalizam" (prilozi domaćih autora: Hrvoje Turković), *Filmske sveske*, vol. VI, br. 2, 1974, str. 210-213.
129. "Teze o odnosu crteža i crtanog filma (u 'Zagrebačkoj školi crtanog filma')", *Animacija – Zagrebačka škola crtanog filma* (katalog izložbe), 11.6-30.6. 1974, Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti.

1975.

130. "Fabula?" (ne sjećam se naziva), *Književna reč*, 1974.
131. "Maya Deren kao strukturalista", *Filmske sveske*, br. 1, 1975, str. 1-15.
132. "Tri terminološke vježbe", *Suvremena lingvistika*, br. 12, 1975, str. 11-15.
133. "Analiza elipse u Murnauovom 'Posljednjem čovjeku'", *Film*, br. 2, 1975, str. 53-60.
134. "Veliki diktator", *Film*, br. 2, 1975, str.77-78.
135. "Andrew Tudor: 'Image and Infulence'", *Film*, br. 2-3, 1975, str. 100-101.
136. "Reklama je ozbiljna, šašava i nezaobilazna", *Start*, br. 167, 1975, str. 13-15.
137. "Isaak Illich Rubin: 'Essays on Marx's Theory of Value'", *Praxis*, br. 1-2, 1975, str. 807-809.
138. "Douglas Greenlee: 'Peirce's Concept of Sign'", *Praxis*, br. 3-5, 1975.
139. "Emil Benvenist (Emile Benveniste): 'Problemi opšte lingvistike'", *Teka*, br. 11, 1975, str. 816-818.
140. "Dušan Stojanović: 'Film kao prevazilaženje jezika'", *Teka*, br. 11, 1975, str. 816-818.
141. "Čarls Moris (Charles Morris): 'Osnove teorije o znacima'", *Teka*, br. 11, 1975, str. 810-812.

1976.

142. "Filmski kritičari kao lijepe duše", *Pitanja*, br. 1-2, 1976, str. 7-9.
143. "Za šund", *Pitanja*, br. 1-2, 1976, str. 89-93.
144. "Čemu aktivirati publiku?", *Pitanja* (prilog: "Publika sama sobom"), br. 3-4, 1976.
145. "Sekvencijalna fotografija: nova umjetnost", *Pitanja*, br. 9, 1976, str. 61.
146. PRIJEVOD: "Nelson Goodman: zvuk slike", *Teka*, br. 12, proljeće-ljeto 1976, str. 1049-1058
147. "Umjetnost kao žanr", *Film*, br. 4, 1976, str. 34-40.
148. "Kuda srlja dokumentaristički film : razmišljanja nakon festivala kratkog i dokumentarnog filma", *Film*, br. 4, 1976, str. 6-7.
149. "Što te muž pušta samu", *Film*, br. 4, 1976, str. 63.
150. "Majmun-supermajmun", *Film*, br. 4, 1976, str. 69.
151. "Zlatko Grgić: redatelj bez poruke" (uvodni tekst i koautor razgovora), *Film*, br. 5-6-7, 1976, str. 11, 14-27.
152. "Mala rekapitulacija razvitka crtanog filma u Zagrebu", *Film*, br. 5-6-7, 1976, str. 58-61.
153. "Ante Peterlić: 'Pojam i struktura filmskog vremena'" (potpis: Jerko Mihola), *Film*, br. 5-6-7, 1976, str.80-81, Zagreb.
154. "Stara puška", *Film*, br. 5-6-7, 1976, str. 101.

1977.

155. "Napomene o filmologiji i filmu", *Bilten Filmoteka* 16, br. 3, 1977, str. 90-114.
156. "Znak i film, ili kako analizirati film", *Filmske sveske*, br. 3, 1977, str. 119-128.
157. "Oprekovno ustrojstvo 'Rima, otvorenog grada'", *K. (časopis za komparativnu književnost)*, br. 2, 1977, str. 32-34.
158. "Paromlinska cesta", *Trnje*, br. 1, siječnja 1977, str. 4.
159. "Ulica proleterskih brigada", *Trnje*, br. 2, svibanj 1977, str. 4.

BIOBIBLIO-
GRAFIJA HRVOJA
TURKOVIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

160. "Cvjetna aleja", *Trnje*, list općine Trnje, br. 3, lipanj 1977, str. 12.
161. "Prikazivanje nasilja na filmu", *Film*, br. 12-13, 1977.
162. "Kinematografija me se odrekla: razgovor s Brankom Belanom" (uvodni tekst i koautorstvo u razgovoru), *Film*, br. 8-9, str. 17, 17-35, Zagreb, 1977.
163. "Novac i kinematografija", (intervju; koautor Đurđa Polimac), *Film*, br. 8-9, 1977, str. 84-95.
164. "Jurij Lotman: 'Semiotika filma i problemi filmske estetike'", *Film*, br. 8-9, 1977, str. 124-126.
165. "O filmovima Mladena Stilinovića", letak uz projekciju filmova, Multimedijalni centar Studentskog centra Zagrebačkog sveučilišta (pretiskano uz "Eksperimentalni utorak Mladena Stilinovića", utorak 4. studenog 2008, dostupno na <http://www.hfs.hr/hfs/novosti_detail.asp?sif=1314>)

1978.

166. "Nastup autorskog filma", *Studentski list*, br. 3, 19. svibnja 1978, str. 16-17.
167. "Tomislav Gotovac, njegovi filmovi, njegov svijet", *Film*, br. 10-11, 1978, str. 67-74.
168. "Sve je to *movie*: razgovor s Tomislavom Gotovcem" (uvodni tekst i koautorstvo intervju s Goranom Trbuljakom), *Film*, br. 10-11, 1978, str. 39-66.
169. "U vrhu svjetskog snobizma: razgovor u povodu 25. Festivala jugoslavenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma" (sudjelovanje u razgovoru i obrada), *Film*, br. 12-13, 1978, str. 2-10.
170. "Sav svijet u jednom kadru: razgovor s Nedeljkom Dragićem" (koautorstvo u vođenju razgovora), *Film*, br. 12-13, 1978, str. 28-64.
171. "Kaskaderi", *Film*, br. 12-13, 1978, str. 116.
172. "Vječiti alibi Vica Dakina", *Film*, br. 12-13, 1979, str. 125.
173. "'Uvođenje u umjetnost filma i televizije' Miroslava Vrabeca i Stjepka Težaka, Radnički univerzitet 'Radivoj Čirpanov', Novi Sad", *Film*, br. 12-13, 1978, str. 138-139.
174. "Od Redukcionizma do metodološkog interdisciplinarizma", *Pitanja*, br. 1-2, 1978, str. 35-39.
175. PRIJEVOD: "Szecskő, Tamás: Neke napomene o prirodi komunikacije", u: Meštrović, Matko (ur.), 1978, *Društvenost komunikacije*, Zagreb: Zavod za kulturu Hrvatske, str. 35-41.
176. PRIJEVOD: "Raymond Williams: Sredstva komunikacije kao sredstva proizvodnje", u: Meštrović, Matko (ur.), 1978, *Društvenost komunikacije*, Zagreb: Zavod za kulturu Hrvatske, str. 189-203.
177. PRIJEVOD: "Kognitivni temelji jezika — Eric H. Lenneberg", *Pitanja*, br. 1-2, 1978, str. 35-39.
178. PRIJEVOD: "Razvoj jezika u djece — Roger Brown", *Pitanja*, br. 1-2, 1978, str. 35-39.
179. PRIJEVOD: "Jezik i socijalizacija — Basil B. Bernstein", *Pitanja*, br. 1-2, 1978, str. 35-39.
180. PRIJEVOD: "Jezik i antropologija — Edmund Leach", *Pitanja*, br. 1-2, 1978, str. 35-39.
181. "Svrha kulturne akcije: akcije centra za multimedijalna istraživanja Studentskog centra u Zagrebu", *ČIP (Čovjek i prostor)*, br. 3, ožujak 1978, str. 11-12.
182. "Heuristički uvod u teoriju medijskog opisa filma", *Filmske sveske*, br. 2, 1978, str. 67-87.
183. "Filmološke marginalije", *Bilten FilMOTEKE* 16, br. 4, 1978, str. 24-49.
184. "Tipovi animacije", *Film*, br. 14-15, 1978, str. 11-16.
185. "Kamera s petnaest slova: razgovor s Tomislavom Pinterom" (koautorstvo u vođenju razgovora), *Film*, br. 14-15, 1978, str. 50-68.
186. "Nisam ti obećala vrt ruža", *Film*, br. 14-15, 1978, str. 160.
187. "Suvremeni film i mlada generacija", *Zbornik radova, Ljetna filmska škola FilMOTEKE* 16, 1978, str. 119-129.

1979.

188. "Andre Bazin i realizam", *Film*, br. 16-17, 1978/79, str. 110.
189. "Samo egoisti ne rade za publiku: razgovor s Walterom Neugebauerom" (koautori u vođenju razgovora Ranko Munitić i Darko Zubčević), *Film*, br. 16-17, 1978/79, str. 28-48.

73-74 / 2013

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

190. "Klasični crtani film", *Film*, br. 16-17, 1978/79, str. 49-62.
191. "Okupacija u 26 slika", *Film*, br. 16-17, 1978/79, str. 137-143.
192. "Medijska istraživanja Ivana Ladislava Galeta", *Ivan Ladislav Galeta, projekti, izvedbe, realizacije* (katalog uz izložbu), Zagreb, 1979, str. 3-7.
193. "Filmska pravila i sloboda stvaralaštva", *Filmske sveske*, br. 3, 1979, str. 184-192.

1980.

194. "Teatralnost na filmu", *Bilten FilMOTEKE* 16, br. 8, 1980, str. 188-200.
195. "Nacrt za povijest jugoslavenskog eksperimentalnog filma", *Bilten FilMOTEKE* 16, br. 8, 1980, str. 188-200.

1981.

196. "Pojmovna razgraničenja", *Filmske sveske*, br. 2, 1981, str. 77-107.
197. "Što je to eksperimentalni film?", *Filmske sveske*, br. 4, 1981, str. 253-261.
198. "Semiologija i filmologija", *Zbornik trećeg programa Radio Zagreba*, br. 6, 1981, str. 137-145.

1982.

199. "Semiologija i montaža", *Filmske sveske*, br. 4, 1982, str. 269-285.
200. "Estetički purizam", *Filmske sveske*, br. 4, 1982, str. 249-261.
201. "Nova serija 'Ekran'", *Ekran*, br. 9-10, 1982, str. 17-18.

1983.

202. "Empirijska filmologija", *Filmske sveske*, br. 1-2, 1983, str. 1-31.
203. "Prizorna motivacija montažnog prelaza", *Filmske sveske*, br. 1-2, 1983, str. 133-173.

1984.

204. "Populistička i elitistička usmjerenja u razvoju jugoslavenskog igranog filma", *Dometi*, br. 6, 1984, str. 5-24.
205. "Radoznali minimalizam Ivana Faktora", *Ivan Faktor* (katalog uz izložbu), Osijek, 1984.
206. "Pojmovi i pristupi", *Filmske sveske*, br. 3, 1984, str. 218-260.
207. "Prvorazredno štivo; E. M. Meletinski: 'Poetika mita'", *Danas*, br. 112, 1984, str. 59.
208. "Kolaž nekonformizma: 'Avangardni film 1895-1939', priredio Branko Vučičević", *Danas*, br. 116, 8. svibnja 1984, str. 60-61.
209. "Letimičan pogled na avangardu: mladi francuski film", *Danas*, br. 118, str. 59-60, 22. svibnja 1984, Zagreb.
210. "O modernističkom manirizmu", *Danas*, br. 122, 19. Srpnja 1984, str. 54-55.
211. "Simboli u društvu, Edmund Leach: 'Kultura i komunikacija'", *Danas*, br. 130, 14. kolovoza 1984, str. 46-47.

1985.

212. "Racionalnost", *Gordogan*, br. 19, 1985, str. 263-284.
213. "Historija kao populistički diskurs — Ivo Škrabalo: 'Između publike i države, Povijest hrvatske kinematografije 1986-1980'", *Književne novine*, Beograd, br. 686, 15. travnja 1985, str. 21.
214. "Karijera na prelomu stilskih razdoblja: interpretacija Bauerove karijere", u: *Bauer* (monografija), 1985, Zagreb: Cekade, str. 5-27.
215. **FILMSKA OPREDJELJENJA**, Zagreb: Cekade, 1985.

1986.

216. "Priroda pojma 'filmski žanr'", *Delo*, br. 7, 1986, str. 89-97.
217. "Terminološko razgraničenje: 'filmski žanr'", *Filmske sveske*, br. 2, 1986, str. 38-43.

218. **METAFILMOLOGIJA, STRUKTURALIZAM, SEMIOTIKA**, Zagreb: Filmoteka 16, 1986.
219. "Alternativna kinematografija", u: Peterlić, Ante (gl. ur.), 1986, *Filmska enciklopedija 1, A-K*, (dalje FE1), Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, str. 16.
220. "Amaterizam, filmski", u: Peterlić, Ante (gl. ur.), 1986, FE1, str. 8-12.
221. "Antropologija i film", u: Peterlić, Ante (gl. ur.), 1986, FE1, str. 36.
222. "Autor, filmski", u: Peterlić, Ante (gl. ur.), 1986, FE1, str. 53.
223. "Autorska kinematografija", u: Peterlić, Ante (gl. ur.), 1986, FE1, str. 53-54.
224. "Autorska kritika", u: Peterlić, Ante (gl. ur.), 1986, FE1, str. 54.
225. "Cenzorski indeks", u: Peterlić, Ante (gl. ur.), 1986, FE1, str. 193.
226. "Cenzorski kodeks", u: Peterlić, Ante (gl. ur.), 1986, FE1, str. 193.
227. "Cenzura", u: Peterlić, Ante (gl. ur.), 1986, FE1, str. 193-194.
228. "Citati, filmski", u: Peterlić, Ante (gl. ur.), 1986, FE1, str. 209-210.
229. "Crni film", u: Peterlić, Ante (gl. ur.), 1986, FE1, str. 235.
230. "Dominantna kinematografija", u: Peterlić, Ante (gl. ur.), 1986, FE1, str. 314.
231. "Dramaturgija", u: Peterlić, Ante (gl. ur.), 1986, FE1, str. 324-325.
232. "Elipsa", u: Peterlić, Ante (gl. ur.), 1986, FE1, str. 360.
233. "Erotika na filmu", u: Peterlić, Ante (gl. ur.), 1986, FE1, str. 363-365.
234. "Tomislav Gotovac", u: Peterlić, Ante (gl. ur.), 1986, FE1, str. 492.
235. "Kadar", u: Peterlić, Ante (gl. ur.), 1986, FE1, str. 650-651.
236. "Kadar-scena", u: Peterlić, Ante (ur.), 1986, FE1, str. 651.
237. "Kadar-sekvenca", u: Peterlić, Ante (ur.), 1986, FE1, str. 651-652.
238. "Kontinuitet, filmski", u: Peterlić, Ante (gl. ur.), 1986, FE1, str. 713.
239. "Kritika, filmska", u: Peterlić, Ante (gl. ur.), 1986, FE1, str. 726-728.

1987.

240. "Narativni stilovi na filmu: primitivni, klasični, modernistički", *Metodičke osnove za primjenu filma u nastavi, knjiga X*, 1987, Zagreb: Filmoteka 16
241. "Problem filmskog scenarija", *Metodičke osnove za primjenu filma u nastavi, knjiga X*, 1987, Zagreb: Filmoteka 16
242. "Filmska naracija", *Republika*, br. 5-6, svibanj-lipanj 1987.

1988.

243. **RAZUMIJEVANJE FILMA**, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1988. (Hrvatska znanstvena bibliografija, br. 236730)
244. "Teorija prikazivanja I: metodološki uvod, teorije podudarnosti", *Republika*, br. 7-8, srpanj-kolovoz 1988.
245. "Graham Greene, filmski kritičar", *Republika*, br. 7-8, srpanj-kolovoz 1988.
246. "Teorija prikazivanja II: teorije iluzionizma", *Republika*, br. 11-12, studeni-prosinac 1988.
247. "Je li scenarij književno djelo", *Inter-tekstualnost & Inter-medijalnost* (zbornik), 1988, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti filozofskog fakulteta u Zagrebu, str. 231-240.

1989.

248. "Stil u filmu", *Kinoteka*, br. 7-8, srpanj-kolovoz 1989, str. 37-41.
249. "Modeliranje ugroženosti: film strave", *Pitanja*, 1989, br. 4-5, str. 97-111.
250. "Critico: chi ti teme? L'influsso della critica sulla cinematografia croata e jugoslava" ("Kritičaru, tko te trti? Utjecaj kritike na hrvatsku i jugoslavensku kinematografiju"), u. *L'albero del desiderio, Cinema in Croazia*, 1989, prir. Fornazarič, Eva i Percavassi, Annamaria, GEF srl, str. 81-94.

251. "L'Accademia di arte drammatica (teatro, cinema, televisione, radio)", *L'albero del desiderio, Cinema in Croazia*, 1989, prir. Fornazarič, Eva i Percavassi, Annamaria, GEF srl, 118-122.
252. "Magična mašta (Fantasy Films)", *Kinoteka*, br. 10, listopad 1989, str. 12-15.
253. "Epistemološka funkcija komike", *Filmska komedija* (zbornik), 1989, Ljubljana: Revija Ekran, str. 155-163.

1990.

254. "Živa riječ – Vicko Raspor: 'Riječ o filmu'; Institut za Film, Beograd, 1988", *Oko*, br. 1, 11. siječnja 1990, str. 30.
255. "Diskriminacija Hamburg-Altone", *Oko*, br. 3, 8. veljače 1990, str. 11.
256. "Ići u kinoteku: o recepcijskom efektu Kinoteka", *Oko*, br. 3, 8. veljače 1990, str. 13.
257. "Kinoteka br. 14", *Oko*, br. 4, 22. veljače 1990, str. 18.
258. "Post FESTum", *Oko*, br. 4, 22. veljače 1990, str. 18.
259. "Evropa iz cilindra", *Oko*, br. 8, 19. travnja 1990, str. 3.
260. "Kronološka tablica: evropski stilski pravci", *Oko*, br. 8, 19. travnja 1990, str. 28.
261. "Robert Knights: renesansa tradicije", *Ritam*, br. 13, travanj 1990, str. 54.
262. "Kinoteka 16", (bez potpisa), *Oko*, br. 9, 3. svibnja 1990, str. 47.
263. "Jim Henson, 1936-1990", *Oko*, br. 11, 30. svibnja 1990, str. 7.
264. PRIJEVOD: "Širove misli i žestoke sile" (o Davidu Lynchu), *Oko*, br. 11, 30. svibnja 1990, str. 11.
265. "Filmska kultura 23", (bez potpisa), *Oko*, br. 11, 30. svibnja 1990, str. 47.
266. "Psihologija i sociologija filma, pregled", *Kinoteka*, br. 16-17, travanj-svibanj 1990.
267. "Privlačnost fabulizma", *Republika*, br. 5-6, svibanj-lipanj, 1990, str. 59-69.
268. "Zagonetni Powell", *Oko*, br. 12, 14. lipnja 1990, str. 10.
269. "'Zagreb 90' – Festival za specijaliste", (potpis: Srđa Bujković), *Oko*, br. 12, 14. lipnja 1990, str. 11.
270. "I likovnost, i animacija" (potpis: H. T.), *Oko*, br. 13, 28. lipnja 1990, str. 23.
271. "Leteća točka" (potpis: H. T.), *Oko*, br. 13, 28. lipnja 1990, str. 24.
272. "Meke lutke" (potpis: H. T.), *Oko*, br. 13, 28. lipnja 1990, str. 25.
273. "Plastični izgled" (potpis: H. T.), *Oko*, br. 13, 28. lipnja 1990, str. 26.
274. "Listanje po listama – Osvrt na izbor najboljih filmova", *Kinoteka*, br. 19-20, srpanj-kolovoz 1990, str. 30-31.
275. "Vitlanje formulama", *Oko*, br. 19, 20. rujna 1990, str. 3.
276. "Sva lica avangardnog filma: intervju David Curtis" (koautor Ivan Ladislav Galeta), *Oko*, br. 19, 20. rujna 1990, str. 28-29.
277. "Novi Ritam", *Oko*, br. 20, 4. listopada 1990.
278. "Postmodernizam: uputa za upotrebu", *Oko*, br. 23, 15. studenog 1990, str. 31.
279. PRIJEVOD: "Julian Hochberg: Percepcija filma", *Oko*, br. 25, 13. prosinca 1990, str. 12.
280. "Sjuzan Langer: 'Problemi umetnosti'", *Oko*, br. 25, 13. prosinca 1990, str. 47.
281. "Ozbiljnost ljudske igre – Viktor Turner: 'Od rituala do teatra'", *Oko*, br. 26, 27. prosinca 1990, str. 34.
282. "Master", u: Peterlić, Ante (ur.), *Filmska enciklopedija*, 2, L-Ž, (dalje: FE2), 1990, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, str. 113.
283. "Master plus inserti", u: Peterlić, Ante (ur.), FE2, str. 113.
284. "Medij, filmski", u: Peterlić, Ante (ur.), FE2, str. 125-127.
285. "Metafilm", u: Peterlić, Ante (ur.), FE2, str. 138-139.
286. "Metafilmski signali", u: Peterlić, Ante (ur.), FE2, str. 139.
287. "Montaža", u: Peterlić, Ante (ur.), FE2, str. 170-174.
288. "Montažna granica", u: Peterlić, Ante (ur.), FE2, str. 174.
289. "Montažne spone", u: Peterlić, Ante (ur.), FE2, str. 175.

- 290. "Montažne varke", u: Peterlić, Ante (ur.), *FE2*, str. 175.
- 291. "Montažni prijelaz", u: Peterlić, Ante (ur.), *FE2*, str. 175-176.
- 292. "Naracija", u: Peterlić, Ante (ur.), *FE2*, str. 209-210.
- 293. "Naracija 2", u: Peterlić, Ante (ur.), *FE2*, str. 210-211.
- 294. "Narativni film", u: Peterlić, Ante (ur.), *FE2*, str. 211.
- 295. "Narativni stilovi", u: Peterlić, Ante (ur.), *FE2*, str. 211-212.
- 296. "Naratologija", u: Peterlić, Ante (ur.), *FE2*, str. 212-213.
- 297. "Narator", u: Peterlić, Ante (ur.), *FE2*, str. 213.
- 298. "Opis, filmski", u: Peterlić, Ante (ur.), *FE2*, str. 271-272.
- 299. "Paralelna montaža", u: Peterlić, Ante (ur.), *FE2*, str. 294-295.
- 300. "Parametri kadra", u: Peterlić, Ante (ur.), *FE2*, str. 295-296.
- 301. "Planovi", u: Peterlić, Ante (ur.), *FE2*, str. 330-333.
- 302. "Priča, filmska", u: Peterlić, Ante (ur.), *FE2*, str. 367-368.
- 303. "Prikazivački film", u: Peterlić, Ante (ur.), *FE2*, str. 368.
- 304. "Prikazivanje, filmsko", u: Peterlić, Ante (ur.), *FE2*, str. 370-371.
- 305. "Prizor, filmski", u: Peterlić, Ante (ur.), *FE2*, str. 372-373.
- 306. "Propagandni film", u: Peterlić, Ante (ur.), *FE2*, str. 377-378.
- 307. "Psihologija i film", u: Peterlić, Ante (ur.), *FE2*, str. 382-383.
- 308. "Rampa", u: Peterlić, Ante (ur.), *FE2*, str. 399-401.
- 309. "Reklamni film", u: Peterlić, Ante (ur.), *FE2*, str. 419-420.
- 310. "Rodovi, filmski u: Peterlić, Ante (ur.), *FE2*, str. 443.
- 311. "Scena", *FE2*, u: Peterlić, Ante (ur.), *FE2*, 485-486.
- 312. "Sekvenca", u: Peterlić, Ante (ur.), *FE2*, str. 505.
- 313. "Sintagmatika", u: Peterlić, Ante (ur.), *FE2*, str. 525.
- 314. "Skok u kadru", u: Peterlić, Ante (ur.), *FE2*, str. 535.
- 315. "Skokovita montaža", u: Peterlić, Ante (ur.), *FE2*, str. 535.
- 316. "Sličica", u: Peterlić, Ante (ur.), *FE2*, str. 537.
- 317. "Sociologija filma", u: Peterlić, Ante (ur.), *FE2*, str. 543-544.
- 318. "Stil, filmski", u: Peterlić, Ante (ur.), *FE2*, str. 568-569.
- 319. "Stilizacija", u: Peterlić, Ante (ur.), *FE2*, str. 569-570.
- 320. "Stilske figure", u: Peterlić, Ante (ur.), *FE2*, str. 571.
- 321. "Subjektivni kadar", u: Peterlić, Ante (ur.), *FE2*, str. 583.
- 322. "Tablo", u: Peterlić, Ante (ur.), *FE2*, str. 609.
- 323. "Teorija komunikacije", u: Peterlić, Ante (ur.), *FE2*, str. 622.
- 324. "Teorija prikazivanja", u: Peterlić, Ante (ur.), *FE2*, str. 622-623.
- 325. "Točka gledišta", u: Peterlić, Ante (ur.), *FE2*, str. 630-631.
- 326. "Točka promatranja", u: Peterlić, Ante (ur.), *FE2*, str. 631-63.
- 327. "Vrste, filmske", u: Peterlić, Ante (ur.), *FE2*, str. 693-695.
- 328. "Žanr, filmski", u: Peterlić, Ante (ur.), *FE2*, str. 752.
- 329. "Žanrovska kritika", u: Peterlić, Ante (ur.), *FE2*, str. 752-753.
- 330. "Žanrovski film", u: Peterlić, Ante (ur.), *FE2*, str. 753.
- 331. "Hrvatski kaos na malom ekranu", *Globus*, br. 1, 13. prosinca, 1990, Zagreb, str. 17.

73-74 / 2013

1991.

332. "Kultura bez 'Oka'", *Vreme*, br. 15, 4. februar 1991, Beograd, str. 47-48.
333. "Operetno raspeće", *Start*, br. 575, 2. veljače 1991, Zagreb: *Vjesnik*, str. 64-66.
334. "Filmske vrste: nacrt filmske genologije", *Republika*, br. 5-6, svibanj-lipanj 1991, vol. XLVII, str. 77-108.
335. "Noel Burch; Teorija, historija, avangarda" (razgovor vodio: Hrvoje Turković), *Kinoteka*, br. 31-21, srpanj-kolovoz 1991, Zagreb: Filmoteka 16, str. 10-14.
336. RAZGOVOR: "Intervju: Hrvoje Turković, Živjeti kao sav normalan svijet", intervju vodila i uredila: Kesić, Vesna, *Nedjeljna Dalmacija* (kulturni prilog: Profil, br. 11), br. 1076, 12. prosinca 1991, str. 18-19.
337. "Novoholivudski postmodernizam: Filmovi nebeskog letača" (naslov redakcijski izmijenjen: *primjer Georgea Lucasa*, izvorno), *Kinoteka*, br. 35-36, studeni-prosinac 1991, str. 38-50.
338. "Postmodernističnost holivudskog filma: Primjer Đorđa Lukasa (George Lucas)" (naslov donekle izmijenjen, tekst kraćen), u: Pajkić, N., Jeličić, D. (priř.), 1991, *Svetlo u tami – zbornik tekstova o američkim rediteljima sedamdesetih i osamdesetih godina*, Beograd: Jugoslovenska Kinoteka (antecedirano, izašlo u veljači 1992)

1992.

339. "Kratki metar: Koga je podučila Mirta" (izvorni naslov: "Iznimke i pravila"; izostavljen statistički dio), *Danas*, br. 521, godina XI, II. veljače 1992, str. 50-51.
340. "Najbolji i najgori" (bilješka, kraćena), *Nedjeljna Dalmacija*, br. 1085, 20. veljače 1992, str. 19.
341. "Umro je Boris Turković", *Većernji list*, god. XXXVI, br. 10.242, 23. veljače 1992, str. 14.
342. "Snimi me centralno" (redakcijski naslov, izvorno: "Hrvatska kinematografija u rukama Supermana"), *Nedjeljna Dalmacija*, br. 1087, 27. veljače 1992, str. 20-21.
343. "Spikerski slad i led" (Telekino), *Slobodna Dalmacija*, god. XLIX, br. 14830, 14. ožujka 1992, str. 29.
344. "Novinarski 'autonomaši'" (Telekino 2), *Slobodna Dalmacija*, god. XLIX, br. 14837, 21. ožujka 1992, str. 29.
345. "Uredovanje nad vrednovanjem" (Telekino 3), *Slobodna Dalmacija*, br. 14844, 28. ožujka 1992, str. 28-29.
346. "Unifikatori po nuđi" (Telekino 4), *Slobodna Dalmacija*, br. 14851, 4. travnja 1992, str. 36.
347. "Krsti Papiću na utuk", *Slobodna Dalmacija*, br. 14858, 11. travnja 1992, str. 32-33.
348. "Epistemološka funkcija komike", *Gordogan*, 34-35, (1991. antecedirano, izašlo u travnju), str. 53-63.
349. "Nedodirivost kao neotpirivost" (Telekino 5), *Slobodna Dalmacija*, br. 14865, uskršnji broj, 18, 19, 20. travnja 1992, str. 27.
350. "Razdruženi umjetnici" (redakcijski naziv, izvorno: "Da li je udruženjima odzvonilo?"), *Nedjeljna Dalmacija*, br. 1095, 23. travnja 1992, str. 19.
351. "Isušivanje samosvijesti" (Telekino 6), *Slobodna Dalmacija*, br. 14870, 25. travnja 1992, str. 24.
352. "Vrline nemoći" (Telekino 7), *Slobodna Dalmacija*, br. 14876, subota 2. svibnja 1992, str. 34.
353. "Šifra TV-cenzure: Ne talasaj!" (Telekino 8), *Slobodna Dalmacija*, br. 14883, subota 9. svibnja 1992, str. 37.
354. "Teorija tematizacije (I); Modeliranje svijeta: tematska pozadina", *Republika*, br. 1-2, sijećanj-veljaća 1992, str. 77-91.
355. "Čime u svijet" (Telekino 9), *Slobodna Dalmacija*, br. 14890, 16. svibnja 1992, str. 27.
356. "Televizijski bonton" (Telekino 10), *Slobodna Dalmacija*, br. 14897, 23. svibnja 1992, str. 28-29.
357. "Što imamo" (Telekino 11), *Slobodna Dalmacija*, br. 14903, 29. i 30. svibnja 1992, str. 38.
358. "Stasanje mogula" (Telekino 12), *Slobodna Dalmacija*, br. 14910, 6. lipnja 1992, str. 25.
359. "Biblijski grijeh filma" (Telekino 13), *Slobodna Dalmacija*, br. 14917, 13. lipnja 1992, str. 31.
360. "Spolnozovni slikopisi" (izvorni naslov: "Žanr nad žanrovima"), *Nedjeljna Dalmacija*, br. 1103, 17. lipnja 1992, str. 19.
361. "Proizvodnja uzora" (Telekino 14), *Slobodna Dalmacija*, br. 14930, subota 27. lipnja 1992, str. 26-27.

362. "Najbolji duh Zagreba" (Animacija 92), *Novi Danas*, br. 1, 29. lipnja, 1992, str. 64-66.
363. "Teorija tematizacije (II): Uspostava teme (tematske strukture), *Republika*, 5-6, svibanj-lipanj 1992, str. 102-115.
364. "Emotivnost vijesti", (Telekino 15), *Slobodna Dalmacija*, br. 14937, 4. srpnja 1992, str. 26-27
365. "Duhovna obnova", *Slobodna Dalmacija*, br. 14939, 6. srpnja, 1992, str. 22.
366. "Glad za propagandom", *Slobodna Dalmacija*, br. 14944, 11. srpnja 1992, str. 35
367. "TV je tv-program", *Slobodna Dalmacija*, br. 14951, 18. srpnja, 1992, str. 29.
368. "Potemkinova sela", *Slobodna Dalmacija*, br. 14958, 25. srpnja 1992, str. 31.
369. "Estetizam reklama", *Slobodna Dalmacija*, br. 14965, 1. kolovoza 1992, str. 27.
370. "Sapunjare s TV-a", *Slobodna Dalmacija*, br. 14979, 15. kolovoza 1992, str. 23.
371. "Film u ulozi televizije", *Slobodna Dalmacija*, br. 14986, 22. kolovoza 1992, str. 26.
372. "Kost u grlu", *Slobodna Dalmacija*, br. 14993, 29. kolovoza 1992, str. 23.
373. "Bauk komercijalizma", *Slobodna Dalmacija*, br. 15007, 12. rujna 1992, str. 28-29.
374. "Pitanje života", *Slobodna Dalmacija*, br. 15014, 19. rujna, 1992, str. 30.
375. "Kako biti i dobiti" (izvorni naslov: "Tri komercijalizma"), *Slobodna Dalmacija*, br. 15029, 3. listopada 1992, str. 32.
376. (tekst u sklopu ankete: "Agonija hrvatskog filma") *Slobodna Dalmacija*, br. 15062, 7. studenoga 1992, str. 29.
377. "Druga meta ista metoda" (izvorni naslov: "Napredovanje prošlosti"), *Nedjeljna Dalmacija*, br. 1125, 18. studenoga 1992, str. 17.
378. "Ante Peterlić" (intervju i uvod), *Metro*, br. 5, 1992.
379. "Goran Trbuljak" (intervju), *Metro*, br. 5, 1992.
380. "Labodji spev hrvatske kinematografije" ("Labuđi pjev hrvatske kinematografije"), *Ekran*, vol. 17, br. 10-11, november-december 1992, str. 13.
381. "Teorija tematizacije III: Tematizacijski fokus", *Republika*, god. XLVIII br. 7-8, srpanj-kolovoz 1992.
382. "Krešo Golik", *Filmski festival u Puli '92* (katalog), str. 33-34.
383. "TV trakavica", *Slobodna Dalmacija*, br. ?

1993.

384. PRIJEVOD: Richard J. Gerrig, "Razumijevanje teksta", *Republika* god. XLIX, br. 1-2, siječanj-veljača 1993, str. 70-91.
385. "Agresivna samoobrana", *Slobodna Dalmacija*, br. 15162, 20. veljače 1993, str. 32.
386. "Noć hrvatskog filma", *Nedjeljna Dalmacija*, br. 1140, 3. ožujka 1993, str. 26.
387. "Prćija ili kultura – Dani i noći hrvatskog filma", *Slobodna Dalmacija*, br. 15176, 6. ožujka 1993, str. 28-29.
388. "Je li debitantima odzvonilo?", *Slobodna Dalmacija*, br. 15193, 27. ožujka 1993, str. 31.
389. "Intendant: mesija ili fašnik", *Slobodna Dalmacija*, br. 15200, 3. travnja 1993, str. 25.
390. "Doktrinarni starci i poslušni mladci: o filmu hrvatske politike", *Slobodna Dalmacija*, br. 15252, 29. i 30., svibnja 1993, str. 26-27.
391. "Istine i laži", *Kinoteka*, br. 39, svibanj 1993, str. 26-28.
392. "Peticija iznebuha", *Vjesnik*, god. LIV, br. 16668, 3. kolovoza 1993, str. 24.
393. "Zagreb: Phantasmagrophic City" (izvorno pisano na hrvatskom), u: Vukić, Feđa (ur.), 1993, *Modern Zagreb, New Europe, Copenhagen*, Zagreb: Croatian Institute for Movement and Dance; str. 51-58.
394. "Croatian Avant-Garde" u: Sweeney, M., Doherty, C., Geene, J. i Hebron, S., 1993, *Innovation '93, The First Manchester International Film Forum*, Manchester: Innovation '93, Cornerhouse
395. "Film", (koautorstvo s Rudolfom Sremecom, polazeći od Sremčevog teksta, gotovo posve novi tekst H. T.), *Krležijana*, 1, A-Lj, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža
396. "Što znači film 'ekraniziranom' književniku?", *Kinoteka*, br. 42-43, kolovoz-rujan 1993, str. 4.

73-74 / 2013

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

397. "Splitski krug 80-tih", *Bulletin*, god. I, br. 4, zima 1993, str. 18-20.
 398. "Moja pazbilja, moji snovi" (izvorni naslov: "Igralačka pazbilja"), *Vijenac*, god. I, br. 1, 25. prosinca 1993, str. 37.
 399. "Prizorna motivacija montažnog prijelaza: promatrački stav" (ulomak), u: Dušan Stojanović (ur.), 1993, *Antologija jugoslovenske teorije filma*, Beograd: Yu film danas, Prosveta
 400. "'Zabavni film', 'zabavna književnost' – što je to? (I)", *Republika*, godište XLIX, br. 9-10, rujan-listopad 1993, str. 103-116 (izdano u veljači 1994)

1994.

401. "Život majstorskih izmišljotina: *Aladin*, *Posljednji akcijski junak*" (izvorni naslov: "Život izmišljotina"), *Vijenac*, god. I, br. 2, 20. siječnja 1994, str. 36.
 402. "Ništa bez fabule – Ciklus filmova Georga Wilhelma Pabsta; *Izlazeće sunce*, Philip Kaufman" *Vijenac*, god. II, br. 3, 3. veljače 1994, str. 34.
 403. "Protiv stvaralačkog autizma – Mel Brooks, *Robin Hood – muškarci u tajicama*; Andrew Davis, *Bjeganac*", *Vijenac*, god. II, br. 4, 17. veljače 1994, str. 35.
 404. "Koliko smo Dudeki? – Krešo Golik, *Gruntovčani*; Barry Sonnenfeld, *Obitelj Adams*", *Vijenac*, god. II, br. 5, 3. ožujka 1994, str. 36
 405. "Ta teška meta: život – Dani hrvatskog filma", *Vijenac*, god. II, br. 6, 17. ožujka 1994, str. 35-36.
 406. "'Nepoznati Wenders' i poznata proročanstva – Hoće li skoro propast filma?", *Vijenac*, god. II, br. 7, 31. ožujka 1994, str. 44.
 407. "Umjetnost za zpućak – Steven Spielberg, *Schindlerova lista*; Jim Sheridan, *U ime oca*; Jane Campion, *Piano*", *Vijenac*, god. II, br. 8, 14. travnja, 1994, str. 37.
 408. "Kako očuvati samopoštovanje: o modernizmu i korjenskoj etičnosti Clint Eastwooda (uz *Savršen svijet*), *Vijenac*, god. II, br. 9, 28. travnja 1994, str. 34
 409. "Stožernjaci među plitkoglavima – Steve Barron, *Čunjaste glave*; Chris Columbus, *Gđa. Doubtfire*", *Vijenac*, god. II, br. 10, 12. svibnja 1994, str. 37.
 410. "Opčinjavajuće čari kiča: uz igrane filmove Percyja Adlona", *Vijenac*, god. II, br. 11, 26. svibnja 1994, str. 36-37.
 411. "Moć ponavljanja stereotipa" (izvorni naslov: "Moć stereotipa"), *Vijenac*, godište II, br. 11, 26. svibnja 1994, str. 37.
 412. "Zabavljaštvo, populističnost i 'visoka umjetnost' – 'Zabavni film', 'zabavna književnost' – što je to?", *Republika*, godište XLIX, br. 1-3, siječanj-veljača-ožujak 1994.
 413. "Filmska afektacija: vrline i mane; Uz film *Mali Buda* Bernarda Bertoluccija", *Vijenac*, god. II, br. 12, 9. lipnja 1994, str. 36.
 414. "Izazov izvještčenosti: u povodu Zagrebačkog festivala animacije", *Vijenac*, god. II, br. 13, 23. lipnja 1994, str. 36.
 415. "Kompleks i homo duplex – Martin Scorsese, *Doba nevinosti*; Arnaoud Desplachin, *La sentinelle – Straža*", *Vijenac*, god. II, br. 14, 7. srpnja 1994, str. 33.
 416. "Izdajnički svjetovi – Mike Leigh, *Razgolićeni*; Kaige Chen, *Zbogom moja konkubino*", *Vijenac*, god. II, br. 16, 4. kolovoza 1994, str. 28
 417. "Žena, čovjek i duh – Peter Gyllenhaal, *Opasna žena*; Mel Gibson, *Čovjek bez lica*; Rachel Tallalay, *Duh iz kompjutora*" (Izvorni naslov: "Dokoni repertoar"), *Vijenac*, god. II, br. 18, 18. kolovoza 1994, str. 28.
 418. "Nadmoćni kretizam – Tom Shadyac, *Ace Ventura: šašavi detektiv*; Harold Ramis, *Beskrajan dan*", *Vijenac*, god. II, br. 18, 1. rujna 1994, str. 29.
 419. "Zagonetke i slutnje – Brian Levant, *Obitelj Kremenko*; James Ivory, *Na kraju dana*", *Vijenac*, god. II, br. 19, 15. rujna 1994, str. 30.

420. "Brzina, akcija, pobuna – Jan De Bont, *Brzina*; John Landis, *Policajac s Beverly Hillsa* 3; John Frankenheimer, *Pobuna u zatvoru Attica*" (Izvorni naslov: "Akcija!"); *Vijenac*, god. II, br. 20, 29. rujna 1994, str. 29.
421. **TEORIJA FILMA: PRIZOR, MONTAŽA, TEMATIZACIJA**, 1994, Zagreb: Meandar
422. "Dokumentarci rata i naravi: Sarajevski filmski dani u Zagrebu", *Vijenac*, god. II, br. 21, 13. listopada 1994, str. 37.
423. "Lijepi i zabrljani vesterni – Richard Donner, *Maverick*; Lawrence Kasdan, *Wyatt Earp*", *Vijenac*, god. II, br. 22, 27. listopada 1994, str. 37.
424. "Pojmovni iskaz", *Republika*, god. L, br. 9-10, rujna-listopad 1994, str. 47-56.
425. "Paklene filmske vještine – Alex Proyas, *Vrana*; James Cameron, *Istinite laži*" (izvorni naslov: "Paklene vještine"), *Vijenac*, god. II, br. 23, 10. studenoga 1994, str. 35.
426. "Pitanje javnog standarda – godišnja proizvodnja amaterskog filma; Roger Allers, Bob Minkoff, *Kralj Lavova*" (izvorni naslov: "Pitanje standarda"); *Vijenac*, god. II, br. 24, 24. studenoga 1994, str. 37.
427. "Metakomunikacijska regulacija komunikacije", *Književna Smotra*, god. XXV, br. 90, 1993 (izdano 1994)
428. "Može li suvremeni film biti klasičan?", *Vijenac*, god. II, br. 25, 8. prosinca 1994, str. 36.
429. "Kaos kao rutina", *Vijenac*, god. II, br. 26, 22. prosinca 1994, str. 38.
430. "Godard, Jean-Luc", u: Vince, Ratko (ur.), 1994, *Velikani naše epohe: Ličnosti i djela druge polovice XX. stoljeća*, Zagreb: Hrvatski radio, str. 263-268.
431. "Novi hrvatski videoart" (prijevod teksta izvorno pisanog na engleskom, prevoditelj anonimn), *Bulletin*, god. II, br. 5, proljeće 1994, str. 12-14.

1995.

432. "Ljubite li SF?", *Vijenac*, god. III, br. 27, 12. siječnja 1995, str. 36.
433. "Običnost iznimnosti", *Vijenac*, god. III, br. 28, 26. siječnja 1995, str. 32.
434. "I kad prestaje nešto ostaje", *Vijenac*, god. III, br. 29, 9. veljače 1995, str. 30.
435. "Laki humor, s pozadinom", *Vijenac*, god. III, br. 30, 23. veljače 1995, str. 31.
436. "Dani malog mrava", *Vijenac*, god. III, br. 31, 9. ožujka 1995, str. 27.
437. "Ta znanstvenofantastična stvarnost", *Vijenac*, god. III, br. 32, 23. ožujka 1995, str. 31.
438. "Nedostaje li vam romantizma?", *Vijenac*, god. III, br. 33, 6. travnja 1995, str. 31.
439. "Nezanemarive vrline manirizma", *Vijenac*, god. III, br. 34, 20. travnja 1995, str. 29.
440. "Ispisi sjećanja", *Republika*, god. LI, br. 34, ožujak-travanj 1995, str. 45-58.
441. "Kad se propagira zdušno?", *Vijenac*, god. III, br. 35, 4. svibnja 1995, str. 31.
442. "TV-dnevnik kao buzdovan", *Vijenac*, god. III, br. 36, 18. svibnja 1995, str. 31.
443. "Kad su filmovi dosadni?", *Vijenac*, god. III, br. 37, 1. lipnja 1995, str. 31.
444. "Kako reanimirati animaciju", *Vijenac*, god. III, br. 38, 15. lipnja 1995, str. 29.
445. "Teorija otklona", u: Benčić, Ž. i Fališevac, D. (ur.), 1995, *Tropi i figure*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, str. 559-584. (Hrvatska znanstvena bibliografija br. 236744)
446. "Profesionalizirani kult amaterizma", *Vijenac*, god. III, br. 39, 29. lipnja 1995, str. 31.
447. "Prevratnički medijski krajolik", *Vijenac*, god. III, br. 41, 13. srpnja 1995, str. 30.
448. "Zašto sad Hitchcock?", *Vijenac*, god. III, br. 41-42, 27. srpnja 1995, str. 42.
449. "Vrednovateljski obrat: recepcija 'Koncerta', nekad i *Danas*", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. I, br. 1-2, lipanj 1995, str. 74-90.
450. "Vječno prokletstvo ilustrativnosti", *Vijenac*, god. III, br. 43, 24. kolovoza 1995, str. 22.
451. "Naumljeni danak idili", *Vijenac*, god. III, br. 44, 7. rujna 1995, str. 29.
452. "Predgovor", u: Ilinčić, Dražen, Oremović, Arsen i Heidl, Janko, 1995, *Kino & video vodič '96*, Zagreb: JLD d.o.o., str. 8-11.

73-74 / 2013

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

453. "TV", *Metro*, br. 11, 1995, str. 86-87.
454. "Uvodna napomena", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. I, br. 3-4, listopad 1995, str. 1.
455. PRIJEVOD: Patricia Marks Greenfield, "Filmska i televizijska pismenost", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. I, br. 3-4, listopad 1995, str. 94-97.
456. "Repertoarna kina" ("Prigodni pojmovnik"; potpis H. T.), *Hrvatski filmski ljetopis*, god. I, br. 3-4, listopad 1995, str. 48.
457. "Repertoarna publika" ("Prigodni pojmovnik"; potpis H. T.), *Hrvatski filmski ljetopis*, god. I, br. 3-4, listopad 1995, str. 56.
458. "Repertoarni film" ("Prigodni pojmovnik"; potpis H. T.), *Hrvatski filmski ljetopis*, god. I, br. 3-4, listopad 1995.
459. "Nerepertoarna kina" ("Prigodni pojmovnik"; potpis H. T.), *Hrvatski filmski ljetopis*, god. I, br. 3-4, listopad 1995.
460. "Balvan", u: Bagić, Krešimir (ur.), *Rječnik Trećeg programa* (odsada RTE), 1995, Zagreb: Hrvatski radio, str. 12-13.
461. "Činovi", u: Bagić, Krešimir (ur.), RTE, str. 58-60.
462. "Dječja zbilja", u: Bagić, Krešimir (ur.), RTE, str. 75-77.
463. "Đeno", u: Bagić, Krešimir (ur.), RTE, str. 104-105.
464. "Polemika", u: Bagić, Krešimir (ur.), RTE, str. 371-372.
465. "Prdac", u: Bagić, Krešimir (ur.), RTE, str. 384-385.
466. "Preporučavanje filmova", u: Bagić, Krešimir (ur.), RTE, str. 388-390.
467. "Svedulj", u: Bagić, Krešimir (ur.), RTE, str. 487-489.
468. "Zabrana kina", u: Bagić, Krešimir (ur.), RTE, str. 551-552.
469. "U trendu kult impresivnosti" (izvorni naslov: "Kult impresivnosti"), *Vijenac*, god. III, br. 45, 21. rujna 1995, str. 29.
470. "Ikonografija malog duha", *Vijenac*, god. III, br. 47, 19. listopada 1995, str. 30.
471. "O naivnom i sentimentalnom", *Vijenac*, god. III, br. 48, 2. studenoga 1995, str. 29.
472. "Meki svijet razaranja", *Vijenac*, god. III, br. 49, 16. studenoga 1995, str. 29.
473. "Vježbe iz trpeljivosti", *Vijenac*, god. III, br. 50, 30. studenoga 1995, str. 30.
474. "Priprema preporodnog nadanja", *Vijenac*, god. III, br. 51, 14. prosinca 1995, str. 29.
475. "Filmski repertoar kao tek televizijski kanal", *Vijenac*, god. III, br. 52, 28. prosinca 1995; str. 29.
476. "Pictorial into Conceptual and Reverse", *Bildsprache, Visualisierung, Diagrammatik, Teil I, Akten zweier internationaler Symposien, Wien 1991&1993, Semiotische Berichte*, god. 19, br. 1-4, 1995, Beč: Österreichischen Gesellschaft für Semiotik, str. 325-336. (Hrvatska znanstvena bibliografija br. 236737)

1996.

477. "Controlling National Attitudes: War and Peace in Croatian TV News", u: Gow, James, Paterson, Richard i Preston, Alison (ur.), 1996, *Bosnia by Television*, London: British Film Institute, str. 72-80. (Hrvatska znanstvena bibliografija br. 236731)
478. "Izvrještavanje opuštenost ili opuštena izvještavanje" *Vijenac*, god. IV.
479. "Slike razlike: novi hrvatski video" / "Reference to difference: New Croatian Video" (autor teksta na hrvatskom i na engleskom jeziku), *Reference to Difference: Croatian Video 1994/1996* (katalog), Zagreb/Berlin: Interzone, Pinhead, Media in Motion, Soros centar za suvremenu umjetnost, str. 2-7.
480. "Trikovi i opsjene", *Vijenac*, god. IV, br. 54, 25. siječnja 1996, str. 29.
481. "Težak teret komike", *Vijenac*, god. IV, br. 55, 8. veljače 1996, str. 29.
482. "Nadrealističko Dobro jutro", *Vijenac*, god. IV, br. 56, 22. veljače 1996, str. 32.

BIOBIBLIO-
GRAFIJA HRVOJA
TURKOVIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

483. "Naprasna renesansa direktivizma" (izvorni naslov: "Renesansa direktivizma"), *Vijenac*, god IV, br. 57, 7. ožujka 1996, str. 31.
484. "Brzovozne i sporovozne serije", *Vijenac*, god IV, br. 58, 21. ožujka 1996, str. 31.
485. "Nizovi i nastavci: u čemu je moć televizije?", *Vijenac*, god. IV, br. 59, 4. travnja 1996, str. 32.
486. "Propagandna službenost televizijskog Uskrsa", *Vijenac*, god. IV, br. 60, 18. travnja 1996, str. 32.
487. "Prištinizacija hrvatske televizije", *Vijenac*, god. IV, br. 62, 16. svibnja 1996, str. 32.
488. "Invazija reklamnih umetaka", *Vijenac*, god. IV, br. 63, 30. svibnja 1996, str. 32.
489. "Nov ili star izgled budućnosti", *Dubrovnik. Časopis za književnost i znanost*, god. VII, br. 1, 1996, str. 54-56.
490. "Televizija prema filmu", *Dubrovnik. Časopis za književnost i znanost*, god. VII, 1/1996, str. 57-72.
491. "Amaterizam", *Hrvatski leksikon 1 (A-K)*; odsada *HL1*, 1996, Zagreb: Naklada Leksikon, str. 12.
492. "Američki centar", *HL1* str. 12.
493. "Avangarda" (koautor), *HL1* str. 41-42
494. "Babaja, Ante", *HL1* str. 43.
495. "Bašić, Relja", *HL1* str. 73.
496. "Bauer, Branko", *HL1* str. 75.
497. "Belan, Branko", *HL1* str. 81.
498. "Berković, Zvonimir", *HL1* str. 89.
499. "Cenzura", *HL1* str. 185-186.
500. "Croatia film", *HL1* str. 202.
501. "Eksperimentalni film", *HL1* str. 321
502. "Ekspresionizam, ekspresionizam na filmu", *HL1* str. 322
503. "Element-film", *HL1* str. 324.
504. "Festivali i smotre", *HL1* str. 343.
505. "Filmoteka 16", *HL1* str. 347.
506. "Filmska kritika i teorija" (koautor), *HL1* str. 347-348.
507. "Filmska zanimanja", *HL1* str. 348.
508. "Filmske novosti", *HL1* str. 348.
509. "Filmski časopisi" (koautor), *HL1* str. 348.
510. "Filmski festivali i smotre", *HL1* str. 348-349.
511. "Filmski pregled", *HL1* str. 349.
512. "Francuski institut u Zagrebu", *HL1* str. 360.
513. "Galeta, Ivan Ladislav", *HL1*, str. 371.
514. "GEFF", *HL1*, str. 376.
515. "Goetheov institut (Goethe Institut)", *HL1*, str. 391.
516. "Gotovac, Tomislav", *HL1*, str. 401.
517. "Grgić, Zlatko", *HL1*, str. 414.
518. "Hadžić, Fadil", *HL1*, str. 429.
519. "Humor", *HL1*, str. 487-488
520. "Jadran film", *HL1*, str. 524.
521. "Karavana", *HL1*, str. 571.
522. "Kavana", *HL1*, str. 583.
523. "Kinematografija" (koautor), *HL1*, str. 592-593
524. "Kinoklubovi", *HL1*, str. 592-593.
525. "Književni časopisi", *HL1*, str. 605-606.

73-74 / 2013

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

526. "Komedijska, Filmska k. / Televizijska k./", *HL1*, str. 614-615.
527. "Križ", *HL1*, str. 646-647.
528. "Križni put", *HL1*, str. 649.
529. "Hrvatski leksikon, njegova narav i problemi", *Kolo*, god. V, br. 4, zima 1996, str. 236-251.
530. "Igre pristranosti", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. II, br. 8, 1996, str. 41-47.
531. "Uvodnik: Zbornik u počast Anti Peterliću prigodom 60-og rođendana", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. I, br. 8, 1996, str. 3-4.
532. "Zvuk u filmu – Pojmovnik", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. II, br. 5, 1996, str. 80-86.
533. "Karizmatična ličnost – razgovor /Krešo Golik/" (Turković, H., Krelja, P., Nenadić, D., Ilinčić, D.), *Hrvatski filmski ljetopis*, god. II, br. 7, 1996, str. 8-11.
534. **UMIJEĆE FILMA. ESEJISTIČKI UVOD U FILM I FILMOLOGIJU**, Zagreb: Hrvatski filmski savez, 1996. (Hrvatska znanstvena bibliografija, br. 236728)
535. "Debi visokih rezultata: Međunarodni festival novog filma i videa u Splitu", *Vjesnik*, 21. Listopada 1996, str. 17.
536. "Meditacija o profesionalnosti na TV", *Vijenac*, 1996.
537. PRIJEVOD. "Seymour Chatman, 'Što je opis na filmu', *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 5, 1996, str. 114-119.

1997.

538. "Likovne umjetnosti", *Hrvatski leksikon 2 (L-Ž)*, odsada *HL2* 1997, Zagreb: Naklada Leksikon, str. 21-22.
539. "Masovne komunikacije", *HL2*, str. 75-76.
540. "Melodrama", filmski dio, *HL2*, str. 93-94.
541. "Modernizam", *HL2*, str. 125.
542. "Novinarstvo", *HL2*, str. 193.
543. "Novine", temeljita obrada članka, *HL2*, str. 184-185.
544. "Novinsko nakladništvo", *HL2*, str. 185.
545. "Pismenost", *HL2*, str. 263-264.
546. "Pismo", *HL2*, str. 264.
547. "Postmoderna", *HL2*, str. 294-295.
548. "Prosvjetiteljstvo", *HL2*, str. 322-323.
549. "Prošireni mediji", *HL2*, str. 323.
550. "Psovke", *HL2*, str. 328.
551. "Scenografija, Film / Televizija", *HL2*, str. 408.
552. "Suvremena umjetnost (uvod, Film)", *HL2*, str. 497-501.
553. "Umjetničko obrazovanje (uvod)", *HL2*, str. 606.
554. "Vanjska trgovina", *HL2*, str. 622.
555. "Zabavna (ili popularna) glazba", *HL2*, str. 686.
556. "Perspektive – Ivančevićev pristup", *Kolo*, god. VI, br. 4, zima 1997, str. 162-177.
557. "Kinematografija u sjeni /Revija hrvatskog filmskog i video stvaralaštva/", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. III, br. 12, 1997, str. 3-8.
558. "Pictorial Elements in Verbal Discourse and Verbal Elements in Pictorial (Film) Discourse – Their Metacommunicational Function", *Bildsprache, Visualisierung, Diagrammatik, Teil III, Akten des gleichnamigen 3. Internationalen Interdisziplinären Symposiums, Wien 1996, Semiotische Berichte*, god. 21, br. 3-4/1997, Beč: Österreichischen Gesellschaft für Semiotik, str. 403-418. (Hrvatska znanstvena bibliografija, br. 236739)

1998.

559. "Omalovažavajuće reforme Dana /hrvatskog filma/", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. IV, br. 13, 1998, str. 9-12.
560. "Licem u lice: Zakon o filmu" (Turković, Hrvoje, Krelja, Petar, Hribar, Hrvoje, Škrabalo, Ivo), *Hrvatski filmski ljetopis*, god. IV, br. 13, 1998, str. 23-24.
561. "Analiza prijedloga Zakona o filmu", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. IV, br. 13, 1998, str. 27-32.
562. "Slikovno u jezičnom izlaganju i jezično u slikovnome – njihova metakomunikacijska funkcija", *Kolo*, god. VIII, br. 1, proljeće 1998, str. 324-338.
563. "Filmski kulturni centar" (Turković, Hrvoje, Majcen, Vjekoslav, Galeta, Ivan Ladislav), *Hrvatski filmski ljetopis*, god. IV, br. 15, 1998, str. 46-49.
564. "Kada je film nacionalan", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. IV, br. 16, 1998, str. 29-37.
565. "Against the odds – an outline of the history of Croatian film /Tagen de wind in – de geschiedenis van de Kroatische film in vogelvlucht", *Kroatie / Croatia / Hrvatska*, katalog, Rotterdam: Fondation Theatre Lantaren/Venste, 1998.
566. "Bolja vremena animacije – Zagreb 98: 13. svjetski festival animiranih filmova", *Vijenac*, br. 117, 2. srpnja 2002, str. 28.
567. "Vukotić – kanonski eksperimentator", *Vijenac*, god. VI, br. 119-120, 30. srpnja 1998.
568. "Rotterdamski test hrvatskog filma – Retrospektiva hrvatskog filma", Lantaren / Venster, Gouvernestraat 133, Rotterdam, 8-18. listopada 1998, *Vijenac*, god. VI, br. 125, str. 34.
569. "Hrvatski eksperimentalni film i video", *Zapis*, god. VI, br. 23, jesen 1998, str. 31-34.
570. "Hrvatski eksperimentalni film I.", *Zapis*, god. VI, br. 24, zima 1998, str. 47-50.

1999.

571. "Hrvatski eksperimentalni film II", *Zapis*, god. VII, br. 25, proljeće 1999, str. 60-62.
572. "Smirivanje očekivanja /Dani hrvatskog filma/", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. V, br. 17, 1999, str. 28-36.
573. PRIREDIO: "Leksikon videoumjetnika", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. V, br. 18, 1999, str. 45-68.
574. PRIREDIO: "Videografija (1971.-1999.)", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. V, br. 18, 1999, str. 69-79.
575. PRIREDIO: "Bibliografija (o videoumjetnosti u Hrvatskoj)", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. V, br. 18, 1999, str. 76.
576. **SUVREMENI FILM. DJELA I STVARATELJI, TRENDOWI I TRADICIJE**, Zagreb: Znanje, 1999. (Hrvatska znanstvena bibliografija br. 236727)
577. "Sudbina kina", *Zarez*, br. 3, 19. ožujka 1999, str. 31.
578. "Zaista tijesan, ali ipak postojan put", *Vijenac*, br. 136, 20. svibnja 1999, str. 44.
579. "Požeško veselje – VII. Hrvatska revija jednogminutnih filmova", *Zarez*, br. 9, 11. lipnja 1999, str. 33.
580. RAZGOVOR: "Skromni izvršilac prve pomoći. Razgovor: Hrvoje Turković, filmolog", razgovarao Dražen Ilinčić, *Večernji list*, br. 267, 27. lipnja 1999, str. 13.
581. RAZGOVOR: "Kina iz zabavnih pretvoriti u kulturne centre", razgovor vodio Ozren Milat, *Glas Slavonije*, br. 25076, 10. srpnja 1999, str. 24-25.
582. "Hitchcockov otkrivački pogled: predočavanje dijaloga u Hitchcocka", *Zarez*, br. 11, 9. srpnja 1999, str. 24-25.
583. RAZGOVOR: "Kakva je opća, takva nam je i kulturna politika", priredio D. R., *Glas Slavonije*, 31. srpnja 1999, str. 12.
584. "Detektiv onostranog – Ladislav Galeta: video 1979-1999", *Zarez*, br. 6, 30. travnja 1999, str. 32.
585. "Hitch: režiser koji je kič pretvorio u klasiku", *Jutarnji list*, 29. i 30. svibnja 1999, str. 64.
586. "Uvodnik – Pet godina izlaženja", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. V, br. 19-20, 1999, str. 3-5.
587. "Proslov", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. V, br. 19-20, 1999, str. 6.

588. PRIJEVOD: Virginia Brooks, "Film, percepcija i kognitivna psihologija", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. V, br. 19-20, 1999, str. 26-37.
589. "Na čemu temeljiti kognitivistički pristup?", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. V, br. 19-20, 1999, str. 49-58.
590. PRIREDIO: "Bibliografija kognitivističke filmske teorije", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. V, br. 19-20, 1999, str. 59-62.
591. "Fantomaska prijetnja *Fantomskoj prijetnji* ili zašto se čuvati olakog odbacivanja Lucasova filma", *Zarez*, br. 16, 15. listopada 1999, str. 30-31.
592. "Analiza televizijskih emisija vijesti HRT", *Mediji i rat*, Beograd: Agencija Argument, Centar za proučavanje tranzicije i civilnog društva, 1999.
593. "Pokretne slike – medijske razrade i preklapanja (film, televizija, video, videoigre)", *Škola medijske kulture, Zapis*, posebni broj (Škola medijske kulture, Šibenik), god. VII, ljeto 1999, str. 63-64.
594. "Sistematizacijski vodič po filmskoj enciklopediji: temeljni pojmovi filmskog medija", *Škola medijske kulture, Zapis, posebni broj*, god. VII, ljeto 1999, str. 65-74.
595. "Kopije snova: hrvatski program na smotri srenjoeuropske filmske avangarde", *Zapis*, god. VII, br. 26, ljeto 1999, Zagreb: Hrvatski filmski savez, str. 23-25.
596. "Partizanski film", *Hollywood*, br. 46, kolovoz 1999, str. 37-43.
597. PRIJEVOD: Steven Pinker, "Zašto ljudi uopće uživaju u fikciji?", ulomak iz knjige S. Pinkera *How the Mind Works*, *Zarez*, 1/18, 11. studenoga 1999, str. 32-33.

2000.

598. "Hrvatski film s kraja tisućljeća", *Hollywood*, br. 51, veljača 2000, str. 34-40.
599. "Vizurnost perspektive I", *Republika*, god. LVI, broj 1-2, siječanj-veljača 2000.
600. "Ostvarili smo sve postavljene ciljeve!", (razgovor: Hrvoje Turković – urednik "Hrvatskog filmskog ljetopisa"), intervju Igor Gajin, *Glas Slavonije*, br. 25258, 11. veljače 2000, str. 11.
601. RAZGOVOR: "Hrvoje Turković, teoretičar filma. Filmski život poslije smrti" (razgovarao Petar Krelja), *Zarez*, br. 25, 17. veljače 2000.
602. "Srpski populistički 'talas' u Hrvatskoj", *Hollywood*, br. 52, veljača 2000, str. 51-56.
603. "Vizurnost perspektive II: točka promatranja kao stilka kategorija", *Republika*, god. LVI, broj 3-4, ožujak-travanj 2000.
604. **TEORIJA FILMA. PRIZOR, MONTAŽA, TEMATIZACIJA**, drugo ispravljeno izdanje, Zagreb: Meandar, 2000. (Hrvatska znanstvena bibliografija, br. 236718)
605. "Nastavak s vegetiranjem", *Fokus*, br. 3, 26. svibnja do 2. lipnja 2000, str. 70.
606. "Kad je film žanrovski? – svjetotvorna teorija žanra", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. VI, br. 22, 2000, str. 9-30.
607. "Funkcija stilističkih otklona", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. VI, br. 24, 2000, str. 129-142.
608. "The Partiality and Non-Partiality Norm in News Programmes – War and Peace Prime News Programmes on Croatian Television", u: Skopljanac, Nena Brunner, Gredelj, Stjepan, Hodžić, Alija, Krištofić, Branimir (ur.), 2000, *Media & War*, Zagreb: Centre for transition and civil society research; Belgrade: Agency Argument, str. 261-276.
609. "The Content Analysis of HRT News Programmes", u: Skopljanac, Nena Brunner, Gredelj, Stjepan, Hodžić, Alija, Krištofić, Branimir (ur.), 2000, *Media & War*, Zagreb: Centre for transition and civil society research; Belgrade: Agency Argument, str. 277-302
610. "Programska narav televizije", *Škola medijske kulture, Zapis*, posebni broj (Škola medijske kulture, Trakošćan), god. VIII, ljeto 2000.
611. "Zamišljeno oko: filmovi Dušana Tasića", *Zapis*, god. VIII, br. 29, proljeće 2000, str. 17-22.

612. "Raspon i povijesno podrijetlo žanrova", *Zapis*, god. VIII, br. 29, proljeće 2000, str. 52-56.
613. "Film i srodni mediji", razgovor Petar Krelja i Hrvoje Turković, *Zapis*, god. VIII, br. 32, zima 2000.
614. "Osniva se filmski kulturni centar", Hrvoje Turković, razgovarao Damir Radić, *Vijenac*, br. 172, 5. listopada 2000, str. 39.
615. "Mit perszistencije vida", *Vijenac*, br. 178-179, 28. prosinca 2000, str. 34.

2001.

616. "Uvjerljivost izvještačenosti: u povodu filma *Pobuna u kokošinju*", *Vijenac*, br. 180, 8. siječnja 2001, str. 34.
617. "Filmovi opstanka: dokumentarci rata i naravi", reprint, *Zarez*, br. 50, 1. ožujka 2001, str. 28.
618. "Pitanje *ready madea*: nostalgična putovanja Tomislava Gotovca njegovim povijesnim filmskim ljubavima", *Vijenac*, br. 182, 22. veljače, 2001, str. 34.
619. "Slavni promašaj: *Dama u jezeru* i karcinomska subjektivnost", *Vijenac*, br. 181, 8. veljače 2001, str. 34.
620. "Rezantna montaža ili je li montažnom kontinuitetu odzvonilo – uz film *Nebo sateliti* Lukasa Nole (montaža Slaven Zečević)", *Vijenac*, br. 183, 8. ožujka 2001, str. 34.
621. "Konačno priznanje", *Vijenac*, br. 184, 22. ožujka 2001, str. 34.
622. "Slavna prošlost, a kakva budućnost? – U povodu *Dragulja Zagreb filma* – Bendazzijeva izbora zagrebačkih animiranih filmova", *Vijenac*, br. 186, 19. travnja 2001, str. 42.
623. "Mit perzistencije vida", *Zapis*, posebni broj (Škola medijske kulture, Trakošćan), god. IX, ljeto 2001, str. 30-34.
624. "Videodjelo naspram televizijskog i filmskog djela", *Zapis*, posebni broj (Škola medijske kulture, Trakošćan), god. IX, ljeto 2001, str. 70-74.
625. PRIJEVOD: Paul Messaris, "Pojmovna montaža", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. VII, br. 25, 2001, str. 13-15.
626. "Iluzija kretanja na filmu – mitovi i tumačenja", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. VII, br. 25, 2001, str. 133-148.
627. "Razgovor s Borivojem Dovnikovićem Bordom", koautor Petar Krelja, *Hrvatski filmski ljetopis*, god. VII, br. 26, 2001, str. 3-38.
628. "Uvodnik", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. VII, br. 27-28, 2001, str. 3-38.
629. "Obrazovni film – što je to, i što on sve jest. U povodu knjige *Obrazovni film* Vjekoslava Majcena", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. VII, br. 27-28, 2001, str. 113-131.
630. "Kinematografija u Hrvatskoj: izvještaj o stanju", pripremio: Hrvoje Turković (uz pomoć Vjekoslava Majcena), *Hrvatski filmski ljetopis*, god. VII, br. 27-28, 2001, str. 52-95.
631. "Filmes e videos experimentais / Experimental Film and Video" (tekst na španjolskom i na engleskom), Susovski, Marijan i Telles de Menzes, Salvato (ur.), *Exat 51 (1951-1956) – Novas Tendências/New Tendências (1961-1973)*, katalog, Cascais: Centro Cultural de Cascais
632. "Napuštena hedonistička invencija: uz monografiju *Oktavijan Miletić* Ante Peterlića i Vjekoslava Majcena", *Vijenac*, br. 185, 15. travnja 2001, str. 34.
633. "Trikovi za prikriivanje trikova: u povodu Ang Leejeva filma *Tigar i zmaj*", *Vijenac*, br. 187, 3. svibnja 2001, str. 34.
634. "Redateljska verzija: mit božanske nedodirljivosti autorstva", *Vijenac*, br. 188, 17. svibnja 2001, str. 34.
635. "Vrline i njihovo naličje. uz naknadno gledanje *Novog, novog vremena*", *Vijenac*, br. 197, 20. rujna 2001, str. 35.
636. "Incestualne veze odgojnog i propagandnog filma. Uz knjigu *Obrazovni film* Vjekoslava Majcena", *Vijenac*, br. 199, 18. listopada 2001, str. 35.
637. "Čari uprizorenja: važnost maski, kostima i scenografije u burtonovu *Planetu majmuna*", *Vijenac*, br. 201, 15. studenoga 2001, str. 35.

73-74 / 2013

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

638. "Tajna glumatanja: gluma u trakavici *Ljubavnici punog mjeseca* na Nova TV", *Vijenac*, br. 203, 13. prosinca 2001, str. 35.
639. "Zašto marginalci? Je li učestalo dokumentarističko tematiziranje marginalaca tek prolazna moda?", *Vijenac*, br. 204-5, 27. prosinca 2001, str. 43.

2002.

640. "Zanatlije i imaginativci: problem inventivne vjernosti adaptacija", *Vijenac*, br. 206, 24. siječnja 2002, str. 36.
641. "Je li *Gospodar prstenova* ikonografski nezanimljiv", *Vijenac*, br. 207, 7. veljače 2002, str. 28.
642. "Kombinatorni filmovi. U povodu Lynchova *Mulholland Drivea* i Nolanova *Memento*", *Vijenac*, br. 211, 4. travnja 2002, str. 28.
643. "Vrsno i raznovrsno. Eksperimentalni film na 11. danima hrvatskoga filma", *Vijenac*, br. 212, 18. travnja 2002, Zagreb: Matica hrvatska, str. 26.
644. "Kad je u filmu uloga – glavna? Uz film *Fine mrtve djevojke* (2002) Dalibora Matanića", *Vijenac*, br. 227, 14. studenoga 2002, Zagreb: Matica hrvatska, str. 30.
645. **RAZUMIJEVANJE PERSPEKTIVE. TEORIJA LIKOVNOG RAZABIRANJA**, Zagreb: Durieux, 2002. (Hrvatska znanstvena bibliografija: 236719)
646. "Što je eksperimentalni film", *Zapis*, posebni broj (Škola medijske kulture, Trakošćan), ljeto 2002.
647. "Obrazovni film – što je to, i što on sve jest", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. VIII, br. 27-28, 2002, str. 113-131.
648. "Umjetnost kao osobni program", u: Peterlić, A., Pušek, T. (ur.), 2002, *Ante Babaja*, Zagreb: Nakladni zavod Globus, str. 37-56.
649. "Karlovački filmski pokret", *Kajmeljeon*, pravi magazin za prave Karlovčane, prosinac 2002, Karlovac: Odbor za ljudska prava Karlovac, str.12.
650. "Branko Bauer: karijera na prijelomu stilskih razdoblja" (tekst prerađen iz monografije *Branko Bauer*), *Hrvatski filmski ljetopis*, god. VIII, br. 30, 2002, str. 8-24.
651. "Film i emocije: uvodna napomena" (uz temat), *Hrvatski filmski ljetopis*, god. VIII, br. 30, 2002, Zagreb: Hrvatski filmski savez, str. 29
652. "Animirani film: proizvodno pribiranje", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. VIII, br. 30, 2002, str. 114-116.

2003.

653. **HRVATSKA KINEMATOGRAFIJA**, u koautorstvu s Vjekoslavom Majcenom, Zagreb: Ministarstvo kulture, Hrvatski filmski savez, 2003. (Hrvatska znanstvena bibliografija: br. 236725)
654. "Što se čini kad se "filmski opisuje", *Zapis*, posebni broj, ljeto 2003; str. 3-22.
655. "Opisnost naracije – temeljna opisna načela", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. IX, br. 34, 2003, str. 168-177.
656. "Tomislav Gotovac: promatranje kao sudjelovanje" / "Tomislav Gotovac: observation as participation", u Battista Ilić, A., Nenadić, D. (ur.), 2003, *Tomislav Gotovac* (dvojezično izdanje), Zagreb: Hrvatski filmski savez/Croatian Film Clubs" Association; Muzej suvremene umjetnosti/Museum of Contemporary Art, str. 12-14; 277-279.
657. "Experimental film and video", u: Susovski, Marijan, Fatičić, Fjodor (ur.), 2003, *Exat 51 & New Tendecies. Avant-Garde and International Events in Croatian Art in the 1950s and 1960s*, (CD-ROM i knjižica), Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti/Museum of Contemporary Art, str. 131-133.
658. "Kinoklub Zagreb: filmsko sadište i rasadište", *Kinoklub Zagreb. Filmovi snimljeni od 1928. do 2003.*, (filmografski katalog), 2003, Zagreb: Hrvatski filmski savez, Kinoklub Zagreb, str. 10-17.

659. Natuknice u *Veliki školski leksikon*, 2003, Zagreb: Školska knjiga (redakcijski prerađene, reducirane: "akcijski film", "amaterski film", "animirani film", "autorski film", "dokumentarni film", "dubler", "eksperimentalni film", "epizodist", "film", "filmologija", "filmska izražajna sredstva", "filmska zvijezda", "horror", "holivudski film", "igrani film", "kadar", "kinematografija", "kinoteka", "klasični film", "knjiga snimanja", "mjuzikl", "montaža", "neorealizam", "nijemi film", "novi val", "prizor", "pustolovni film", "rakurs", "scenarij", "sekvenca", "sinemaskop", "spot", "statist", "vestern", "video", "zagrebačka škola crtanog filma", "znanstvena fantastika", "zvučni film", Allen, W., "Alomodóvar", "Altman", "Antonioni", "Arnheim, R.", "Astaire", "Babaja", "Bašić", "Bauer", "Bazin, A.", "Bergman, Ingmar", "Bergman, Ingrid", "Berković", "Bogart", "Bordwell", "Bourek", "Brando", "Bresson", "Bulajić", "Bunuel", "Capra", "Chabrol", "Chaplin", "Claire", "Connery", "Cooper", "Davis, Bette", "DeSica", "Dietrich", "Disney", "Dovniković", "Dovženko", "Dragić, N.", "Drayer", "Dvornik, B.", "Eastwood", "Ejzenštejn", "Fassbinder", "Fellini", "Flaherty", "Fonda", "Ford", "Forman", "Gabin", "Gable", "Garbo", "Gardner, Ava", "Garland, Judy", "Godard", "Golik", "Grant", "Grgić", "Grierson", "Grlić", "Hanžeković", "Hepburn, Audrey", "Hepburn, Katharine", "Hitchcock", "Hoffman, Dustin", "Huston", "Ivens", "Ivory", "Jancso", "Keaton", "Krelja", "Kubrick", "Kulješov", "Kurosawa", "Kusturica", "Lang", "Lean", "Loren", "Lubitsch", "Lucas", "Lumere", "Makavejev", "Marjanović", "Mastrojani", "Melies", "Menzel", "Metz", "Mifune", "Miletić", "Mimica", "Mitry", "Mizoguchi", "Monroe, Merlin", "Montand", "Moreau", "Murnau", "Neugebauer", "Newman", "Nicholson, Jack", "Olivier", "Ozu", "Pabst", "Pansini", "Papić", "Paradžanov", "Pasolini", "Pavlović, Živojin", "Peterlić", "Pinter", "Pudovkin", "Ray, Satajit", "Renoir", "Rosellini", "Schwarzeneger", "Scorsese", "Sennet", "Sinatra", "Sjostrem", "Spielberg", "Sremec", "Sternberg", "Stevens, G.", "Stewart", "Stiller", "Stroheim", "Tadić", "Tanhofer, Nikola", "Tarkovski", "Tati", "Taylor, Elisabeth", "Truffaut", "Vertov", "Vigo", "Visconti", "Vodopivec", "Vrdoljak", "Vukotić", "Wajda", "Wayne", "Welles", "Wenders", "Wilder", "Zafranović")
660. Natuknice u: Kragić, Bruno, Gilić, Nikica (ur.), *Filmski leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2003 ("adaptacija", "akcijski film", "alternativni film", "amaterski film", "američka noć", "američki plan", "animacija", "anime", "animirani film", "asocijativna montaža", "autor filma", "autorski film", "autorski kadar", "avangarda", "filmska", "bajka", "baletni film", "biografski film", "blizu", "brightonska škola", "brišuća panorama", "britanski dokumentaristički pokret", "cinema novo", "citat", "cjelovečernji film", "crna serija", "crnački film", "crni film", "crni val", "crno-bijeli film", "crtani film", "detalj", "detekcijski film", "detektivski film", "dijalog", "dinamična kamera", "dinamični kadar", "direktni film", "diskontinuirana montaža", "distribucija", "Dogma 95", "dokumentarni film", "dominantni film", "drama", "dubinska mizanscena", "dubinska oštrina", "dubinski kadar", "dugi kadar", "dvoplan", "dvostruka ekspozicija", "Ealing komedija", "eksperimentalni film", "eksploatacijski film", "ekspresionizam", "eksterijer", "elipsa", "erotski film", "eskapistički film", "fabulativni film", "fantastika", "feministički film", "film", "film ceste", "film istine", "film noire", "film o filmu", "film o umjetnosti", "film stanja", "film strave", "film Tećeg svijeta", "film u boji", "filmologija", "filmske novosti", "filmski postupak", "filmski sklop", "flashforward", "Free Cinema", "gangsterski film", "geg", "gendai-geki", "glazba filmska", "glazbeni film", "glazbeni spot", "glazbeni voditelj", "gluma", "glumac", "homoseksualni film", "igrani film", "ikonografija", "imitativni zvuk", "impresionizam", "insert", "interijer", "izdvojeni kadar", "izlaganje", "izrez kadra", "jednominutni film", "jidai-geki", "kadar", "kadar otklona", "kadar preko ramena", "kadar reakcije", "kadar-protukadar", "kadar-scena", "kadar-sekvenca", "kadriranje", "kamera", "kammerspielfilm", "kaskader", "kinematografija", "kino", "kinoteka", "klasični stil", "knjiga snimanja", "komedija", "komentar", "komentator", "komercijalni film", "kompilacijski film", "kompjutorska animacija", "kompjutorski film", "komplementarni kadrovi", "kompozicija kadra", "kontinuirana montaža", "koprodukcija", "kosi kadar", "kostimograf", "kostimografija", "kratki kadar", "kratkometražni film", "kriminalistički film", "krupni plan", "kultni film", "kulturni film", "kung fu film", "lik", "lokacija", "lutkarski film", "maska", "masker", "međunaslov", "međuscena", "melodrama", "metadiskurzna funkcija", "metafilm", "metafilmske

upute"; "metodska gluma"; "minifilm"; "mirni kadar"; "mizanscena"; "mjuzikl"; "mladi hrvatski film"; "modernistički stil"; "modernizam"; "montaža"; "montaža atrakcija"; "montažer"; "montažna spona"; "montažna trijada"; "montažna varka"; "montažni prijelaz"; "montažni sklop"; "motivacija"; "motivacija reza"; "motrište"; "movida"; "multimediji"; "nadrealizam"; "naknadna sinkronizacija"; "namjenski film"; "naracija"; "narativni film"; "narator"; "narezivanje"; "nastavak"; "navodeća panorama"; "navodeća vožnja"; "nekomercijalni film"; "nemirni kadar"; "neobarok"; "neorealizam"; "neprimjetni rez"; "neprizorni zvuk"; "njujorški film"; "nezavisni film"; "nežanrovski film"; "nijemi film"; "normalna vizura"; "novi američki film"; "novi film"; "novi jugoslavenski film"; "novi njemački film"; "novi val"; "novoholivudski film"; "objektiv"; "objektivni kadar"; "obojeni film"; "obrazovni film"; "obuhvatni kadar"; "odtamnjenje"; "off"; "okvir filmske slike"; "omnibus"; "operni film"; "opis"; "osvjetljenje"; "panorama"; "paralelna kinamtografija"; "paralelna montaža"; "parametri kadra"; "perspektiva"; "perzistencija vida"; "plan"; "poetski film"; "poetski realizam"; "poetsko izlaganje"; "pojmovna montaža"; "pojmovno izlaganje"; "pokret kamere"; "pokretne slike"; "politički film"; "polublizu"; "polusubjektivni kadar"; "polutotal"; "popratna glazba"; "populistički film"; "pornografski film"; "postkolonijalni film"; "postmodernizam"; "postojeće svjetlo"; "povijesni film"; "prateća panorama"; "prateća vožnja"; "pravilo rampe"; "preokrenuti kadar"; "preetapanje"; "priča"; "primitivni stil"; "pripovjedna perspektiva"; "pristrani kadar"; "prividno kretanje"; "prizora"; "prizorna glazba"; "prizorni zvuk"; "producent"; "produkcija"; "proizvodnja filma"; "projekcija"; "propagandni film"; "prošireni film"; "protuplan"; "pustolovni film"; "rakurs"; "rampa"; "raskadriranje"; "rasvjeta"; "ratni film"; "razdijeljeni ekran"; "realizam"; "redatelj"; "reklamni film"; "remake"; "retorika"; "retroepizoda"; "retrospekcija"; "rez"; "režija"; "ritmička montaža"; "rod"; "scena"; "scenarij"; "scenograf"; "scenografija"; "sekvenca"; "sepija"; "serija"; "serijal"; "sinopsis"; "situacijska komedija"; "skladatelj"; "skok u kadru"; "skokoviti rez"; "skrivena kamera"; "slapstick komedija"; "sličica"; "slika"; "snimanje"; "snimka"; "snimljeno kazalište"; "sovjetski revolucionarni film"; "srednji plan"; "srednjometražni film"; "stanja kamere"; "statična kamera"; "statični kadar"; "statist"; "stil"; "stilizacija"; "stilska figura"; "stilska struja"; "stilski pokret"; "stilsko razdoblje"; "strana snimanja"; "stražnji plan"; "strukturni film"; "subjektivni kadar"; "sudska drama"; "široko platno"; "šminka"; "šminker"; "špagetivestern"; "špica"; "špijunski film"; "šum"; "temeljni kadar"; "tišina"; "točka gledišta"; "tonalitet svjetla"; "total"; "trajanje kadra"; "trik"; "triler"; "trodimenzionalni film"; "uloga"; "umetnuta slika"; "umjetnički film"; "underground film"; "vertikalna montaža"; "western"; "video"; "videoumjetnost"; "vidno polje"; "vizura"; "vožnja"; "vrsta"; "zagrebačka škola crtanog filma"; "zamrznuta slika"; "zatamnjenje"; "zavjesa"; "zum"; "zvučni film"; "zvuk"; "žanr"; "žanrovski film")

661. "Kad je film povijestan? Mehanizmi razlučivanja povijesnog filma", u Biti, Vladimir, Ivić, Nenad (ur.), 2003, *Prošla sadašnjost. Znakovi povijesti u Hrvatskoj*, Zagreb: Naklada MD
662. "Što se čini kad se 'filmski opisuje'", *Zapis*, posebni broj (Škola medijske kulture, Trakošćan), 2003, str. 3-22.
663. "Što je reportaža", *Zapis*, posebni broj (Škola medijske kulture, Trakošćan), 2003, str. 76-100.

2004.

664. "Razlika između opisa i naracije – nije problem u temporalnosti, nego u svrsi", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. X, br. 37, 2004, str. 3-12
665. "Izazovi stege – One Take Film Festival (Festival filmova u jednom kadru)", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 37, 2004, str. 35-44.
666. "Teško stečeni status: studij filma na Akademiji dramske umjetnosti" u: Batušić, N., Puhovski, N., Zupa, V. (ur.), *Akademija dramske umjetnosti 1950-2000*, Zagreb: Akademija dramske umjetnosti, Centar za dramsku umjetnost, Izdanja Antibarbarus, str. 269-279.
667. "Drama" – je li riječ o filmskom žanru?", *Filmske sveske*, br. 4, 2004, str. 85-116.
668. "Filmska drama", *Zapis*, posebni broj (Škola medijske kulture, Trakošćan), 2004, str. 3-30.

669. "Tko je smjestio slavnim crtićima Zagreb filma" (redakcijski naslov), *Jutarnji list*, god. VII, br. 2301, 14. listopada 2004, str. 24.
670. "Pojmovni film prema Radovanu Ivančeviću: *Perspektive*, I-VI, serija element-filmova, Filmoteka 16, Zagreb, 1972", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. X, br. 39, 2004, str.65-84.
671. PRIREDIO: "Radovan Ivančević (1931-2004) – filmografija i videografija", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. X, br. 39, 2004, str.86-90
672. "Filmske pedesete / The Fifties in Film", u: Maković. Zvonko, Janković, Iva Rada (ur.), 2004, *Pedesete godine u hrvatskoj umjetnosti / The Fifties in Croatian Art*, (katalog, dvojezičan), Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, str. 138-157.
673. "10 godina, 40 brojeva", uvodnik, *Hrvatski filmski ljetopis*, god. X, br. 40, 2004, str. 3-4.
674. "Film sjena bez sjena: Chiavari, 2004", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. X, br. 40, 2004, str.41-44.

2005.

675. "Dokumentaristička kresta: uz uži izbor iz hrvatskog dokumentarizma 60-ih i 70-ih godina", *ZagrebDox: International Documentary Film Festival* (katalog), 2005, Zagreb: ZagrebDox Factum, CDU.
676. "Uz knjigu *Ispod crte*" (pogovor), u: Krelja, Petar, 2005, *Ispod crte*, Zagreb: Vedis, str. 181-182.
677. "Filmske pedesete" (proširen i prepravljen istoimeni tekst iz 2004), *Hrvatski filmski ljetopis*, god. XI, br. 41, 2005, str. 122-131.
678. "Rani eksperimentalni film i video u Hrvatskoj / Early experimental film and video in Croatia", 25FPS – *Internacionalni festival eksperimentalnog filma i videa*, Zagreb, 21-25/09/05, (festivalski katalog, dvojezično izdanje), 2005, Zagreb: 25 FPS udruga za audiovizualna istraživanja, str. 111-127.
679. "Karlovački filmski pokret", predgovor knjige, Ratković, Marija (ur.), 2005, *Videodružina gimnazije Karlovac*, Karlovac: Gradska knjižnica Ivan Goran Kovačić, str. 8-9.
680. **FILM: ZABAVA, ŽANR, STIL: RASPRAVE**, Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2005. (Hrvatska znanstvena bibliografija: 236723)
681. "Borivoj Dovniković – melankolično obojena vedrina", u: *Filmski programi – Autorska večer Borde Dovnikovića u kiknu Tuškanac*, subota 10. prosinac 2005. u 20 h (programska knjižica), Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2005, str. 2-3. (dostupno na <<http://www.filmski-programi.hr/tekst.php?id=130>>)
682. "Može li animirani film biti – dokumentarističan?", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. XI, br. 44 2005, str. 28-31.
683. "Meditativne igre (Prvi 25 FPS –internacionalni festival eksperimentalnog filma i videa)", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. XI, br. 44, 2005, str. 38-41.

2006.

684. "Hibernacijsko razdoblje – dokumentarizam u Hrvatskoj 1980-ih" / "A Period of Hibernation – Documentaries in 1980s", prev. Duško Čavić, *Zagreb dox. Međunarodni festival dokumentarnog filma / International Documentary Film Festival*, 19.-26. veljače 2006. / 19th-26th February 2006, (katalog), Zagreb: ZagrebDox, Factum-CDU, str. 148-150; 1951-52.
685. "'Kamenjarski' ciklus Zorana Tadića" / "Zoran Tadić's 'Rocky Cycle'", prev. Duško Čavić, *ZagrebDox. Međunarodni festival dokumentarnog filma/International Documentary Film Festival*, 19.-26. veljače 2006. / 19th-26th February 2006, (katalog), Zagreb: ZagrebDox, Factum-CDU, str. 155-156.
686. "Kako protumačiti 'asocijativno izlaganje' (i da li je to uopće potrebno)", *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 45, 2006, str. 16-23.
687. "Paradigmatska monografija (Clare Kitson i *Bajka nad bajkama* Jurija Norštejna)", god. XII, *Hrvatski filmski ljetopis*, br. 46, 2006, str. 18-22.

688. "Nova vitalnost dokumentaristike", *Zapis*, br. 54, 2006, str. 23-24.
689. "Novija hrvatska animacija", *Zapis*, br. 54, 2006, str. 24-25.
690. "Programska priroda televizije", *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, br. 8-9, 2006, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, str. 341-364.
691. "Tipovi filmskih vrsta", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. XII, br. 47, 2006, str. 3-29.
692. "Hej Bordo, imaš li ideju za novi film? – Razgovor s Borivojem Dovnikovićem Bordom povodom 50-godišnjice njegovog kreativnog djelovanja", razgovarali: P. Krelja i H. Turković, u: Dragojević, Rade (ur.), 2006, *B... znači Bordo / B... is for Bordo*. Borivoj Dovniković Bordo, monografija, Zagreb: SKD Prosvjeta
693. "Pazi sad!" – uporaba stilskih figura kod Hitchcocka (u filmu *Mahnitost*), u: Gilić, Nikica (ur.), 2006, 3-2-1, *kreni! Zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića*, Zagreb: FF-press, str. 37-96.
694. "Croatian Animation Today", *Cartoons. The International Journal of Animation*, Vol. 2, No. 2, Winter 2006, str. 32-35.
695. "Rep za karte", *Hrvatska revija*, god. VI, br. 4, 2006, str. 35-40.

2007.

696. "Dokumentaristički feniks – Factumova desetljetna proizvodnja", *ZagrebDox International Documentary Film Festival / Međunarodni festival dokumentarnog filma*, 26. II. – 04. III. 2007; katalog, (tekst preveden i na engleski, prevoditeljica Mirna Belina), Zagreb: ZagrebDox, Factum CDU, str. 172-176.
697. "Razgovor s ljudima – televizijski dokumentarizam Branka Lentića – Talking to people – Branko Lentić's TV documentarism", *ZagrebDox. International Documentary Film Festival / Međunarodni festival dokumentarnog filma*, 26. II. – 04. III. 2007; katalog, (tekst preveden i na engleski, prevoditeljica Mirna Belina), Zagreb: ZagrebDox, Factum CDU, str. 195-198
698. "Hrvatski eksperimentalni film šezdesetih i videoumjetnost sedamdesetih kao avangardno krilo modernizma", u: Maković, Zvonko, Medić, Ana (ur.), 2007, *Avangardne tendencije u hrvatskoj umjetnosti*, katalog izložbe, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori
699. "Kompenzacijska teorija funkcije filmske glazbe", *Književna smotra*, god. XXXIX, br. 143, 2007, str. 29-39.
700. "Je li moguća filmska pragmatika?", *Umjetnost riječi*, vol. LI; 1-181, br. 1-2, 2007, str. 125-146.
701. "Mit neprimjetnosti filmske glazbe", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. XIII, br. 50, 2007, str. 3-15.
702. "Croatia 1992-2007" (See Dox – Southern-Eastern European Documentariesstudeni, 2007; Frankfurt am Main: Deutsches Filminstitut – DIF e.V.), dostupno na <<http://www.seedox.org/>>
703. "Kanonski eksperimentator" (pretisak iz *Vijenca* br. 119-120, 1998), u: Pata, Nenad (ur.), 2007, *Dušan Vukotić – Vud* (monografija), Zagreb: Korpus i Zagreb film, str. 22-24.

2008.

704. "Dokumentaristički rasadnik: Akademija dramske umjetnosti", u: Antić, Inesa (ur.), 2008, *ZagrebDox. Međunarodni festival dokumentarnog filma / International Documentary Film Festival* (katalog), Zagreb: Factum, str.128-129; engl. prijevod, "Nursery of documentaries: the Academy of Drama Art", isto, str. 130-131.
705. "Ljudi naprosto – dokumentarizam Petra Krelje", u Antić, Inesa (ur.), 2008, *ZagrebDox. Međunarodni festival dokumentarnog filma / International Documentary Film Festival* (katalog), Zagreb: Factum, str. 179-180; eng. prijevod, "Just people – the documentary of Petar Krelja", isto, str. 181-182.
706. "Noviji hrvatski dokumentarac (1992-2007) – pregled", u: Antić, Inesa (ur.), 2008, *ZagrebDox. Međunarodni festival dokumentarnog filma / International Documentary Film Festival* (katalog), Zagreb: Factum, str.198-209.

707. "New Croatian Documentary Film, 1992-2007", u: Antić, Inesa (ur.), 2008, *ZagrebDox. Međunarodni festival dokumentarnog filma / International Documentary Film Festival* (katalog), Zagreb: Factum, str.212-221.
708. **NARAV TELEVIZIJE: OGLEDI**, Zagreb: Meandar, 2003.
709. "Filmska osjetljivost Aleksandra Srneca", u: Sudac, M. (ur.), 2008, *Aleksandar Srnec – prisutna odsutnost*, Zagreb: Vlastita naklada Marinko Sudac, str. 453-473.
710. "Predgovor", u: Ajanović, Midhat, 2008, *Karikatura i pokret*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, str. 11-13.
711. "Regulativna funkcija popratne filmske glazbe (*Casablanca*)", *Zapis*, posebni broj, ljeto 2008, str. 49-66.
712. "Je li animirani film uopće – film?", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. XIV, br. 55, 2008, str. 6-18.
713. "Pitanje medija i razgraničenje filma", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. XIV, br. 56, 2008, str. 12-21.

2009.

714. **RETORIČKE REGULACIJE: STILIZACIJE, STILSKE FIGURE I REGULACIJA FILMSKOG I KNJIŽEVNOG IZLAGANJA**, Zagreb: AGM, (otisnuta godina: 2008; iz tiska izašlo 19. veljače 2009).
715. "Paralelni, alternativni i subkulturni opstanak – neprofesijski dokumentarizam u Hrvatskoj" u: *ZagrebDox – International Documentary Film Festival / Međunarodni festival dokumentarnog filma 2009.*, katalog festivala (uz paralelni engleski prijevod teksta – "Parallel, alternative and sub-cultural survival – non-professional documentary film making in Croatia", prev. Duško Čavić), Zagreb: Factum, str.167-173 (hrv. tekst), 175-181 (eng. tekst).
716. "Bogdan Žižić i 'dokumentarac bez riječi'" u *ZagrebDox – International Documentary Film Festival / Međunarodni festival dokumentarnog filma 2009.*, katalog festivala (uz paralelni engleski prijevod teksta – "Bogdan Žižić and 'documentaries without words'", prev. Duško Čavić), Zagreb: Factum, str. 187-189 (hrv. tekst), 191-193 (eng. tekst).
717. "Filmski modernizam u ideološkom i populističkom okruženju", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. XV, br. 59, 2009, str. 92-106.
718. "Poetsko izlaganje – korijeni i razgraničenja", *TFT – teatar, film, televizija*, br. 9, 2009, str. 9-19.

2010.

719. "Poetsko izlaganje na filmu – Uvodna napomena", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. XVI, br. 60, 2009, str. 10.
720. "Pojam poetskog izlaganja", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. XVI, br. 60, 2009 (izašlo u siječnju 2010; cjelovita, šira, inačica "Poetskog izlaganja – korijeni i razgraničenja" objavljenog u TFT), str. 11-33.
721. "Esejistički dokumentarizam Ante Babaje", *ZagrebDox – Međunarodni festival dokumentarnog filma / International Documentary Film Festival 28. Veljače – 07. Ožujka, 2010.*, katalog, str. 193-197.
722. "Dušan Vukotić – od klasičnog do modernističkog crtanog filma", *Subversive Film Festival*, 1.-25.05. 2010., katalog, str. 133-135.
723. **NACRT FILMSKE GENOLOGIJE**, Zagreb: Matica Hrvatska, 2010.
724. "Filmsko nazivlje u novjim jednosveščanim općim rječnicima hrvatskog jezika", (koautor: Hana Jušić), *Studia lexicographica*, br. 4-5, 2009 (izašlo 2010), str. 15-49.

2011.

- 73-74 / 2013
725. "Dokumentarizam Eduarda Galića", *ZagrebDox 2011* (katalog festivala), Zagreb: Factum, str. 153-157.
726. "Graham Greene kao filmski kritičar: I kritika može biti užitak", *Vijenac*, god. XIX, br. 444, 10. ožujka 2011, str. 20-21.
- HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS
727. "Dušan Vukotić: modernist animiranega filma" (dotjerana varijanta kataloškog teksta, prijevod na slovenski: Maja Lovrenov), *Kinotečnik: mesečnik Slovenske kinoteke*, br. 9, svibanj 2011, str. 5.

728. "A Canonical Modernist of Animated Film", *Asifa Magazine. The International Animation Journal* (prijevod, bez navoda prevoditelja, kataloškog teksta izvorno napisanog na hrvatskom), Vol. 24, No. 1, Summer Issue, 2011; str. 36-38.
729. PRIJEVOD: Noël Carroll: "Moć populističkih filmova", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. XVI, br. 65-66, 2011, str. 99-115.
730. "Ivo Škrabalo (1934-2011) – dobri duh Ljetopisa", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. XVI, br. 67, 2011, str. 5-7.
731. "Mora li narativni film imati naratora", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. XVI, br. 67, 2011, str. 9-32.
732. "Film kao znak i sudionik modernizacije", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. XVI, br. 68, 2011, str. 104-118.

2012.

733. **ŽIVOT IZMIŠLJOTINA: OGLEDI O ANIMIRANOM FILMU**, Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2012.
734. **FILMSKA OPREDJELJENJA** (elektroničko ponovljeno izdanje istonaslovne knjige iz 1985), Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima, Biblioteka Online: <http://www.elektronickeknjige.com/turkovic_hrvoje/filmska_opredjeljenja/index.htm>, 2012.
735. **STRUKTURALIZAM, SEMIOTIKA METAFILMOLOGIJA. METODOLOŠKE RASPRAVE** (elektroničko ponovljeno izdanje istonaslovne knjige iz 1986), Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima, Biblioteka Online: <http://www.elektronickeknjige.com/turkovic_hrvoje/strukturalizam_semiotika_metafilmologija/index.htm>, 2012.
736. **RAZUMIJEVANJE FILMA: OGLEDI IZ TEORIJE FILMA** (elektroničko ponovljeno izdanje istonaslovne knjige iz 1988), Zagreb: Društvo za promicanje književnosti na novim medijima, Biblioteka Online: <http://www.elektronickeknjige.com/turkovic_hrvoje/razumijevanje_filma/index_impresum.htm>, 2012.
737. **TEORIJA FILMA, treće dopunjeno izdanje**, Zagreb: Meandarmedia, 2012.
738. "Des genres alternatifs, les sous-genres du film expérimental", *14^e Festival des cinémas différents et expérimentaux de Paris*, (katalog; izvadak iz teksta "Što je eksperimentalni film?"), prijevod Brankica Radić i Frédéric Tachou, Paris: Colectif jeune cinema, 2012, str. 44-47.



Pedro Costa
(fotografirala
Valérie
Massadian)

73-74 / 2013

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.633-051COSTA, P.

Vjeran Kovljanić

U potrazi za novim realizmima: filmovi Pedra Coste

Uz Filmske mutacije – festival nevidljivog filma, Muzej suvremene umjetnosti, Kino SC – MM centar, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 12–16/20. prosinca 2012.

SAŽETAK: Oslanjajući se na već etablirano tumačenje estetike redatelja Pedra Coste, autor teksta osvrće se na ključne filmove njegova opusa i pokušava ih društveno kontekstualizirati. Pritom se kontekstualizirana filmska priča neprestano odmjerava s dvostrukim podrijetlom Costine estetike. Jedno je neprestano mutirajući pojam filmskog realizma, a drugo ništa manje živopisni rod dokumentarnog filma. Pedro Costa vješto baratajući filmskim jezikom isporučuje konceptualna ostvarenja koja koketiraju s društvenim aktivizmom, a istodobno pokazuju visoku osviještenost samoga medija te ostvaruju nove estetičke dosege filma.

KLJUČNE RIJEČI: Pedro Costa, dokumentarni film, realizam, politički film

Ljudi od ničega, ljudi praznine, uspravni ljudi.

Chris Marker o stanovnicima Zelenortskog otočja, *Bez sunca* (*Sans Soleil*, 1983)

Prošlogodišnji Festival filmskih mutacija bio je omeđen dvama tematima u dvotjedniku za kulturu *Zarez*. Oba temata, i *Etička točka filma* i *Slika katarze*, donijeli su tekstove posvećene gostujućem portugalskom redatelju Pedru Costi. Tekst Jacquesa Rancièrea "Politika Pedra Coste" hvata se u koštac s problematičnom Costinom estetikom. Costa dokumentaristički snima svijet *poniženih i uvrijeđenih*, ali pritom nikakvim izravnim sredstvima ne pokušava

intervenirati u filmsku sliku i narativ. Nikakav širi društveni kontekst, nikakva genealogija problema, nikakva autorska problematizacija teme ili politička agitacija u korist onih koji su prikazani ne postoji u njegovim filmovima poznate trilogije *Fontainhas*.¹ Štoviše, u dotičnim filmovima ne postoji ni prepoznatljiva priča iz koje bi onda mogao biti iščitao kontekst. Međutim, takva depolitizirana naracija filmske slike nudi prikazanu bijedu na vizualno uživanje poput kakva estetskog objekta. Rancièr ovu estetizaciju filmskog kadra brani od postojećih kritika upravo Costinim ukinućem fabule (usp. Rancièr, 2012: 28–30). Costa ne fikcionalizira bijedu, on samo snima stvarnost takvu kakva jest. Pritom Rancièr odbija Costin estetizirani dokumentarizam prikloniti bilo kojem od dvaju uobičajenih polova: ravnodušnom ili populističkom.

Ljepota Costinih filmova analogna je ljepoti koju njegovi protagonisti usprkos svemu isijavaju i nesvjesno pronalaze u svojoj tragičnoj svakidašnjici. To je poezija neukog čovjeka koji je otuđen od kanonizirane umjetnosti pospremljene u muzeje, ali je proživljenim životom i radom ispjevao mnogoku pjesmu.

¹ Trilogiju čine *Kosti* (*Ossos*, 1997), *Vandina soba* (*No Quarto de Vanda*, 2000) i *Marširajuća mladost* (*Juventude em Marcha*, 2006).

Costa ne snima bijedu, već *bogatstvo* ovog svijeta. Duljina kadra, duljina filma, nedogađajnost, tišina likova ili beskonačni prozaični razgovori mehanički su pokušaj kamere da se prikazana drugost doista pojavi u filmu.

Tekst Volкера Pantenburga "Svjedočanstveni realizam Pedra Coste" donosi daljnju elaboraciju Rancièreovih postavki. Iako je u Costinim filmovima prije trilogije također prisutan realistički prosede, a zanimljivo je i uočiti koliko ga Costa uspijeva referencijalno obogatiti naslijeđem svojeg privatnog kanona od D. W. Griffitha, Jacquesa Tourneura, Georges Franjua do Jean-Mariea Strauba i Danielle Huillet, filmovi su to u kojima se osjeća artificialnost forme nužno proizašla iz produkcijskih i ekonomskih uvjeta nastanka svakog igranog filma (usp. Pantenburg, 2013: 32–33). Otpor takvoj formi Costa pronalazi u digitalnoj kameri i gerilsko-amaterskoj proizvodnji filmske slike. Subverzija se nije dogodila svjesno, već Costa svjedoči kako je bio nadvladan snagom onoga što se nudilo suprotno njegovim uniformirajućim zamislima.

Paradoks produkcijskog i narativnog asketizma koji je slijedio leži u činjenici da Costa odjednom filmove snima beskonačno dugo. Snimanje neomeđeno ekonomskim zahtjevima te bilo kakvim sputavajućim planiranjem oduzima redatelju sve vrijeme njegova života. On, drugim riječima, postaje svjedokom na način kako ga je Giorgio Agamben opisao u svojoj studiji *Ono što ostaje od Auschwitz: onaj koji preživljava samo da bi svjedočio*. Pantenburg zatim analizira na koji način Costina sirova poetika propituje tradicionalno dvostruko postavljen koncept filmskog realizma. Naime, film je, kao i fotografija, od najranijih dana bio promatran kao apriorno realističan medij. Sama priroda mehaničkog bilježenja stvarnosti kamere bila je argument ovog samorazumljivog shvaćanja. S druge je strane taj *truizam* bio opetovano kritiziran stilskim analizama koje su pokazivale da filmski jezik itekako može manipulirati "prirodnim" postavkama teh-

ničkog pomagala. To je dovelo do neprestanog razgraničavanja uvijek svježih realističkih poetika prema manje stvarnosnim, ali i svim drugim modelima filmske naracije. Te su realističke poetike pak bile uvjetovane ne samo prekoračivanjem formalnih karakteristika koje u nekom trenutku doživljavamo stvarnima već i sadržajnim preokupacijama autora koji su reagirali na društvene probleme. Dakle, onako kako se pojam realizma pojavio primjerice i u povijesti književnosti.

Costini filmovi u tom smislu danas propituju konstrukciju filmskog realizma načinima na koje je ona dosad bila kritički problematizirana. Prije svega, tu je produkcijska težnja realizmu. Broj filmskih radnika sveden je na minimum, ako uopće i postoji; Costa snima sam s naturščicima na setu. Spontanost trenutka postigao je dugogodišnjim druženjem s ljudima koje snima, a količina snimljenog materijala primjerice u *Marširajućoj mladosti* prelazi tristotinjak sati. Pritom koristi jeftinu i lako prenosivu digitalnu kameru čime se dovodi u pitanje autentičnost fotografskog procesa. Naime, digitalna kamera kao takva izazivala je mnoštvo rasprava i sumnji zbog svoje visoke mogućnosti manipuliranja filmskom slikom, ali Pantenburg Costinu objektivu pridjeva "svjedočanstvenu snagu" (ibid., 32). Ništa manje važna je i filmska naracija. Realizam je ovdje postignut, kao i u književnosti stotinjak godina ranije, ekscentričnim i halucinantnim usredotočivanjem na detalj i opis, a nauštrb fabulativne dinamike. Filmski realizam podrazumijeva redundantnost materijala koji ne služi ničemu osim vlastitoj autoreferenciji, bili to pretjerano dugi kadrovi ili besciljni dijalozi. Izostanak priče navodi nas na pomisao kako promatramo *stvarno* što su svojedobno zaključili i Jerry Seinfeld te George Costanza pripremajući svoj *show about nothing*. Na kraju, realizam se zbiva i na recepcijskom polu umjetničke komunikacije. Costin produženi kadar je oblik temporalnog iskustva, trajanje koje zahtijeva strpljivo promatranje i svojevršno sudjelovanje umjesto usisanosti u

radnju. Costa ovu metodu naziva “zatvaranjem vrata između filma i gledatelja”, čime izaziva odgodu identifikacije, recepcijsku nelagodu i sumnju gledatelja u vlastitu pozicioniranost u svijetu koji film *realistično* prikazuje. Stvarnost nije nešto u čemu smo ujedinjeni, već “iskustvo dijeljenja života i vremena” (ibid., 33).

Kako to obično biva sa svim odmetnicima, Costa je karijeru započeo vrhunskim primjerom filmskog historicizma. *Krv* (*O Sangue*, 1989) je film koji pod svaku cijenu želi prikriti tragove vremena u kojem je snimljen. Crno-bijela posveta modernizmu podastire pred gledatelja vatromet esteticizma najpažljivije razrađen kroz sve filmske segmente. *Krv* je krcata brižno osvijetljenim i postavljenim kadrovima koji bi isto tako mogli visjeti na zidovima u velikom formatu poput kakvih umjetničkih fotografija. Zavodljivi i proganjajući klasičarski *score* snažno podcrtava melanoličnu priču o dvojici braće koji ostaju bez bolesnog oca s kojim su činili obiteljski trokut. Izostanak majčinskog vezivnog tkiva naglašava svojevrsnu grubost i nespretnost odnosa koji upražnjavaju tri muškarca. Kada otac još i umre, a djeca ostaju prepušteni sami sebi, osjećaj tragedije nekontrolirano se miješa s ljepotom prikaza. Kao da je moguće pravovaljano podcrtati taj mistični odnos koji diktira krvno srodstvo između dvojice braće tek u samoći i besciljnosti njihovih života. Tako film pomalo skreće i u fantaziju à la *Pale sam na svijetu*, a tu je i lijepa djevojka, vršnjakinja starijega brata, s kojom obojica podijele lijepe filmske trenutke. Iako nimalo karakterističan za ono po čemu je Costa danas poznat, *Krv* je film vrijedan opetovanog gledanja.

Slabiji dojam ostavlja idući Costin dugometražni igrani film, poprilično monotona *Kuća od lave* (*Casa de Lava*, 1994), priča o medicinskoj sestri koja helikopterom dolazi iz Portugala na Zelenortsko otočje. Razlog njezina dolaska je pratnja radnika koji je kao *gastarbeiter* radio na portugalskim gradilištima. Nakon ozljede na radu on pada u komu i jedino

rješenje je vratiti ga u rodni kraj na eventualni oporavak. Piloti helikoptera ostavljaju medicinsku sestru na otoku i obećavaju vratiti se za sedam dana, a cijeli film tematizira njezino upoznavanje sa zajednicom u koju je dospjela slučajno. Domorodce na filmu igraju stvarni stanovnici Zelenortskog otočja, naturščici prikazani u svojoj svakodnevnici. To su ljudi kolonijalne prošlosti, svih nijansi boje kože, od kojih mnogi najavljuju odlazak u Portugal jer im je to jedina prigoda da rade i zarade nekakav novac. Perspektiva medicinske sestre istovjetna je perspektivi gledatelja filma, jer ni ona ni mi ne možemo u kratkom vremenu njezina boravka, odnosno trajanja filma, upoznati i shvatiti život prikazanih ljudi. To je fragmentarni, izvanjski pogled osuđen na svoju neupućenost u njihove bezbrojne priče i običaje. Film koji započinje naturalističkim snimkama erupcija lave, završava također u krajoliku vulkanske pustopoljine u koju je ovaj put smještena protagonistica. Njezin subjektivni dojam značenjske praznine u kojoj se našla odgovara dojamu gledatelja nakon odgledanog filma.

Kuća od lave postavlja temelj za sljedeće Costine radove jer je upravo na Zelenortskome otočju pronašao novu preokupaciju. Ondje je upoznao ljude koji su mu uručili poštu za svoje rođake na radu u Portugalu, a kada ih je Costa pronašao u lisabonskom predgrađu istodobno je našao materijal za filmove. Sam film simptomatično pokazuje nesklad između igranofilmske težnje i dokumentarističke erupcije koja je Costu obuzela na samom setu. U *Kući od lave* javlja se prvi put i anonimno pismo koje će biti čitano u svakom idućem filmu i stvarati ugođaj lirske melankolije i vječnog vraćanja u stanje sjećanja na iščezlo vrijeme, prostor i ljude. To pismo u filmskom univerzumu nije upućeno nikom posebno, ali je ujedno i pismo koje je redatelj poslao samome sebi i neprestano će mu se vraćati varirajući naglaske i učinke njegove različite kontekstualizacije.

Film koji je slijedio, *Kosti*, vjerojatno je savršeno pronađena ravnoteža između visoko

VJERAN
KOVLIJANIĆ:
U POTRAZI
ZA NOVIM
REALIZMIMA:
FILMOVI PEDRA
COSTE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Kosti (1997)

estetiziranog art-filma i sirovog dokumentarističkog stila. U njemu Costa ponovo prikazuje škrtu eliptičnu priču koja ovaj put prati stanovnike lisabonskog siromašnog predgrađa koji su podrijetlom sa Zelenortskog otočja. *Kosti* su film koji s *Krvlju* dijeli pedantno postavljenu mizanscenu, umjetničku fotografiju i sugestivno igranje osvijetljenjem. Dugi krupni planovi protagonista koji besciljno promatraju u neodređenu daljinu disproporcionalni su s količinom izgovorenog teksta u ovom posvema šutljivom filmu. Sam Costa svjedoči u razgovorima kako mu je melankolija ljudi koje snima djelomično bila i ostala misterij. Teško je, naime, pojmiti kako se socijalna bijeda nametnuta izvana ili odozgo istodobno pretvara u silu autodestrukcije. I dok će u sljedećem filmu konzumaciju heroina prikazati potpuno neuvijeno, u *Kostima* je ona metaforički umotana u udisanje plina iz boca kakve posjeduju domaćinstva koja nisu spojena na gradski plin. Ponašanje likova tijekom cijelog filma natopljeno je plinovitom dezorijentiranošću, omamljenošću koja gledatelju zatvara vrata pred jednostavnim pokušajima psihologizacije. U središtu naracije nalazi se mladi par koji

se bezuspješno pokušava riješiti "tereta" male bebe, a tu su još i drugi usputni likovi koji preživljavaju u kvartu. Da bi prehranile sebe i druge, žene rade kao čistačice privatnih stanova. Ti stanovi, vlasnike kojih ne susrećemo izuzev jedne empatične gospođe, daleko su od svakog luksuza. Pravo oličenje materijalnog bogatstva nikad ne vidimo u Costinu filmu. Međutim, sama činjenica da postoje nevidljivi čistači stanova nižeg srednjeg sloja, ako i to, dovoljno sugestivno pozicionira Costine protagoniste. U komunikaciji s kućnim pomoćnicama vlasnici se koriste pismom u kojem im nalažu dnevne zadatke. Pismo kojim doseljenici jedino mogu uzvratiti je ono pismo koje se vječno vraća u svakom Costinu filmu – pismo bez adresata.

Ipak, ključni protagonist filma je prostor. Kao i u idućim dvama filmovima, Costa ponajprije portretira Fontainhas, predgrađe siromaštva i beznađa. I dok će u daljnjem radu prikazivati *slum* u svojoj autističnoj samodostatnosti, u *Kostima* je vizualno oslikana opozicija između Fontainhasa i središta Lisabona. Ta opozicija nije jednostavna podjela između središta i periferije, već je zajednica doseljenika izmješteni i zatvoreni univerzum koji

funkcionira kao paralelna društvena stvarnost. Foucaultovim rječnikom, Fontainhas je heterotopija, mjesto onkraj svih mjesta u kojem vrijede zakoni obrnuto proporcionalni društvenim uvjetima koji heterotopiju postvaruju kako bi tamo izgnali sve one koji se ne uklapaju u vladajući režim diskurzivnih praksi. Heterotopija Lisabona nije na njegovu rubu, već u unakaženom zrcalnom odrazu koji Costa stavlja pred svoje sunarodnjake. Ona je odraz portugalske kolonijalne prošlosti jer u urbano okruženje jedne europske nacionalne države upisuje divlju estetiku stanogradnje Trećega svijeta. Improvizirani prostor stanovanja u *slumu* izgrađen je od svakojakog materijala koji postiže mitotvorni vizualni dojam zakrpe, tetovaže ili plemenskog uzorka. Costa u razgovorima izjavljuje kako taj prostor usprkos vlastitoj ekonomskoj uvjetovanosti isijava autentične kvalitete kulturnog identiteta koji su doseljenici ostavili na Zelenortskome otočju. Ovdje treba izbjeći svaku romantiku, kako savjetuje Rancière. Uske prljave uličice, stanovi nasadeeni jedan na drugi, život sa susjedima koji vam doslovno sjede na glavi – sve je to daleko od poželjnog standarda tipičnog zapadnjaka. Paradoksalno, suvremeni život moderniteta sa svojim kultom ekonomskog osamostaljenja sudjeluje u proizvodnji razdjelovljene zajednice, a siromaštvo prisilno sjedinjuje upravo na način koji nostalgичno zazivaju zapadnjačke političke elite cjelokupnog spektra. Doseljenici su usprkos snažnom kulturalnom pečatu, čini se, manje nacionalna nego klasna zajednica. Odnosno, socijalna se stratifikacija u suvremenoj Europi javlja kao postvarenje prethodeće nacionalne podjele.

Ako su *Kosti* ocrtale razgraničenje između prostora, *Vandina soba* već svojim sugestivnim naslovom ulazi u samo srce heterotopije. Radnja filma zbiva se gotovo u potpunosti u skućenoj sobici narkomanke Vande. Statična kamera ovog filma ne ispunjava samo voajersko-dokumentarističke obveze novog Costina kursa već i nasilno raskida sa svakim tradicio-

nalnim esteticizmom kakav je još bio na djelu u *Kostima*. Ako su *Kosti* htjele da sadržaj pojмимо preko okvira filmske umjetnosti, *Vandina soba* trudi se razgraditi taj okvir ili bar njegovo uvriježeno poimanje naslijeđeno od filmskog modernizma naovamo. S jedne je strane to svakako naginjanje dokumentarističkoj poetici, ali i ona sama dovedena je do svog ruba jer Costa ne zamjenjuje jednostavno tip komunikacije igranog filma s onim dokumentarnoga. Za koji god se filmski rod pripremio, gledatelj je stavljen na kušnju, na testiranje svojeg strpljenja i psihofizičke pripremljenosti. Već je sam Vandin kašalj u uvodnim minutama filma neugodan motiv koji doslovno para zvučnu sliku. Dobar dio filma ona zapravo pokušava iskašljati pušački staž, a kada joj to pođe za rukom i mi sami osjetimo olakšanje što je tortura prošla. I u *Kostima* i u *Vandinoj sobi* tek s vremena na vrijeme prisjetimo se da gledamo film o ljudima koji se drogiraju. Riječ je o činjenici koja nema prvobitnu važnost za filmove i nije predstavljena u svjetlu naših strahova i prijezira prema tuđim rekvijemima za snove. Čini nam se kako ni utjecaj opijata ne može ublažiti utisak koji prostor bivanja ovih likova urezuje u njihovu egzistenciju. Nadamo se kako ih ono što uzimaju bar djelomično izbavlja iz onoga u čemu svjedočimo da oni nepobitno jesu.

Provodni motiv filma zapravo je rušenje kvarta. Scene *štemanja*, bušenja i rušenja proizvode snažan dojam svojom glasnoćom i naturalizmom. Beton se komada, rasipa, podiže prašinu, udara glasno u pod. Destrukcija je opipljiva i proživljava se svim čulima. Dio likova prikazan je u pakiranju, a dio ignorira sveopći pokret i rasap oko sebe. Neki od njih i dalje umrtvljeno sjede na suncu ili po mračnim sobama kao da se ništa oko njih ne zbiva. Drugi premeću svu silu krame koju treba ponijeti sa sobom. Mizanscena polumračnih sobičaka pretrpana je kojekakvim materijalom koji bismo ravnodušno prepustili sitnom i glomaznom otpadu. Za ove ljude on pak simbolizira svu količinu memorijske prtljage koju nose sa sobom.

VJERAN
KOV LJANIĆ:
U POTRAZI
ZA NOVIM
REALIZMIMA:
FILMOVI PEDRA
COSTE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Pretrpanost Costine mizanscene Potemkinovo je selo suvremene bijede. Živjeti na rubu egzistencije, a posjedovati toliko stvari – *Vandina soba* svojevrsna je poetika prčvarnice. U razgovoru dvojice likova, jedan tvrdi da je uredan dok mu drugi sugerira da valja biti jako tvrdoglav kada meteš betonske podove koji će uskoro biti srušeni sa zemljom. Zanimarimo li narkomaniju u užem smislu, svi su ovdje pod određenom narkozom, inače ne bi čistili prostor koji se ne može očistiti. Narkoza je pitanje svjetonazora, odnosno pogleda na vlastiti život, a Costa se ni u *Vandinoj sobi* ne prestaje igrati odnosom svjetla i sjene. Ta je igra zakrabiljena u sveopći dojam estetike ružnoga, ali svejedno postoji. Osvjetljenje je ovdje svojevrsni minus-postupak jer je nemoguće ne zamijetiti ga u vječnom polumraku ambijenta. Dnevna svjetlost dolazi kroz male prozore ili otvorena vrata.

Svjetlo proizvodi i svijeća upaljena u mrklom mraku, skromna noćna lampa ili vatra koja je zapaljena na podu susjedne sobe. Simbolična je i scena djeteta koje tek djelomično leži na suncu, a većim dijelom ga štiti debeli hlad. Kada iziđu na otvoreno, ljudi promatraju bager kako razvaljuje sve pred sobom. Kada Vanda stupi na danje svjetlo, prodaje na ulici sasvim uvenuulu zelenu salatu koju nitko ne primjećuje niti želi kupiti. Pogled uperen prema svjetlu otkriva tek ruševine. Potpuni ulazak svjetla u sobicu otkriva samo njezinu golotinju nakazne ljepote, odnosno izložbu sirotinjskih interijera za koju Costu neki kritičari, kako smo vidjeli, optužuju. Što je pritom alternativa – potpuno zamračiti prostor ispred objektiva? Vidljivost nije pitanje količine svjetla i Costa doista snima *tamu*, premda ju je u tehničkom smislu nemoguće snimiti. Monumentalni svršetak filma donosi nam *štemalački* krešendo. Zvukovi razvaljivanja postupno se ubrzavaju i postaju sve intenzivniji dok Vandina prijateljica leži ušlagirana u polumračnoj sobici zelenih zidova u kojoj smo proveli veći dio filma.

Iako je naizgled ambijentalni brat bliznac *Vandine sobe*, *Marširajuća mladost* donosi

pomak prema svojevrsnoj epičnosti. Lirsko-epski karakter balade, pjesme s tugaljivim ugođajem, naracijom, nesretnim protagonistima i tragičnim svršetkom naglašava neobična izvedba Costinih naturščika. Šutljivu melankoliju prethodnih filmova zamijenila je u *Marširajućoj mladosti* upadljiva količina dijaloških i monoloških scena. U nekima od njih likovi s povišenom dramatičnošću, koja asocira iščašenu kazališnu izvedbu, deklamiraju replike značenje kojih mnogo više osjećamo nego razumijemo. To su lirsko-refleksivni fragmenti koji se nadovezuju na poetiku sada već dobro znanog pisma bez adresata. Samo pismo koje je redatelj otposlao iz prošlosti svoje filmografije u njezinu neizvjesnu budućnost, a likovi filma njime iz svoje neizvjesne sadašnjosti prizivaju prošlost, u *Marširajućoj mladosti* dostiže ekstatu reprodukcije. U neprestanom ponavljanju koje izvodi glavni lik Ventura, pismo postaje mantra. Ono više nije lajtmotiv, nego kulminacija svega što pismo simbolizira, molitva koja se izgovara u grču kroz cijeli film. U karakterističnim interijerima Fontainhasa Ventura recitira pismo automatizirano, prelazi preko utabanih riječi gotovo nesvjesno i s pomoću njih zaziva silu koja će ga izdignuti iz prostora i vremena. Pismo zaziva dom, ljude koje je poznao i apelira na Glas koji mu neće uzvratiti i izvući ga iz tegobne situacije. Ventura sugerira jednom od likova da "lijepo pismo nauči napamet" jer je ono začetak neke nove tradicije. Tradicije ljudi odcijepljenih od tradicije. Ona u *Marširajućoj mladosti* više ne podrazumijeva samo nepregledni bazen sjećanja na Zelenortske otočje, već i uspomenu na sam Fontainhas iz kojeg su njegovi žitelji sada iseljeni u novu lokaciju.

Prostor koji je u *Kostima* bio prikazan u odnosu prema središtu Lisabona, a u *Vandinoj sobi* u punini svojeg unutarnjeg krajolika ovdje se pretvara u svojevrsnu utvaru. Iako se znatan dio radnje i dalje odvija u nestajućem Fontainhasu, pred gledatelja je postavljen novi vizualni kontrast. Likovi su, naime, iseljeni u prigodno namijenjenu novogradnju koja na-



*Marširajuća
mladost (2006)*

VJERAN
KOV LJANIĆ:
U POTRAZI
ZA NOVIM
REALIZMIMA:
FILMOVI PEDRA
COSTE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

izgled funkcionalno zadovoljava potrebe normalnog života. Bjelina novih zgrada i bjelina unutarnjih zidova stanova istodobno proizvode odbljesak novostečenog "luksuza" i vizualnu monotoniju filmskog kadra. Nemoguće je ne osjetiti pozitivnu intonaciju rješenja stambenog pitanja. Tome pridonosi i pojava Vande, nešto starije i ugodno popunjene. Saznajemo da se uspjela riješiti ovisnosti uz pomoć partnera i općenito izgleda puno zdravije. Međutim, film je ispunjen njezinim prozaičnim razgovorima s Venturom, koji su usmjereni na prošlost i iznova oživljuju traumu životnog iskustva. Razgovori su to koji imaju vrlo malu, ako ikakvu uporabnu vrijednost za filmsku radnju. Oni su rekvizit kojim redatelj razbuđuje epsku monumentalnost protjecanja stvarnog vremena. Ako dijalog i pozicionira dramske odnose među likovima, gledatelj ih doživljava sekundarnima. Razlog tomu je i nemogućnost da se likovi isprofiliraju zbog svojeg kolektivnog identiteta koji im prostor, podrijetlo, socijalni status, od-

nosno poredak dijegetičkog univerzuma pripisuju. Trebalo bi jako puno kritičarskog truda da se svaki od njih emancipira u individuum putem iščitavanja "scenarističkih rješenja".

Gledatelj je manje-više osuđen na Venturine pustešestvije od Fontainhasa u novogradnju i natrag, te promatranje njegove invencije svakodnevice koja je poprilično škrti i sirova. U njegovu liku ponajviše se zrcali ambivalencija novostečenog socijalnog dobra. Scene u kojima prima ključeve i razgledava novi stan zajedno s nadležnom osobom upravo su bizarno komične. Ne samo da je Ventura potpuno neuživljen u ulogu sretno namirenog socijalnog slučaja već njegova divlja vizualna pojava provocira nesklad u hladnoj bjelini golemog praznog prostora. Likovi koji ne pripadaju nigdje ponajmanje pripadaju u ovaj dobrohotno poklonjeni ambijent. Ako se u prijašnjim filmovima uz glazbu plesalo upravo na divlji, oslobađajući ili balkanoidni način koji Ciganina pretvara u umjetnika bijednog života, u *Marširajućoj mla-*



Ne mijenjaj
ništa (2009)

dosti radio ili televizor tek su potiha, usputna pozadina besciljnim dijalozima ili sjedenju u šutnji. Sam naziv filma javlja se kao plesni uzvik u *Kući od lave*, a ovdje je intoniran krajnje ironično. Mladost je prošla, a prepoznatljivi likovi, naši i svoji stari znanci, apatično rezimiraju prijedeni put. Film završava Vandinim odlaskom na posao, čišćenje nečijeg stana, i tako gledatelja vraća na sam početak trilogije. Put je to na kojem ništa nije izgubljeno ni pronađeno. Trilogija, čini se, prikazuje tek beskonačno trošenje života. Naravno, nije riječ o životnom smislu, samoostvarenju, produktivnosti, društvenom doprinosu ili ekonomskoj koristi. Život Costina čovjeka je, kako i priliči suvremenom *Homo Saceru*, puko kruženje energije, *bios* u smislu strogog i isključivog nagona za samoodržanjem progonjene životinje. Pritom je progonjenost dvostruko kodirana Marxom izvana i Freudom iznutra, a gledatelj u skladu s realističnim prosedeom ostavljen da sam samcat pabirči po poprištu zločina.

Uz filmove trilogije *Fontainhas* koji spretno hodaju po rubovima igranofilmske i dokumentarističke estetike, Costa je snimio i dva filma koje je lakše nedvosmisleno prisposodobiti dokumentarnom žanru. Usprkos tome, njihov filmski stil odaje mnogo *kolaboracionističkih* postupaka kojima se nadovezuju na prethodne Costine amalgame. Ako bismo zanemarili trilogiju, mirna srca bismo mogli reći da su *Gdje se nalazi tvoj skriveni osmijeh* (*Où gît votre sourire enfoui*, 2001) i *Ne mijenjaj ništa* (*Ne change rien*, 2009) dokumentarni filmovi. Nekoliko stvari pritom postaje simptomatično. Naturščici Fontainhasa jednako su stvaran (politički, društveni) materijal poput ontološki "stvarnih" ljudi prikazanih u ovim dokumentarcima. Stvarni ljudi dokumentaraca pritom podjednako izvode pred kamerom kao i naturščici koji zapravo uprizoruju sami sebe. Filmski stil dokumentaraca također je jednako podređen fascinaciji protjecanja vremena u dugom statičnom kadru nauštrb pripovjedne dinamike

i zasipanja informativnim činjenicama. Kao i u ostvarenjima koja baštine igranofilmska nagruća, Costin dokumentarac gledatelja ostavlja izvan filmske priče i pripisuje mu poziciju novopridošlog voajera. Povrh svega, oba filma pojedinim scenama duhovito skreću pozornost na artifičijelnost postupka koji filmska montaža kao takva proizvodi. Usprkos ontološki stvarnosnoj kvaliteti snimljenog materijala, jednom kad autor zareže vrpce i počne montirati, kraj je teorijskoj i praktičnoj primjeni idealno zamišljenog pojma *realizam*.

Svaka premosnica između dvaju kadrova narativna je premosnica i u ovoj se točki pojam filmskog realizma urušava pod vlastitom mogućnošću da doista bude jedan integralni i neprekinuti odsječak stvarnosti. Rez je proizvodnja narativa, a vizualna naracija je, čini se, idealistički gledano opozicija pojmu *realnog* na isti način kako to utjelovljuje književnoteorijsko promišljanje imanentne *fikcije pripovjednog* na koji god način i u koju god svrhu ono bilo priređeno. *Ne mijenjaj ništa* tako prikazuje glazbene probe pjevačice Jeanne Balibar s pratećim bendom u netaknutim okolnostima. Nakon što uvodnih pola sata promatramo isključivo izvedbu glazbe, nismo toliko iscrpljeni monotonijom filma koliko usisani u prezentnost samog trenutka koji svjedočimo. Tomu sasvim sigurno pridonosi i minimalističko osvjetljenje koje dodatno intimizira atmosferu. I baš kada smo se pomirili da bismo do kraja filma mogli samo svjedočiti trenutku čiju autentičnost vjerojatno prepoznaje samo onaj tko je i sam nekad sudjelovao u probama kakva benda, Costa iznenađuje duhovitim rezovima i razrjeđuje gustu atmosferu filma. Sam intimistički čin rezanja filmske vrpce prikazuje *Gdje se nalazi tvoj skriveni osmijeh*. Ovdje, pak, promatramo Jean-Mariea Strauba i Danielle Huillet kako montiraju svoj film *Sicilija!* (*Sicilia!*, 1999). To

jest, ona usredotočeno sjedi za montažerskim pultom i iznova vraća vrpce unatrag premišljajući se oko mjesta reza, a on nervozno hoda uokolo i u mahnitim izljevima naglas promišlja sve što se na ovaj ili onaj način tiče filmske umjetnosti. Film je zanimljiv jer prikazuje rad na postanku vizualnog narativa, ali i duhovit jer s vremena na vrijeme Danielle izgubi živce nad Straubovim solilokvijem i onda se počne otrešati na njega poput majke na kakva nestašna dječarca.

Pedro Costa sasvim sigurno ne snima filmove u svrhu gledateljeve zabave, već iskustva i iskušenja. Njegova poetika smješta ga u onu skupinu autora koja istodobno ispoljava nepokolebljivu estetičku nadraženost filmskim medijem i zahtijeva potvrdu relevantnosti onoga što radi mimo kriterija same kinematografije. Konceptualizam njegova opusa fascinira svojom usredotočenošću na društveni problem od kojeg ni danas ne odustaje, već najavljuje nove filmove u suradnji s istim ljudima s kojima je i dosad snimao. Costa se ne odriče samo produkcijskog konformizma nego i napada samu figuru redatelja, što je pomalo paradoksalno s obzirom na zaokruženi tematski opus koji ima iza sebe, ali nije nedosljedno ako su uzme u obzir način na koji to pokušava izvesti. Ta detronizacija redatelja kao gospodara i kontrolora, odnosno pripuštanje da film proizađe iz kolektivne improvizacije sasvim sigurno proizvodi zanimljiv estetički učinak autentične neposrednosti. S druge strane, život s naturščicima u *mjestu radnje* daje mu onu izvanfilmsku auru aktivista i konceptualnog umjetnika. Nju, pak, Costa odbija inzistirajući na tome da je ono čime se bavi od početka do kraja isključivo *film* i da filmska forma nipošto nije iscrpljena, već samo sistemski okoštala. Kamo će ga sva ovakva dosljedna težnja odvesti, ostaje nam za vidjeti.

VJERAN
KOV LJANIĆ:
U POTRAZI
ZA NOVIM
REALIZMIMA:
FILMOVI PEDRA
COSTE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

LITERATURA

Agamben, Giorgio, 2008, *Ono što ostaje od Auschwitza*, Zagreb: Antibarbarus

Pantenburg, Volker, 2013, "Svjedočanstveni realizam Pedra Coste", *Zarez*, god. 15, br. 350–351, str. 32–33.

Rancière, Jacques, 2012, "Politika Pedra Coste", *Zarez*, god. 14, br. 325–326, str. 28–30.

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB):791.038.53"2012"

Janko Heidl

Zašto snimati filmove u jednom kadru?

Uz filmski program 6. One Take Film Festivala, Zagreb, 22-24. studenog 2012.

U svijetu jedinstven, One Take Film Festival ili Festival filmova snimljenih u jednom kadru, što se održava u Zagrebu od 2003. godine (od 2004. u bijenalnom ritmu), u svom šestom izdanju nije imao nijednog slavnog gosta kao što su na nekima od prethodnih bili Carlos Reygadas, Christopher Doyle i Brillante Mendoza, no u tri dana održavanja ponudio je obilje dobrih i odličnih filmova koji ispunjavaju gotovo bizarni temeljni kriterij uvrštavanja u natjecateljski program jasno izrečen u nazivu festivala.

Ne samo površni, nego i upućeniji ljubitelj filmskog izraza lako će pomisliti da filmovi snimljeni u jednom kadru malne neizbježno moraju biti "čudna" ostvarenja, djela s izrazito uočljivim odmakom od standarda, uratci što pažnju nastoje privući te eventualno uvažavanje postići ponajprije začudnošću i nekonvencionalnošću postupka, samom eksperimentalnom prirodom pristupa. U tome, dakako, ima istine – već zbog samog fakta posve neuobičajene pa i iznimno zahtjevne izvedbe cijelog filma u samo jednom kadru, svaki se *one take* film snimljen u razdoblju nakon uvođenja i standardiziranja raskadriranja scene, dakle, od početka prošloga stoljeća, zasigurno može smatrati eksperimentalnim, nekonvencionalnim, avangardnim.

No kako nas filmovima iz svog programa bjelodano upozorava i uvjerava zagrebački One Take Film Festival, filmtvorci što se okušavaju u zaokruživanju cjeline uz pomoć samo jednog

kadra uopćeno nisu izraziti eksperimentalisti, jer u područje onoga što intuitivno, gotovo automatski doživljavamo rodom eksperimentalnoga, slikopisnih cjelina koje, najčešće razmjerno kriptično i za gledatelja poprilično zahtjevno, propituju neustaljene načine izražavanja i komunikacije, ulazi manje od polovice prikazanih naslova.

Najvećim je dijelom riječ o filmovima igranog karaktera, od kojih nekoliko ostavlja dojam, da tako kažemo, standardnih, normalnih, običnih igranih filmova s malim pomakom što ga, u ovim slučajevima, nužno donosi činjenica da su od početka do kraja snimljeni u kontinuitetu, bez isključivanja kamere i bez montaže slike. Sva je zgoda da tzv. običan gledatelj za neke od njih ne bi ni primijetio da se sastoje od samo jednog kadra te da mu ukupno iskustvo ne bi ostavilo bitno različitiji ili razlikovniji dojam od gledanja kakva iščašenijeg (post)modernističkog filma s uobičajenim brojem kadrova, primjerice, nekog djela Jean-Luca Godarda, Luisa Bunuela, Michelangela Antonionija, Érica Rohmera, Vatroslava Mimice ili, od suvremenijih autora, Mikea Leigha, Jima Jarmuscha, Christiana Munguia ili Lukasa Nole.

Pojam jednog kadra lako je odrediv – to je ono snimljeno u kontinuitetu između dva reza, odnosno između uključivanja i isključivanja kamere. Najkraće trajanje jednog kadra je, dakle, jedna sličica, jedan fotogram, a najdulje je ono koliko stane na medij na koji



Soba (Fernando Franco, 2011)

se snima, što je u današnje digitalno doba, nekoliko sati. Najkraći film prikazan u konkurenciji ovogodišnjeg OTFF-a trajao je jednu minutu (*Obiteljski portret – Family Portrait*, Škotska, 2011, Andrei Staruiala), a najdulji čak 105 minuta (*Zaboravljeni kralj – Forgotten King*, Gruzija, 2012, Nikoloz Khomasuridze) – posrijedi je uopće najdulji dosad snimljen film u jednom kadru (ako je doista riječ o neprekinutom snimku, na što ćemo se osvrnuti kasnije) – dok ih se većina smjestila u područje do deset minuta trajanja.

Pojam dugog kadra nije precizno odrediv, no već kadar od jedne minute općenito se drži duljim, a oni višeminutni nedvojbeno pripadaju toj ne posve definiranoj kategoriji koju načelno ne određuju ura i vremenska jedinica, nego doživljaj i kontekst. U današnje vrijeme u kojem se prosječan dugometražni film sastoji od 700 do 1000 kadrova, što na primjeru filma koji traje 120 minuta, a ima oko 700 kadrova, iznosi oko šest kadrova u minuti, jednogminutni kadar je, dakle, u prosjeku šest puta dulji od uobičajenoga.

Ako je montaža jedno od temeljnih, mnogi će reći i najvažniji specifikum filmske umjetnosti i filmskog izražavanja, zašto bi netko uopće želio snimiti film u jednom kadru?

Na to bi pitanje vjerojatno najbolje odgovorili sami autori, a na temelju ponude šestog One Takea moguće je razlučiti nekoliko uočljivijih razloga.

Jedan je razlog posve jednostavan – za realizaciju naprosto nije bilo potrebno više od jednog kadra. Takvi su, primjerice, sociopsihološko-eksperimentalni naslovi *Voice* (2 min, Hrvatska, 2010) Ksenije Jurišić i *Krik* (3 min, Hrvatska, 2012) Sanje Ribičić-Radić i Damira Radića, igralačko-eksperimentalni *Jedan čovjek, sto lica* (*Jedan čovek, sto lica*, 2 min, Srbija, 2011) Ivane Rethas te šarmantno lapidarna, ali poticajna sociopsihološka dokumentarna crtica *Domaća zadaća* (*Home Assignment*, 2 min, Izrael, 2012) Shire Liberty, redom kratka ostvarenja. *Krik* Radićevih je, moglo bi se reći, najorganskije jednokadarski film cjelokupne ovogodišnje OTFF-ove ponude i to utoliko što je taj film postao moguć isključivo u tom obliku, utoliko što je izvedba u jednom kadru bila jedan jedini način njegova ostvarenja. Statični kadar izveden uz pomoć iPhoneove aplikacije *cinemagram* u prvom planu prikazuje ženu (S. Ribičić-Radić), fotografskim putem pomalo izobličena lica što, gledajući u kameru, otvara usta u želji da krikne, no zvuk se ne čuje, dok je iz pozadine, iz drugog plana posve nepomič-

no, (kao) fotografski *zamrznut*, gleda muškarac (D. Radić). Rezultat je vizualno intrigantan, pa i uznemirujuće neprirodan spoj pokretnog, k tome i iskrivljenog dijela slike sa ženom i nepokretnog dijela slike s muškarcem, a dojam je dodatno ojačan manjkom vizualne definicije i razlučivosti, jer su oblici pomalo razliveni, a boje pomalo neprirodno artificijelne. Kako je postrijedi djelo eksperimentalnoga roda, prostor za interpretaciju vrlo je širok, a jedna od njih je da je riječ o izrazu osjećaja tjeskobe, sputanosti, skučenosti, nemogućnosti realizacije, ako ne s izvorištem, onda svakako s asocijacijom na istoimenu slavnu ekspresionističku sliku Edvarda Muncha.

Reći da *Krik* u više kadrova ne bi bio to što jest, točno je, ali i nedovoljno jasno određeno, jer isto se, dakako, može reći i za sve druge OTFF-ove filmove. No razlika je u tome što su ostali autori svoje filmove, uz približno isti konačan dojam, mogli osmisлити kao raskadrirane, ali su se zbog ovog ili onog razloga odlučili za realizaciju u jednom kadru, dok *Krik* nipošto nije mogao biti sastavljen niti osmišljen iz više kadrova. Njegova je misao apsolutno neodvojiva od jednog kadra, ona je na neki način posljedica, rezultat te minimalističke opcije. Filmic Radićevih djelo je posvemašnje neodvojivosti sadržaja od forme i ako bismo izmislili neki kriterij nužnosti izrade filma u jednom kadru *Krik* bi nedvoumno bio nagrađen kao prvak 6. OTFF-a u toj kategoriji.

Drugi razlog za snimanje filma u jednom kadru jest zaključak redatelja da će takvim postupkom najbolje poentirati priču ili ideju te postići dodatni efekt očuđavanja. Takvi su, primjerice, ekološko-eksperimentalni *Mon dernier soupir* (3 min, Hrvatska, 2012) Mirande Herceg, u kojem slika efektno pulsira u dosluhu sa zvukovima teškog disanja postavljenima na tonsku pistu ili proeksperimentalno igrana meditativna napetica *Nepovredivost doma temelji se na čovjeku što se pojavljuje mašući sjekirom na vratima svoje kuće* (*La inviolabilidad del domicilio se basa en el hombre que aparece empunando*

un hacha, 7 min, Argentina, 2011) Alexa Piperna što snimanjem mučna prizora prisilnog samoubojstva i nasilja nad članovima neke, po svoj prilici dobrostojeće obitelji u njihovu domu s bazenom, u jednom nepomičnom kadru, iz udaljenosti veće od optimalne za čitljivu razaznatljivost događaja, izaziva dodatnu nelagodu i onespokojavajuć osjećaj hladne prijetnje zla koje vreba odasvud, što nemalo asocira na nezaboravan dojam koji je u većine gledatelja ostavio klasik *Paklena naranča* (*A Clockwork Orange*, 1971) Stanleyja Kubricka.

U svrhu poentiranja, jednim se kadrom najbolje poslužio rumunjski redatelj s edinburškom adresom Andrei Staruiala u studentskom igranom filmu *Obiteljski portret*. Krećući od detalja mikrovalne pećnice u kutu kuhinje, mirnim, (prijetee) polaganim odzumom (ili pomakom kamere unatrag), dolazi do srednjeg plana prostorije, predočivši u jednoj minuti (koju odbrojava sat na mikrovalnoj pećnici) iznimno dojmljivu sugestiju obiteljskog nasilja što ga otac vrši nad suprugom i maloljetnom kćeri. Maestralnim spojem mizanscenske jednostavnosti i djelotvornosti, bez velikih gesti – fizički najsilovitije prikazane radnje su razbijanje kuhinjskog tanjura i bacanje kuhinjske krpe na pod – u jednako maestralno jednostavnoj i djelotvornoj koreografiji s kamerom, Staruiala je jezu obiteljske i društvene strahote vrsno sabio u jednu minutu i ostvario efekt jednak onome na što se katkad utroši cijeli dugometražni film.

Spomenute filmove vrlo lako možemo zamisliti kao raskadrirana djela s otprilike sličnim konačnim rezultatom dojmljivosti, razumljivosti i izražajnosti, no realizacija u jednom kadru čini se vrlo opravdanim izborom koji je tim slikopisima osigurao dodatnu crticu napetosti i ugodajnosti. Sva su tri filma snimljena iz jedne vizure, iz jedne pozicije kamere koja poput nekog neidentificiranog, sveprisutnog i svemoćnog promatrača *odnekud netremice promatra* zbivanje, a što nedvojbeno izaziva senzaciju neugode i svojevrsnog straha pred nepoznatim nekime koji sve vidi.

JANKO HEIDL:
ZAŠTO SNIMATI
FILMOVE
U JEDNOM
KADRU?

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Izbor jednoga kadra također doprinosi dojamu uvjerljivosti i objektivnosti. Jer, jedna od imanentnih značajki dugog kadra (kadra-scene, kadra-sekvence) prikaz je događaja u stvarnom trajanju, a to u gledatelja, bio on toga svjestan ili ne, potiče doživljaj stvarnosti prikazanoga, doživljaj da se ono što vidimo na ekranu događa uistinu, bez naknadne intervencije i manipulacije, doživljaj da je snimljena (nepriređena) zbilja.

Dugi se kadar stoga u regularnoj kinematografskoj produkciji retorički rabi uglavnom onda kada je autorima posebno stalo uvjeriti nas da gledamo nešto autentično životno, zabilježeno u samoj stvarnosti, onda kada se želi sugerirati dojam dokumentarnosti i neartificijelnosti (a to je, spomenimo usput, poprilično apsurdno s obzirom na umjetničku i organizacijsku kompliciranost izvedbe složenog dugog kadra u odnosu na snimanje kakva kraćeg kadra). Dugi se kadar, podsjetimo se, može podijeliti na dvije temeljne vrste. Jedna je ona kada kadar traje dulje od onoga koliko je potrebno da percipiramo i usvojimo njegov sadržaj, čime se gledatelja navodi da sam nadograđuje ono što vidi i čime se nastoji ostvariti svojevrsna meditativno-metafizička vrijednost. Druga je temeljna vrsta dugog kadra ona koja u jednom neprekinutom potezu nastoji prikazati više susljednih zbivanja. Riječ je o kadru-sceni ili kadru-sekvenci – u OTFF-ovu slučaju i o kadru-filmu – što mahom osigurava dojam jedinstva radnje, vremena i mjesta, odnosno već spomenute sugestije zbiljnosti onoga što gledamo.

Snimanje u jednom duljem ili dugom kadru u pravilu je povoljna okolnost za glumce koji se imaju vremena uživjeti u izvedbe, unijeti u uloge, ući u prizor i ostati u njemu bez stalnih prekida koncentracije i tonusa s kakvim se moraju nositi prilikom snimanja djela s kadrovima uobičajena trajanja. To je nedvoumno velika prednost, jer likovi, glumci i njihove izvedbe jedan su od čimbenika filma koji na gledatelja ostavljaju najsnažniji dojam, unatoč svim ostalim redateljskim majstorijama. No

kad se cijeli dugometražni igrani film snima u jednom kadru, glumac mora usvojiti puno više mizanscenskih zadataka negoli pri “običnom” kadriranju. U tom se zahtjevnom potezu može i zamoriti, a nema prigodu ponoviti, ponovo odglumiti neki odsječak u kojem mu je možda malo popustila koncentracija pa ga je odigrao ispod razine koju možda može dosegnuti.

Među primjerima u kojima je kontinuitet snimanja uvelike pomogao uvjerljivosti, nadahnutosti i koncentraciji glumačke interpretacije nalazi se morbidno ironičan, crnohumorno groteskan prikaz pokušaja samoubojstva nesretnog gubitnika u iznimno potresnoj, koncepcijski uvelike radikalnoj drami *Film za prijatelje* (*Film pentru prieteni*, Rumunjska, 58 min, 2011) Radu Judea (sastavljenoj, usput rečeno, od dva, a ne od jednog kadra) u kojoj glavni glumac Serban Pavlu naročito uživiljeno dočarava nervozu polusuvislog i polukontroliranog ponašanja čovjeka u stanju pred suicidalnog uzbuđenja. Podjednako uspješna u pogledu glumačkih izvedbi je i izvrsna mladalačka romana *Preludij* (*Preludio*, Meksiko, 72 min, 2010) Eduarda Lucatera, razmjerno jednostavna, šarmantna priča o zaljubljivanju dvoje neznanih (Ana Serradilla i Luis Arrieta), u cijelosti snimljena na terasi gradskog stana, što se vrlo uspješno poigrava razmišljanjima o utjecaju i važnosti konteksta – dok se sami predstavljaju jedno drugome, glavni se junaci doimaju simpatičnim, iskrenim, otvorenim i dragim mladim osobama, no kad se u zgodu nakratko uključe sporedni likovi koji ih dobro poznaju, čujemo i njihovu stranu priče po kojoj ovo dvoje nisu više od, pojednostavljeno, parazitskih napasnika. Što je istina, ako je uopće moguće govoriti o objektivnom karakternom profilu neke osobe? Nije li svatko od nas jednome sjajan, a drugome grozan?

Glumački pak zamor i svojevrsna drvenost prevladali su u minimalističkoj melodrami *Prije sat vremena* (*Hamin yek saat pish*, Iran, 32 min, 2010) Sine Azin o ponovnom, neugodnom susretu dvoje negdašnjih zalju-

bljenika, kao i u drami iz Prvog svjetskog rata 21. bataljun (21 Brothers, Kanada, 95 min, 2012) Michaela McGuirea, čemu je možebitno presudila i određena kazališnost redateljske inscenacije obaju filmova. Dodajmo ovdje da su u 21. bataljunu – koji ulazi u povijest kao prvi kanadski dugometražni igrani film u jednom kadru – mjestimično uistinu vješto dočarani odjeci ratnog spektakla (eksplozije granata), no da je, bez obzira na ostale rezultate i domete, namjeravani doživljaj dokumentarističnosti temeljno iznevjeren posve neuvjerljivom, gotovo besmislenom postavkom tehnologijske nevjerođostnosti. Naime, dramaturško opravdanje za nazočnost kamere među kanadskim vojnicima u rovu ponuđeno je u nekoliko prizora u kojima se protagonisti obraćaju samom snimatelju koji je unutar priče unovačeni filmaš sa zadatkom da slikopisno zabilježi svoje drugove na frontu. Budući da znamo da se u vrijeme Prvog svjetskog rata nije snimalo ni u boji, niti tonski, kao ni da najduži mogući kolut filma nije mogao izdržati 95 minuta snimanja u kontinuitetu, takav izgovor ne samo da sam po sebi pada u vodu, nego u osnovi nepopravljivo minira sva ostala postignuća cjeline (osim ako tu zamisao usvojimo kao osobitu metafilmску stilizaciju, što je također moguće, ali više, čini se, kao posljedica dobre volje gledatelja, negoli zato što samo djelo potiče na takvu percepciju).

Težnja, dakle, za postizanjem dojma realističnosti, kako u aristotelovskom smislu naglašavanja jedinstva prostora, vremena i radnje, tako i u pogledu glumačke uvjerljivosti još je jedan od mogućih razloga odluke za realizacijom filma u jednom kadru.

I naposljetku – mada ovime zacijelo nisu iscrpljeni svi autorski *one take* porivi – ishodište želje da se cijeli film snimi u jednom kadru može biti i u zanatsko-umjetničkom izazovu koji predstavlja taj pothvat, osobito kad je riječ o djelu duljeg trajanja, kako u pogledu svojevrsnog testiranja vlastitih mogućnosti tako i u pogledu nekovrsnog šepurenja, pokazivanja

drugima, zainteresiranoj javnosti, za što je potpisnik takva filma sposoban.

Izvedba dugometražnog igranog filma u jednom kadru pred redatelja postavlja neke poteškoće koje je inače puno lakše svladati u standardno raskadriranom filmu. Primjerice, ritam filma mora biti ostvaren odmah, na samom snimanju, jer je mogućnost popravljivanja i podešavanja za montažnim stolom posve isključena. Radnja, mizanscena i dijalozi stoga moraju biti organizirani koncentriranije, zagusnitije i nepogrešivije, a problemi sa svim onim tipičnim, u pravilu redundantnim, “nezanimljivim” i “dosadnim” viškovima radnje, poput otvaranja i zatvaranja vrata prigodom ulaska ili izlaska u prostoriju ili prelaska razdaljine od točke A do točke B – da spomenemo samo najelementarnije – što se razmjerno rutinski eliminiraju u montažno mišljenom filmu, ovdje moraju biti riješeni ispred uključene kamere. Zbog mnoštva pokreta kamere i glumaca te premještanja radnje iz prostora u prostor, iz interijera u eksterijer i obratno, ravnatelj fotografije i redatelj u većem se dijelu filma mogu oprostiti s idealnim osvjetljenjem svakog prizora, kao i s idealnim kutevima snimanja i izrezima kadra. Što će reći da se u korist dvojbene vrijednosti kontinuiteta moraju odreći mnogih vrijednih sredstava izražajnosti.

Je li, recimo, najdulji film ovogodišnje konkurencije OTFF-a, gruzijski *Zaboravljeni kralj* – inače dugometražni debi Nikoloza Khomasuridzea, premijerno prikazan upravo na OTFF-u – više dobio ili izgubio time što je snimljen u jednome kadru? Riječ je o osrednjem (pseudo)mitološkom urbanom kriminalističkom filmu fantastike s okusom poetike *trash*a koji ne bi ostavio bitno drukčiji dojam ni da je ostvaren klasičnim montažnim postupkom. Činjenica, međutim, izvedbe u jednome kadru, čini ga donekle zanimljivijim, jer mu (kao i svim tako izvedenim filmovima) osigurava svojevrsnu startnu napetost. Pitamo se, naime, kako li će autori iznijeti cijeli dugometražni film u jednome kadru? Što li su smislili,

JANKO HEIDL:
ZAŠTO SNIMATI
FILMOVE
U JEDNOM
KADRU?

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

zašto su smislili, kako li će se snaći i svladati to ograničenje? S obzirom na rijetkost takva pristupa, donekle je zanimljivije i napetije pratiti ga uz to početno podgrijano očekivanje i neizvjesnost. *Zaboravljeni kralj* se, međutim, može više-manje okarakterizirati kao oponašanje običnog (raskadriranog) igranog filma, a ne kao ostvarenje koje jednim kadrom služi zbog nekog razloga funkcionalno pripadajućeg sadržaju ili njegovoj autorskoj interpretaciji. Sva je prilika da običan gledatelj, kada ne bi o tome bio unaprijed obaviješten, ne bi ni primijetio da je *Zaboravljeni kralj* snimljen u jednom potezu. Stoga se nameće pitanje nije li spomenuta napetost što je izaziva činjenica jednog kadra eventualno napeta tek onima koji su je unaprijed svjesni i koji imaju neke uvide o tome što znači snimiti film u jednom kadru, dok taj postupak ne znači gotovo ništa kao oblik prezentacije konkretnog sadržaja i scenarija.

Zaboravljenom kralju jednokadarski pristup donosi nekoliko osebujno privlačnih odsječaka kao što su vrlo originalna automobilska potjera s pucnjavom snimljena u jednom kadru iz jednog vozila – dakle posve suprotno od montažno hiperaktivnog tretmana kakav se gotovo beziznimno rabi u takvim situacijama – ili na sličan način zabilježen podulji dijaloški prizor u kojem protagonisti, u automobilu snimljenom izvana, noću, u (polu)totalu, dakle, posve nevidljivi oku kamere i gledatelja, objašnjavaju neke ključne postavke priče (!), što je, doduše, vrlo slično postupku koji je još davno, u filmu *Privatni detektiv* (*The Long Goodbye*, 1973) plasirao (anti)holivudski ironičar Robert Altman, no koji zbog svoje podrivačke naravi nije, dakako, uhvatio maha. Svojevrsan, svakako vrlo intrigantan i na svoj način zabavan paradoks *Zaboravljenog kralja* jest da, koristeći postupak kojim se, ponovimo još jednom, načelno potencira jedinstvo mjesta, vremena i radnje, zbivanja provlači kroz razne epohe, od 12. do 21. stoljeća i seli ih kroz nekoliko zemljopisno udaljenih lokacija – Tbilisi, Pariz, Jeruzalem... Uz pomoć nekoliko razmjerno

jednostavnih trikova nudi nam, dakle, nemoguće – putovanje kroz vrijeme i prostor u jednom kadru. Ipak, nekoliko, u strukturu zbivanja vješto uklopljenih odlazaka slike u posve crno, budi nemalu sumnju da je *Zaboravljeni kralj* zapravo iluzija jednog kadra snimljena u više kadrova čiji su spojevi zabašureni “crnilom”. Ali čak i ako jest tako, film je nedvojbeno mišljen kao jedan kadar, onako kako je Alfred Hitchcock svojedobno osmislio i snimio u tom pogledu slavan, a i inače vrhunski film *Uže* (*The Rope*, 1948) čijih je deset kadrova besavno povezano u privid jednoga. Hitchcock je prije 65 godina bio ograničen maksimalnom dužinom namotaja filmske vrpce koji je tada bilo moguće smjestiti u kameru, a što je omelo Khomasuridzea nije nam poznato, no možemo nagađati da su razlozi bili organizacijske naravi, a kao ni izbornicima OTFF-a, neće nam biti teško zažmiriti na tu eventualnu malu varku.

Uostalom, uz današnji dijapazon prvo-razrednih mogućnosti digitalno-animacijskih intervencija u filmsku sliku, možemo li doista biti sto posto sigurni u to da u svakom jednokadarskom filmu, odnosno, onome koji se takvime predstavlja, doista gledamo baš i samo ono snimljeno između uključivanja i isključivanja kamere. Preostaje li nam drugo do pouzdati se u istinitost autorove riječi da je tome tako?

Uvažavajući i prihvaćajući činjenicu da je bilo koji od jednokadarskih filmova mogao nastati i uz više uključivanja i isključivanja kamere, odnosno, uz naknadno friziranje računalnim majstorijama, spomenimo na kraju osmominutni iranski antiratni film *To je bio moj grad* (*Inja shahreh man bood*, 2012) Tine Pakravan koji razvojem od prikaza blizih planova likova što razgovaraju telefonom u telefonskim govornicama do kranskog totala masovnog prizora – u kojem se deseci likova i vozila, uključujući (para)vojne postrojbe i tenkove, popraćeni pokojom eksplozijom bombe, kreću u raznoraznim smjerovima – donosi snažnu sliku tragike ratnih, u ovom slučaju

bliskoistočnih razaranja, a pritom stupnjevano i elegantno, ne kočoperno, nego funkcionalno, pokriva bogat raspon izražajnosti od glumačke ekspresije ljudskog lica do ekspresije pokreta masa, od govora (monologa) do zvukova bez ljudskog glasa, od klaustrofobične stiješnjivosti do *nepregledne* prostornosti, od statičnosti do pokretnosti kamere. Riječ je o djelu koje raskoš mogućnosti dugoga kadra rabi na onaj divljenja vrijedan način složeno organiziranog, vrhunski smišljenog, svrhovitog i poentiranog

kinematografskog spektakla, pristupom koji ne *bježi od filma*, nego se srčano predaje njegovim brojnim izazovima, mogućnostima, komplikacijama i zahtjevima te ih, uspostavljajući nad njima kontrolu, koristi kako bi pred gledatelja podastro dijapazon izraza i dojmova zbog kojih se mahom i zaljubljujemo u sedmu umjetnost, onako kako su se dugim kadrom služili velikani analognog doba poput, primjerice, Miklósa Jancsóa, Billyja Wildera, Orsona Wellesa ili Živojina Pavlovića.

JANKO HEIDL:
ZAŠTO SNIMATI
FILMOVE
U JEDNOM
KADRU?

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB):791.23"2012"(049.3)

Stipe Radić

Ovo (ni)je film!

Uz filmski program 10. Human Rights Film Festivala,
Zagreb, 8-14. prosinca 2012.

Kako uopće snimiti film ako ti sud, osim zabrane izlaska iz zemlje, odreže kaznu od šest godina zatvora te odredi zabranu od dvadeset na snimanje sljedećeg djela? Ingenioznom zamisli tomu je u kućnom pritvoru doskočio Jafar Panahi, iranski filmski disident ilegalno snimljenim djelom *Ovo nije film* (*In film nist*, 2011), jednim od najzapaženijih dokumentaraca pretprošle godine koji je u nas bio prikazan na ZagrebDoxu. To je istodobno prikaz autoritarne države, koja progoni slobodnomisleće umjetnike, ali i meditacija o režiji i odnosu stvarnosti i filmskog privida, te skica za planirani film koji će ostati nesnimljen (Panahi prepričava scenarij i dočarava filmski prostor u ograničenjima vlastita stana). Autor se već naslovom udaljava od samog djela, ali i ustaljene vizije umjetnika koji ubrizgava vlastitu viziju u stvaranje filmskog djela. Ostvarenje, koje je bez obzira na naslov ipak film i ima svoje autore, prati Panahija kao promatrani lik kamere njegova prijatelja Mojtaba Mirtahmasba. Gorko je ironičan moment, negdje na početku, kada redatelj objašnjava snimatelju osnovni koncept za spontani rad koji upravo snimaju. Nakon poduzetog monologa, Panahi snimatelju govori da je vrijeme za rez te da prekine kadar. Snimatelj mu pak odgovara da ovaj ne smije režirati jer bi sud to smatrao prekršajem te jednostavno nastavlja snimati. Gledatelj postaje svjestan bizarnih implikacija same osude, a film se u tom fascinantnom momentu odmeće od autora.

Baš će u toj sceni dodirnutim, kliznim pitanjem mogućnosti autorstva biti obilježena tri iznimno dojmljiva filma s desetog po redu HRFF-a. Tematski i stilski potpuno različiti, dokumentarci *Levijatan* (*Leviathan*, 2012), *Tri sestre* (*San zi mei*, 2012) te *Jaurès* (2012) počinju na gotovo oprečnim pozicijama u poimanju autorstva u konstruiranju filmskog artefakta. Riječ je o različitim pristupima filmskom jeziku i umjetnosti koja bilježi stvarnost ili, pak, individualni impuls samog stvaraoca. *Tri sestre* velikog kineskog dokumentarista digitalnog naraštaja Wanga Binga labavo je strukturiran dvoipolsatni film u kojem redatelj prati obitelj seljaka tijekom duljeg razdoblja. *Jaurès* je, pak, filmski esej francuskog filmaša Vincenta Dieutrea u kojem se miješa intima sa širim društvenim zapažanjima. *Levijatan* je prijelomno eksperimentalno-dokumentarno djelo Luciena Castaing-Taylora i Véréne Paravel, u kojem spontano nastale snimke plovidbe jednog ribarskog broda stvaraju kadrove iznimne ljepote i jezive atmosferičnosti. Sva tri djela koriste hrabre, no izrazito različite filmske postupke. Tako je *Jaurès* fino cizelirani komad osobnog dokumenta u tipično francuskoj poetsko-političko-filozofičnoj tradiciji programatske divinizacije autorstva. Film Wanga Binga je, pak, djelo koje izrazito dugim kadrovima prati svoje subjekte u svakodnevnim aktivnostima, što uvelike umanjuje kontrolu redatelja nad onim što snima. To je do krajnosti dovedeno u *Levijatanu*, u kojem su ležerno, pa i namjerno

73-74 / 2013

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Levijatan
(Lucien
Castaing-
Taylor i Véréne
Paravel, 2012)

nemarno, postavljene kamere duž cijelog broda koje "potiru" autorstvo i mogućnost kontrole nad snimljenim materijalom.

Redateljski je dvojac tako desetak malih i lakoprijenosnih kamera GoPro, inače omiljenih među ekstremnim sportašima, smjestio na sva moguća i nemoguća mjesta. Gledatelj ponire u najskrivenije kutke broda, visi na kablju i sudara se s valovima, gleda iz perspektive ribara, ogleda se unutar kante pune mora, iznutrica i riba razjapljenih čeljusti. Takvo izrazito kontigentno nastajanje djela izmiče standardnoj autorskoj praksi kojom tvorac djela gledateljima predstavlja gotova gledišta u vidu kadriiranja i kontrole nad onim što bilježi (s tim da je montažni rakurs ipak neizostavan). Slično spomenutoj sceni s Panahijem, *Levijatan* je dokumentarac koji upravo stihijski bježi od kontrole svojih autora u ljepotu spontanosti. Sam filmski postupak zbog toga savršeno odgovara onomu što se snima – to je naizgled kaotični suodnos čovjeka i prirode koji krije neobazrivo visokoučinkovitu te rutiniranu eksploataciju mora. Kadrovi su pritom i dezorijentirajuće kinetički i visceralno poetični, puni nespутane energije i agresivnosti koju dodatno garnira zaglušujuća buka mehanizacije. *Levijatan* je

film na koji je teško ostati ravnodušan. To je djelo originalne vizije čija je vizualno-auditivna strana za gledatelja fascinantna te (u nekim scenama i doslovno) uranjajuća.

Autori očučavaju materijalnost broda i proces lovljenja ribe u nizovima gotovo apstraktnih slika gipkog značenja. Film je tako ostavljen gledateljima na otvoreno iščitavanje, čime se izbjegavaju standardne zamke dokumentarnog filma. Iznimno je aluzivan i naslov kojim redatelji stvaraju intrigantno polje referenci, od Biblije preko Hobbesa do Melvillea, povezujući prirodni svijet s dubljim društveno-filozofskim promišljanjima. Ističe se i autoironičan, intertekstualni moment u kojem se u potpalublju sluša pjesma američke grupe Mastodon s konceptualnog albuma nazvanog *Leviathan* koji je inspiriran romanom *Moby Dick*.

Levijatan počiva na ideji demokratizacije filmskog postupka, autorstva te formiranja značenja. Ideja i montaža usko su vezane uz redateljske odluke, dok sam materijal nastaje razbacanim kamerama koje spontano hvataju djeliće stvarnosti. Mnogostrukost perspektiva stvara polifoničnu kaotičnost koja ipak posjeduje unutarnju razmješajnu logiku. Već

STIPE RADIĆ:
OVO (NI)JE
FILM!

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Tri sestre
(Wang Bing,
2012)

od uvodnog citata o Jobu, ispisanog zlokobno stiliziranim gotičkim fontom, *Levijatan* iskazuje nesmiljenu okrutnost prikazom brutalnog uništenja koje sije mehanička zvijer kojoj pasivno služe iscrpljeni radnici. Ona plovi negdje u vodama ispred obale Nove Engleske, gdje je putovao i Ahabov *Pequod*, a kao što su kod Melvillea linije između materijalnosti i mita, ljudskosti i bestijalnosti izmiješane, u dokumentarcu sam brod postaje gorda i nezaustavljiva morska neman. Mreže se razvlače i povlače, povraćajući stotine kilograma ribe na palubu, gdje ih radnici repetativno kasape i pakiraju. Nasilje, smrt i kapitalistička eksploatacija (ne samo mora već i ribara) osnovni su motivi *Levijatana* koji more prikazuje sasvim drugačije nego što se vidi u prirodnoznanstvenim dokumentarcima. Ta materijalistička vizija prirode, inače školovanih antropologa, Castaing-Taylora i Paravel, mračna je, kaotična i krvava, u suprotnosti s transcendentnom poetičnošću brižno komponiranih kadrova, recimo, nedavnog BBC-jeva desetodijelnog serijala *Život* (*Life*, 2009). Zanimljivo je da su autori i prije snimali zamijećene filmove, ali u tandemu s drugim filmašima. Castaing-Taylor je tako s Ilisom Barbash snimio *Sweetgrass* (2009), elegično

djelo o suvremenim kaubojima, a Paravel je s J. P. Sniadeckim snimila *Strane dijelove* (*Foreign Parts*, 2010), dokumentarac o urbanoj zajednici na izdisaju.

U autorskom su pristupu u tim ranijim filmovima bliži neupadljivom antropološkom bilježenju svakodnevice koja obilježava radove Wanga Binga (na festivalskoj se sceni pojavio devetosatnom trilogijom *Zapadno od pruga* /*Tie Xi Qu*, 2003/, te nedavnim debitantskim igranim filmom *Jarak* /*Jiabiangu*, 2011/). U svojim je dokumentarcima usmjeren na kinesku sirotinju (seljake i radništvo) koja se ne može izvući iz petlje egzistencijalne i društveno-ekonomske bijede. *Tri sestre* film su o ruralnoj obitelji koja se na izoliranim visoravnima bavi rudimentarnom poljoprivredom, a glavnu ulogu imaju tri maloljetne sestre, od kojih najstarija ima tek deset godina. U dugim kadrovima pratimo ih kako, zaigrane i nestašne, dane provode lutajući planinskim seocetom, krećući se među ostalom djecom i mnogobrojnim domaćim životinjama. Redatelj izbjegava davanje komentara ili viška informacija, tek šturim intertitlovima nudi osnovne podatke o njima te njihovoj obitelji i okolini. Tako ubrzo saznajemo da ih je napustila majka te da im otac u



Jaurès (Vincent
Dieutre, 2012)

gradu radi fizičke poslove, a o njima se s određenim nerazumijevanjem brinu djed i tetina obitelj.

Socijalno deprivirane sestre svojevrsna su inverzija povlaštenih dama iz Čehovljeve drame, no i ovdje se izlaz iz ruralnog čemera traži u viziji grada. Otac tijekom jednog od svojih posjeta vodi dvije mlađe sestre u grad na školovanje, a scena u kojima ih, pazeći da ne zaprljaju novu i čistu odjeću, vodi prema autobusu otkriva upravo potresan međuodnos provincije i središta. U nemogućnosti da uzdržava sebe i djecu u gradu, otac se pred kraj filma ipak vraća na selo. Najvećim dijelom film prati najstariju sestru Sun Yingying. Samostalna i poprilično prgava, ona lunja kroz blatnjavo, često maglom ovijeno selo, a iako se obrazuje u lokalnoj školi, na prvom joj je mjestu pomažanje u kućanstvu i na polju. Kao suprotnost klaustrofobičnoj unutrašnjosti seoskih kućica, redatelj svoje likove prati na vjetrometinu proplanaka gdje seljani na različite načine iskorištavaju škrtu zemlju.

Wang Bing tako promatračkim filmskim postupcima dopušta stvarnosti da se odvija ispred njegove kamere. Bez komentara ili kritike, suptilnim prikazom siromaštva upu-

ćuje na njegovo postojanje usprkos stalnom kineskom gospodarskom rastu. Uspon srednje klase i jačanje kupovne moći prosječnog građanina ne znače ništa seljacima koji jedva namiruju osnovne životne potrebe. Za razliku od isposničke prehrane kroz cijeli film (djed tako tijekom svakog obroka napominje djeci da se ne prejedaju), završetak dokumentarca predstavlja zajedničku gozbu Yingyingine šire porodice. Osim dobrog raspoloženja i opipljiva duha zajedništva, tek tijekom rasprave među seljanima saznajemo o nasilnom uletu moćnih investitora u sprezi s lokalnim vlastima na njihova imanja. Ostavljamo ih u neizvjesnosti za vlastitu budućnost.

Za razliku od *Levijatana* i *Tri sestre*, *Jaurès* je u potpunosti određen subjektivnošću i životnim iskustvom svojeg stvaraoca Vincenta Dieutrea, otvoreno homoseksualnog francuskog filmaša poznatog po svojim avangardnim dokudramskim djelima (*Moje zimsko putovanje / Mon voyage d'hiver*, 2003/). *Jaurès* je iznimno zanimljivo strukturiran (za njega je redatelj osvojio Teddyja, nagradu Berlinskog filmskog festivala za filmove *queer* tematike). Tako na jednoj razini pratimo filmski materijal koji je Dieutre snimao tijekom kratkotrajne ljubavne veze s

STIPE RADIĆ:
OVO (NI)JE
FILM!

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

misterioznim Simonom, i to samo kroz prozor ljubavnikova stana, a na drugoj autora i njegovu prijateljicu, glumicu Evu Truffaut, u filmskom studiju dok gledaju i komentiraju te iste snimke. Snažno autobiografski, *Jaurès* se formira prepletanjem autorove ispovjedne priče u kojoj suptilno opisuje najsitnije emocionalne i intelektualne aspekte svoje veze osuđene na neuspjeh, s voajerskim snimkama nastalima tijekom duljeg razdoblja. Sredovječni Simon otac je i politički aktivist nepomiren s vlastitom seksualnošću. U filmu je on tek sablast slučajno uhvaćena na zvučnom zapisu, pa se nazire njegov glas ili sviranje klavira (melodiju kojega Dieutre postavlja kao krasan lajtmotiv filma).

Dieutre fino odmjerenim ritmom bilježi život uz postaju metroa Jaurès, na koju gleda s prozora, snimajući iz svog ograničenog položaja isti urbani pejzaž majstorski razrađen različitim planovima – obližnje zgrade, most, kanal, nogostup. Kadrovi tako, osim užurbane dinamike velegrada te urbane flore i faune, otkrivaju i naličje, ne samo grada već i europske situacije danas – afganistanske izbjeglice ulogorene u kartonskim šatorima ispod obližnjeg mosta. Fokusrirajući se na njihovu situaciju,

Dieutre nepretenciozno, u nizovima liričnih monologa, prepleće osobno sa širom političkom situacijom. Grupica je imigranata tako osuđena na svaštarenje, ironično, u glavnom gradu zemlje koja vojno sudjeluje u okupaciji njihove. Stiješnjeni ispod mosta, zaista predstavljaju zatomljenu podsvijest društva koja se povremeno čini neugodno vidljivom. I dok se godišnja doba smjenjuju, a autor doživljava tjelesni i emocionalni vrhunac svoje veze sa Simonom, film voajerski prati imigrante koji obavljaju svakodnevne aktivnosti – čišćenje ležaja, pranje, molitvu, odlazak u potragu za poslom. Kontemplativnim kadrovima i smirenim govorom autor djelo oblaže osjećajem buržoaske melankolije dobrostojećeg umjetnika kojemu se okrutna stvarnost odvija ispod prozora. Utoliko su malo “nespretne” njegove završne misli da su mu patnje izbjeglica pomogle preboljeti raskid veze sa Simonom. Bez obzira na to *Jaurès* je dojmljivo djelo koje u običnome, pa i u ljubavnom krah, traži magičnu ljepotu, baš kao što će se pred kraj filma u slike svakodnevnog upletati onirički animirani detalji. Primjer samosvojne autorske odluke *par excellence*.

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB):791-21"2013"

Dragan Jurak

Najbolje što hrvatski film trenutačno ima

Igrana selekcija na 22. danima hrvatskog filma, Zagreb, 15-21.
travnja 2013.

U zadnjih desetak godina u hrvatskom se filmu događaju strukturne, produkcijske i distribucijske promjene, ali i oslobađanje zamjetnih kreativnih potencijala. Kada govorimo o toj "restauraciji" hrvatskoga filma onda se pritom prije svega misli na filmove *Fine mrtve djevojke*, *Što je Iva snimila 21. listopada 2003*, *Oprosti za kung fu*, *Ta divna splitska noć*, *Tu, Što je muškarac bez brkova?*, *Živi i mrtvi*, *Crnci*, *Ljudožder vegetarijanac*, *Pismo ćaći*, *Svećenikova djeca...* dakle dugometražne igrane filmove koji su imali komercijalnog odjeka ili kritičkog uspjeha.

No produkcija dugometražnog igranog filma tek je vrh sante leda. Kada bi se tražilo srce tekuće obnove hrvatskoga filma ono možda ne bi bilo ni na pulskom festivalu, ni u novootvorenim multipleksima, ni uopće u dugometražnoj igranoj produkciji. Prije bi se moglo reći da se jezgra suvremenoga hrvatskoga filma nalazi u kratkoigranom programu na Danima hrvatskoga filma.

Filmska smotra koja je početkom 1990-ih postavljena kao sveobuhvatna revija nacionalnog filma – i politička protuteža anacionalnom festivalu u Puli – godine je provela životareći unutar raspadajućeg prostora Studentskoga centra u Zagrebu, iz kojeg su u međuvremenu pobjegli i Zagreb Film Festival i ZagrebDox. Svih tih godina Dani su ponajprije bili izlog propadanja hrvatskoga filma. No okvir smotre je ostao sačuvan i kako je počela restauracija hrvatskoga filma, tako su Dani zbog širine svog

programa postali najzanimljivije godišnje događanje filma u zemlji.

Tako se na Danima zna ono što ostatak zemlje možda još ne zna – recimo, da je Sonja Tarokić najintrigantnija suvremena hrvatska filmska autorica. Redateljica mahom studentskih filmova *Crveno*, *Kurvo!*, *Pametnice* i *Ja sam svoj život posložila* u igranome programu 22. dana hrvatskoga filma pojavljuje se kao suscenaristica *Terarija* Hane Jušić. *Terarij*, nagrađen Oktavijanom za igrani film, ujedno je i odličan ulaz u ovogodišnju selekciju kratkog igranog filma.

Hana Jušić suredateljica je *Pametnica* te redateljica *Danijela*, *Zimice* i *Mušica*, *krpelja* i *pčela*. U *Terariju* kroz leću kamere kao kroz staklo terarija, ili leću povećala, promatra povlačenje starijeg bratića i mlađe sestrice bakinim stanom. Oboje su gubitnici Houellebecqova "seksualnog tržišta". On je moron i psihopat u nastajanju, a ona je kabasta, povučena nesretnica u nastajanju. Prateći razvijanje filma, gledatelj se refleksno boji njegovih reakcija. Prema dramaturškoj šablوني bratić je pištolj koji će opaliti u trećem činu. To što na kraju "puca" sestrice, nudeći bratiću svoju mladost, dolazi kao iznenađenje, ali i kao olakšanje. Nije se dogodilo ništa sarkastično; samo je dvoje ružnih rođaka našlo utjehu u incestuoznome seksu.

Terarij nam po nekoliko osnova definira osnovne konture igrane konkurencije. Prvo, tu je ambicioznost i izvedbena izvrsnost filmova.



Terarij Hane
Jusic

Netipično za formu kratkog igranog filma, koja se često oslanja na dosjetku ili liričnost, filmovi 22. DHF-a iznosili su vrlo kompleksne priče i borili se s ambicioznim temama. Među najzanimljivijim filmovima bili su već spomenuti *Terarij*, zatim *Balavica* Igora Mirkovića, *Od danas do sutra* Sare Hribar, *Mucica* Alde Tardozi, *Mali debeli rakun* Barbare Vekarić, *Ljepotan* Saše Bana, *Kišobran* Jure Pavlovića, a istaknuli su se *Kapetan* i *Audicija* Zvonimira Jurića i Antonija Nuića, *Mrzim te* Lane Kosovac, *Putovanje* Lukše Benčića, *Kutija* Nebojše Slijepčevića, *Teleport Zovko* Predraga Ličine... Ujedno, ta neuobičajeno ujednačena i visoka kvaliteta filmova sugerirala je da i među odbačenim filmovima ima zanimljivih naslova, o čemu se dosta šušalo u kuloarima i elektroničkoj korespondenciji.

Drugo, dominantnu temu filmova predstavljali su obiteljski odnosi: bilo predstavljeni kroz osnovni trokut mama/tata/dijete (*Mali debeli rakun*, *Mucica*, *Od danas do sutra*, *Lili na mjesecu*, *Teleport Zovko*) ili kroz razne obiteljske podvarijante (*Terarij*, *Holly*, *Mrzim te*, *Sin*, *Balavica*, *Putovanje*, *Slonovi*, *Dostojanstveni čovjek*, *Eugen*, *Brija*). Dominantnost obitelji u narativima selekcije bila je toliko naglašena da to govori o nekim dubljim socijalnim i psihosocijalnim silnicama od same procentualne uočli-

vosti. Čini se da su se autori povukli u intimu obitelji. Ono što se događa u hrvatskome društvu događa se unutar njegove "osnovne ćelije". Pri tome je zanimljivo da se recentna društvena, politička i ekonomska situacija izravno reflektira tek u jednom filmu (*Dostojanstveni čovjek*), odnosno, da tek dva filma imaju povijesni kontekst (*Mali debeli rakun*, *Teleport Zovko*).

Treće, u autorskom smislu selekcija bi se ugrubo mogla podijeliti na filmove etabliranih autora, onih koji su već snimili dugometražni igrani ili dokumentarni film, ali ih to ne sprečava da se vraćaju statusno "nižoj" vrsti kratkoga filma (Zvonimir Jurić, Antonio Nuić, Aldo Tardozi, Igor Mirković, Kristijan Milić, Saša Ban), te na filmove mladih autorica (Hana Jušić, Sara Hribar, Barbara Vekarić, Daina O. Pusić, Dorotea Vučić, Lana Kosovac, Lana Račić, Hani Domazet, Maša Škalec), koje su ovdje, kao i tema obitelji, mnogo više od gole procentualne činjenice.

U filmskoj režiji žene još uvijek predstavljaju "vijest". Vijest je kada Kathryn Bigelow osvoji Oscara, vijest je i da od 24 filma u konkurenciji DHF-a devet potpisuju redateljice (uz jednu suredateljicu – uz zamjetnu prisutnost i scenaristica). Mlade redateljice ne žele govoriti o određenom "ženskom valu", tvrdeći odrješi-

to da im je “pička jedino što imaju zajedničko”. No rodni prevrat, rodno preuzimanje hrvatskoga filma, čini se očitim i samorazumljivim.

Od danas do sutra Sare Hribar prototip je toga holograma igrane selekcije: tu je ambicioznost/izvrsnost, tematiziranje obitelji i “ženski prevrat”. Kao kći Hrvoja Hribara, redateljica filmova *Pusti me da spavam* i *Pričaj mi o ljubavi* simbol je smjene naraštaja, ali i rodne smjene. Tematski je *Od danas do sutra* jezgra dominantne kozmogonije: obitelj kao središte svijeta i mreža svih odnosa.

Kroz priču o roditeljima koji su se rastali, ili su u procesu rastave, ali zbog kćeri i dalje glume obitelj, *Od danas do sutra* tematizira raspad braka, brigu o djeci i zahtjeve “hiperroditeljstva”, te one fine niti bračne ljubavi, naklonosti, ovisnosti... koje ostaju i nakon što se veza raspadne. U hvatanju tih niti režija Sare Hribar vidi sve, precizno gradeći odnose među likovima kroz usputne poglede, sitne reakcije, male glumačke minijature, pri čemu posebno treba istaknuti vrlo suptilnu ulogu Dijane Vidušin.

Hana Jušić i Sara Hribar vrh su ženskoga kopla. Prvi ešalon. Ali tu je i Barbara Vekarić koja u filmu *Mali debeli rakun* iz perspektive djevojčice prikazuje rat u Dubrovniku 1991. (jedina izraženija povijesna tematika selekcije); Lana Kosovac koja u *Mrzim te* tematizira raspad obitelji (s odličnom Lanom Barić u ulozi osamljene majke); i Silva Čapin koja se u *Holly* sasvim suvereno bavi teškom temom smrti supruge i majke. Uz njih valja još spomenuti i Lanu Račić koja u *Šta ti znaš šta se meni dogodilo?* na zanimljiv način ostavlja svoju priču neobjašnjenom, tek naznačujući osnovne narativne linije filma.

Žene smo pobrojili, i to nas sada vodi prema kutu u kojem se nalaze muškarci, većina već otprije etablirani redatelji. Kao i *Od danas do sutra* i *Balavica* odgovara temeljnom hologramu igrane selekcije. Igor Mirković, nagrađen Nagradom Krsto Papić za najbolju režiju, nedavno je debitirao dugometražnim igranim filmom, no *Balavicom* pokazuje da mu je uz

dokumentarni film kratkoigrana forma (*Krupni otpad*, *Inkasator*) i dalje autorski *tour de force*. Razlažući uobičajeni *girl meet boy* obrazac, film se poigrava motivima seksualnog sazrijevanja djevojčice koja ljeto provodi kod bake u Splitu jer joj se roditelji rastaju. *Balavica* je snimljena prema priči Olje Savičević Ivančević, no film je zapravo nemoguće prepričati jer ono najbolje u njemu nije u scenaristici, već u izvanrednoj scenografiji vrha nebodera, odličnoj kameri (nagrada Radoslavu Jovanovu Gonzu za najbolju kameru) te odličnom, lijenom tempu zbivanja.

Balavica, u kojoj djevojčica otkriva da mlađići vole ženske gaćice, posebice ako nisu oprane – i kojoj se miris znojnog dječakčkog tijela počinje miješati s vrućinom, mirisom soli u zraku i dalekim, potmulim odjekom raspada njene obiteljske baze – film je koji demonstrira koliko se u kratkoj formi može puno toga reći o seksualnom sazrijevanju i ubrzanom odrastanju.

Kao i *Balavica* i *Kišobran* Jure Pavlovića te *Ljepotan* Saše Bana mogu se okarakterizirati kao modificirani *boy meets girl* obrasci. No oba filma daleko su od banalnosti svoje premise “konstrukcije para”. *Kišobran* je izvanredan film o djevojci koja se nakon noći provedene s nepoznatim mladićem vraća po svoj zaboravljeni kišobran. Film je snimljen isključivo u krupnim planovima odlične Maje Posavec (nagrada za najbolju ulogu) bilježeći vezu (ljubav, brak, obitelj, itd.) koja se neće dogoditi. U kontekstu “rodnoga prevrata” igrane selekcije zanimljivo je pritom spomenuti da je djevojka koja se vraća po vezu i ljubav zaposlena i perspektivna, dok je muškarac koji je odbija obični *luftbremzer*. Dakle, očita je rodna superiornost junakinje i, s druge strane, nesposobnost muškarca da u njoj vidi svoj spas.

Ljepotan je, pak, priča o statistu kojeg organizatorica snimanja i njegova nova djevojka svrstava u skupinu “neuglednih” statista, ne znajući da je on načuo kakav je sustav klasifikacije. I ovdje imamo poigravanje s *boy meets girl* premisom, “konstrukcijom para” kao ele-

DRAGAN JURAK:
NAJBOLJE ŠTO
HRVATSKI FILM
TRENUTAČNO
IMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

mentarnim narativom. Ali taj se obrazac razlaže kroz profesionalnu nadređenost žene muškarcu i nehotično otkrivanje njezina mišljenja o njegovu izgledu kao posljedice tog odnosa.

Među ostalom muškom ekipom tu su još i Zvonimir Jurić s finom karverovskom pričom *Kapetan*, Antonio Nuić s filmom o snimanju filma *Audicija* (diptih *Kapetan* i *Audicija*), te Nebojša Slijepčević s *Kutijom*, filmom o ostavljenoj naslovnoj junakinji koja u jednom kafiću izaziva lančanu nervozu. Zanimljiv detalj pritom jest da kutiju u kafiću ostavlja penzioner koji govori srpski (Marko Nikolić), da je kutija namijenjena stanovitom Milenku Petroviću, ali da gosti kafića, strahujući da je riječ o bombi, ne ekspliciraju tu potencijalnu "srpsku vezu". Kao da je nacionalni strah od "srpske ugroze" preseljen u sferu nesvjesnoga: Milenko i srpska ekavica još uvijek izazivaju paranoidne strahove, samo što to više nitko ne dovodi u vezu sa srpstvom kao takvim.

Na kraju, tu je i nekoliko filmova kojima se može "oprostiti" zabavnost u ovoj izvanredno ozbiljnoj igranoj selekciji. To su *Teleport Zovko* Predraga Ličine, duhovita priča o tome kako je jedna zagrebačka gospođa u Međugorju

1981. zamijenjena za Gospu. *Teleport Zovko* je kratkoigrana dosjetka, ali s dobrim uvezivanjem malograđanske budućnosti iz 2040-ih i vjersko-nacionalnih mitova iz 1980-ih. Zatim je tu *Mucica* Alde Tardozzija, drama "hiperroditeljstva" u priči o prvome samostalnom odlasku malenog Mucice u školu (koji roditelji doživljavaju kao preplivavanje delte Orinoca), *Putovanje* Lukše Benčića s odličnom obiteljskom vinjetom na početku filma; *Soba* 3 Kristijana Milića i Maje Škalec s odličnim odgođenim žanrovskim završetkom, te *Brija* Luke Rukavine s razigranom manirom filmova Kevina Smitha.

Od ovih filmova, kojima se može "oprostiti" zabavnost, preko filmova s obiteljskom tematikom i filmova koji tematiziraju neke kompleksne odnose, do filmova uglednih redatelja i filmova *twenty-something* redateljica – selekcija igranoga dijela 22. dana hrvatskoga filma opet se pokazala bombonijerom hrvatskoga filma. Suvremena kratkoigrana forma ne samo da je ono najbolje što hrvatski film trenutačno ima, već je i najava onoga najboljega što bi tek trebalo doći.

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB):791.229.2"2013"

Stipe Radić

Godina prosječnosti

Dokumentarna selekcija na 22. danima hrvatskog filma, Zagreb,
15-21. travnja 2013.

Nakon prošlogodišnje apsolutne pobjede jednog dokumentarca na Danima hrvatskog filma (*Veliki dan* Đure Gavrana je osvojio Grand prix te nagradu za režiju), oni su ove godine ostali prilično zasjenjeni ostalim selekcijama. To ne čudi jer se prikazani dokumentarni odabir od 20 filmova pokazao sasvim prosječan s nizom solidnih dokumentaraca, ali ipak bez ambicioznijih djela, kao što su proteklih godina bili, recimo, *Blokada* Igora Bezinovića ili *Ratni reporter* Silvestra Kolbasa. Pozornost je pritom izazvalo začudno neuvrštavanje dvaju nagrađivanih filmova, koprodukcije uspješno prikazane u Cannesu, *Posljednja ambulantna kola Sofije* Iliana Meteva, te *Gangster te voli* Nebojše Slijepčevića, filma koji je na ZagrebDoxu osvojio nagradu publike. Prvi je znakovito osvojio priznanje Salona odbijenih kao najbolje djelo koje nije uvršteno u ovogodišnju selekcije Dana.

Nagrada Društva hrvatskih filmskih kritičara Oktavijan za najbolji dokumentarac dodijeljena je pak dugometražnom filmu *Teatar Chaplin – tragikomedija u četiri čina* Zorana Krema. Redatelj je nekoliko godina pratio naslovno riječko amatersko kazalište jedinstveno po tome što ga sačinjavaju mladi Romi, a snimljeni je materijal ambiciozno montirao tako da strukturom odgovara grčkoj tragediji (uz romske sajamske glazbene numere umjesto kora). Rezultat je simpatično i energično djelo čija je osnovna vodilja humanizacija Roma i poboljšanje njihova položaja unutar društva. Snimajući jeftinom tehnologijom društvan-

ce vođeno karizmatičnim Naserom Sokolijem tijekom nekoliko putovanja kroz više godina, Krema odlično hvata duh komične spontanosti i neposrednosti grupice, iako bi filmu ipak dobro došlo malo montažnog kraćenja. Tijekom njihovih putovanja diljem Europe upoznajemo šaroliku ekipu, pogotovo entuzijastičnog Nasera, koji daje sve od sebe da bi se njegovo kazalište održalo, iako je pod stalnim pritiskom amaterske neodgovornosti svih uključenih. Cijelo djelo pritom obilježava saznanje da je Naser smrtno bolestan, što otkrivamo tijekom zadnje četvrtine filma. Tragičan rasplet jedne tople komedije o malom kazalištu daje dodatnu univerzalnu dubinu i slojevitost Kreminom dokumentarcu koji tako postaje zaista emocionalno dirljiv i teško zaboravljiv.

Samosvojnu tragikomičnost pokazuju i upečatljiva *Brda 21000 Split* Silvija Mirošničenka o naslovnom splitskom kvartu i šarolikoj lepezi likova koji ga nastanjuju. Brda nemaju tipičan mediteranski kolorit, već je riječ o siromašnoj suburbiji razorenoj posttranzicijskom nezaposlenošću i depresijom. U filmu upoznajemo niz živopisnih likova, od zagriženog navijača Hajduka, preko isluženog boksača do članova kvartovskog hard-rock benda, dok ulogu vodiča nosi nevjerovatno brbljavi lokalni zubar koji neprestano ističe svoju literarno-poetsku stranu. Iako nefokusiran, film upečatljivo hvata ugođaj u kojemu se miješaju tuga i humor. Ispod komične površine djelo je sjetna posveta jednom splitskom



Teatar
Chaplin –
tragikomedija
u četiri čina
Zorana Kremer

kvartu i nekadašnjoj radničkoj klasi koja ga je nastanjivala, pa su i intervjuirani većinom djeca radnika koji su nekoć radili u danas ugaslim splitskim tvrtkama.

Kao elegija o nestajućoj klasi plavih ovratnika formiran je polusatni dokumentarac *Dvije peći za udarnika Josipa Trojka* Gorana Devića. Odieljen u dvije polovice, u prvoj promatramo demontiranje i odvoz stare peći sisačke željezare, a u drugoj postavljanje i svečano otvaranje nove. Redatelj je pristup formalan, s brižno komponiranim "voajerskim" polutotalima koji se izmjenjuju polaganim tempom. To stvara vizualno izuzetno upečatljivo djelo, s nekim krasno uhvaćenim detaljima, poput radničkog ručka uslijed demontiranja peći. Snimke iz posttranzicijske stvarnosti pritom su na zvučnoj razini uparene s radijskim i televizijskim isječcima iz socijalističke prošlosti, od čisto ideoloških govoranija, ekonomskih analiza do komentara samih radnika. Dijalektički je sukob dvaju vremena naglašen u drugoj polovici dokumentarca, u kojoj djelo dijelom gubi snažnu polemičnu nit, ali dobiva na slojevitosti. Svečano otvaranje nove peći praćeno je govorom predstavnika američkog vlasnika, na što Dević postavlja ne-

kadašnje Titove govore o brizi sustava za svakog radnika. Završna informacija koja ističe da je američki vlasnik u međuvremenu obustavio rad (doduše, novi ju je vlasnik opet pokrenuo, iako u znatno smanjenom obujmu), savršeno sumira mračni ton samoga filma o nezaustavljivom nestanku proleterijata kojemu svjedočimo u kasnom kapitalizmu.

Mogućnosti transcendiranja (krize) kapitalizma intrigantno propituje *Pun kufer*, rad poznatoga televizijskog voditelja Tomislava Jelinčića za koji je osvojio festivalsku nagradu za najboljeg debitanta. U središtu je dokumentarca ideja o samoodrživoj zajednici, njezinim mogućnostima i nedostacima, a primjer jedne autor pronalazi u selu Blatuša na Petrovoj gori. Šarolika grupica ljudi tako sačinjava eko-zajednicu unutar koje samostalno organiziraju vlastiti život, uz što minimalnije podređivanje utjecajima vanjskoga svijeta. Nekolicina otvorenih i iskrenih sugovornika govori o razlozima dolaska na selo te o podvojenim iskustvima zajedničkog života, a sve ih povezuje zasićenost urbanim načinom života. Autor pritom uspješno nijansira psihološke portrete pojedinaca s različitim individualnim potre-

bama, karakterima i željama. *Pun kufer* je fino zaokružen dokumentarac u kojemu se naziru mogućnosti autonomnijeg načina socijalnog funkcioniranja, ali i neizbježni problemi koje uvjetuje dinamika unutar male zajednice.

U programu su se našle i tri uspješne dokumentarne minijature koje se na različite načine bave poratnim traumama. *Presuda* Đure Gavrana odlično je djelo koje promatrački bilježi lica i reakcije ljudi tijekom prijenosa nepravomoćne haške presude za optužene časnike, sudionike vojno-redarstvene akcije Oluja. Dok ratno-patriotska ikonografija obilježava svaki kadar, a govornici s bine ističu da rat još uvijek traje, film u nizu snažnih krupnih planova prikazuje izljeve emocija pojedinaca različitih dobnih skupina. Potresnom postavkom da se dokumentarac odvija u neodređenoj zemlji između dvaju ratova, otvara se i upečatljivi *Muški film* Nebojše Slijepčevića. Autor snima djecu kako kupuju, a zatim u zajedničkoj igri i koriste plastično oružje. Predstavljajući dječju igru kao nekakvu generacijsku vježbaonicu za sljedeći rat, stvara se jezivi ugođaj koji je naglašen umješnim zvučnim i slikovnim autorskim intervencijama koje film približavaju eksperimentalnom terenu. Ubačeni zvučni detalji eksplozija tako skreću pozornost na to da djeca odrastaju okružena nasiljem, što još snažnije rezonira zbog ne tako davne prošlosti ovih prostora. U trećem filmu iz ovoga niza, *Ne mogu bez obaveze* Dragice Posavec, upoznajemo čovjeka koji je ratovao kroz cijeli Domovinski rat, a sada se kao bivši profesionalni vojnik polagano navikava na svakodnevicu. Hobistički se brine o pčelama, ali i dalje ne može bez oružja te često odlazi u lov. Iako ističe da nema trauma, jedan zanimljivi autorski, ubačeni noćni snimak nosi ambivalentnost obilježenu dubljim, psihološkim konotacijama. Poraćem se Drugog svjetskog rata te traumatičnim posljedicama razdora između Tita i Staljina bavi Darko Bovoljak u korektnom dokumentarcu *Goli otok*. Svjedočanstvu Alfreda Pala, snimanom tijekom jednodnevne šetnje otokom, dodani su čitani

potresni arhivski dokumenti o višegodišnjem utamničenju njegova poznanika, kao i intervju s Jovom Kapičićem koji neumorno predstavlja stranu birokratskih branitelja poretka.

I am nobody Barbare Matejčić i Nine Urumov na inovativan je način obradio važnu suvremenu temu, pitanje imigracije. Autorice intervjuiraju osobe koje traže azil u Hrvatskoj, a u statičnom kadru snimaju samo krupni detalj njihovih ruku u kojima drže osobne predmete koje su ponijeli iz svojih zemalja i domova. Oni pričaju intimne, obiteljske priče vezane uz te stvarčice iz prijašnjeg života, što je uviđavan i intrigantan način na koji autorice humaniziraju potpune strance iz dalekih i različitih kultura. Humanizaciju kvartovskih delikvenata postiže pak Hrvoje Mabić u solidnom televizijskom dokumentarcu *Na rubu*. Film prati dvojicu momaka i jednu djevojku sa zagrebačke periferije koji razmjerno iskreno pripovijedaju o tome kako su završili u popravnim domovima, pa tako govore i o vlastitoj okrutnosti, pljačkama i napadima nožem. Dokumentarac pokazuje da su svjesni svojih postupaka, no uhvaćeni u spiralu osobne slabosti, zahtjeva okoline i socijalne neprihvaćenosti, teško se mogu maknuti s puta kriminala. Tinejdžerima s problemima se bavi i drugi Mabićev film iz programa, *Alisa u zemlji stvarnosti*, o tri djevojke koje su godine školovanja provele u domovima za nezbrinutu djecu. One žele tek jednake šanse da žive kao i njihovi vršnjaci, a svaka predstavlja životnu priču unutar koje se otkrivaju nebriga roditelja, kao i inercija državnih službi koje im, u konačnici, jedine mogu pomoći.

Uspjela minijatura Maria Papića 8x8 prati grupu starijih građana kako promatraju partiju uličnog šaha. Redatelj mudro uopće ne prikazuje igru, već samo promatrački snima lica uključenih. Svaki od njih ima nekakav vlastiti komentar ili upadicu, što afirmira zajedništvo bez obzira na individualne razlike. Kako je film situiran u Sarajevo, tako taj običan ljetni dan te obična partija šaha postaju optimistična metafora urbane povezanosti. Sasvim su-

STIPE RADIĆ:
GODINA
PROSJEČNOSTI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

protro pokazuje eksperimentalni dokumentarac *Otvoreno za (krivu) interpretaciju* Slavena Žimbrega u kojemu se naglašava etnička i religijska netrpeljivost u suvremenoj Bosni i Hercegovini. Redatelj to čini snimajući ulične grafitte te komparirajući rituale iz bogomolja različitih religija s ekstatičnim hedonizmom kasnog kapitalizma. Kako naslov i sugerira, svatko treba sam zaključiti što film poručuje, no ipak je riječ o neupečatljivom i ne suviše provokativnom djelu. Lako je zaboravljiv i kratki dokumentarac *Sama* Zvonimira Jurića nastao kao dio godišnjeg europskog televizijskog projekta Izazovi, a ideja autora bila je da djevojčica koja se boji mraka sama snima svoj samostalni boravak u stanu tijekom jedne večeri. Na kraju rad pokazuje tek glumačke sposobnosti djevojčice, kao i njezin topli odnos s majkom.

Simpatični trominutni *Ne vjeruj nikome* Luke Čurčića bilježi razinu urbanog nepovjerenja tijekom spontano snimljenog događaja u kojemu se brojni pješaci oglašuju na opasku snimatelja da je most na koji će zagaziti zaleđen. S druge strane, uspjeli *Hram* Ivana Vukovića pokazuje na koji način gradski prostor može biti komunalno korišten i na taj način transformiran. U filmu autor gradi napetost tako da snima grupicu *breakdance*-era ili *b-boy*-eva koji putuju iz različitih dijelova grada do vlastite male gradske oaze, zagrebačkog Oktogona. Inače od pješaka uziman zdravo za gotovo, on za plesače nosi snažno značenje u kojem je akumulirano njihovo iskustvo, a njegova je mitska razina u filmu naglašena time što ekipu uopće ne vidimo da stiže na cilj i da pleše. Djelo je tako uspjelo u odavanju počasti mjestu, ali i nekim članovima ekipe koji više nisu s njima. Na koji način neke urbane lokacije mogu sasvim neočekivano imati upisano iskustvo pokazuje zabavni *Park ljubavi* Lane Kosovac, o novozagrebačkom parku u kojemu su se stabla sadila tako da bi mladenici prilikom vjenčanja odabrali stablo koje će se posaditi u spomen na njihov brak. Autorica pronalazi te intervjura nekoliko nekadašnjih mladenaca,

od kojih je svaki par prošao različitu bračnu sudbinu punu uspona i padova.

Za razliku od protekle dvije godine, ovogodišnju su obilježili glazbeni dokumentarci. Tako solidna *Hrvatska rapsodija: Maksim Mrvica* Brune Bajić prati uspon hrvatskog pijanista koji je slavu stekao spojem klasike i popularne glazbe, a o njemu govore relevantni sugovornici, od najranijih profesora, preko menadžera do samog Mrvice. Film prati postepenu komercijalizaciju jednog osobnog umjetničkog puta, dok *Jazz apartman* Biljane Čakić-Veselić i Tomislava Lovre Pavleke te *Kries 50:50* Marka Dimića slave upravo suprotno, načine umjetnika da opstanu, pritom nikad ne žrtvujući vlastitu slobodu. *Jazz apartman* propituje fenomen grožnjanskog jazz festivala koji svako ljeto u istarski gradić dovodi glazbenike s raznih krajeva svijeta, tako i različite glazbene motivacije i izričaje ukorijenjene u slobodi kakvu pruža jazz. Osim intervjua s glazbenicima i organizatorima, autori filmu daju sloj ugođajnosti intervjuirajući starije mještane od kojih svatko ima nekakav svoj zabavni komentar na festival. *Jazz apartman* slavi eksperiment naspram financijskog uspjeha, a o umjetnosti, poslu i slobodi pesimističnije progovara *Kries 50:50*. To je profil Mojmir Novakovića, kulture figure hrvatske glazbene scene, nekada vođe Legena, poslije Kriesa, a sada i informatičara u jednoj maloj britanskoj firmi. Dimićev je dokumentarac pritom slab na informacijama te je prvenstveno namijenjen poznavateljima i poštovateljima glazbenikova rada. Sličice iz trenutnog života u Velikoj Britaniji, kamo je otišao iz poslovnih razloga, uparene su sa snimkama zagrebačkog koncerta te s raspravama grupe u garderobi. Konačnu konturu film dobiva kada se pred kraj otkrije da brojke iz naslova označavaju mogućnost za raspad benda, čime *Kries 50:50* postaje upečatljiv profil neprilagođena umjetnika koji je došao do kraja jedne životne staze, tijekom koje je uvijek birao autonomiju naspram financijskog uspjeha.

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB):791.228"2013"

Jurica Starešinčić

Hrvatska animacija kao geografska i ekonomska odrednica

Animirana selekcija na 22. danima hrvatskog filma, Zagreb, 15-21. travnja 2013.

Atomizacija i decentralizacija animirane produkcije globalni je proces koji traje već dvadesetak godina i prije svega se ogleda u polaganom odumiranju "škola" animacije. U Europi se proizvode filmovi koji namjerno sliče američkim uspješnicama, u Americi pokušavaju imitirati brzu i relativno jeftinu japansku proizvodnju televizijskih animiranih serija, japanski animatori nastoje se približiti zapadnoj publici... Uz poneku iznimku (Aardman, Ghibli) jedini stilski prepoznatljivi *brendovi* u današnjoj animaciji su autori, ne studiji. Što nas zapravo dovodi do nekakve ukupne slike o stilu, estetici, traženjima i temama suvremene hrvatske animacije koju su nam ove godine prezentirali Dani hrvatskoga filma: ne postoji više ništa što bismo mogli zvati "hrvatskom školom" ili "hrvatskim stilom" animacije.

Od osnivanja Zagrebačke škole crtanog filma kasnih 1950-ih, kad su se praktički svi filmovi u hrvatskoj proizvodili klasičnom animacijom crteža (uz poneku kolažnu), do prije nekoliko godina kad se činilo da se formira nova, ne sasvim homogena, ali svakako srodna generacijska estetika s novom tehnikom (računalna 3D-animacija), ali sa starom sklonošću eksperimentu, univerzalnoj simbolici, globalnim problemima i izbjegavanju dijaloga (Simon Bogojević Narath, Marko Meštrović, Davor Međurečan, Veljko Popović, Zdenko Bašić), naviknuli smo govoriti o "hrvatskoj" animaciji

kao pridjevu koji opisuje jedan prepoznatljiv stil. Nakon ovogodišnjih Dana taj pojam ima smisla jedino kao geografska ili ekonomska odrednica (velika se većina domaće produkcije sponzorira putem HAVC-a i gradskih ureda za kulturu).

Iako je dojam da ovogodišnja konkurencija nije bila osobito jaka, ljubitelji animacije razveselili su se što je "glavnu nagradu" Dana odnio animirani film *Bla* (Martina Meštrović), jednako kao što smo se razveselili što se od ove godine ta nagrada zove Surogat po filmu Dušana Vukotića iz 1961. Teško se oteti dojmu da je upravo slavljenje Vukotićeva klasika, koji je prije pola stoljeća Hrvatskoj donio jedinog Oscara, utjecalo na ocjenjivački sud da se prikloni upravo animiranom filmu, i to vjerojatno filmu ponajviše u duhu "zagrebačke škole" od svih predstavljenih na Danima.

Bla je film o problemu obrazovanja gdje se u dječje glave ulijeva previše informacija i od njih se očekuje da ih nekritički upijaju. Zatim se to prenosi i na njihove svakodnevne živote kroz tradicionalne masovne medije i internet. Autorica gotovo da i ne traži prigodne metafore, već sve probleme o kojima želi progovoriti izražava doslovno. "Bla" u ušima njezine protagonistice upravo je *mot juste* za sve ono što putuje zvučnim valovima ili je zabilježeno simboličkim prikazom na papiru, a što njezin um odbija procesuirati i čemu odbija pridružiti



Finili su Mare
bali Natka
Stipaničeva

bilo kakvo značenje. Poruka je efektno oblikovana u kompetentnu cjelinu solidnog crteža, solidne animacije, privlačnih blijedih boja... U cjelini solidno djelo koje se ipak ne ističe osobitom ambicioznošću niti originalnošću.

Vjerojatno najambiciozniji rad Dana jest *Mehaničko srce* Manuela Šumberca. Za razliku od filma *Bla* Šumbercev je film pretenciozan i pamtljiv, ali i puno manje uspio. Vjerojatno težeći postići izgled spektakala kakve u kratkoj formi rade animatori poput Tomasza Bagińskiego ili našeg Simona Bogojevića Naratha, Šumberac se potrudio da svaki lik i cijela scenografija budu detaljno izrađeni u 3D-e okružju, da teksture budu sitničave i perfekcionistačke, da glazba naglašava svaki kadar... Sve u svemu, film se kao cjelina raspada upravo zbog previše spektakularnosti. Gotovo da i nema bilo nepokretne kamere bilo pseudodokumentarističkog nemirnog kadra: svaki kadar kao da je snimljen s krana, svaki je popraćen pompoznom orkestralnom glazbom, svaki kao da želi biti vizualni doživljaj za sebe. Tako u trenutku kad urar, junak ove priče, u očajničkom nastojanju da udahne život u satni mehanizam iščupa vlastito srce (metaforički se može dovesti u vezu sa stvaranjem animiranog filma koji je također

neka vrsta oživljavanja, što je još jedna paralela koja povezuje *Mehaničko srce* s Bagińskim i njegovim kulturnim djelom *Fallen Art*, 2006) – ne osjećamo gotovo ništa, kao što se ni taj kadar ni po čemu ne ističe od prethodnih.

Ipak, oveći smo prostor posvetili ovom filmu s dobrim razlogom: a taj je tehnička razina animacije; estetika i kadriranje obećavaju da će ovaj vrlo mladi autor, ako se posveti proučavanju dramaturgije i filmskog jezika, vrlo uskoro postati jedna od perjanica naše animacije.

Nagradu filmskih kritičara, Oktavijana, ponio je film koji bismo također mogli svrstati u isti smjer unutar domaće animacije (ranije spomenute 3D-e animatore), ali je u svakom drugom pogledu puka suprotnost *Mehaničkom srcu*. Iznimno produktivni mladi animator Natko Stipaničev u vrlo dobrom filmu *Finili su Mare bali* nastavlja se ponajviše na likovnost Veljka Popovića (vrlo jednostavni 3D-e modeli uspješno prikriveni postprodukcijским dodavanjem uzoraka, strukture slici). Njegova je kamera statična, tempo sporiji, vizuali nenametljivi; sve kako i dolikuje priči o gubitku voljene osobe u izoliranom okružju gdje je ta osoba bila jedini čvrsti oslonac zbog kojeg je jedino ribarskog života imala svoje značenje.

Postavljeni jedan pored drugoga, *Mehaničko srce* i *Finili su Mare bali* snažna su potvrda postavke da je ponekad manje više.

Još jedan film koji se istaknuo potencijalom, ali je sasvim zakazao u dramaturgiji, izvanredno je nacrtan i povremeno dojmljiv film Tee Stražičić *Banja sv. Ivana* u kojem se klasičnom animacijom pripovijeda o *rock*-zvizdici koju upropaštava promiskuitet (ili barem tako nešto zaključujemo iz kataloških materijala, budući da je sam film odrađen toliko konfuzno da je naraciju teško pratiti).

Fibonaccijev kruh, kultnog crtača stripova svjetskog glasa Danijela Žeželja, ambiciju da pripovijeda o nečemu što se u nekoliko riječi može prepričati vjerojatno nije ni imao. Prikazan na otvaranju festivala, dakle, kao film iz animirane konkurencije koji je ponajveći magnet za publiku, još je jedan genijalni likovno-glazbeni eksperiment Žeželja i njegove supruge, uspješne *jazz*-glazbenice Jessica Lurie također u potpunosti ne iskorištava svoje potencijale. Ponajviše ga sputava gotovo nepostojanje animiranih sekvenci. Na prvo gledanje, dojam je da gotovo i nema kadra u kojem je za sekundu trajanja filma potrošeno više od četiri crteža. Naravno, to je objektivna posljedica složenosti crteža o kojima govorimo, koji su stvarno izvanredni, usudio bih se ustvrditi neki od najboljih u Žeželjevoj karijeri (riječ je o jednom od rijetkih autora koji već godinama rade sličnim stilom, ali ni u jednome trenutku ne upadaju u maniru, već konstantno rade sve bolje), ali u animiranom filmu možda baš njegova sposobnost da ljudskom tijelu daje dojam dinamične pokretljivosti statičnim crtežom naglašava nedostatak pokreta.

Najmanji (Tomislav Šoban) eksperimentalni je animirani film nastao animacijom objekata i popraćen dvama naratorima (pripovjedačem i glasom iz znanstvenog programa koji objašnjava fizikalne osobine zvuka). Riječ je o vrlo slojevitom i sofisticiranom djelu koje zaslužuje pomniju analizu i zasigurno spada među najuspješnije filmove festivala. Sve

što saznajemo u filmu podložno je sumnji jer dolazi iz sekundarnih informacija (ništa konkretno ne vidimo, sve nam pripovijeda glas iz *off*-a koji je i sam na rubu sumnje jer se čini da i njegovi zaključci dolaze na osnovi onoga što je čuo, osjetio, zaključio). Jedini autoritativni i samouvjereni glas, koji povremeno čujemo i kojem bespogovorno vjerujemo, jest spiker nekakve popularnoznanstvene emisije koja povremeno prekida glavnu narativnu liniju. Međutim, ni taj glas nam nimalo ne pomaže rasvijetliti misteriju nestanka Najmanjeg, koja je narativna osnova filma jer, kao što je često sa znanošću slučaj, nudi nam pregršt informacija o partikularnim fizikalnim osobinama zvuka, ali nikakve o značenju onoga što čujemo. Riječ o vrlo inteligentnom i kvalitetno izrađenom filmu koji svojom dinamikom i živahnim pripovijedanjem na trenutke doziva u pamćenje filmove Chrisa Shepherd.

Krešimir Zimonić svoj je projekt *Zlatkine žute minute* predstavio prvo *trailerom*, a na ovim Danima i dovršenim filmom. Ukupni dojam nakon odgledanog cjelovitog djela pomalo je zbunjujuć, jer *trailer* je najavljivao potpuni raspad, dok film na kraju nije uopće tako loš. Najveći problem ostala je nekonzistentnost likovnih stilova, gdje je u svakom kadru očigledno tko ga je animirao (barem je očigledno svaki put kad se pojavljuju likovi Matije Pisačića, dok su se Andrej Rehak i Bruno Marin prilagodili Zimonićevoj estetici, no ipak ostali nedovoljno usklađeni jedan s drugim), ali u slijedu kadrova pojavila se neka logika i brak klasične i 3D-e animacije nije osobito nakaradan. Nekoliko kadrova vrlo je uspjelo, a kadar u kojem Zlatka šeće u haljini od godišnjih doba koja se izmjenjuju samo je nekoliko tehničkih detalja od antologijskog, da ne kažemo udžbeničkog potencijala. Sasvim dovoljno za pozitivnu ocjenu.

Na kraju vrijedi istaknuti i filmove koji su usmjereni najvjernijoj publici animacije: djeci. Ivana Guljašević već je prepoznatljiva autorica dječjih filmova u kojima se crtež tipičan za slikovnice jednostavno animira i upotpunjuje

JURICA
STAREŠINČIĆ:
HRVATSKA
ANIMACIJA KAO
GEOGRAFSKA
I EKONOMSKA
ODREDNICA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

naracijom također sličnom tekstovima kakve nalazimo u slikovnicama.

S druge strane, *Skriveni talent* Mirana Miošića obiluje raskošnom i vrlo kvalitetnom animacijom i pripovijeda isključivo filmskim sredstvima i kao takav vrlo uspješno zabavlja

i one nešto starije. Kao izrazitu kvalitetu ovog filma valja istaknuti i vrhunski crtež koji – po- gađate – nalikuje na crtež kakav običavamo vi- đati u slikovnicama jer, poput Ivane Guljašević, glavna crtačica Ana Kadoić također je iskusna autorica u tom mediju.

22. dani hrvatskog filma

Nagrade Oktavijan: rezultati glasovanja članova Hrvatskog društva filmskih kritičara

Priredila: Marijana Jakovljević

IGRANI FILMOVI

1. Terarij, r. Hana Jušić – 4,27

2. *Teleport Zovko*, r. Predrag Ličina – 4,20
3. *Balavica*, r. Igor Mirković – 3,90
4. *Od danas do sutra*, r. Sara Hribar – 3,72
5. *Mrzim te*, r. Lana Kosovac – 3,71
6. *Mucica*, r. Aldo Tardozi – 3,70
7. *Kapetan i audicija*, r. Zvonimir Jurić i Antonio Nuić – 3,62
8. *Slonovi*, r. Daina Oniunas Pusić – 3,50
9. *Mali debeli rakun*, r. Barbara Vekarić – 3,455
10. *Ljepotan*, r. Saša Ban – 3,454
11. *Kišobran*, r. Jure Pavlović – 3,37
12. *Kutija*, r. Nebojša Slijepčević – 3,33
13. *Arachne*, r. Denis Alenti – 3,10
14. *Na kvadrat*, r. Radislav Jovanov Gonzo – 3,09
- 15.-16. *Dostava*, r. Hani Domazet – 3,00
- 15.-16. *Sin*, r. Ivan Sikavica – 3,00
17. *Dostojanstven čovjek*, r. Igor Šeregi – 2,90
- 18.-19. *Brija*, r. Luka Rukavina – 2,80
- 18.-19. *Soba 3*, r. Kristijan Milić i Maša Škalec – 2,80
20. *Holly*, r. Silva Čapin – 2,71
- 21.-22. *Lili na Mjesecu*, r. Dorotea Vučić – 2,60
- 21.-22. *Putovanje*, r. Saša Tomić – 2,60
23. *Šta ti znaš šta se meni dogodilo*, r. Lana Račić – 2,555
24. *Eugen*, r. Dario Radusin – 2,55

ANIMIRANI FILMOVI

1. Finili su Mare bali, r. Natko Stipaničev – 4,67

2. *Najmanji*, r. Tomislav Šoban – 4,00
3. *Mehaničko srce*, r. Manuel Šumberac – 3,83
4. *Fibonaccijev kruh*, r. Daniel Žeželj – 3,55
- 5.-6. *Drveni neboder*, r. Ivana Guljašević – 3,33

- 5.-6. *Zlatkine žute minute*, r. Krešimir Zimonić – 3,33
7. *Cura koja je voljela bajke*, r. Čejen Černić – 3,28
8. *Iz dubine*, r. Katrin Novaković – 3,25
9. *Bla*, r. Martina Meštrovic – 3,16
10. *Fliper*, r. Darko Vidačković – 3,00
11. *Transecho*, r. Nikola Radović – 2,83
- 12.-13. *Crvenkapica, još jedna*, r. Ana Horvat – 2,66
- 12.-13. *Skriveni talent*, r. Miran Miošić – 2,66
14. *Banja sv. Ivana*, r. Tea Stražičić – 2,16

EKSPERIMENTALNI FILMOVI

1. Amnezijak na plaži, r. Dalibor Barić – 3,66

2. *Fronta*, r. Goran Škofić – 3,42
3. *More šumi, val se pjeni*, r. Natko Stipaničev – 3,37
4. *Sestre*, r. Lea Vidaković – 3,12
5. *Charlie, volim te*, r. Miro Manojlović – 3,00
6. *Displacement*, r. Liliana Resnick – 2,70
7. *Distopija*, r. Igor Dropuljić – 2,55
8. *Promjena*, r. Dijana Protić – 2,50
9. *Priča za laku noć*, r. Vlado Zrnić – 2,37
10. *Fatalna greška kralja Mide*, r. Marina Burolo – 2,22
- 11.-12. *Produkt*, r. Katrin Novaković – 2,12
- 11.-12. *Urbi et orbi*, r. Darko Bovoljak – 2,12

DOKUMENTARNI FILMOVI

1. Teatar Chaplin – tragikomedija u četiri čina, r. Zoran Krema – 4,00

2. *Pun kufer*, r. Tomislav Jelinčić – 3,87
3. *Park ljubavi*, r. Lana Kosovac – 3,83
4. *Alisa u zemlji stvarnosti*, r. Hrvoje Mabić – 3,66
- 5.-6. *Dvije peći za udarnika Josipa Trojka*, r. Goran Dević – 3,50
- 5.-6. *Sama*, r. Zvonimir Jurić – 3,50

7. *Presuda*, r. Đuro Gavran – 3,44
8. *I am nobody*, r. Barbara Matejčić i Nina Urumov – 3,42
9. *Hrvatska rapsodija: Maksim Mrvica*, r. Bruna Bajić – 3,40
10. *Ne vjeruj nikome*, r. Luka Čurčić – 3,37
11. *Muški film*, r. Nebojša Slijepčević – 3,33
12. *Goli otok*, r. Darko Bivoljak – 3,28
13. *Brda 21000 Split*, r. Silvio Mirošničenko – 3,25
14. *8 x 8*, r. Mario Papić – 3,22
- 15.-16. *Hram*, r. Ivan Vuković – 3,16
- 15.-16. *Jazz apartment*, r. Biljana Čakić-Veselić i Tomislav Lovro Pavleka – 3,16
17. *Na rubu*, r. Hrvoje Mabić – 3,12
- 18.-19. *Kries 50:50*, r. Marko Dimić – 3,00
- 18.-19. *Ne mogu bez obaveze*, r. Dragica Posavec – 3,00
20. *Otvoreno za krivu interpretaciju*, r. Slaven Žimbek – 2,62

NAMJENSKI FILMOVI

1. **Zagonetni dječak: špica za film – 4,60**
2. *Upiši promo* – 4,22
3. *Hrabri telefon* – 4,00
- 4.-5. *Dodir* – 3,80
- 4.-5. *Zelena čistka – kartiranje* – 3,80
6. *Riječno kino uz Karlovačko 2012: foršpan* – 3,6
- 7.-8.-9. *Gavella motions* – 3,50
- 7.-8.-9. *MUP alkohol kampanja / Razmisli – kad piješ ne vozi* – 3,50
- 7.-8.-9. *VIP TV: Image* – 3,50
10. *Nike We Run Coast: Pump Runners* – 3,40

- 11.-12. *Erste gotovinski krediti u kunama* – 3,33
- 11.-12. *Karlovačko: Vlakić* – 3,33
13. *Korak u život* – 3,16
14. *Štafeta* – 3,00
- 15.-16. *EVO TV: Velika šuma* – 2,80
- 15.-16. *TOMATO: Garfield* – 2,80
17. *Eurojackpot: Talijan* – 2,50

GLAZBENI SPOTOVI

1. Franka de Mille: *Come on* – 4,25
2. Reverse engineering feat. Diyala: *Heart Juice* – 3,80
3. Fog frog dog: *Pohyeye* – 3,75
4. Mayales feat. Yaya: *Ti dobro znaš koje pričam* – 3,66
- 5.-6. The Chweger: *Alone* – 3,50
- 5.-6. Vlada Divljan & Ljetno kino Big Band: *Samo jednu ljubav imam* – 3,50
7. Justin's Johnson: *S faksa na kavu* – 3,40
- 8.-9.-10. Dosh Lee: *Burek* – 3,25
- 8.-9.-10. Maja Keuc: *You are a Tree and I'm a Balloon* – 3,25
- 8.-9.-10. Ultimatum: *Mojoj ljubavi* – 3,25
- 11.-12. Connect: *Game over* – 3,20
- 11.-12. Miroslav Evačić feat. Ivo Kovač Kaj: *Grabo kopam* – 3,20
- 13.-14. Beetantone: *Bolji život* – 3,00
- 13.-14. Zebrax: *Sretna nova 1984.* – 3,00
15. Tranzistor: *Mama* – 2,75
16. Filip Dizdar: *Hodaš na rukama* – 2,66
17. Lucas: *Nakon ljubavi* – 2,60
18. Biciklič: *Betmen* – 1,75

UDK: 791.633-051PAPIĆ, K."2012"(049.3)

Cvjetni trg

(Krsto Papić, 2012)

U svom posljednjem filmu redatelj Krsto Papić zadržava se na onome što možemo definirati kao njegove osnovne tematske preokupacije. Potreba da istraži i kaže nešto o aktualnom političkom i društvenom sustavu spomoću filma prisutna je, na ovaj ili onaj način, u svim njegovim filmovima, bilo dokumentarnim, bilo igranim. Paralelu je moguće povući ne samo s direktnim prethodnikom – dokumentarnim filmom iz 2010. pod nazivom *Građani Cvjetnog trga* – nego i sa starijim ostvarenjima, pri čemu se kao prvi nameću *Izbavitelj* (1976) i *Lisice* (1970). *Građane Cvjetnog trga* Papić je i sam naveo kao osnovu svog novog filma; naime, događaj u kojem je 1999. prilikom mafijaškog obračuna na Cvjetnom trgu ubijen nevini prolaznik, otac dvoje djece, Papić je nastojao istražiti i prikazati spomenutim dokumentarcem. Međutim, kako je sam ispričao u jednom intervjuu, do materijala je bilo teško, pa i nemoguće, doći. Iz te pozicije nemogućnosti kreće namjera da svoje viđenje, doduše, fiktivno, prikaže filmom. Scenarij, koji potpisuje Mate Matišić, nastao je spajanjem Papićevih pronađenih materijala i filma *Građani Cvjetnog trga* te Matišićeve drame *Balon*. Držeći se osnovne idejne potke Matišić na nju nadovezuje čitav niz fiktivnih elemenata i radnju koja s primarnim stvarnim događajem i nema mnogo veze.

Narativna nit slijedi Filipa Kapecu (Dražen Kühn), glumca zaposlenog u kazalištu lutaka, obiteljskog čovjeka i oca dvoje djece. Ni po čemu izniman – niti po glumačkim uspjesima i ambicijama, a niti po životnom standardu – Kapec očigledno živi miran, povučen, prosječan obiteljski život u Zagrebu, sve do trenutka kada mu policijski inspektor postavi ultimatum: ili će uhititi Kapecova sina tinejdžera kojeg je neposredno prije ulovio da puši marihuanu, ili će mu učiniti

uslugu. Izbor roditelja posve je jasan i logičan, pa će nakon prvotnog nećkanja, kada shvati da inspektor nema namjeru popustiti, Filip Kapec na posljatku pristati. Inspektor, kako dalje doznajemo, nastoji već godinama stati na kraj lokalnom mafijašu Macku (Mladen Vulić), koji sustavno ubija one koji mu se suprotstave, ali policija ga u tome do sada nije uspjela spriječiti. No prilika je možda na pomolu, a vremena je sve manje jer je Macko obolio od teške bolesti i kraj je, po svemu sudeći, izvjestan. Stoga inspektor traži od Kapecu da na nekoliko sati preuzme "ulogu" svećenika i Macka prilikom ispovijedanja navede da prizna ubojstva i otkrije što je učinio s tijelima, istovremeno snimajući razgovor. Kapec, ustrašen pred zloglasnošću oboljelog mafijaša, dolazi u bolnicu i zatječe Macku koji se opraštajući od života nastoji osloboditi tereta svojih grijeha. U ispovijesti doznaje da tijela ubijenih zakopava u temelje budućih zgrada. Kapec, unatoč povremenoj zbunjenosti, uspješno izvršava zadatak, no to nije kraj. Macko se, nakon niza događaja u kojem postaje jasno da je svećenik lažan, počne raspitivati o njegovu stvarnom identitetu i zahvaljujući svojim lokalnim mrežama i korumpiranosti pojedinih aktera doznaje o kome se doista radi. Tu počinje opasna igra bježanja, skrivanja i konačnog otkrivanja Kapecu, koji se iz sigurne smrti pod slojem betonskih temelja spašava pukom domišljatošću. Kapec je spašen, no može li se nakon toga doista vratiti svom mirnom, prosječnom životu?

Papić je u ovoj domaćoj inačici kriminalističkog trilera pomalo neinventivno i uz mnogo klišeiziranih detalja te preuzetih stereotipnih situacija ponovno reciklirao stare motive, premještajući ih u kontekst tranzicijske Hrvatske. U filmu su sukobljena dva tipa "pravog Hrvata" – jedan koji mirno životari i prema istinskoj patrijarhalnoj koncepciji predstavlja stup svoje obitelji, ugrožavajući i vlastiti život za nju, a drugi kao karikaturalizirani hercegovački tajkun ogrezao u mutne poslove, figura apsorbirane lokalne moći, poduzetnik (i to građevinar!), ženskaroš, ali pritom i katolik te "pravi muž koji živi za svoju djecu". Pritom je nemoguće odrediti koji je od

KINO-
REPERTOARHRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



njih dvojice više stereotipiziran: glumac koji se, vrlo izvjesno, koristi elementima koje je vidio u hollywoodskim akcijskim filmovima – od snimanja vlastite izjave kamerom da bi se zaštitio, do raznih oblika blefiranja pred opasnim mafijašem; ili, pak, zloglasni mafijaš u kojem su utjelovljene sve dispartne kategorije mogućih odrednica identiteta hrvatskog zločinca temeljene na brojnim primjerima iz svakodnevnih medijskih izvještaja tijekom posljednjih petnaestak godina. Zaštita od oštice prevare i zločina nigdje se ne može potražiti, jer je, naime, mreža korupcije zahvatila sve segmente društva: politički i pravni sustav, policiju, crkvu, čak i estradu.

Slično kao i u *Izbavitelju* Papić će opet prst optužbe usmjeriti u sam politički vrh države. Pa i sama uloga policije kao zaštitnika građana podvrgnuta je temeljitoj kritici, u skladu s temeljnom porukom filma: policija ne samo da nema nikakva uspjeha u postizanju i održavanju određene razine zaštite građanstva, nego je i sama korumpirana i teži isključivo osobnim interesima. I policijski

inspektor, koji se služi sitnim ucjenama da bi se posredno uhvatio ukoštac s Mackom, otkriva se kao lik čije djelovanje kreće isključivo iz osobne frustracije. Ipak, filmom *Izbavitelj*, spojem horora i trilera s fantastičnim detaljima, Papić je mnogo uspjelije ostvario sličnu filmsku kritiku aktualnih političkih uvjeta. U alegoriju o prikrivenoj novoj vrsti štakora-ljudi koji polako opsjedaju grad i šire svoju moć Papić je spretnije, složenije i originalnije upleo direktni kritički aspekt. Čak i uz prisutnost brojnih konvencionalnih obrazaca, film nije lišen mnogo drugih, često suptilnih dimenzija – od poigravanja motivom fatalne žene, pa do dekonstruiranja fiksnih identiteta samih likova koji nisu jednoobrazno obilježeni kao “dobri” i “loši”.

Ako zanemarimo niz tipičnih žanrovskih doskočica (pri čemu je jedna od najtipičnijih postavljena već na sam početak filma, u kome se gledatelju prikazuje naknadno snimljen Kape-cov video zapis, pri čemu prva rečenica: “Ja sam mrtav čovjek”, stoji kao naznaka buduće drama-

tičnosti), kao i predvidljivu narativnu strukturu te pomalo naivan završetak, postoji nekoliko uspješnih doprinosa ovog filma. U prvom se redu to odnosi na ipak uspješno izgrađenu dinamiku radnje i atmosferu pojačanu hladnim i suzdržanim koloritom. Uz to, možda najoriginalniji aspekt filma sadržan je već u samom naslovu filma. Cvjetni je trg svoju prepoznatljivost u široj hrvatskoj javnosti izgradio posljednjih godina kao simbol malverzacija između pojedinih političkih i poslovnih moćnika te manipulacije javnošću i javnim dobrima. Pitanja poput bespravnih gradnji, obrtanja javnog kapitala u privatne svrhe, partikularnih interesa te nametnutih odluka koje se tiču javnoga, konotirana su u nazivu jednog od glavnih zagrebačkih trgova, pri čemu trg funkcionira kao paradigma onoga što bi trebalo biti u interesu većine. Papić nas podsjeća da se na istom mjestu još krajem 1990-ih odigrala velika, prije svega ljudska, a onda – budući da je direktna posljedica proizvodnje i distribucije odnosa moći – i političko-društvena tragedija, na koju retrogradno možemo gledati i kao na anticipaciju hrvatske današnjice.

Jelena Pašić

UDK: 791.633-051OSTOJIC, A.A."2012"(049.3)

Halimin put

(Arsen Anton Ostojić, 2012)

Kad je 2004. godine realizirao svoje debitantsko dugometražno ostvarenje, naglašeno urbanu, tematski aktualnu i efektom crno-bijelom fotografijom Mirka Pivčevića snimljenu triptih-dramu *Ta divna splitska noć*, Arsen Anton Ostojić se afirmirao kao scenarist i redatelj čiji su film-omnibus, koji čine tri međusobno povezane priče, pored spretno riješene zahtjevne dramaturške i narativne konstrukcije odlikovale prilično dojmljiva i dosljedna stiliziranost, te životnost i uvjerljivost koje su u tadašnjem hrvatskom filmu bile razmjerno rijetke. Nažalost, četiri godine kasnije uslijedio je kakvoćom znatno inferiorniji *Ničiji sin* utemeljen na istoimenom djelu iz dramske *Posmrtna trilogije* Mate Matišića. Ta postratna psihološka drama, izrazito tjeskobna i pesimistična, na tragu grčke tragedije, pripovijeda o depresivnom ratnom invalidu i bivšem rokeru koji, traumatiziran sjećanjima na ratno zatočeništvo, u vrijeme parlamentarnih izbora kroz svega 48 sati otkriva istinu o svom biološkom ocu i ubojstvu koje je počinila njegova majka, što ga odvodi preko ruba.

U navedenom kontekstu redatelj je treći igrani film Ostojića afirmira kao promišljenog i zrelog autora u punom smislu te riječi, kao nekoga tko uvijek pripovijeda "istu priču", tko se bavi stalnim temama i motivima te čije se sazrijevanje odvija pred gledateljevim očima. Jer, Ostojić i ovdje poseže ne samo za grčkom tragedijom, nego i za složenom dramaturškom i narativnom strukturom u skladu s kojom se priča odvija na više vremenskih razina i kroz flešbekove, a pored bavljenja kompleksnim psihološkim i egzistencijalnim stanjima naglašenom tragikom obilježenih likova cjelinu opet koncipira oko otkrivanja velike tajne i suočavanja s njenim kobnim posljedicama. Pri tome su svi punoljetni likovi krivi, ili barem

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



suodgovorni, ne samo za vlastitu izravno ili posredno tragičnu sudbinu, nego i za tragični okvir cjelokupnog mikrosvijeta koji oslikava.

A taj mikrosvijet je siromašna i turobna bosanska provincija, trajnom nesrećom obilježen kraj u kojem "čovjek svakih 50 godina gradi istu kuću", kako u jednom trenutku kaže sredovječna Halima (sjajna Alma Prica), žena koja je tijekom 23 godine, koliki je vremenski raspon priče, izgubila sve što je mogla izgubiti. I supruga Salka (markantni i dojmljivo prezentni Izudin Bajrović), čovjeka u čijem se karakteru ocrtavaju natruhe orijentalne mudrosti i stoicizma, i posvojenog sina Mirzu, a napokon i mir vlastite duše koja je baš kao i ona sama osuđena na nespokoj, na višegodišnje nesanice tijekom kojih vrijeme ubija pletenjem punog ormara džempera, te na doslovna i metaforička lutanja u potrazi za odgovorima koji bi joj spomenuti mir mogli vratiti. Halima je plemenita no izmučena i ogrubjela žena čiju bogatu intimu gotovo možemo opipati, muslimanka koja suosjećajnošću i spremnošću na žrtvu za druge kao da ispašta ili nadomješta vlastiti "gri-jeh" neplodnosti, zbog kojeg je u konzervativnoj

i patrijarhalnoj sredini, kakvo je selo Čemeruša u bosanskoj Krajini 1977. godine, u kojoj priča započinje, bila izložena otvorenom vrijeđanju i seksizmu. Te 1977. godine njezina se nećakinja Safija (izvrsna Olga Pakalović u dosad najboljoj filmskoj ulozi) zaljubila u "pogrešnog" čovjeka, Srbinu Slavomira iz susjednog sela, s kojim je ubrzo ostala u drugom stanju, a već i otkrićem da joj se sviđa Vlah izazvala je gotovo orkanski bijes svog ionako grubog i zatvorenog oca Avde (odličan, primjereno stalno potmulo bijesan i na erupciju gnjeva spreman Mustafa Nadarević). Znajući da je se otac spreman i odreći dozna li da čeka dijete sa Srbinom, pri čemu se može pretpostaviti da bi isti slučaj bio s bilo kojim inovjercem, Safija je tada saveznicu pronašla u Halimi, koja je dječaka Mirzu skupa sa Salkom odgojila kao vlastito dijete, obasipajući ga ljubavlju i pažnjom.

Nakon uvoda u zbivanja, sve te detalje Ostojić i potpisnik scenarija Feđa Isović, produktivni dokumentarist i scenarist djela *Dobro uštimani mrtvac* (Benjamin Filipović, 2005) – te tvorac zapaženih radio-drama koji autorski potpisuje i popularnu humorističnu seriju *Lud*,

73-74 / 2013

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

zbunjen, *normalan*, otkrivaju kroz spomenuti niz flešbekova umetnutih u trenucima Halimina sučeljavanja s novim dramama i traumama, od razgovora s predstavnicima UN-a i Međunarodnog Crvenog križa preko ponovnog susreta sa Safijom s kojom se nije vidjela godinama, do dodirivanja lubanje i kostiju u ratu ubijenog Mirze čiji ostaci bivaju pronađeni 2000. godine. Flešbekovi su umetnuti elegantno i na pravim mjestima, no problem je što su oni vezani za rat i stradanja Salka i Mirze odveć klišeizirani, patetični, nimalo suptilni i izvedeni na način usporediv s onim u hrvatskim ratnim filmovima 1990-ih. To je prava šteta, jer je psihologizacija svih likova vrlo suptilna i u svim slučajevima, i u onima kad postaju svjesni tragičnih dimenzija prošlih odluka i događaja, realizirana vrlo sugestivno i bez imalo trivijalne sentimentalnosti. Na istinitim događajima temeljen te Zlatnom arenom za najbolju sporednu žensku ulogu Olge Pakalović i nagradom publike Zlatna vrata Pule ovjenčan film, Ostojić režira vrlo dobro, a mjestimice i nadahnuo, osobito u poetičnoj i gotovo metafizičkoj završnici u kojoj se nižu naizgled obični a zapravo ekstraordinarni detalji iz života, a fotografija Slobodana Trninića je iznimno atmosferska te dodatno apostrofira tjeskobu i tragičnost djela. Apsolutno nijedan lik nije bez grijeha, pa svatko ispašta vlastiti grijeh misli, djela ili propusta, od Safije koja je Slavomiru, nakon njegova povratka iz Njemačke 1979. slagala da je Mirza umro pri porodu, preko naizgled bezdušnog Mustafe, koji s vremenom drastično mijenja svoj odnos prema Halimi, do Avde koji u sekvenci pred kraj, prilikom sahrane unuka kojeg možda nikad nije vidio ni upoznao, ulaskom u grob i šutljivim rukovanjem sa Safijom i njenim trima kćerima s jedne strane skida nepodnošljivo breme uskogrudnosti i netrpeljivosti, a s druge preuzima moguće podjednako nepodnošljiv teret odgovornosti za davno iniciranje tragedije koja je njegovu čitavu obitelj zavila u crno. Jedino dobro, ako se o takvom nečem i može govoriti, jest što je Avdina neopisiva netrpeljivost prema Srbima, o čijoj se realnoj utemeljenosti može razgovarati, no koja

vrlo dobro funkcionira kao dramski agens filma, Halimi posredno omogućila da se realizira kao majka, formalno zamjenska a suštinski ona jedina prava.

Najveći grijeh, onaj čedomorstva iz neznanja, ostavljen je za Slavomira, dobrog i plemenitog slabića koji je jednog sunčanog dana 1993. pod velikim pritiskom svog psihopatskog zapovjednika (epizoda Slavena Knezovića, a koga drugog) kao svoje pretpostavljivo prve, a možda i jedine ratne žrtve ubio vlastita sina i Salka. Iako sljedećih sedam godina formalno nije znao što je počinio, autori sugeriraju da je nakon tog događaja sve do samoubojstva u završnici iznimno autodestruktivni te mentalno i tjelesno ruiniira ni Slavomir makar podsvjesno slutio dimenzije svog grijeha koji se ne može iskupiti.

Josip Grozdanić

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

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

Master

(*The Master*, Paul Thomas Anderson, 2012)

Film *Master*, najnovije ostvarenje Paula Thomasa Andersona, dočekan je s nestrpljenjem koliko zbog činjenice da je od redateljeva prethodnog filma, višestruko nagrađivane uspješnice *Bit će krvi* (*There Will Be Blood*, 2007) prošlo pet godina, toliko zbog medijima posebno interesantnog podatka da lik Lancastera Dodda, evocira neke činjenice iz života utemeljitelja scijske logije L. Rona Hubbarda. Međutim, iako paralele s počecima tog kontroverznog, u Hollywoodu iznimno popularnog vjerskog pokreta nedvojbeno postoje, *Master* se ipak ne bavi prikazivanjem konkretno scijske logije, već prije nudi uvid u psihološku pozadinu kulta kao takva. Zanimljivo je da se redatelj pritom odlučuje za drukčiju vizuru nego što bismo to zavedeni naslovom možda očekivali: umjesto fokusiranja na lik samog vođe kulta Lancastera Dodda (Philip Seymour Hoffman), puno se više narativnog prostora dodjeljuje mornaričkom veteranu priprosta duha i nevelikih životnih aspiracija, Doddovu sljedbeniku Freddieju Quellu (Joaquin Phoenix).

Film počinje sugestivnim kadrom traga koji brod ostavlja na morskoj površini, nakon čega slijedi prikaz Freddiejevih posljednjih dana u mornarici. Završetkom Drugog svjetskog rata i povratkom u svakodnevicu već otprije pomalo psihički neuravnotežen Freddie gubi tlo pod nogama ne uspijevajući zadržati niti jedan posao – bilo da je riječ o namještenju portret-fotografija u robnoj kući, bilo nadničara na farmi kupusa. Jedino u čemu ostaje nepogrešivo uspješan jest mučkanje žestokih alkoholnih pića od bizarnih sirovina poput goriva, terpentina ili tekućine za razvijanje fotografija. Interesantno je da će ga upravo taj talent za pripravljanje opojnih na-

pitaka povezati s karizmatičnim Lancasterom Doddom, koji vrlo brzo odluči preuzeti ulogu njegova duhovnog izbavitelja. Pritom opijenost funkcionira kao neka vrsta lajtmotiva ovog filma, budući da su njome, na ovaj ili onaj način, određeni obojica. Lancaster, naime, elokventnošću i karizmom opija masu sljedbenika, a Freddie većinu vremena provodi opijen alkoholom, što će reći da obojica koriste vlastito ili tuđe alternativno stanje svijesti da bi uopće funkcionirali.

Psihologizacija odnosa Freddieja i Lancastera – u što ulaze razne komponente u rasponu od relacije otac/sin, pa sve do gotovo homoerotskih elemenata – središnja je preokupacija filma. Lancasteru Freddie predstavlja profesionalni izazov, dok ovaj s druge strane pristaje biti neka vrsta zamorca, iako većinu vremena ni najmanje ne shvaća o čemu je zapravo u metodi nazvanoj *the cause* (engl. razlog, uzrok) riječ. Neovisno o tome, Freddie je iznimno brz na šaci kad je posrijedi obračunavanje s protivnicima sekte, bio to nepoznati posjetitelj Učiteljeva predavanja ili, pak, Doddov vlastiti sin. Lancaster naizgled ne odobrava takvo ponašanje podsjećajući Freddieja da ljudi nisu životinje, međutim, pritom i sam rabi vrlo sličan obrazac ponašanja: nesposoban za kvalitetan dijalog kad je posrijedi detaljnije obrazlaganje i konkretnija obrana vlastitog naučavanja, on često i na najmanje ukazivanje propusta odgovara izrazitim verbalnim nasiljem. No, Lancaster Dodd je također beskrajno karizmatičan dok svojim sljedbenicima obećava povratak u stanje iskonskog savršenstva, čime uostalom i osigurava širenje svog nauka.

Za Freddieja je Lancaster smislio poseban program – seriju vježbi za pobuđivanje osjetilnog aparata i čišćenje od negativnih emocija. Prilikom prve od takvih vježbi, ispitivanja za vrijeme kojeg Freddieju nije dopušteno treptati, istovremeno dobivamo konkretniji uvid kako u Freddiejev karakter tako i u samu prirodu Lancasterova nauka. Opetovano postavljana pitanja navode Freddieja na priznanje o osjećaju vlastite nevrijednosti, incestuoznih veza, čak i ubojstva koje je možda počinio u ratu, a način na koji Lancaster

73-74 / 2013

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



provodi vježbu podsjeća na policijsko ispitivanje sumnjivaca i savršeno dočarava mučne mehanizme svezadirujuće politike kulta. Dugi kadrovi Freddieja koji se svom silom trsi ne trepnuti kako ne bi morao ponavljati ispitivanje ispočetka, izmjenjuju se s flešbekovima njegova života prije negoli je upoznao Dodda, konkretno s njegovim sjećanjima na susrete s djevojkom po imenu Doris. U takvim se momentima otkriva sva snaga ovog filma: briljantna glumačka postava u kombinaciji s Andersenovim izrazitim talentom za estetsko komponiranje kadrova osiguravaju portretiranje precizne psihologije izgubljena čovjeka i njegova samoprozvanog izbavitelja.

Master je glumački iznimno jak film, pa ne začuđuje zarađena trostruka nominacija za Oscara (Joaquin Phoenix za glavnu, a Philip Seymour Hoffman i Amy Adams za sporedne uloge). Phoenix je maestralno odglumio protagonista filma Freddieja, seksualno ugroženog PTSP-eovca koji u magnetski zavodljivom učitelju vidi između ostalog i očinsku figuru te povremeno posljednju slamku spasa. Fizički dio transformacije u karakter Freddieja Quella Phoenix

je osigurao pogrbljenim držanjem te zakrivljavanjem kuta usne što njegov govor čini povremeno teško razumljivim, a time Freddieja još jednom kontrastira elokventnom Lancasteru.

Philip Seymour Hoffman isto tako uspijeva kroz lik Lancastera Dodda precizno dočarati svu ambivalentnost jednog vođe kulta od njegovih šarmirantnih, zavodljivih prezentacija do šarlatanstva, tautologičnosti, u koje neprestano zapada, te rigidnih stavova bez želje za uključivanje sljedbenika u bilo koju vrstu dijaloga. Opsjednut pitanjima čovjekova potencijala, njegovom mogućnošću da svoj život promjeni na bolje, Lancaster zagovara potragu za uzrokom eventualnih nevolja u trenutačnom životu procesom hipnotičkog putovanja kroz bivše živote. U tome, kao i u još nekim detaljima, naprimjer, Lancasterovo kratko vrijeme provedeno u zatvoru zbog pronevjere novca jednog od svojih investitora, iščitava se ranije spomenuta aluzija na život i djelo utemeljitelja scijentologije L. Rona Hubbarda.

Filmovi Paula Thomasa Andersona gledatelje često ostavljaju zbunjenima kad se radi o iščitavanju neke jednoznačne poente. U tom

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

smislu ni *Master* nije iznimka. Tematizirajući hijerarhijske odnose unutar kulta zvanog *The Cause*, film portretira psihologizaciju strukture jedne religiozne zajednice s posebnim naglaskom na odnos dvojice muškaraca – vođe kulta Lancastera Dodda i Freddieja Quella. Dramska situacija između njih nastaje kroz Lancasterovu želju da preko Freddieja potvrdi principe svojeg naučavanja, i Freddiejevu nemogućnost promjene do te mjere do koje bi to preferirao Lancaster. Tako će u završnoj sceni, kada Freddie izjavi da se ipak želi vratiti, Lancaster početi pjevati pjesmu (*I'd Like to Get You on a Slow Boat to China* donoseći zanimljivu poentu. Naime, "put do Kine" bila je metafora za najudaljeniji put zamisliv čovjeku, čime mu Lancaster daje do znanja da ga je bio spreman povesti do njegova iskonskog "ja", koliko god to trajalo. Također, ista se fraza u pokeraškom žargonu rabila za osobu koja je sasvim izgubila igru što implicira da je sad, nažalost, prekasno za sve.

Lancaster i Freddie u međusobnom su utjecanju jedan na drugoga prešli puni krug te se obogaćeni tim iskustvom na kraju vraćaju na ishodišnu točku: kad prvi puta vidimo Lancastera, on sjedi za pisacim stolom, kao i u sceni kad ga zadnji put vidimo. Freddieja najavljuje scena na plaži kad s kolegama iz mornarice hini seksualni odnos sa ženom napravljenom od pijeska, a na kraju ga – nakon seksualnog odnosa sa stvarnom ženom – vidimo zagrljenog s pješčanom ženom s početka filma. Učenik je na kraju na neki način i nadmašio svog učitelja: Freddie Quell sam je postao gospodar svoje vlastite sreće.

Petra Vukelić

UDK: 791.633-051PATLJAK, J."2012"(049.3)

Slučajni prolaznik (Jozo Patljak, 2012)

Uvijek sam volio b-filmove. To su vam oni u kojima nemate baš jasne i razvidne odnose među likovima, kao niti "čiste i umivene" protagoniste. Dramski, pak, sižeji tih filmova često su kao lopatom nabacani na ekran. Ponekad se u naraciji poneki lik i izgubi... Ipak, šarm svih tih malih, niskobudžetnih filmova baš je u tome. Ogoljenost na fabulu i neku temeljnu ideju autora ponajčešće je tek krajnja svrha zabave gledatelja. No, oni ponajbolji među tim b-filmovima provocirali su i filmofilsku taštinu. Uz osebuju mimikriju naivnosti često su se tu znala zbiti prava remek-djela.

Tako se na ovome mjestu sjetih dugometražnog prvijenca redateljskog para Ines Šulj i Vjerana Vukašinića, *Odredište nepoznato* (2011), utemeljenog na svemu gore navedenom. To je jedan od zasigurno najneobičnijih hrvatskih filmova u zadnjih nekoliko godina. Ali i – ne samo zbog toga! – i jedno od najboljih ostvarenja što ih je nedavno polučila nacionalna kinematografija. Ako se primjerkom nacionalne kinematografije može smatrati film koji je snimljen – barem tako govore!? – s 40 000 kuna i s puno, puno dobre volje.

No film koji tematiziram tu stoji još bolje. Kažu, snimljen je za ciglih nula kuna. Ali se zato za nepunih 80 minuta naplaćivala ulaznica od 40 istih nam kuna (!!!). Najveća je kvaliteta filma *Odredište nepoznato* spontanitet glume i, konačno, suvislost cjeline. Ova suvislost cjeline proizišla je iz, tek naoko, nesuvislih segmenata. Da je to još uvijek nedohvatljivo mnogim (i ne samo početnicima) hrvatskoga filma, probat će pokazati i ovaj napis.

No kako to, doista, stoji s b-filmom u doba suverene dominacije tehnološke i njome posredovane postmoderne, potrošačke kulture? B-film postao je hibrid i nadrealni, uvjetni klon



već po sebi *uvjetne zbilje*. Prvi hrvatski film u 3-D tehnologiji *Slučajni prolaznik* djelo je Jozе Patljaka. Već provjereni producent (*Sami, Fine mrtve djevojke, Ta divna splitska noć, Ničiji sin, Josef*) ovdje se okušava u tehnici, pardon tehnologiji filmske režije... I kakav je rezultat? Rekoh već, "hibridan i nadrealan". Najviše što u njegovu izgledu plijeni jest neobična stiliziranost i uvjetnost. U nekom postavu čini se da se radi o socijalnoj drami, u drugome, pak, njegova je tekstura vezana uz prikriveni bizarni erotski odnos dvoje protagonista. U trećem slučaju – koji se meni čini najvjerojatnijim – radi se o eksperimentu radi eksperimenta. Tehnologija, umnogome, predodređuje izvedbu. Beskrajna ponavljanja istih radnji stvaraju stanoviti efekt oćuđenja. No, tanašnost eminentno filmskih vrijednosti *Slučajnog prolaznika* ipak se ne može sakriti.

Filmska pripovijest kompletnog "autora" Patljaka usredotočuje se na nove "heroje" naše civilizacije – na skupljače boca. Ako je čovjek u svome antropološkom razvoju ponajprije bio skupljač, onda je s ovim *reluctant* herojom Patljakova filma doista dovršen jedan evolucijski krug. Rezultat cijele civilizacije jest – smeće. Na-

ravno, odmah napamet pada još jedna oznaka za ove filmove, *trash* (eng. smeće) filmovi.

U čemu se ustvari radi u debitantskom redateljskom filmu uspela producenta? Siže je fokusiran na nemoguću životnu (ljubavnu?) vezu dvoje autsajdera. Glavni junak (Igor Hamer) živi u stanu glavne junakinje (Elizabeta Kukić). Zapravo, ponajviše danju živi na cesti gdje skuplja boce po kontejnerima. Njegova, pak, "metresa" ostarjela je pankerica koja živi noću po opskurnim diskoklubovima i u najvjernijem društvu – alkohola.

Kako su jedno i drugo dospjeli do tog stanja, ne znamo... tek naslućujemo. Možda iz posjete protagonističine kćerke (Josipa Patljak) možemo zaključiti da joj je socijalna služba oduzela roditeljstvo, a po njegovu je posjetu "stričevima" moguće da je on "žrtva" njihova skrbništva. Ali, *never mind...* Ovi socijalni momenti u Patljakovu filmu nisu presudni. Jer... iako film upravo obiluje crnilom i očajnom bezizlaznošću egzistencijâ njegovih protagonista, u *Slučajnom prolazniku* zapravo se radi o nečemu drugom. Ne možemo, a ne osjetiti čistu nelagodu pri suočavanju s njegovom fakturom. Naime, što?

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Nakon početnog ulaska u trodimenzionalnu teksturu filma (koja je i nakon nekoliko odgledanih takvih filmova još uvijek čudo za pisca ovih redaka), efekt očuđenja raste, zapravo, nadrealnom situacijom u koju zapada realnost. Iako su krajobrazi Zagreba koji se pred nama razotkrivaju vrlo poznati, oni mi počinju djelovati nekako posve konstruiranim... Branimirova, Draškovićeve, Držićeva, Jelačić-plac... svi ovi predobro poznati toponimi gube se u 3-D kaotičnosti. Namah mi na um pada bodrijarovska teorija "transparentnosti zla". Nelagoda jest u tom što postajem voajer kulturnog artefakta o posvemašnjoj bijedi. Dakle, ako je nešto posve transparentno, trenutno prozirno i vidljivo, gdje je tu – imaginacija? Kakvu ulogu onda ima moja mašta? Što još mogu zamisliti?

Tako i trodimenzionalna stvarnost Patljakova filma postaje *virtual reality*. Svi likovi koji se kreću dobro mi znamim lokacijama djeluju kao *gestalt* na pozadini svoje socijalne ogoljenosti. A kostimografija im je bliža postapokaliptičkom krajobrazu negoli zagrebačkim klošarima, (sada i ovdje!). Posvemašnji fatalizam situacije u kojoj se nalazi njegov protagonist ne može proizvesti bilo kakav oblik empatije. Zašto? Jednostavno zato što ju je autor u svome postavu posve onemogućio. Socijalni i ljudski pad lika što ga (priznajem) sugestivno utjelovljuje Igor Hamer, nema filmski uvjerljivu motivaciju. Da, da, radi se o filmskome liku...ali ipak je stvarnost koja ga okružuje i ne samo filmska. Pače, ona je naša svagdašnja (poput kruha iz poznate molitve). Međutim, njegova mentalna hendikepiranost ne daje mi uvid u bilo kakvu naznaku psihološke okarakteriziranosti. *Reluctant hero Slučajnog prolaznika* toliko je *reluctant* da djeluje ponajprije – groteskno. Jednako tako, Elizabeta Kukić, vrsna kazališna glumica, u filmskome postavu djeluje ponajviše teatralno, no jednako tako – groteskno (ovo je posebice naglašeno doslovnom metaforom njezina lika na pozadini umjetničkog grafita na Branimirovoj; naime, ona je "čudna ptica", a pri izlasku nosi i pera na glavi).

Želi li prvi hrvatski 3-D film biti društveno-kritičan? Ako ne želi, ima li barem ambiciju

iscrtati jednu sliku današnje Hrvatske/Zagreba? Ova retorička pitanja zasigurno pretpostavljaju unekoliko pozitivan odgovor. Socijalni, ali i kriminalni milje *Slučajnog prolaznika*, neupitan je. Osim spomenutih dvoje protagonista tu je i cijeli kaleidoskop bizarnih antagonista. Najvažniju ulogu među njima preuzima Štruca (u interpretaciji Nevena Aljinovića – Tota) kao kriminalac kojemu je obrisani policijski dosje (a sve posredovanjem poslovičnog ruralno-tajkunskog negativca hrvatskog filma Slavena Knezovića). On bi trebao biti katarza prema konačnom slomu protagonista... jer neće mu moći biti nikakvim osloncem. U svijetu u kojem obitavaju likovi *Slučajnog prolaznika* solidarnost je neznani pojam... "Ili će ga on meni, ili ću ga ja njemu." Jedina su utjeha alkoholni deliriji...

Što bi, pak, trebao biti narativni vrhunac filma? Naravno, sam tragičan kraj protagonista nameće se kao logičan klimaks priče. Je li naviješteni motiv izigranog nasljedstva taj koji bi trebao biti uvjerljiv? Bi li, možda, sadomazohistički tonovi između dvoje protagonista bili "znatno zanimljiviji od kriminalističkih natruha priče" (D. Radić, *Novosti*, br. 702/2013)? Vjerojatno bi, ali tek za krajnje blagonaklon kritičarski odnos prema filmu.

No, može li se reći da Patljakov film iako navodi na razmišljanje (kako nas, primjerice, natpis na kinu Europa zove: "Misli što gledaš")? Je li *Slučajni prolaznik* nešto više od "slučajnog prolaznika" u našem itineraru kroz hrvatsku zbilju? Može li u nama izazvati, ako ne empatiju, a ono barem zabrinutost? Nadalje, radi li se ovdje o punokrvnom b-filmu jake estetike i vizualnosti, ili smo tek suočeni sa začudnom poetikom, radi začudnosti same?

Sve dosad rečeno upućuje na zaključak koji nije baš blagonaklon prema filmu. *Slučajni prolaznik* u svome postavu umnogome ostaje nedorečen. Ako se već željelo reći nešto o hrvatskoj stvarnosti, o ljudima koji se hrane (pa i doslovno) iz kontejnera, onda je trebala biti izvedena i nekakva naznaka uzroka te bijede. Pritom ne mislim na neki eksplicitni komentar ili nedvosmisleni poruku... Jednostavno, moglo se barem naznačiti

psihološku strukturu likova. Teatralnost kazališne glumice, međutim, ostaje tek groteskom maskom. Izražajna tupost, pak, protagonista ne omogućuje bilo kakvo suosjećanje za lik. Da ne bi bilo nesporeda, glavni glumci uopće nisu loši. Dapače, ono što ostaje za upamtiti upravo su glumačke interpretacije: i Hamera, i Kukičke, i Aljinovića-Tota. Problem je, međutim, njihova nefunkcionalnost i karikaturalnost u samome svijetu filma. Umjeto socijalne drame (ili nečeg tomu sličnog) dobivamo – grotesku. A nisam baš siguran da je to bila autorova namjera.

Ponešto, za kraj, i o latentnoj ideološkoj poziciji filma. Završnu pjesmu *Začarani krug* pjeva nam Željko Bebek. Ako pratimo deevoluciju ove nekad kultne figure jugoslavenskoga rocka i sastava Bijelo dugme, zabilježiti ćemo njegov nastup u Čavoglavama... a znamo tko je tamo “veliki meštar sviju... ceremonija”. Glavni će pak negativac *Slučajnog prolaznika* u jednom trenutku reći nešto otprilike kao: “Dobro, razočarao si mene, ali kako si mogao razočarati Maršala?” Na zidu bizarnog skladišnog ureda, naime, visi jedino slika Josipa Broza Tita. Ergo: Najveći je meštar sviju hulja... Ma pogodite, molim vas, tko?

Ako se, pak, sjetimo da je u posljednjem Patljakovu producerskom uspjehu, *Josefu* (2011) Stanislava Tomića, glazbu skladao (a malo i glumio) stanoviti državno-porezni dužnik M. P., onda slutite i zašto u *Slučajnom prolazniku* baš i nema neke socijalne analize. No, vraćam se i konačnoj procjeni značenja Patljakova redateljskog prvijenca.

Slučajni prolaznik ostat će zapamćen kao prvi hrvatski 3D-e film. *Punctum...* Sve ostalo, slažem se ovdje s jednim kritičarem ovog ostvarenja, “treba zaboraviti”. Otužna je ovo groteska, ali ne o hrvatskoj zbilji, nego o poimanju filmskoga djela sâmoga.

Marijan Krivak

UDK: 791.633-051VAČEK, H."2012"(049.3)

Zagrebačke priče 2

(Hana Veček, Sara Hribar,
Aldo Tardozzi, Ivan Sikavica,
Josip Visković, Radislav
Jovanov-Gonzo, 2012)

Jedan grad, bezbroj ljubavi i – film o tom gradu i tim ljubavima. Na ovu su zamisao došli autori filmskog projekta *Pariz, volim te* (*Paris, je t'aime*) koji je premijerno prikazan na Filmskom festivalu u Cannesu 2006. u programu Izvjestan pogled (*Un certain regard*). Ambiciozno zamišljen omnibus okupio je impresivnu međunarodnu redateljsku i glumačku ekipu, a strukturiran je kao kolaž kratkih priča o svakom od 20 pariških arondismana (fra. *arrondissement*). U završnoj je inačici Pariz opisan kroz osamnaest priča, dok su se među redateljskim imenima našli Joel i Ethan Coen, Wes Craven, Alfonso Cuarón, Alexander Payne, Tom Tykwer, Walter Salles, Gus Van Sant, Sylvain Chomet te francuska glumačka zvijezda Gérard Depardieu. Iako je film, samorazumljivo, neujednačen, u konačnici je riječ o jednom od najsugestivnijih filmskih prikaza nekog grada upravo zato što jedan grad skriva i otkriva niz lica, ovisno o tome tko u njemu živi ili kroz njega prolazi. Stoga ne čudi da je dvije godine poslije isti koncept primijenjen i u slučaju New Yorka u omnibusu *New York, volim te* (*New York, I Love You*), dok već drugi put zaredom svoj omnibus ima i – Zagreb. Nakon prvih *Zagrebačkih priča* iz 2009, na prošlogodišnjem su Festivalu igranog filma u Puli premijerno prikazane i *Zagrebačke priče 2* te hrvatska metropola trenutačno ima petnaest kratkih priča u dva filma o svojim stanovnicima, njihovim životima, ljubavima i problemima.

Na natječaj za *Zagrebačke priče 2* stiglo je 142 scenarija od kojih je za snimanje izabra-

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



no šest. Već je u startu drugi dio omnibusa bio u prednosti pred prvim jer su incijalne *Zagrebačke priče* – osim spomenute neujednačenosti koja je mučila i film *Pariz, volim te* – imale i problem prevelikog broja segmenata. Da su prve *Zagrebačke priče* i same stale na šest dijelova, završni bi dojam bio znatno bolji. Tematski homogenije od prethodnog filma, *Zagrebačke priče 2* jedno su od ugodnijih iznenađenja prošlogodišnje filmske produkcije u Hrvatskoj. Pritom se veoma dobrom odlukom pokazalo fokusiranje na temu ljubavi u svim njezinim izvedenicama što nakon posljednjeg kadra i šestog dijela filma daje osjećaj producerske i autorske osmišljenosti. Uostalom, to je i ključna odlika omnibusa. Naoko jedna od najzahvalnijih i najatraktivnijih filmskih forma, omnibus je doslovce mač s više oštrica. U rukama manje vještih autora veoma brzo sasječe i vlastitu formu i interes publike, dok pri pažljivijem odabiru tema, pristupa i ozračja oblikuje cjelinu kojoj se lako vratiti i kao umjetničkom doživljaju i kao uzoru za buduće projekte. U hrvatskoj je kinematografiji stožerni primjer film *Ključ* koji je 1965. redateljski spojio Vanju Kljakovića, Krstu Papića i Antuna Vrdoljaka, a od 2000. naovamo više je mladih redatelja upravo u omnibusima dobilo prigodu za svoj prvi dugometražni film.

Zagrebačke priče 2 u tom smislu harmoniziraju ono najvažnije. Iščitavanje jedne zajedničke ideje. Naime, kroz cijeli se film nenametljivo, ali sugestivno provlači zamisao o krhkosti svih mogućih oblika ljubavi koje život u velikom gradu poput Zagreba istodobno olakšava i otežava. Olakšava jer su u njemu ljudi, htjeli-ne htjeli, fizički blizu jedni drugima, a otežava jer ta blizina katalizira sve karakteristike međusobnih odnosa.

Ta se dvojnost odmah osjeti u prvom segmentu filma naslovljenom *Kruške*, čija je redateljica i scenaristica Hana Veček, koautorica nagrađivana kratkometražnog igranog filma *Loš dan za kapetana Kuku* (2008). Oba filma povezuje filigranski prikaz odnosa roditelja i djece pri čemu *Kruške* imaju efektanu zamjenu teza. U jednostavnoj mizansceni sve je usredotočeno na živu, ali i sjetnu komunikaciju između oca i kćeri pri čemu je razlog njihova ponovnog susreta očevo novo vjenčanje sa ženom koja je generacijski bliža njegovoj kćeri negoli bivšoj ženi. U tom međusobnu verbalnom ispovijedanju kći preuzima roditeljsku ulogu, a otac postaje "dijete" svog djeteta. S obzirom na namjernu vizualnu i ritmičnu reduciranost, ovako postavljena filmska priča ovisi o dinamici između središnjih protagonista. Aleksandra Stojaković kao kći i Siniša

Popović kao otac pružaju maksimum, a filmu jedino nedostaje jasniji vrhunac oko kojega bi se osovala pretpovijest i "buduća" povijest između predstavljenih oca i kćeri. Hana Veček suvereno kontrolira svoje likove i atmosferu oko njih te na taj način trasira put ostalim kolegicama i kolegama, a gledatelje uvodi u niz intimističkih priča o ljubavi.

Drugi dio omnibusa naslovljen *Od danas do sutra* roditeljskoj ljubavi iz prethodne priče dodaje i ljubav između rastavljenih supružnika što se detektira tek pri raspletu. Njegova je autorica također uspješna i nagrađivana redateljica kratkometražnih igranih filmova Sara Hribar. Ona se u novome radu bavi trokutom između majke, oca i maloljetne kćeri kojoj roditelji pripremaju naoko uobičajenu rođendansku zabavu. No, zabava je još jedan paravan njihova trajno narušenog odnosa jer je otac samo gost u donekadno zajedničkom domu. Katarzičan završni kadar u kojem kći promatra svog oca optimalna je sublimacija i scenarističkih i redateljskih rješenja Sare Hribar koja i ovaj put potvrđuje da izvrsno radi s glumcima. Rastavljeni par tumače Dijana Vidušin i Stjepan Perić, dok je pravu glumačku minijaturu ostvarila Nika Trenč Sato kao lucidna svjedokinja roditeljskih hinjenja. Smirena režija i pametno vođena radnja do elegantno izvedenog obrata odlika je ovog segmenta kojemu, kao uostalom i ostalim dijelovima omnibusa, ne nedostaje ponešto manirizma, poglavito u dijalozima odraslih uzvanika rođendana, ali je završni dojam više nego pozitivan. I dok su prva dva dijela *Zagrebačkih priča 2* žanrovski obiteljske drame, treći segment *Mucica* svojevrsna je komedija apsurda koja baš na pravom mjestu mijenja prevladavajući ton. Pritom se baš u njemu Zagreb osjeća najviše. I Aldo Tardozzi kao redatelj i scenarist tematizira roditeljsku ljubav, ali iz kuta pretjerane brige o svom mališanu. To je u filmu osnovnoškolac Tvrtko koji prvi put samostalno kreće put škole pri čemu njegovim roditeljima manjka i strpljenja i povjerenja u sretan ishod djetetove kvartovske odiseje. *Mucica* upravo u svom pretjerivanju djeluje čvrsto i šarmantno. Pojedini su

prijelazi u priči nezgrapni, dio likova odveć drveno za žovijalno ozračje, a bolji poznavatelji središta grada, u kojem je film snimljen, pronaći će i prostorne rupe u logici kretanja. No Tardozzijev je segment uvjerljivo najzabavniji dio drugih *Zagrebačkih priča*, a njegov govor baš onakav kakav se i očekuje u filmu o konkretnom gradu – živ i autentičan. Hana Hegedušić i Janko Rakoš kao roditelji otkrivaju vlastiti komičarski dar, a kao i u prethodnom dijelu u režiji Sare Hribar i *Mucica* je najšarmantnija u nastupu jednog djeteta. To je Alex Rakoš kao Tvrtko kojemu naslov pristaje idealno.

Sljedeći dio omnibusa, film *Sin* kreće u suprotnom smjeru. Dio s najmanje dijaloga mogao je reći najviše. Uvod u priču i stvaranje atmosfere iščekivanja mogli su poslužiti za kakav minitriker unutar omnibusa, ali se redatelj Ivan Sikavica na temelju scenarija Ivana Skorina povukao u dramu o problematičnom odnosu oca i sina u interpretaciji Gorana Radakovića i Matije Čigira. Film malo toga otkriva. Naslovni je lik mladić sumnjiva ponašanja kojega očito nezadovoljni otac vodi na trening na zagrebački Jarun. Isprva zategnuti odnosi olabavit će se tijekom razgibavanja, ali početna napetost ostat će trajnim obilježjem disfunkcionalnog odnosa. Koncipiran kao pogled na zagrebačku "zlatnu mladež", čiji su se očevi okoristili domaćom inačicom tranzicije, film je uistinu mogao biti socijalno najoštrij dio omniusa, ali stilizirana režija i neki uistinu briljantno snimljeni kadrovi dominiraju nad scenarijem koji je htio puno toga reći, ali zapravo nije imao materijala. Zato je socijalnu oštricu preuzeo pretposljednji dio naslovljen *Može neko bacit' čik odozgo*. Njegov je gotovo kompletan autor Josip Visković, čija se filmska svestranost od kritičarskog do redateljskog rada itekako osjeća u ovoj priči o deprivilegiranom sloju zagrebačkog stanovništva. Njega ovdje predstavlja mladi građevinski radnik Darko čija je ljubav Jasna trudna, ali je njihova sreća svakodnevno na kušnji zbog zajedničkog života s Darkovim ocem alkoholičarem. Darko i Jasna pritom ne gube nadu te način na koji redatelj vodi svoj središnji par od prvog

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

sunčanog kadra do posljednjeg noćnog uvjerljivo sugerira da je prava sreća u onome što svatko pojedinačno definira kao sreću. Netko u milijunskoj imovini, a netko u činjenici da spavanje pod vedrim nebom neće poremetiti ni bačeni čik. To je segment s najviše oprečnih emocija i u smislu dinamike predstavlja vrhunac *Zagrebačkih priča 2* s Nikolom Miljanovićem i Katjom Crevar kao odlično izabranim interpretima mladog para neizvjesne budućnosti. Slična budućnost muči i posljednji par u filmu *Na kvadrat* koji tumače Ivana Roščić i Judita Franković. To su dvije djevojke u ljubavnoj vezi od kojih jedna tu vezu skriva od svoje okoline što malo-pomalo postaje teško premostivom preprekom u njihovu odnosu. Redatelj je filma poznati autor glazbenih spotova Radislav Jovanov Gonzo koji je ovdje spretno izbjegao spotovsku logiku i narativnost predstavivši se kao zreo autor fino generirane radnje prema simbolički i vizualno upečatljivoj završnici. Kada se pri kraju filma kamera otvori u sobi doslovce rascvjetanoj ružičastim papirićima-pod-sjetnicima, cijeli omnibus dobije vizuru Zagreba u proljeće. Teško se sjetiti efektnijeg kraja nekog domaćeg filma u posljednje vrijeme. Mada segmentu *Na kvadrat* nedostaje suptilnosti u razvoju odnosa između dviju središnje junakinje koje prebrzo prevale put od nježne ljubavi do njezine upitnosti, rad Radislava Jovanova Gonza ujedinjuje sve ono dobro u omnibusu: promišljenost scenarija i režije, raspoložene glumačke izvedbe te otkrivanje jednog grada iza prozora, stvarnih i metaforičkih. Na kraju, ostaje pitanje koliko su i druge *Zagrebačke priče* zagrebačke? Prethodni je omnibus slobodno mogao biti snimljen u Sarajevu, Beogradu ili Budimpešti, jer je malo toga asociralo na sam Zagreb. Ni u drugom filmu Zagreb nije tipična scenografija, ali ga se itekako osjeća u načinu života i problemima koji muče velik dio njegovih stanovnika, negdje između svakodnevne egzistencije i pripadanja drugim ljudima kao esencijalnoj potrebi

Boško Picula

UDK: 791.633-051ZEITLIN, B."2012"(049.3)

Zvijeri južnih divljina (*Beasts of the Southern Wild*, Benh Zeitlin, 2012)

Iako su tek prvi dugometražni igrani film američkoga režisera Benha Zeitlina, *Zvijeri južnih divljina* mogu se podičiti s više nagrada i nominacija nego što se velika većina filmaša može nadati tijekom cijele svoje karijere. Svaki godinu-dvije s filmskog festivala Sundance stigne film za kojim se pomami kritičarska struka, ispjeva ode i razdijeli lovorike. Prije Zeitlinova filma posljednja u tom nizu bila je izvrsna *Zimska kost* (*Winter's Bone*, 2010) Debre Granik, film koji je proveo, usudio bih se reći, najefektniju rekonceptualizaciju kriminalne obitelji, ako ne od serijala filmova *Kum* (*The Godfather*, 1972-90) Francisa Forda Coppole, onda barem od televizijske serije *Obitelji Soprano* (*The Sopranos*, 1999-2007). Preostaje vidjeti do koje mjere *Zvijeri južnih divljina* zavređuju famu *Zimske kosti*.

Prije negoli krenem u evaluacijsku raspravu koju sam najavio prethodnim odlomkom, volio bih raščistiti stvar-dvije, ponajviše zbog sebe samoga. U dosadašnjem kritičkom radu u pravilu sam se klonio eksplicitnih evaluacija i pokušavao rasprave svesti na analizu formalnih i narativnih značajki nekog filma. Kada bi se evaluacije i "ušuljale", najčešće sam ih pokušavao držati lokalnima kao proglose o (ne)uspješnosti pojedinog formalnog postupka (no, ipak, poreći da nije bilo generalnih evaluacija bila bi laž, ali u tim slučajevima kritički konsenzus služio je kao potporan određenoj tvrdnji). Moglo bi se reći da je moja nelagoda s vrednovanjem izvirala vjerojatno iz sličnog mjesta kao i moja opća nelagoda s (dubinskim) interpretativnim radom – iz nevjerice u mogućnost identifikacije dovoljno točaka o kojima se kritička zajednica slaže pa da na temelju toga zapodjene razgovor. Drugim riječima, sma-



trao sam da su objektivni kriteriji evaluacije toliko krhke biljke da se kritička praksa svela na izraz preferencija o kojima ima smisla raspravljati koliko i o tome da netko više uživa u jabukama negoli u kruškama. U takvoj klimi nemogućnosti iole relevantne rasprave činilo se besmisleno dodavati još jednu evaluaciju. Filozof umjetnosti i teoretičar filma Noël Carroll uvjerio me u suprotno pokazavši u *Filozofiji filma* iz 2008. da se evaluacije nerijetko svode na identificiranje žanrovskih i sličnih kategorija kojima film pripada. Ponešto modificirano, dobar dio evaluacijske prakse može se svesti na identifikaciju namjeravanih efekata te razmatranja njihove uspješnosti provedbe (namjere nisu ništa misteriozno zato što su subjektivna mentalna stanja – ne samo da svakodnevno na temelju ponašanja drugih zaključujemo o njihovim namjerama neovisno o tome jesu li ih ostvarili ili nisu, već su filmovi redovito još transparentniji kad je o namjerama riječ). Iako mjesta za neslaganje o uspješnosti uvijek ima, čak i kada se isti efekti identificiraju, u pravilu postoje intersubjektivni ili objektivni aspekti dostupni svima u filmskoj publici, na ko-

jima se može graditi rasprava. Kritike da se ovaj kriterij svodi na puki (neo)formalizam ne stoje nužno, jer se efekt može koncipirati široko i tako dopustiti uvlačenje kulturalne relevantnosti namjeravanog efekta u evaluacijsku igru. Tako pitanje mučenja i uspješnosti reprezentacije istog u *Ubojstvima iz nužde* (*Essential Killing*, 2010) Jerzyja Skolimowskog može za nekoga kotirati više od problema intertekstualnosti u *Kolibi u šumi* (*The Cabin in the Woods*, 2012) Drewa Goddarda. Ono što je bitno jest da neovisno o shvaćanju efekta nalazimo dosta mjesta za intersubjektivnu raspravu.

Počnimo dakle s nekim kategorizacijama. *Zvijeri južnih divljina* posjeduje kostur obiteljske melodrame u kojoj mala Hushpuppy (Quvenzhané Wallis), koja ne može biti starija od sedam, osam godina, postupno stječe snagu prihvatiti bolest i eventualnu smrt svoga oca Winka (Dwight Henry). Po tome dakle film nije ništa posebno, pa čak ni kada pridodamo nerijetke fantastične elemente (niz animacija obiluje sličim karakteristikama kao i *Paunov labirint* /*El laberinto del fauno*, 2006, Guillermo del Toro/).

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIŠ

Ključna narativna i žanrovska specifičnost i svježina (barem kada se uzme zajedno s ostalim značajkama) leži u nemogućnosti da kroz dobar dio filma precizno specifikiramo vrijeme radnje, i to zahvaljujući mitskim i apokaliptičkim komentarima o nadolazećem kraju svijeta zbog topljenja Južnoga pola, koji se ostvaruju putem *voice-overa* razmišljanja Hushpuppy te lekcija koje djeca Kade (Bathtub u izvorniku) primaju od žene čija funkcija u zajednici klizi negdje između vračare, učiteljice, liječnice i barda. Radi li se o suvremenim zbivanjima, bližoj budućnosti ili nekom postapokaliptičnom razdoblju kojemu se sprema posljednji čavao u lijesu? Namjerna nepreciznost naglašena je i tangencijalnim referencama žitelja Kade o onima koji žive s druge strane nasipa, koji se, kako nam kažu, boje vode više od crnoga vraga i čiji se svijet kroz dvije trećine filma svodi gotovo isključivo na prizore industrijskih zdanja koja se vide u daljini. Utoliko, nejasno je točno tko i kako živi ondje preko nasipa i kakav je uopće njihov odnos prema onima s ove strane. To što se mjesto i vrijeme radnje kako film odmiče eventualno čvršće fiksiraju i što se Kada pretvara tek u jedno od zanemarenih, siromašnih naselja u suvremenom, ruralnom SAD-u, nipošto ne umanjuje efekt gotovo mistične epike kojemu su zajedno doprinosile maglovite kontekstualizacije i fantastične upadice. Utoliko, slično *Zimskoj kosti*, koja je kriminalnu obitelj gurnula iz urbanog miljea u ruralni, oduzela joj sav glamur i predala glavni dio nasilja ženama u klanu, i *Zvijeri južnih divljina* imaju svog konja u utrci za efektanu reinterpretaciju žanra.

No osim čisto referencijalnih naprava slike i zvuka ovim efektima u pomoć priskače i cijela garnitura stilskih rješenja. Tako Zeitlinova glazba istodobno doprinosi emotivnoj i narativnoj kulminaciji kao i dočaravanju gotovo mitske širine koje djevojčicina razmišljanja zazivaju, i sve to uz dozu melankolije na strunama i gudalima. Rad kamere, bogata mizanscena i montaža čine ostatak posla. Iako se stalno snimanje iz ruke nerijetko čini kao da ne obavlja nikakvu specifičnu funkciju, pojedini prizori poput kadar-sekvence s po-

četka filma, u kojoj si stanovnici Kade daju oduška u jednoj od alkoholom podmazanih, učestalih veselica (kako nam Hushpuppy daje do znanja – suprotstavljajući mnoštvo praznika Kade tek jednom onih preko nasipa), uvelike kapitalizira na ovakvom kinematografskom stilu. Vjerojatno najupečatljivija kadar-sekvencija cijelog filma (sličica koja krasi i plakat filma) mobilizira sve navedene naprave: Zeitlinovu glazbu koja ovoga puta sugerira i ponos pripadnosti zajednici, mitsko-apokaliptični diskurs *voice-overa*, kameru iz ruke, nefokusiranu kinematografiju, bogatstvo izvora svjetlosti, dinamiku pokreta unutar kadra, te kulminira kadrom izvedenim trzajućim pokretima kamere unatrag, koji prate trk Hushpuppy s golemim prskalicama u objema rukama (tako da s njima i gustom afrofrizurou izgleda poput kakve vile), koje svako malo prevladavaju kadrom i zablješćuju čitav ekran.

Netko bi u ovom trenutku mogao pomisliti kako sve ovo izrazito podsjeća na (samo)egzotiziranje s mitološkim elementima, za koje je Emir Kusturica nerijetko optuživan da ga provodi u svom opusu, samo što su Rome i Balkance sada zamijenili siromasi negdje na Jugu SAD-a, koji u svojem bezrezervnom opijanju i svojom životnom strašću dokazuju superiornost nad anemičnom kulturom koja svoje onemoćale spaja u zid umjesto da ih stavi na improviziranu splav, zapali i odgurne na pučinu. Ovakva interpretacija dakako nije *a priori* isključiva, no moglo bi se reći da nije ni suprotna (ona u kojoj je mitologizacija vremena na žanrovskoj ravni neutralna spram bilo kakvih optužbi o uzdizanju siromaštva u svrhu eksploatairanja, legitimiranja i perpetuiranja istoga). Kako u pravilu nema jasnih kriterija koji bi nam pomogli pri odlučivanju između tih dviju opcija i kako se stvar u pravilu svodi na to koje kulturalne bitke kritičar želi voditi, ja sam sklon u potpunosti apstinirati od ovakvih rasprava.

Vraćajući se pitanju bogatog vizualnog stila, možemo još napomenuti da on najbolje dolazi do izražaja u kadar-sekvenci u kojoj Hushpuppy napokon susreće svoju majku na nekoj nasukanoj splavi, sada u funkciji bordela, prikladno nazva-

nog Elizejske poljane kičastoga izgleda dostojnog spota za pjesmu *Do you love me?* Nicka Cavea. Majku će u prvom mahu Hushpuppy vidjeti tek izvan fokusa, da bi nakon kadra djevojčičine reakcije u sljedećem kadru vidjeli majčino lice u krupnom planu i njezine usne koje žedno gutaju bocu nekog pića stvarajući tako kompleksnu igru majčinstva i seksualnosti za kojom Hushpuppy istovremeno žudi, gaji ljubomoru i u kojemu traži sigurnost. Zanimljivo li, dakle, momente u kojemu vizualni stil (u prvom redu kamera iz ruke) više iritira negoli ičemu doprinosi, *Zvijeri južnih duljina* vizualni su slatkiš koji se topi u ustima.

Dodatno mjesto usporedbe sa *Zimskom kosti* možemo tražiti i u snažnim likovima i izvedbama glavnih glumica; i Quvenzhané Wallis u *Zvijerima južnih divljina* i Jennifer Lawrence u spomenutom ruralnom trileru bile su nominirane za nagradu Oscar za glavnu žensku ulogu. Lawrence je nakon *Zimske kosti* ostvarila zavidnu glumačku karijeru i možemo se samo nadati da će i Wallis biti iste sreće. Dakako, bitna je razlika što je Wallis još uvijek u predadolescentnoj dobi pa nije nemoguće da ju zapadne sudbina dječjih zvijezda ili čak ona Anne Paquin, najmlađe dobitnice Oscara (za sporednu ulogu, doduše), koja se od onda nije uspjela probiti na glumačku A-listu. Bilo kako bilo, kada bi elan koji Wallis prenosi u prizorima poput onoga u kojem se Wink (također naturščik u hvalevrijednoj izvedbi) i ona slavodobitno bodre, propinju, žeste, dijele petice i busaju o prsa bio dovoljan kriterij za daljnje ponude, ne bi bilo mjesta brizi. Zasiurno bi bilo razočaravajuće kada bi se razmišljanja Andréa Bazina o djeci glumcima na stranicama zbornika eseja *Što je film?* ostvarila i kada bi se pokazalo da je uspjeh Wallisine izvedbe počivao na implicitnim čimbenicima neiskustva i naivnosti koji, prema njemu, ne mogu preživjeti repeticije (na istim stranicama Bazin predviđa nešto slično i Henryju, također pogrešno, nadajmo se).

U zaključku ovog pokušaja evaluacije možemo, dakle, pojednostavnjeno proglasiti da, zahvaljujući dojmljivim izvedbama glumaca naturščika, stilskom bogatstvu koje općenito više

doprinosi nego što odmaže zanimljivim hibridnim žanrovskim riješenjima, *Zvijeri južnih divljina* zaslužuju kritički odaziv koji ih prati.

Mario Sluga

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

HRVOJE TURKOVIĆ

NACRT

FILMSKE

GENOLOGIJE



MATICA HRVATSKA

73-74 / 2013

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

250

UDK: 791.2(049.3)

Tomislav Čegir

Nenametljiv vodič kroz slojevitú građuHrvoje Turković, 2010, *Nacrt filmske genologije*,

Zagreb: Matica hrvatska

Već samo razmatranje opusa Hrvoja Turkovića svjedoči da je riječ možda i o najplodnijem hrvatskome filmologu jer je, uz 700-tinjak tekstova, autor i više od deset uko-ričenih djela. Istodobno, značajno je da u tih desetak naslova opažamo širok raspon tema kojima se Turković bavi. Od *Filmskih opredje-ljenja* (1985) pa sve do prošlogodišnjega *Života izmišljotina*, Turković je pokrio golemo područ-je iščitavanja filma, a većina se njegovih radova nalazi pri samome vrhu domaćih razmatranja sedme umjetnosti.

Međutim, upravo njegovo zasad pretpo-sljednje djelo *Nacrt filmske genologije*, u izdanju Matice hrvatske iz 2010, postaje zornim pri-mjerom sveobuhvatnoga razmišljanja i klasi-ficiranja filmskih vrsta, rodova i stilova. Kako sam autor navodi u proslovu, razradom se filmskih vrsta, rodova, žanrova i stilova bavio već u *Filmskim opredjeljenjima* te nastavio na poticaj Ante Peterlića u *Filmskoj enciklopediji* (1987, 1990). No podjednako su značajni svo-jevrсна Turkovićeva trilogija *Razumijevanje fil-ma* (1988), *Umijeće filma* (1996) i *Suvremeni film* (1999), kao i *Film: zabava, žanr, stil* (2005), upra-vo zbog toga što u tim radovima uočavamo otvaranje novih prostora filmskoga promišlja-nja. Autor u okupljenim tekstovima na primje-ru pojedinačnih filmova, motiva ili tema čita-telju predočava niz dragocjenih uvida. Pritom ne treba zaboraviti da se *Nacrt filmske genologije* usklađuje s vrsnom knjigom *Filmske vrste i ro-dovi* Nikice Gilića (2007), pionirskim radom u

domaćoj filmskoj genologiji. Zasigurno i zbog toga, jasno je da se Turković razmjerno često osvrće na sastavnice Gilićeva ostvarenja, s pu-nim poštovanjem vrednujući njegove dosege te ih mjestimice i proširujući.

Nacrt filmske genologije podijeljen je na dva dijela. U prvome, naslovljenom "Uvod u opću filmsku genologiju" uočavamo "tumače-nje funkcije klasifikacije filmova te obilježje i tipove razvrstavanja", a u drugome – "Filmska taksonomija: filmske podvrste i vrste" i su-stavnu razradu pojmova filmskoga roda, vrste i stila. Zacijelo i zbog takva određenja ovoga rada, Hrvoje Turković je pri pisanju primijenio udžbenički pristup. Uz to, neću zanemariti ni 30-ak stranica iscrpnih dodataka, jasno razlu-čivo štivo u razvrstavanju raznorodnih film-skih kategorija koje nepobitno može poslužiti i kao samostalan nacrt za pojedinačno čitatelje-vo razmatranje. Građa *Nacrta filmske genologije* iskazuje Turkovićeva sveobuhvatno poznavanje materije koju obrađuje te uspostavlja preci-znu i iscrpnu razradu. Dapače, toliko preciznu da postaje temeljem daljnega istraživanja bu-dućih hrvatskih genologa.

Iako usporedba može djelovati nategnu-to, čitanje *Nacrta filmske genologije* svjedoči da je taj rad poput vrsnoga tkanja, složene mreže svih sastavnica koja ne dopušta nikakve nedo-statke, nikakve propuste koji bi mogli naštetiti cjelovitosti građe. Udžbenički pristup kao bit-na strukturalna sastavnica Turkovićeva ostva-renja nije predznak nikakve šturosti u obradi,

a ne nedostaje ni iskričavosti stila percipirano-ga u mnogim njegovim ranijim ostvarenjima. U takvoj okosnici uočavamo širok raspon od faktografske klasifikacije presudne pri usustavljanju do, mogao bih ustvrditi, tipičnih turkovićevskih iskaza kakvima svjedočimo u nizu tekstova. Iskaza kojima se građa zasigurno podiže na višu razinu čitateljeve percepcije, pa postaju i otonac snažnijega ulaska u osobujnost filmskoga jezika. Nepobitno je da se upravo zbog takva raspona Hrvoje Turković i vinuo do samih vrhunaca hrvatskoga promišljanja o filmu. Nadahnuto pišući, Turković prije svega uspostavlja temeljan odnos filma i ljudskih kognitivnih procesa u razumijevanju njegove građe. *Spoznajno* je za filmologiju, pa tako i genologiju prijelomno u klasifikacijskim postupcima te nas ne mora čuditi da na naznačenom temelju *Nacrt filmske genologije* nadograđuje raskošan sustav iščitavanja vrsta, rodova i stilova, sustav koji se nepobitno proširuje svakim sljedećim poglavljem. Poznavanje povijesti i teorije filma je posve razvidno, ali ni u jednom slučaju i prenapadno, zacijelo i zbog činjenice da stil Hrvoja Turkovića čitatelju ništa ne ostavlja *na tanjuru*, već ga nenametljivo vodi u slojevitost građe, pa je neupitno precizna tvrdnja Pavla Pavličića s ovitka: "Izvršno se snalazeći na skliskom tlu klasifikacije, Hrvoje Turković pokazuje s jedne strane, dubinsku

arheologiju znanja, a s druge strane imponira njegov originalan pristup u samoj klasifikaciji i ponuđenoj taksonomijskoj raščlambi koja filmsku građu dovršava bez ostatka".

Također na ovitku, Nikica Gilić je naveo da je "pitanje žanra i klasifikacije temeljno u međunarodnoj filmološko-genološkoj literaturi, pa ga ova knjiga problematizira iz više aspekata, uklapajući ga u širu problematiku humanističke genologije, estetike i filozofije znanosti, poseban naglasak stavljaajući na temeljna metodološka pitanja kojima se rasvjetljuju i dopunjuju već postojeći filmsko-genološki znanstveni radovi". Bez poteškoća možemo ustvrditi da je Hrvoje Turković u potpunosti ispunio zadane ciljeve, ostvarujući rad čija kvaliteta ni u kojem slučaju ne ostaje uokvirena tek domaćim prostorima, upravo zbog navedenoga podatka da je nesumnjivo sukladna i široj svjetskoj genologiji, koje je Hrvatska dijelom. Sasvim je sigurno da taj sjajan rad otvara mogućnosti daljnje čitanja filmske genologije, pa bi zacijelo i svaki kritičar ili student trebao uroniti u njegovu građu. Premda nije riječ o ostvarenju koje se čita *na dah*, kao primjerice navedena trilogija ili *Film: zabava, žanr, stil*, već ulazi u skupinu radova poput *Teorije filma* (1994, 2000, 2012), djelo je to koje nadahnjuje novim istraživačkim poticajima.

UDK: 791.228(049.3)

Jurica Starešinčić

Živjeti s izmišljotinama

Hrvoje Turković, 2012, *Život izmišljotina: ogledi o animiranom filmu*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Knjigu, kojom sabire gotovo polustoljetno promišljanje animiranog filma, Hrvoje Turković započinje esejom “Je li animirani film uopće – film?”. Pretpostavimo li da će za njom posegnuti netko dotad potpuno neupućen u Turkovićev rad (što je zapravo malo vjerojatno jer ga oni makar ovlaš zainteresirani za filmsku teoriju dobro poznaju, a ostalima knjiga teško da će doći u ruke), već iz prvoga naslova u knjizi može se iščitati za njega karakteristična metoda i interes koji se provlači kroz mnoge eseje: filozofsko promišljanje onoga što mislimo da znamo o animiranom filmu. Stoga će i ovaj uvod biti svjesno opterećen filozofskom terminologijom.

Na ovitku knjige stoji kako se radi o djelu koje nastoji dati odgovore o “ontološkom statusu animacije”, no promotrimo li naslov spomenutog eseja, odmah uočavamo da je mogao glasiti i “Je li ono što nazivamo ‘animiranim filmom’ uopće – film?”, ali Turković već u pitanju samom na njega odgovara potvrdno, što će nekoliko desetaka stranica kasnije i argumentirati u zaključku. Cilj promišljanja, čini se, nije traženje odgovora na ontološko pitanje (“Što je bit animiranog filma?”), već upravo epistemološka dvojba: “Kako smo došli do tog znanja?” Ili još bolje: “Jesmo li baš sigurni u to?”

Ovakva cirkularna argumentacija koja uzima pojam ili fenomen koji se čini samorazumljiv i jasan, razlaže ga, postavlja negativne hipoteze i onda ih eliminira, samo kako bi se vratila početnoj tezi koja je sad jedina mogu-

ća, nalikuje na Sokratovu metodu, ali ono novo što stječemo prateći liniju argumentacije nije ontološka činjenica (zaključak najčešće samo potvrđuje naše predrasude), već meta-znanje o tom mišljenju.

Osobno smatram ovu knjigu jednim od najznačajnijih priloga promišljanju animiranog filma (i animacije) do sad objavljenih kod nas, baš zato što mislim da su u suvremenom kontekstu pitanja o pojmovima puno zanimljivija od odgovora. Parafraziramo li poznatu frazu – “animirani filmovi” bili bi jednako smiješni, dojmiljivi i/ili dirljivi zvali ih mi “filmovima” ili ne, ali nakon što o njima razmislimo i kao o likovnim i kao o filmskim i kao o narativnim itd. djelima (sve redom motrišta iz kojih Turković promatra animirane filmove kako bi utvrdio njihovu filmsku narav), vrlo je vjerojatno da ćemo otkriti poneku novu vrlinu (ili manu). Iako je doživljaj animiranog filma najčešće cjelovit, holistički (ne razmišljamo odvojeno o likovnosti, priči, glazbi, animaciji...), Turkovićeva analiza će najčešće biti atomistička, gotovo znanstveno precizna u traženju svake moguće antiteze prije nego što se opet vrati srži problema.

Organizacija i sadržaj

Eseji u knjizi skupljeni su u četiri cjeline po tematskom ključu (a ne kronološkom kako bi se moglo očekivati) i ta se odluka nakon čitanja čini jako dobra. Moglo bi se reći da ide iz općeg u partikularno, budući da se prvi dio



73-74 / 2013

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

bavi promišljanjem animiranog filma općenito, drugi poviješću i razvojem svjetske animacije, treći poviješću i razvojem domaće animacije, a četvrti pojedinim domaćim autorima ponaosob.

O povijesti animacije, čak i o domaćoj animaciji, napisano je puno dobrih knjiga koje su se predmeta uhvatile puno ambicioznije (odnosno na puno više stranica, poput kulturne Munitićeve retrospektive u četiri knjige *Zagrebački krug crtanog filma*) i u tom smislu još jedna takva knjiga ne bi bila posebno važan događaj. Ipak, jezgra *Života izmišljotina* i ono u čemu Turković briljira prvi je dio, "Priroda animacije" (koji je i daleko najduži, gotovo kao ostala tri zajedno), te poglavlje napisano izvorno za ovu knjigu pod naslovom "Renesansa hrvatske animacije – animacija u novom tisućljeću", u kojem se, usudujem se napisati, prvi na pravi način hvata u koštac s ozbiljnim dokumentiranjem i promišljanjem suvremene hrvatske animacije nakon definitivnog napuštanja tradicije Zagrebačke škole. Potonji esej, jedan od najdužih u knjizi, dokazuje da autor i dalje spremno preuzima ulogu doajena hrvatske filmske teorije i kritike i ne libi se ni vrijednosnih sudova ni kategorizacije estetskih trendova, na taj način utirući put kojim druga promišljanja mogu poći. Siguran sam da će, potvrđujući ili osporavajući zaključke iz njega, svi važniji tekstovi koji će nastaviti sa sistematiziranjem razdoblja u hrvatskoj animaciji na početku 21. stoljeća ulaziti u dijalog najprije s ovim tekstom.

Priroda animacije

Animacija postoji duže od filma. Tehnike "oživljavanja" crteža počele su se pojavljivati puno prije nego što je izmišljena filmska kamera, te je prva antiteza u knjizi, ona s kojom se autor očigledno ne slaže, ali je navodi kako bi je mogao osporiti, da je animacija samo slučajno prigrllila filmskoprikazivačku tehnologiju, ali da je u naravi nešto sasvim različito, te da je dio likovnih umjetnosti, a ne filma. Turković

dokazuje suprotno tražeći ontološke karakteristike animacije, filma i likovnih umjetnosti, dokazujući da i primjerice igrani film dijeli najveću većinu zajedničkih karakteristika animacije i slikarstva. Štoviše, ustvrđuje da se "na animacijska djela bez ostatka mogu primijeniti osnovne odrednice filma".

Čini mi se da je manje naglašen jedan drugi način gledanja na problematiku ne samo animacije nego i filma samog, a kritika je tehnološkog gledanja na to što film jest. Naime, poznato je da će bogatiji filmski studiji uskoro zauvijek odbaciti ne samo snimanje na filmsku vrpču nego i prikazivanje s iste, pa je za očekivati da će sve manje kinodvorana imati potrebnu opremu za prikazivanje filmova, te sve manje laboratorija razvijati vrpce. Daljnjim razvojem digitalnih tehnologija, tehnološki argument više neće postojati, jer će animacija (zajedno s filmom) prijeći s filmske na digitalnu tehnologiju. No hoćemo li zato proglasiti propast i smrt filma? Ili ćemo zaključiti da je "film" samo riječ kojom opisujemo jednu umjetničku formu, a koja više nema opisnu vrijednost (kao npr. strip od engl. *comic strip* što se odnosilo na gotovo izumrle novinske pasice)? Napokon, ako gledatelj teško može primijetiti razliku u doživljaju gledanja projekcije digitalnog zapisa i projekciju s filmske vrpce, ne radi li se o istom umjetničkom doživljaju?

Zapravo, možda je upravo strip (i računalne igre koje se često u novije doba koriste kao primjer animacije koja nije ni na koji način filmska) dobar predložak za promatranje odnosa animacije i filma. Kao što postoji karikatura (jedna sličica) i strip (niz povezanih sličica), postoje i animacija (primjerice animacija lika koji trči u računalnoj igri) i animirani film. Animacija je obavezni sastavni dio animiranog filma, ali po tome se ne razlikuje od npr. glume u igranom filmu (glumi se i u kazalištu. No, to ne znači da je igrani film samo prigodni način prikazivanja kazališnih predstava). Tehnološki argument prije bi sve ostale filmske vrste podredio animiranom filmu nego obrnuto.

JURICA
STAREŠINČIĆ:
ŽIVJETI S
IZMIŠLJO-
TINAMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Pogledajmo opet primjer stripa u kojem je foto-strip samo podvrsta, način na koji su sličice stvorene. Nije li tako i igrani film samo posebni slučaj animiranog u kojem su, slučajno, sličice nastale brzim fotografiranjem? Ako obrnemo redoslijed i umjesto da gledamo proces nastanka igranog ili dokumentarnog s jedne i animiranog filma s druge strane, možemo pogledati i gotovo djelo: vrpce sa sličicama poredanima jedna pored druge koje se razlikuju samo po načinu na koji su na finalnom proizvodu završile.

Hrvoje Turković ovakvu liniju razmišljanja tek naznačuje spomenuvši mogućnost gledanja na igrani film kao podvrstu animiranog, ali to nipošto nije propust, već odlična ilustracija teze koju sam iznio u uvodu u ovaj tekst: da je pitanje iz naslova eseja tu samo kako bi se medij mogao promišljati, a ne da bi se na to pitanje odgovorilo. Argumentacijski put koji je odabrao složeniji je, dugotrajniji i vodi do istog zaključka, ali na tom putu donosi mnogobrojne uvide u izražajne mogućnosti i animacije i filma i likovnih umjetnosti. Još radikalniji zaključak (smatram, potpuno opravdan) donosi u eseju "Je li *Jurski park* animirani film?", jer ovdje potpuno odbacuje tehničke procese bilo izrade, bilo prikazivanja i zaključuje da je presudan dojam koji umjetničko djelo ostavlja na konzumenta, a ne način na koji je nastalo.

Sličan niz pitanja nastavlja i jedan od rijetkih primjera većeg odstupanja teksta koji se pojavio u knjizi od teksta kakav je izvorno objavljen (možda je upravo promijenjen kako bi se "poravnao" s gore navedenim zaključcima). Naime, tekst "Može li animirani film biti – dokumentaran?" izvorno je objavljen u *Hrvatskom filmskom ljetopisu* broj 44. pod sličnim, ali ipak različitim (a pokušat ću dokazati da je promjena itekako važna), naslovom "Može li animirani film biti – dokumentarističan?". U izvornom tekstu zaključeno je otprilike da iako dokumentarni filmovi mogu sadržavati animaciju, animacija sama po sebi ne može imati dokumentarističku osobinu, jer nije izravni trag stvarnog zbivanja. Prošireni tekst u knjizi pro-

lazi još jednom kroz tu liniju argumentacije, ali je odbacuje kao "dokumentaristički purizam" i zaključuje kako animacija ponekad može biti kontraproduktivna kod dokumentarizma jer je izvještačena, ali da itekako ima svoju ulogu u pojedinim vrstama dokumentaraca.

Čini mi se kako su obje linije razmišljanja podjednako točne i da promjena onih nekoliko slova jedne riječi sadrži dovoljno distinkcije da se naprosto radi o dvama različitim pitanjima. Da, dokumentarni se filmovi mogu koristiti animacijom, čak i obilno, ali njihova "dokumentarističnost" (znači ontološka bit dokumentiranja stvarnosti u trenutku kad se on događa, koja može biti naprosto pamćenje ili zapisivanje i ne mora biti izravno predočena kao trag zbivanja, iako je najčešće tako doživljavamo) ne može se očitovati u animaciji. Animacija može biti jedino sredstvo za prenošenje dokumentiranih činjenica publici, ne i sami dokument.

Odnosno: animacija ne može biti "dokumentaristična", ali animirani film može biti "dokumentaran" (ako se koristi dokumentarističnim svojstvima audiovizualnih ili drugih tragova).

Animacija u novom tisućljeću

Kako je nemoguće u jednom kratkom osvrtu podrobnije proanalizirati cijelu knjigu, malo više pozornosti valja usmjeriti eseju koji sam istaknuo kao iznimno važan doprinos domaćem proučavanju animacije – onaj o suvremenim trendovima i autorima. Kao što je to valjda nužno, sve što dolazi nakon Zagrebačke škole crtanog filma kod nas će se odmjeravati u odnosu na tu iznimnu pojavu, a gotovo svi ćemo izvući zaključak da koliko god opet imali zanimljivu scenu, nije to baš kao što je bilo u stara neponovljiva vremena... Ali ne i Hrvoje Turković! On će za "drugo zlatno razdoblje" u povijesti hrvatske animacije, kako ga naziva, na kraju eseja ustvrditi da je "po svojim značajkama i dosezima čak i stvaralački bogatije od onog prvog".

Kako sad to? Smije li se to uopće misliti, kamoli napisati? Pa nekad je Zagreb bio najistaknutije središte modernističke animacije u koje su se slijevale sve najvažnije nagrade (pa čak i ona koja započinje sa slovom "O"), dok danas uspjehom smatramo svaki ulazak u konkurenciju Annecyja ili Ottawe!

Sve navedeno stoji, ali kad se procjenjuju umjetnički dometi, ne valja se služiti matematičkim zbrajanjem nagrada i počasti. Pogotovo ne valja nastupati iz perspektive iskompleksiranog malog naroda kojem treba tapšanje po ramenu stranaca kako bi vjerovao u sebe. U Hrvatskoj se danas proizvodi sličan broj profesionalnih animiranih filmova kao u "prvom zlatnom razdoblju", dok se u svijetu proizvodi neusporedivo više. Nadalje, nekad se radila gotovo isključivo klasična animacija specifičnog zagrebačkog stila, dok danas velik broj autora traži nove mogućnosti u većini korištenijih tehnika animacije (pustimo sad egzotične tehnike poput *pinscreena*). Nekad se točno znalo koje se teme i na koji način kod nas u animaciji obrađuju, danas ne znamo što očekivati ni od pojedinih autora. I možda najvažnije od svega, a to Turković posebno naglašava na nekoliko mjesta u knjizi: nije baš svaki film Zagrebačke škole bio tako dobar kako ih se danas sjećamo. Gledajući unatrag, često smo skloni opraštati nezgrapnosti, a isticati vrline, dok smo prema suvremenoj proizvodni često suviše sitničavi.

U trenutku pisanja ovoga teksta, Dani hrvatskoga filma 2013. upravo su okončani i nisu

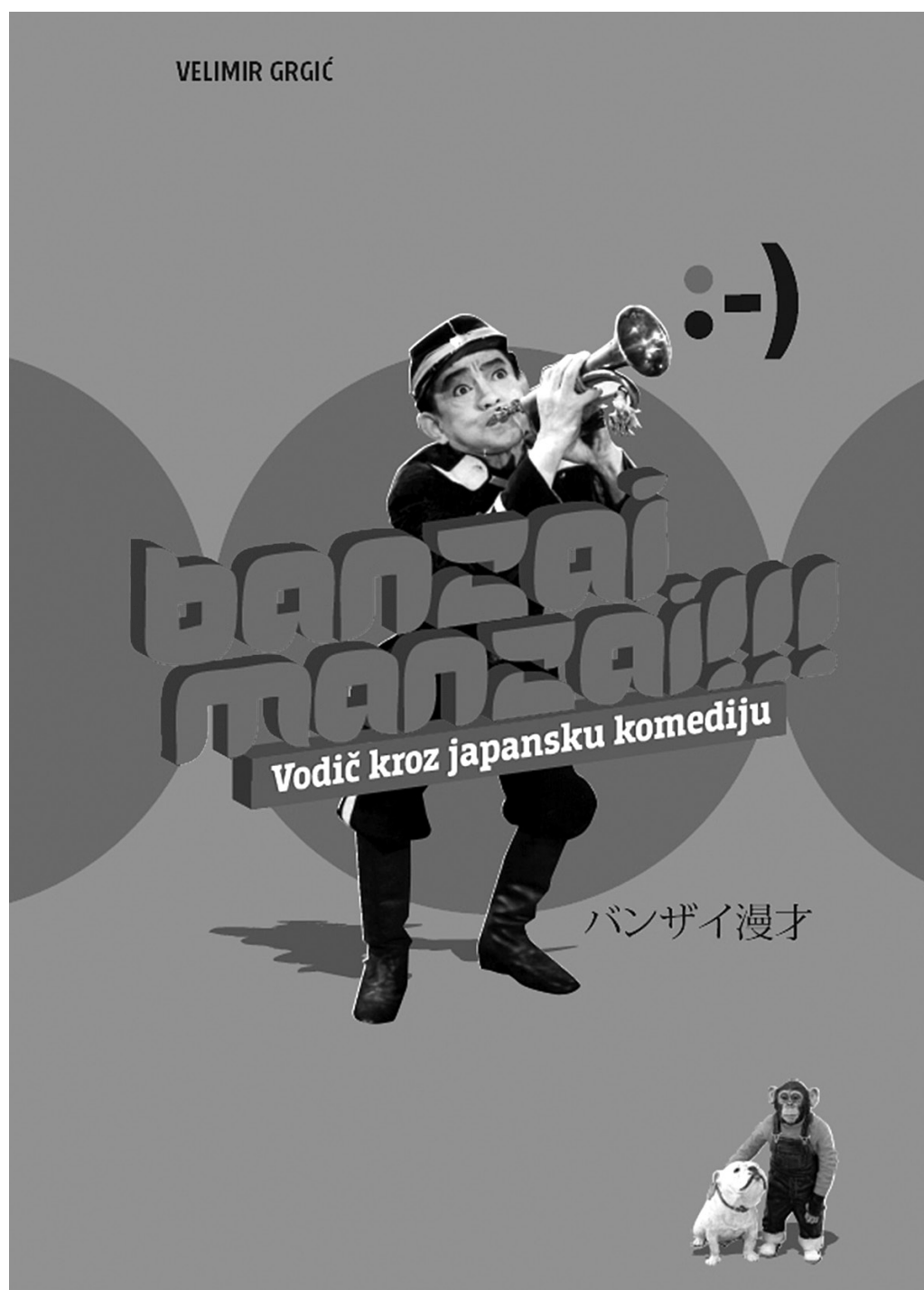
ponudili jedan od impresivnijih animacijskih programa (kad je riječ o posljednjih nekoliko godina), ali raznovrstan program jesu, i to na vrlo visokoj prosječnoj tehničkoj razini. "Drugo zlatno razdoblje" hrvatske animacije vjerojatno je tek u razvitku (iako smo se već nekoliko puta znali opeći s takvim prognozama) i kao takvo već daje vrlo zanimljive rezultate. Pitanje je ukusa hoćemo li prednost davati jednom pristupu koji se nije htio mijenjati nego se brusio do savršenstva (i možda baš zbog toga što se nije htio mijenjati ostao skoro bez ikakva utjecaja na današnje stvaralaštvo) ili raznolikoj sceni koja istražuje mnoge različite pravce.

Zaključno

Život izmišljotina knjiga je koju ne treba posebno preporučivati jer ime njezina autora i činjenica da je u njoj sabran jedan teorijski projekt koji traje pola stoljeća to čine sami po sebi. Riječ je o iznimno cjelovitom, dosljednom (iako Turković u uvodu naglašava kako je tijekom vremena mijenjao stajališta i vrijednosne kriterije) i znanstveno preciznom radu kojim je autor na relativno malo stranica sažeo golemo teorijsko polje (kako smo već naveli: od pitanja naravi same animacije, preko tehnika i stilova, povijesti domaće animacije i posebne pozornosti posvećene najistaknutijim autorima Zagrebačke škole).

JURICA
STAREŠINČIĆ:
ŽIVJETI S
IZMIŠLJOTINAMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



73-74 / 2013

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.221.2(520)

Velimir Grgić

Koki Mitani i japanska filmska komedija

Tekst iz: Velimir Grgić, 2013, *BANZAI MANZAI!!! – Vodič kroz japansku komediju*, Zagreb: Jesenski i Turk, 2013.

Zapad je uživao u mnogim međunarodno distribuiranim i na europskim festivalima ugošćenim japanskim filmskim komedijama – od malo “egzotičnijih” naslova poput *Survive Style 5+* (2004), *U redu, posve u redu* (*Zenzen daijōbu*, 2008), *Gachi Boy, hrvanje sa sjećanjem* (*Gachi Boi*, 2008), *Puno ljudi* (*Lala Pipo*, 2009), *Funuke, pokažite mi malo ljubavi, vi gubitnici!* (*Funuke domo, kanashimi no ai wo misero*, 2007) do kvalitetnih srednjostrujaških ostvarenja *Sumo da, sumo ne* (*Shiko funjatta*, 1992), *Jeste li za ples?* (*Shall We Dansu?*, 1996) i *Waterboys* (2001).

Tu su i suvremene komedije Satoshija Mikija, koji je 2008. imao vlastitu retrospektivu na Far East Film Festivalu u Udinama. Satoshi, scenarist televizijskih varijeteta, snimio je priču o mentalnim pacijentima i psihijatra luđem od svih njih zajedno, nazvanu *U bazenu* (*In za puru*, 2005); avanture domaćice koja iz dosade postaje špijun u *Kornjače plivaju brže od očekivanog* (*Kame wa igai to hayaku oyogu*, 2005) i *Luzeri* (*Damejin*, 2006), pustolovinu trojca koji želi živjeti bez rada; suvremeni nansensu s guro elementima *Deathfix aka Kukci neupisani u enciklopediju* (*Zukan ni nottenai mushi*, 2007), walkie movie *Tu i tamo* (*Tenten*, 2007) i jednog zmaja koji obavlja veliku nuždu po glavni ljudima u *Instant močvari* (*Insutanto Numa*, 2009). Sve to s neujednačenim, katkad duhovitim, a katkad posve promašenim rezultatima.

U isto vrijeme Koki Mitani, jedan od etabliranijih scenarista i redatelja japanske dugometražne igrane komedije, iako prisutan

na tržištu DVD-a s engleskim prijevodima, nepravedno je malo poznat na Zapadu. Razlog bi mogao biti i taj što se proslavio upravo implementacijom američkih komičnih formula u japanski filmski *mainstream*, dobivši domaćoj publici primamljivi amalgam klasične hollywoodske *screwball* komedije i nacionalnih formi nasmijavanja, ali ne i dovoljno “čisto japansku” smjesu za one koje privlači autohtona bizarnost mnogih drugih, s ove strane Urala razvikanijih i svakako kulturnijih naslova.

Koki Mitani rođen je 1961. godine, a 1984. osniva kazališnu skupinu Tokyo Sunshine Boys, s kojom postiže velike uspjehe tijekom prve polovine devedesetih. Slavu iskorištava za tranziciju na TV i film, gdje postaje kazalištem, koliko i opusom Woodyja Allena i Billyja Wildera inspirirani autor niza nagrađivanih *feelgood*-hitova za veliko platno.

Mitanijevo kreativno sazrijevanje u kazalištu itekako je očito u njegovim filmovima, često upravo izravnim adaptacijama predstava, dugometražnim igranim komedijama u kojima se radnja najčešće odvija u zatvorenim prostorima, a scenarij je nakrcan dijalogom i vođen odnosima suprotstavljenih karaktera koji se izmjenjuju pred objektivom kamere. Takva je i njegova proslavljena “grupna komedija” (*gunshu geki*) *Hotel Uchoten* (*Uchoten Hoteru*, 2006), nominirana za čak 11 nagrada japanske Akademije, iako na kraju nije osvojila niti jednu. Križana s formatom *gunshu gekija*, ali i suptilnom retro-estetikom američke situa-

cijske komedije, ova mješavina *Faličnog pansiona* (*Fawlty Towers*, 1975–1979) i *Hotela Grand* (*Grand Hotel*, 1932) tijekom jedne novogodišnje večeri isprepliće sudbine bogate palete likova, od suicidalnog folk-pjevača i sobarice koju zamijene za mladu ljubavnicu starog milijunaša do uporne prostitutke, korumpiranog političara i članova organizacije za istraživanje plodnosti jelena.

U prvijencu *Dobrodošli natrag, gospodine McDonald* (*Rajio no Jikan*, 1997), Mitani adaptira vlastitu predstavu, štrika posvetu Juzi Itamiju i donosi šarmantnu priču o glumici radio drame koja insistira na promjeni imena glavnog lika iz japanskog Ritsuko u sveameričko Mary Jane. Što pokreće lančanu reakciju koja djelo mijenja do neprepoznatljivosti, a u kreativni tim unosi nama zabavni kaos.

Svoj drugi uradak *Svačiji dom* (*Minna no ie*, 2001) ponovo je podigao na odnosu japansko-američko, klasičnom konceptu sukoba modernog i tradicionalnog, avanturama mladog para koji gradi kuću pokušavajući smiriti sukob mladog *cool* arhitekta opsjednutog “amerikanizmom” i roditelja koji žele klasičnu japansku nastambu. Ne bi li konačno ostvarenje bilo kompromis i spoj dvije strane – metafora ne samo za neobičnu prirodu intertekstualnog, “amerocentrično-japanskog” Kokijevog opusa, već i za kulturnu fuziju samog poslijeratnog Japana.

Jednu od glavnih muških uloga, onu supruge s ubijenim samopouzdanjem, dobio je Tanaka iz Cocorica, boke koji ovdje biva i klasično demaskulizirani protagonist standardnog *screwball* recepta, prepunog svima znanih motiva sukoba s puncima, samo iskorištenih na jako pametan i zabavan način. Ne treba nas stoga čuditi ni to što je upravo Koki Mitani bio jedan o gostiju *Tihe knjižnice*, maltretiran i ponižavan u društvu Cocorica i Downtowna.

Čarobni sat (*Za majikku awa*, 2008) priča je o glumcu kojeg unajme da bude plaćeni ubojica u stvarnom životu, iako je on cijelo vrijeme uvjeren da snima film, a svoju “amerocentričnost” ponosno nosi na rukavu retro-noirea, pretvarajući čak i japanske jakuze u stiliziranu talijansku mafiju iz američkih gangsterskih filmova crno-bijele ere. Mitanijev možda najlošiji film pojavio se 2011. pod nazivom *Nema šanse* (*Sutekina kanashibari*), kao djetinjasta komedija o duhu samuraja koji u korist obrane svjedoči na suđenju za ubojstvo.

Kazališni stil Mitanijevog pristupa igranom filmu toliko je snažan da ostaje netaknut čak i kada netko drugi režira njegove scenarije, tj. pretvara radio dramu i kazališnu predstavu u igrani film. Poput *Sveučilišta smijeha* (*Warai no Daigaku*, 2004) redatelja Mamore Hoshija, u kojem dva lika u jednoj sobi, vladin cenzor i pisac kazališnih komedija, dva sata raspravljaju o granicama humora u doba totalitarne militarističke stege pa stvaraju kompromisna djela spremna promijeniti živote njihovih autora. Dosljedan obiteljskoj, umjerenoj prirodi svog opusa, Mitani scenarijem ne zadire previše u političku kritiku, koliko kroz transformacije glavnih junaka i razvoj njihovog neobičnog odnosa odaje počast tokijskoj tradiciji smijeha, smještajući cijelu stvar u 1940. godinu i kontekst duhovitog teatra Asakuse, Enokena, Roppe Furukawe i Kikuye Sakae. Kikuya, Enokenov omiljeni pisac koji je živio od 1902. do 1938. godine (kada je ubijen na kineskom bojištu), ostao je upamćen i po tome što je upravo za Enokenove amerofilske potrebe adaptirao raspjevane holivudske komedije, kao što su *Rio Rita* (1929) Luthera Reeda i *Voli me večeras* (*Love Me Tonight*, 1932) Roubena Mamouljana.

Juraj Kukoč

Kronika

15.-20. 11. Zagreb

U kinu Europa održan je 1. tjedan izraelskog filma.

16. 11. Zagreb

U 76. godini života umrla je kazališna, filmska i televizijska glumica Zdenka Anušić-Poje.

16. 11. Los Angeles

Započela je ograničena američka kino-distribucija, u Los Angelesu i New Yorku, dokumentarnog filma *Kralj* Dejana Aćimovića.

16. 11. Zagreb

U Gradskoj knjižnici u Galeriji Kupola održana je tribina *Sve je to movie* na kojoj su gostovali Marijan Krivak, Diana Nenadić i Hrvoje Turković.

16.-17. 11. Zagreb

U kinu Tuškanac, u sklopu Filmskih programa, održan je Vikend hrvatskog filma u sklopu kojeg su prikazani hrvatski obrazovni filmovi prije 1990-ih iz područja zaštite na radu, industrijske proizvodnje i prometne kulture.

16.-24. 11. Amiens

U sklopu programa predstavljanja hrvatske kulture u Francuskoj *Croatie, la voici* na Međunarodnom filmskom festivalu u Amiensu redatelj Vatroslav Mimica dobio je nagradu za životno djelo, a održana je i retrospektiva njegovih filmova. Također, prikazan je program klasika hrvatskog igranog filma i Zagrebačke škole crtanog filma. Održana je i promocija knjige *Voyage à travers le cinéma Croate*.

17. 11. Bruxelles

Na 12. festivalu mediteranskog filma u Bruxellesu Rene Bitorajac osvojio je nagradu za najboljeg glumca u filmu *Ljudožder vegetarijanac* Branka Schmidta.

17. 11.-03. 02. Zagreb

U organizaciji producerske kuće Restart održana je Škola dokumentarnog filma.

19.-22. 11. Osijek

U multiplexu Cinestar održan je inkluzivni 4. festival o pravima djece. Festivalne projekcije paralelno su održane i u multiplexima Cinestar u Zagrebu, Rijeci, Splitu, Šibeniku, Zadru, Varaždinu i Dubrovniku.

20. 11. Zagreb

U 80. godini života umro je pisac i filmski te televizijski scenarist Ivan Kušan.

20. 11. Zagreb

U Centru za kulturu Trešnjevka održano je predavanje Nikice Gilića o ulozi memorije i sjećanja u filmskom mediju.

21.-24. 11. Zagreb

U kinu Europa održan je 6. Vox Feminae festival, ove godine posvećen superjunakinjama. Glavnu nagradu osvojio je kratki igrani film *Na kvadrat* Radoslava Jovanova Gonza.

22. 11. Zagreb

U kinu Tuškanac održano je predstavljanje knjige *Filmski velikani* Nenada Pate.

22.-23. 11. Sisak

U Kazalištu 21 održana je 7. revija dokumentarnog filma Fibula. Glavnu nagradu publike osvojio je film *Od zrna do slike* Branka Ištvančića. Drugu nagradu publike osvojio je film *Brda 21 000 Split* Silvia Mirošničenka, a treću nagradu film *Što sam si to učinila?! Ljiljane* Bunjevca Filipović.

22.-24. 11. Zagreb

U kinu Tuškanac i u Glijptoteci HAZU-a održan je 6. međunarodni festival filmova snimljenih u jednom kadru *One Take Film Festival*. *Grand Prix* festivala osvojio je film *Soba* Fernanda Franca. U natjecateljskom programu prikazani su hrvatski filmovi *Mon dernier soupir* Mirande Herceg, *Krik* Damira Radića i *Sanje* Ribičić-Radić, *Voice* Ksenije Jurišić i *Imaš ti neku priču?* Daria Juričana. Između ostalog, održana je radionica snimanja filmova u jednom kadru.

22.-25. 11. Rijeka

U Art-kinu Croatia održana je retrospektiva filmova Krste Papića i gostovanje samog redatelja.

23. 11. Zagreb

U sklopu Filmskih večeri u klubu Močvara održana je premijera animiranog filma *Cigla* Dubravka Matakovića i razgovor s redateljem.

23.-25. 11. Đakovo

U Domu kulture Đakovo održana je 44. revija hrvatskog filmskog i videostvaralaštva. Prvu nagradu osvojili su filmovi *Ja sam svoj život posložila* Sonje Tarokić i *C Z P* Aleksandra Muharemovića. Drugu nagradu osvojili su filmovi *8'22"* Leona Kadijevića, *Goli sati* Igora Bezinovića, *Lignje* Tonča Gačine, *Prva dama*

Dubrave Barbare Vekarić i *Site Selection* Mare Šuljak. Treću nagradu dobili su filmovi *Barefoot* Vjerana Vukašinovića, *Finili su Mare bali* Natka Stipaničeva, *Ne vjeruj nikome* Luke Čurčića i *Šljokice* Marine Burolo. Specijalne diplome osvojili su filmovi *Jazavci* Luke Tokića, *Long Bananas* Jurice Hižaka, *Mima i Marta – aktivistički ljubavni film* Damira Radića i *Sanje* Ribičić Radić i *Noir Promo* Lane Zaninović. Nagradu publike osvojio je film *Fotoni prošlosti* Željka Radivoja. Između ostalog, održan je okrugli stol *Organizacija revije hrvatskog filmskog i video stvaralaštva: kako dalje?* te program hrvatskih filmova s festivala UNICA-e.

23.-27. 11. Mostar

U Cinestaru Mostar održani su 6. dani filma u Mostaru, posvećeni filmovima iz regije. Prikazani su hrvatski filmovi *Noćni brodovi* Igora Mirkovića, *Cvjetni trg* Krste Papića, *7sex7* Irene Škorić, *Pismo čači* Damira Čučića i *Ljudožder vegetarijanac* Branka Schmidta. Nagradu za životno djelo Stablo ljubavi dobili su Ana Karić i Ratko Polić.

25. 11. Villach, Austrija

Na putujućem Međunarodnom festivalu kratkometražnog filma K3 film *Deep End* Art No 1 Ivana Ladislava Galete osvojio je glavnu nagradu.

25.-30. 11. Zagreb

U kinu Europa održani su tradicionalni Dani bosanskohercegovačkog filma s programom novih filmova i klasika. Održana je i izložba *Plakati bosanskohercegovačkih filmova*.

26.-29. 11. Firenca

U sklopu 50. međunarodnih dana filma u Firenci održan je program filmova sa Zapadnog Balkana *Balkan Florence Express*. U sklopu programa prikazani su hrvatski filmovi *Blokada* Igora Bezinovića, *Sevdah* Marine Andree, *Nije ti život pjesma* Havaja Dane Budisavljević, *Josef* Stanislava Tomića i *Majka asfalta* Dalibora Matanića. Održan je i okrugli stol o kinematografiji na Zapadnog Balkana.

27. 11. Zagreb

U multiplexu CineStar Branimir Centar održana je reperoarna premijera filma *Sonja i bik* Vlatke Vorkapić.

27. 11.-04. 12. Rijeka, Zagreb, Split

U Art-kinu Croatia u Rijeci, kinu Tuškanac u Zagrebu i Kinoteci Zlatna vrata u Splitu održana je 7. smotra novog talijanskog filma.

28. 11. Talin, Estonija

Na 16. Tallinn Black Nights Film Festivalu film *Halim* in put Arsena Antona Ostojića nagrađen je Posebnom nagradom žirija.

30. 11.-01. 12. Koprivnica

U Galeriji Koprivnica i kinu Velebit održan je 2. MAK Film Festival, kojim se promovira kultura mladih.

30. 11.-06. 12. Poitiers

U sklopu programa predstavljanja hrvatske kulture u Francuskoj *Croatie, la voici* na 35. međunarodnom festivalu filmskih škola Henri Langlois prikazan je program kratkometražnih studentskih filmova zagrebačke Akademije dramskih umjetnosti *Benjamin* Matije Vukšića, *Kurvo!* Sonje Tarokić, *Prva dama* Dubrave Barbare Vekarić i *Zimica* Hane Jušić. Poseban gost festivala bio je Rajko Grlić, a prikazani su njegovi filmovi *Karaula* i *Neka ostane među nama*.

30. 11.-09. 12. Pariz

U sklopu programa predstavljanja hrvatske kulture u Francuskoj *Croatie, la voici* na 4. festivalu Stanje svijeta i filma prikazani su hrvatski filmovi *Kino Lika* Dalibora Matanića, *Metastaze* Branka Schmidta i *Karaula* Rajka Grlića te održana panel diskusija *Kinematografije bivše Jugoslavije: zajednička sudbina između jugonostalgije i Europske unije?*

01.-02. 12. Zagreb

U sklopu 7. dana srpske kulture u kinu Europa prikazan je program srpskih filmova.

01. 12.-15. 01. Pariz

U Galeriji Frank Elbaz održana je izložba *Zagreb, voлим te!* Tomislava Gotovca, u sklopu koje je prikazano i nekoliko Gotovčevih filmova.

03. 12. Zagreb

U kinu Europa održana je premijera novih filmova udruge Blank i promocija novog broja udruginog filmskog časopisa *Filmonaut*.

07. 12. Zagreb

U kinu Tuškanac održana je 9. revija jednogminutnog filma.

07.-11. 12. Zagreb

U sklopu 1. festivala bosanskohercegovačke umjetnosti *Ja BiH ...* pet dana Sarajeva u Zagrebu u kinu Metro-polis Muzeja suvremene umjetnosti održan je filmski program.

08. 12. Rijeka

U Art kinu Croatia održana je 43. kvarnerska revija amaterskog filma KRAF. Grand Prix je dobio film *Sabonis* Igora Jelinovića. Prvu nagradu osvojio je film *Disappeared* Tata Okade, drugu nagradu film *Halubajski zvončari* Marina Tomulića, a treću nagradu film *Ama-teri* Luke Čurčića.

08.-16. 12. Zagreb

U kinu Europa i Dokukinu Croatia u Zagrebu te u Art-kinu Croatia u Rijeci održan je 10. Human Rights Film Festival s temom pozicije Roma u suvremenom društvu.

11. 12. Zagreb

U sklopu Kratkog utorka Filmskih programa u kinu Tuškanac održana je projekcija omnibusa *Riba* nastalog u sklopu filmske radionice Bele Tarra na Split Film Festivalu 2011. te razgovor s jednim od autora omnibusa Ivicom Mušanom.

12.-20. 12. Zagreb, Rijeka

U prostorima Muzeja suvremene umjetnosti, Akademije dramskih umjetnosti, Akademije likovnih umjetnosti, Galerije Klovićevi dvori, kina Studentski centar i Multimedijalnog centra u Zagrebu te u Art-kinu Croatia u Rijeci održane su 6. filmske mutacije – festival nevidljivog filma s nizom predavanja i filmskih projekcija vezanih za temu propasti filmske katarze. U sklopu festivala prikazano je nekoliko japanskih filmova koje je pratio tradicionalni japanski izvođač za nijeme filmove, *benshi* Ichiro Kataoko.

14.-15. 12. Zagreb

U kinu Tuškanac, u sklopu Filmskih programa, održan je Vikend hrvatskog filma, u sklopu kojeg su prikazani hrvatski filmovi za djecu s radnjom smještenom na Jadranskom moru.

16. 12. Šibenik

U 93. godini života umro je kazališni i filmski glumac te dramski pisac Branko Matić.

18. 12. Zagreb

U Dokukinu KIC započelo je repertoarno prikazivanje manjinske hrvatske produkcije *Posljednja ambulatna kola* Sofije Iliana Meteva.

18. 12. Zagreb

U dvorani Gorgona Muzeja suvremene umjetnosti projekcijom filmova Ursule Mayer započela je programska aktivnost *Kino umjetnika*, kojom će se predstavljati suvremeni umjetnici i njihovi filmski opusi.

19.-31. 12. Pariz

U sklopu programa predstavljanja hrvatske kulture u Francuskoj Croatia, *la voici* u Francuskoj kinoteci održan je program hrvatskih filmskih klasika *Pogled na hrvatski film*. Prikazani su filmovi *Djevojka i hrast* Kreše Golika, *Ne okreći se sine* i *Samo ljudi* Branka Bauera, *H-8...* Nikole Tanhofera, *Vlak bez voznog reda* Veljka Bulajića, *Prometej s otoka Viševice* i *Kaja, ubit ću te!* Vatroslava Mimice, *Rondo Zvonimira Berkovića*, *Slučajni život* Ante Peterlića, *Lisice* Krste Papića, *Okupacija u 26 slika* Lordana Zafranovića, *Izgubljeni zavičaj* Ante Babaje i *Samo jednom se ljubi* Rajka Grlića te obimna retrospekcija animiranih filmova zagrebačke škole crtanog filma.

20. 12. Zagreb

U kinu Tuškanac održana je premijera dokumentarnog filma *Slomljeno krilo* Petra Krelje.

22. 12. Zagreb

U Dokukinu KIC održano je predavanje Borisa Mitića *Kompletan uvid u savremeni dokumentarni film u pet crteža i jednoj polemici*.

27. 12. Zagreb

U multipleksu CineStar Banimir Centar održana je repertoarna premijera filma *Svećenikova djeca* Vinka Brešana.

08. 01. Ljubljana

U Kinodvoru održana je slovenska repertoarna premijera dokumentarnog filma *Blokada* Igora Bezinovića. Nakon projekcije filma održana je rasprava o besplatnom obrazovanju.

08.-13. 01. Zagreb

Održan je scenaristički dio radionice European Short Pitch, projekta čiji je cilj razvoj i promocija mladih filmskih profesionalaca na području kratkometražnog filma. U sklopu radionice održana su razna predavanja, panel diskusije i projekcije otvorene za javnost.

13. 01.-17. 02. New York

U galeriji Stephan Stoyanov održana je izložba video-radova, fotografija i filmova Renate Poljak *Nepouzdana sjećanja*.

17. 01. Zagreb

Najboljim hrvatskim filmom u 2012. godini, po izboru internetskog časopisa F.I.L.M. i Udruge Artikul, proglašen je *Ljudožder vegetarijanac* Branka Schmidta.

JURAJ KUKOČ:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

17.-27. 01. Park City

Na 29. Sundance Film Festivalu hrvatska manjinska koprodukcija *Krugovi* Srdana Golubovića osvojila je Posebnu nagradu žirija. U sklopu programa kratkometražnih filmova prikazan je američki film *What Do We Have in Our Pockets* hrvatskog redatelja Gorana Dukića.

18. 01. Zagreb

U kinu Europa prikazan je dokumentarni film *Meditacija, kreativnost i mir*, nakon čega je održan video razgovor s glavnim protagonistom filma Davidom Lynchom.

19. 01. Zagreb

U Dokukinu KIC održano je predavanje Johna Appela o dramaturgiji dokumentarnih filmova.

19. 01. Zagreb

U dvorani Matice hrvatske u Zagrebu održan je znanstveni skup *60. godina Festivala igranog filma u Puli i hrvatski film*.

25. 01. Zagreb

U sklopu Revije nastavne produkcije Akademije dramskih umjetnosti održane su projekcije Akademijinih studentskih filmova. Istog dana održano je svečano potpisivanje sporazuma između Hrvatskog audiovizualnog centra i Akademije dramskih umjetnosti, kojim se HAVC obvezuje sufinancirati produkciju filmova studenata ADU-a.

25. 01. Zagreb

U Dokukinu KIC održano je predavanje Siniše Juričića *Produkcijски case study dokumentarnog filma Posljednja ambulanta kola Sofije*.

25.-27. 01. Rim

U kinu Filmstudio održana je retrospektiva filmova Dana Okija.

30. 01.-03. 03. Zagreb

U Galeriji Klovićevi dvori održana je izložba posvećena autoru stripa, karikature i crtanog filma Walteru Neugebaueru.

30. 01. Osijek

U knjižnici Odjela za kulturologiju Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera svečano je otvorena izložba *Ugašeno svjetlo osječke kulture*.

01.-09. 02. Clermont-Ferrand

Na 34. međunarodnom filmskom festivalu u Clermont-Ferrandu prikazan je program filmova pobjed-

nika programa Kockice u sklopu Zagreb film festivala, a u sklopu 26. sajma kratkometražnog filma Hrvatski audiovizualni centar održao je promidžbu recentne produkcije kratkometražnog filma.

06. 02. Zagreb

U sklopu Filmskih večeri u klubu Močvara održano je predavanje Ivane Keser Battista o francuskoj redateljici Agnès Varda.

07. 02. Zagreb

U 80. godini života umro je filmski redatelj Krsto Pačić.

07. 02. Zagreb

U Art-kinu Croatia održana je repertoarna premijera kratkog igranog filma *Smrt u Vulkanu* Bernardina Modrića.

07.-10. 02. Glasgow

U sklopu 6. Glasgow Short Film Festivala prikazan je program *Focus on Croatia* s filmovima *Tulum* Dalibora Matanića, *Nogomet* Ane Hušman, *Žuti mjesec* Zvonirima Jurića, *Ona koja mjeri* Veljka Popovića i *Onda vidim Tanju* Jurja Lerotića.

07.-17. 02. Berlin

Na 63. međunarodnom filmskom festivalu Berlinale u programu FORUM prikazani su filmovi *Obrana i zaštita* Bobe Jelčića i hrvatska manjinska koprodukcija *Krugovi* Srdana Golubovića, koja je osvojila Nagradu ekumenskog žirija. U sklopu festivala održan je filmski sajam European Film Market, na kojem je Hrvatski audiovizualni centar imao svoj izložbeni prostor i održao promotivne projekcije filmova *Pismo čači* Damira Čučića, *Halimin put* Arsena A. Ostojića, *Sonja i bik* Vlatke Vorkapić, omnibus *Košnice* i *Cvjetni trg* Krste Papića.

08. 02. Zagreb

U 83. godini života umro je kazališni, filmski i televizijski glumac Boris Festini.

14. 02. Zagreb

Projekcijom filma *Oficir s ružom* Dejana Šorka započeo je redovni mjesečni program hrvatskih filmova Filmski četvrtak u Hrvatskom državnom arhivu.

22. 02. Mons, Belgija

Na 29. Međunarodnom filmskom festivalu u Monsu film *Halimin put* Arsena A. Ostojića osvojio je Grand prix, nagradu za najbolju glumicu Almu Pricu i nagradu fondacije Cinefemme.

23. 02. Zagreb

U Dokukinu KIC održano je predavanje redatelja Avija Mograbiya o njegovom dokumentarističkom radu u Izraelu i okolnim zemljama.

24. 02.-03. 03. Zagreb

U multipleksu Cineplexx održan je 9. međunarodni festival dokumentarnog filma *Zagrebdox*. *Veliki pečat* za najbolji film u međunarodnoj konkurenciji osvojio je film *Kudzu loza* Josha Gibsona, a posebna priznanja filmovi *Uljez* Barta Laytona i *Elena* Petre Coste. *Veliki pečat* za najbolji film u regionalnoj konkurenciji osvojio je film *Cvetanka* Youliana Tabakova, a posebna priznanja hrvatski filmovi *Kak' je doma?* Kaje Šišmanović i *Presuda* Đure Gavranca. *Mali pečat* za najbolji film autora ili autorice do 35 godina osvojio je film *Ugasi svjetlo* Ivane Mladenović, a posebna priznanja filmovi *24 kante*, *7 miševa*, *18 godina* Mariusa Iacoba i *Rogalik* Pawela Ziemilskog. Nagradu Movies that Matter za film koji na najbolji način promiče ljudska prava osvojio je film *Čin smaknuća* Joshue Oppenheimer, a posebno priznanje film *Mama ilegalka* Eda Moschitza. Glavnu nagradu programa Teen Dox osvojio je film *Mali svijet* Marcela Barrene, a posebno priznanje film *Amar* (za sva velika postignuća treba vremena) Andrewa Hinton. Nagradu Phone Dox za najbolji film snimljen mobitelom osvojio je film *Deadline/Lifeline* Tomislava Jelinčića. Nagradu mojoj generaciji, koju direktor festivala Nenad Puhovski dodjeljuje najboljem autoru njegove generacije, dobio je film *Osobni svijet* Helene Treštikove. Nagradu publike osvojio je film *Gangster te voli* Nebojše Slijepčevića. U regionalnoj konkurenciji, osim nagrađenih, prikazani su i hrvatski filmovi *Hram* Ivana Vučkovića, *Muški* film Nebojše Slijepčevića, *Pet žena* Tomislava Perice, *Strange Fruit* Ivana Faktora i *Dvije peći za udarnika* Josipa Trojka Gorana Devića. U popratnom programu, između ostalog, prikazani su novi filmovi Akademije dramske umjetnosti, retrospektiva filmova Imaginarne akademije iz Grožnjana i autorska večer posvećena Vlatki Vorkapić.

25. 02. Zagreb

U 73. godini života umro je kazališni, filmski i televizijski glumac Đuro Utješanović.

26. 02. Zagreb

U sklopu Kratkog utorka Filmskih programa u kinu Tuškanac održana je retrospektiva filmova multimedijalne umjetnice Brede Beban.

26. 02. Zagreb

U multipleksu Cinestar Branimir Centar održana je repertoarna premijera dugometražnog igranog filma *Zagonetni dječak* Daniela Kušana.

26.-28. 02. Zagreb

U kinu Europa održane su projekcije filma *Nosferatu* F. W. Murnaua uz glazbenu pratnju uživo Zagrebačke filharmonije.

28. 02. Zagreb

U dvorani Gorgona Muzeja suvremene umjetnosti u sklopu programa *Kino umjetnika* predstavljeni su filmovi multimedijalnog umjetnika Damira Očka.

01. 03. Zagreb

U multipleksu Cineplexx City Center One East i studiju za filmsku restauraciju Ater studio održana je radionica o restauraciji i zaštiti audiovizualne baštine.

01.-02. 03. Zagreb

U sklopu Vikenda Hrvatske kinoteke u kinu Tuškanac održan je prvi dio retrospektive filmova Vatroslava Mimice i razgovor s redateljem.

03. 03. Beograd

Na 41. međunarodnom filmskom festivalu FEST u Beogradu film *Ljudožder vegetarijanac* Branka Schmidta osvojio je Nagradu Dinko Tucaković koju dodjeljuje žiri FIPRESCI-ja.

04.-06. 03. Čakovec

U Centru za kulturu Čakovec održana je 1. Međunarodna revija filmova za djecu i mlade.

05. 03. Zagreb

Na sjednici Hrvatskog društva filmskih kritičara u maloj dvorani kina Tuškanac za novu predsjednicu Društva izabrana je Diana Nenadić. Odlučeno je da nagradu Oktavijan za životno djelo dobije redatelj Tomislav Radić, nagradu Vladimir Vuković za najboljeg filmskog kritičara godine Ivana Miloš, a Diplomom za najboljeg mladog filmskog kritičara Višnja Pentić.

07.-10. 03. Vinkovci

U dvorani Gradskog kazališta *Joza Ivakić*, hotelu *Villa Lenije* i kafiću *Walkow* održan je 7. festival dokumentarnog rock filma DORF. Glavnu nagradu dobio je film *Kako smo ušli u Europu: slučaj SexA* Ines Pletikos. U sklopu festivala održan je edukativni program DORF:EDIT na kojem su prikazani animirani filmovi Ivane Guljašević, predstavljen studio za animirani film *VANIMA* iz Varaždina i prikazani nagrađeni radovi s prošlogodišnjih nacionalnih smotri dječjeg videostvaralaštva.

JURAJ KUKOČ:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

07.-12. 03. Rijeka

U Art-kinu Croatia održan je redovni godišnji Ciklus zabranjenih i zaboravljenih filmova na kojem su prikazani razni filmovi s područja bivše Jugoslavije.

14. 03. Zagreb

U kinu Europa otvorenja je nova kino dvorana Dvorana Müller.

14. 03. Rijeka

U Art-kinu Croatia održana je premijera kratkometražnog igranog filma *I love YU* Irene Škorić.

14. 03. Berlin

Započela je njemačka kino-distribucija dokumentarnog filma *Posljednja ambulantna kola* Sofije Iliana Meteva u hrvatskoj manjinskoj produkciji.

14. 03. Dubrovnik

Projekcijom dokumentarnog filma *Blues zapisi Mephisa* Borisa Hrepića u Lazaretima započet je program Rockumentarci četvrtkom.

15.-17. 03. Zagreb

U Centru za kulturu Trešnjevka održan je redovni godišnji program Cherry Cinema – Hrvatski suvremeni film, u sklopu kojeg su prikazani najznačajniji suvremeni domaći filmovi.

15.-24. 03. Zagreb, Rijeka

U kinu Tuškanac u Zagrebu i Art-kinu Croatia u Rijeci održan je Tjedan frankofonog filma, revija filmova frankofonih zemalja.

19. 03. Zagreb

U sklopu Kratkog utorka Filmskih programa u kinu Tuškanac prikazani su najbolji filmovi s prošlogodišnjeg filmskog festivala u Oberhausenu te održan razgovor s filmskim kritičarom i kuratorom Olafom Möllerom.

21. 03. Zagreb

U 53. godini života umro je filmski kritičar Igor Jelić.

21. 03. Zagreb

U sklopu programa hrvatskih filmova Filmski četvrtak u Hrvatskom državnom arhivu prikazan je film *Lisinski* Oktavijana Miletića.

21. 03. Zagreb

U dvorani Gorgona Muzeja suvremene umjetnosti u sklopu programa *Kino umjetnika* predstavljeni su filmovi vizualnog umjetnika Zlatka Kopljara.

23. 03. Zagreb

U Laubi, u sklopu samostalne izložbe Viktora Popovića, Veljko Popović predstavio je proces rada na animiranom filmu *Dove sei, amor mio*.

23. 03. Zagreb

U galeriji Greta održana je projekcija filmova nastalih u koprodukciji Klubvizije SC.

23. 03. Aubagne, Francuska

Na Međunarodnom filmskom festivalu u Aubagneu, posvećenom filmskoj glazbi, zvuku i skladateljima, kratkometražni film *Od do* Mirande Herceg osvojio je nagradu za najbolji eksperimentalni film.

28.-30. 03. Zagreb

U sklopu Vikenda Hrvatske kinoteke u kinu Tuškanac održan je drugi dio retrospektive filmova Vatroslava Mimice.

29. 03. Zagreb

U Maloj dvorani kina Tuškanac predstavljen je 72. broj časopisa Hrvatski filmski ljetopis i održan razgovor posvećen tematu broja – filmologinji Dini Iordanovoj.

30. 03. Tetouan, Maroko

Na 19. festivalu mediteranskog filma u Tetouanu film *Halimin put* Arsena Antona Ostojića osvojio je Grand Prix za najbolji film i nagradu za najbolju glumicu Olgu Pakalović.

04. 04. Zagreb

U kinu Europa započela je kino-distribucija omnibusa *Zagrebačke priče* 2 grupe redatelja.

05.-06. 04. Zagreb

U Studiju Smijeha održan je 1. filmski festival smijeha FIFES.

05.-07. 04. Zagreb

U dvorani Akademije dramske umjetnosti održana je 10. filmska revija kazališne akademije F.R.K.A., posvećena studentskim filmovima nastalim u produkciji Akademije. Film *Terarij* Hane Jušić osvojio je Glavnu nagradu za igrani film i redateljicu, a film *Veliki dan* Đure Gavranca Glavnu nagradu za dokumentarni film. Najboljom glumicom proglašena je Sanja Drakulić za film *Kapetan i audicija* Antonia Nuića i Zvonimira Jurića, dok je najbolji glumac Matija Čigir u filmu *Babysitter* Ivana Sikavice. Nagradu za najbolju montažu osvojio je Borna Buljević za film *Snig* Josipa Žuvana, dok je za najbolju kameru nagrađen Danko Vučinović za filmove *Babysitter* i *Ja sam svoj život posložila* Sonje Tarokić. Nagradu za najbolji scenarij dobili su Ivan

Sikavica i Ivan Skorin za film *Babysitter*. Najboljom producenticom proglašena je Marijana Martelock za film *Mala prasica radi svinjarije* Barbare Vekarić te za doprinos filmu *Prva dama Dubrave* iste redateljice. Između ostalog, održani su okrugli stol o timskom radu na razvoju scenarija i tribina o aktualnim temama hrvatske filmske industrije.

06. 04. Zagreb

U 66. godini života umro je filmski i televizijski scenograf i set dresser Željko Lutter.

06. 04. Zagreb

U Cineplexxu Centra Kaptol održana je repertoarna premijera filma *Cvjetni trg* Krste Papića.

10. 04. Zagreb

Zgrada kina Europa, prva hrvatska namjenska kinodvorana, sagrađena 1925. godine, zbog svojih arhitektonskih i kulturno-povijesnih obilježja postala je zaštićeno kulturno dobro te zakonski definirano nacionalno blago Republike Hrvatske.

10.-16. 04. Wiesbaden

Na 13. festivalu filmova Srednje i Istočne Europe *goEast!* u popratnom programu projekcijama filmova *Lakat (kao takav)* Ante Babaje i *Lisice* Krste Papića predstavljena je Hrvatska kinoteka. Također, održana je tribina o jugoslavenskom crnom valu, na kojem je sudjelovala hrvatska filmska kritičarka Mima Simić. a uz tribinu prikazana su dva programa kratkometražnih filmova, među kojima su bili i *Nek se čuje i naš glas* Krste Papića i *Recital* Petra Krelje.

11. 04. Slavonski Brod

U sklopu trgovačkog centra City Colosseum svečano je otvoren multipleks CineStar Slavonski Brod s četiri kino-dvorane.

13. 04. Zagreb

U Kinoklubu Zagreb održan je putujući filmski festival Short Waves.

15.-21. 04. Zagreb

U kino dvorani Studentskog centra, kino dvorani Multimedijalnog centra SC-a i Teatru &TD održani su 22. dani hrvatskog filma. Veliku nagradu Surogat dobio je animirani film Martine Meštrović *Bla*. Nagradu za režiju Krsto Papić dobio je Igor Mirković za igrani film *Balavica*, nagradu za najbolji scenarij Daina Oniunas Pusić za njen igrani film *Slonovi*, nagradu za najbolje glumačko ostvarenje Maja Posavec za igrani film *Kišobran* Jure Pavlovića, nagradu za najbolju montažu Tomislav Pavlic za igrani film *Teleport* Zovko Predraga

Ličine, nagradu za najbolju glazbu Tamara Obrovac za eksperimentalni film *Contrada* Matije Debeljuha, nagradu za najbolju kameru Radislav Jovanov Gonzo za igrani film *Balavica*, nagradu za najboljeg debitanta Tomislav Jelinčić za režiju dokumentarnog filma *Pun kufer* i nagradu za najboljeg producenta Kinorama. Posebna priznanja dobili su igrani film *Arachne* Denisa Alentija za specijalne efekte, animirani film *Fibonaccijev kruh* Danijela Žeželja za visoku estetsku vrijednost, animirani film *More šumi, val se pjeni* Natka Stipaničeva za animaciju zvuka i animirani film *Najmanji* Tomislava Šobana za inovativni pristup filmskim rodovima. Nagradu Zlatna uljanica za promicanje etičkih vrijednosti na filmu dobio je igrani film *Mucica* Alda Tardozija, nagradu Jelena Rajković za najboljeg autora do 30 godina starosti igrani film *Slonovi*, a nagradu Salona odbijenih dokumentarni film *Posljednja ambulanta kola Sofije* Iliana Meteva. Nagradu Oktavijan Hrvatskog društva filmskih kritičara dobili su filmovi *Teatar Chaplin – tragikomedija u četiri čina* Zorana Krema (dokumentarni film), *Terarij* Hane Jušić (igrani film), *Finili su Mare bali* Natka Stipaničeva (animirani film), *Amnezijak na plaži* Dalibora Barića (eksperimentalni film), *Špica za film* Zagonetni dječak Čejan Černić i Alena Vukovića (namjenski film) i spot za pjesmu *Come on* Franke de Mille u režiji Vjekoslava Živkovića (glazbeni spot). Nagradu Oktavijan za životno djelo dobio je redatelj Tomislav Radić, nagradu Vladimir Vuković za najboljeg filmskog kritičara godine Ivana Miloš, a Diplomom za najboljeg mladog filmskog kritičara Višnja Pentić. U popratnom programu održani su projekcija filma *Lisice* u počast preminulom redatelju Krsti Papiću, projekcija filma *Vlakom prema jugu* u počast preminulom glumcu Đuri Utješanoviću, projekcija filma *Lakat (kao takav)* u počast preminulom glumcu Borisu Festiniju, predstavljanje knjiga *Eros na filmu* Irene Škorić i *Glasnogovornici apokalipse* Željka Kipkea, radionica filmova na 16 mm vrpici, radionica eksperimentalnog filma, predavanje *Crtice iz hrvatske filmske glazbe: Živan Cvitković* Irene Paulus, premijera omnibusa *Planeti* nastalog u radionici Klubvizije SC i projekcija skate filmova *Skate Pool Kino*.

20. 04. Dresden

Na 25. međunarodnom festivalu kratkometražnog filma u Dresdenu igrani film *Na kvadrat* Radislava Jovanova Gonza dobio je nagradu ARTE istoimene njemačko-francuske televizijske kuće koja omogućuje distribuciju filma.

21. 04. Houston

Na 46. međunarodnom filmskom festivalu Worldfest igrani film *Sonja i bik* Vlatke Vorkapić osvojio je nagradu Platinum Remi u kategoriji dugometražnih filmova,

JURAJ KUKOČ:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

a igrani film *Kišobran* Jure Pavlovića Platinum Remi u kategoriji kratkometražnog filma.

23.-04. Zagreb

U sklopu Kratkog utorka Filmskih programa u kinu Tuškanac održana je projekcija filmova Karpa Godine i razgovor s autorom.

24.-27. 04. Rovinj

U Multimedijalnom centru grada Rovinja održan je 5. festival etnografskog filma ETNOFILM. Pobjednici u kategoriji profesionalnih etnologa/antropologa su film *Babaluda Luda* – promatrajući sebe Andree Mihai Leaha i *Poglavica i lavovi* Petera Bielle, a u kategoriji autora koji nisu profesionalni etnolozi/antropolozi filmovi *Orania* Tobiasa Lindnera i *Ljudski toranj* Rama Devinenia i Canoa Rojasa. U kategoriji filmova profesionalnih etnologa/antropologa u televizijskoj produkciji pobjedio je hrvatski film *Žetva u Crkvarima* Ive Kuzmanića, a u kategoriji filmova studenata etnologije/antropologije film *Koračajući naprijed* Bena Cheetama.

25.-28. 04. Varaždin

U kinu Galerija, palači Herzer i palači Sermage održan je 4. internacionalni festival animiranog filma djece i mladih VAFI. Glavnu nagradu u kategoriji Mini osvojio je film *Od kruha* grupe autora iz studija Ottomani iz Italije, a sporedne nagrade osvojili su, između ostalih, hrvatski filmovi *Žderonja* Ilije Biškupa iz Škole animiranog filma Čakovec i *Zvonkec stiže* grupe autora Škole filma Šipan. U kategoriji Midi glavnu nagradu osvojio je film *Pik Pik* grupe Kidscam iz Belgije, a a sporedne nagrade osvojili su, između ostalih, hrvatski filmovi *Kaleidoscaffe* grupe autora iz Škole crtanog filma Dubrava i *Laaa* grupe autora iz Foto kino video kluba Zaprješić. U kategoriji Maxi glavnu nagradu osvojio je film *Svježi zid* grupe Kidscam iz Izraela. Podjeljene su i ostale nagrade. Između ostalog, održana je izložba ilustracija i animacije Zdenka Bašića.

02.-07. 05. Oberhausen

U konkurenciji 59. međunarodnog festivala kratkometražnog filma u Oberhausenu prikazan je eksperimentalni film *Site Selection* Mare Šuljak. U popratnom programu, u sklopu programa Festival Profiles, prikazan je izbor dokumentarnih filmova Zorana Tadića, Petra Krelje i Krste Papića.

03. 05. Split

U kinoteci Zlatna vrata održana je premijera dugometražnog igrano-dokumentarnog filma *Kako živi narod* Hrvoja Jelavića Šake.

03.-11. 05. Zagreb, Rijeka, Pula, Novska, Split, Dubrovnik

U kinu Metropolis u Zagrebu i ostalim kinima održani su 2. dani europskog filma.

03.-12. 05. Osijek

Ciklusom suvremenog francuskog filma u galeriji Wal-dinger obnovljene su redovne filmske projekcije u organizaciji Gradskih galerija Osijek.

04.-18. 05. Zagreb

U kinima Europa i Tuškanac te Zagrebačkom kazalištu mladih održan je 6. Subversive Film Festival. U novouvedenom natjecateljskom programu film *Slatki brod* Danielea Vicarija osvojio je nagradu Wild Dreamer za najbolji dokumentarni film, film *Zemlja nade* Siona Sonoa za najbolji igrani film, a Nagradu publike osvojio je *Put Madrida* Sylvaina Georges. Američki redatelj Oliver Stone primio je nagradu Wild Dreamer za životno djelo. Tema konferencija, predavanja i debata bila je promišljanje otpora neoliberalizmu te izgradnje novih modela i jedinstvenih strategija za budućnost Europe, a u njihovom radu sudjelovali su Oliver Stone, Tariq Ali, Slavoj Žižek, Alexis Tsipras, Aleida Guevara i drugi.

06. 05. Ljubljana

U Slovenskoj kinoteci održan je Dan Hrvatske kinoteke, u sklopu kojeg je predstavljena novo restaurirana kopija hrvatsko-slovenskog filma *Crne ptice* Eduarda Galića projekcijom filma te tribinom s redateljem i hrvatskim i slovenskim voditeljima restauracije filma. Prikazan je i izbor Galićevih dokumentarnih filmova.

06. 05. Los Angeles

Na 8. South East European Film Festival u Los Angelesu film *Halimin put* Arsena A. Ostojića osvojio je Nagradu publike.

07. 05. Zagreb

U 87. godini života umro je kazališni, filmski i televizijski glumac Mato Ergović.

07. 05. Zagreb

U multipleksu Cineplexx Centar Kaptol održana je repertoarna premijera dugometražnog igranog filma *Slučajni prolaznik* Joze Patljaka, prvog hrvatskog cjelovečernjeg igranog filma napravljenog u 3-D tehnici.

09. 10. Zagreb

U sklopu Filmskih večeri u klubu Močvara održana je tribina posvećena steampunku i prikazan prigodni film *Eugen* Daria Radušina.

10.-11. 05. Zagreb

U kinu Tuškanac, u sklopu Filmskih programa, održan je Vikend hrvatskog filma posvećen igranim filmovima Krste Papića. Prikazani su filmovi *Iluzija*, *Izbavitelj*, *Tajna Nikole Tesle* i *Život sa stricem*.

JURAJ KUKOČ:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Duško Popović

Tekuća bibliografija filmskih publikacija

KNJIGE

Željko Kipke

Glasnogovornici apokalipse / Izdavači Durieux, Zagreb / Za izdavače Dražen Tončić, Branko Franceschi / Urednik Nenad Popović / Lektura Mirna Bojanić Rebac / Omot Željko Kipke, Danger, 2012, kolaž na kartonu, 20,5x28 cm / 341 stranica, fotografije / Zagreb, rujan 2012.

ISBN 978-953-188-340-5

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 811764.

Sadržaj: Predgovor (Branko Franceschi) / Policijske priče, društveni neposluh i nadzorne kamere / Mogu li hollywoodske priče zamijeniti policijske izvještaje / Umjetnost u doba nadzornih kamera / Proizvodi trebaju ambalažu, dok istina voli ići gola / Newyorški slikarski eksperiment / Pisac koji je pucao u mete s crtežima policijskih službenika / Hrvatski filmski eksperiment i društvena zbilja / Dva brda / Mirikitani-jeva planina / Studio Golo brdo / Golo brdo – druga sezona / Bijela vrpca / Golo brdo – treća sezona / Latinoameričko čudo ili knjiga mrtvih i zahodska školjka / Golo brdo – četvrta sezona / Nietzscheovo prokletstvo / Dvojnici / I heroje ubijaju / Barney versus Arcimboldo / Frida Kahlo susreće Tinu Modotti / Dva posve različita filma / Ne grizi ruku koja te hrani / I onda vidim eksperiment / Što je Bruce Conner Dennisu Hopperu i vice versa / S Gilbertom i Georgom u Zagrebu / Kobna privlačnost filma i plesa ili – Pina u 3D optioci Wima Wendersa / Američke trijade / Aqua alta iz rakursa Ivane Franke / Munitić – Martinac, dva pola jedne knjige / Ima neka tajna veza između Jurja Gagarina i Mela Ramosa / Fantazmagoričari / Mangelos je pseudonim za provokaciju / Pariški razgovori s mrtvim pjesnicima / Slikar koji se opuštao u mraku kinodvorana / Medijski toranj / Arhitekturalna / Filmska arheologija iz perspektive suvremene umjetnosti / Ma što radili budite hrabri kao umjetnici / Slikar koji je volio filmove i cijenio Georgesa Bataillea / Totalna režija života / Bilješka o mumiji / Artificijelni vrtovi / Ambijent i učenje "druge" abecede, frotaž i kartografija / Slovenska priča o transcendentalnosti / OHO

poslije OHO-a / 30 je godina od Radova u Podrumu / Brazilski aktivizam šezdesetih / Psihodelija u doba socijalizma / François Morellet u Centru Pompidou / Od Céorgèsa Meliesa do Čarobne frule i Gogoljeva Nosa / Filmski sat Christiana Marclaya i totalna režija / Riječ-dvije o totalnoj režiji / Glasnogovornici apokalipse / Šest života Antonina Artauda / Galeta i cunami / Kako je Šejla Kamerić pomaknula granice istočnog carstva / Jao onom tko pustinju nosi u sebi / Mastodonti lete u nebo / Slučaj Kippenberger / Festival u znaku apsolutnog pobjednika / Tuymansova retrospektiva u Budimpešti / Klaustrofobične priče / Gladovanjem do smrti ili eksperimentalni "šarm" mrtvih / Deset dana veljače

Nenad Pata

Filmski velikani u Zagrebu / Nakladnik: Korpus d.o.o., Zagreb / Za nakladnika: Ivica Veneti / Urednik: Ivica Njerš / Grafički urednik: Marko Filija / Korektura: Ana Ivelja-Dalmatin / Oblikovanje naslovnice: Pavao Štalter / Fotosi: Živko Krstičević, Pero Kvesić, Mario Bošnjak i Milan Šamec – Arhiv Silvija Petranovića / Karikature: Nedeljko Dragić / 229 stranica, fotografije / Zagreb, 2012.

ISBN 978-953-99135-2-4

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 795335.

Sadržaj: Uvod / Svi mi – ili kako je počelo / Sudionici emisije – gosti / Madaleine Malthête Méliès / Claude Chabrol / Margaret Raspé / Werner Herzog / Andrzej Wajda / François Truffaut / Kay Pindall / Jiří Menzel / Catherine Deneuve / Hubert Astier – direktor Francuske kinoteke u Parizu / Grigorij Čuhraj / Orson Welles / Martin Strother / Vera Chytilova / René Allio / Oni koji nikada nisu stigli u Zagreb / Ekpa / Svaštice – ili kako smo radili / Kako je nastao film Zorana Tadića "Ritam zločina" / Epilog / Sudionici / Bilješka o autoru

Tomislav Čegir

Filmski prostori / Hrvatske rekonstrukcije američkog žanrovskog filma / Nakladnik Hrvatsko društvo filmskih kritičara / Za nakladnika Bruno Kragić / Urednik Tomislav Šakić / Lektura Ivana Jović / Grafičko oblikovanje i priprema Barbara Blasin / 151 stranica, fotografije / Zagreb, prosinac 2012.

ISBN 978-953-57450-0-6

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 826787.

Sadržaj: Uvod / 1. Odras detektivskog film noira: Zločin u školi Branka Ivande (1982) / 2. Tragovi vesterna u hrvatskom filmu: Osuđeni Zorana Tadića (1987) / 3. Gangsterski film: Diploma za smrt Živorada Tomića (1989) / 4. Kroz prizmu filma ceste: Stela Petra Krelje

73-74 / 2013

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

(1990) / 5. Odslik akcijskog pustolovnog filma: Vrijeme ratnika Dejana Šorka (1991) / 6. Romantična komedija: Tri muškarca Melite Žganjer Snježane Tribuson (1998) / 7. Kriminalistički film socijalnoga predznaka: Crvena prašina Zrinka Ogreste (1999) / 8. Revizionistički western: Put lubenica Branka Schmidta (2006) / 9. Postmodernistički ratni film: Živi i mrtvi Kristijana Milića (2007) / Zaključak: Revalorizacija hrvatskog žanrovskog filma / Literatura / O autoru

Saša Stanić, Boris Ružić

Fragmenti slike svijeta / kritička analiza suvremene filmske i medijske produkcije / Izdavač Facultas, Rijeka / Za izdavača dr. sc. Milorad Stojević / Urednik dr. sc. Sanjin Sorel / Recenzenti dr. sc. Dejan Durić, dr. sc. Katarina Peović Vuković / Lektorica Nikolina Palašić / Grafička priprema Jan Hyrat / 235 stranica, fotografije / Rijeka, prosinac 2012.

ISBN 978-953-56701-3-1

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Sveučilišne knjižnice Rijeka pod brojem 130111030.

Sadržaj / Istinite laži medijske slike svijeta / Medijalizirani svijet / Reality show kao fenomen globalne zabave / Demokratizacija šansi i pretvorba ljudi u robu / Ekran kao Narcisovo zrcalo / Nekoliko filmskih primjera reprezentacije slavni / Cijepovi u iluzijama zbilje / Na razmeđu spektakla, manipulacije i opservacije: o nekim aspektima dokumentarnoga i igranoga filma / Nevolje s rodom, filmskim / Performativnost zabave i istinitost fikcije / Okrutnost objektivnosti i akribičnost dokumentaristike / Priziv angažiranosti / Filmska i televizijska slika: poprište indicija analogne i digitalne slike / Realizam montaže / Ovdje i sada filmskog iskustva / Semiologija slike / Medijska buka / Vrijeme percipiranja / Od fizičkog artefakta prema digitalnom konceptu / Kinematografija duhova i duhovi kinematografije / Slika kao potencijal / Medijske prezentacije zbilje i zrcalni efekt / Tehnički aparat i proizvodnja slike / Kulturalni studiji i mediji / Filmska iluzija kao početna točka medijske (ne)vjerodostojnosti / Vijestima imaginiramo i bivamo zavođeni / Dva momenta produktivne analize ideološkog aparata / Satira i falsificiranje vijesti kao potencijalne istine / Proizvodi li spektakl medijsko sljepilo? / Internetska mogućnost iskupljenja / Internet: prostor odgovora i/ili odgovornosti? / Televizijski dnevnik kao razotkriven i nestali trenutak sadašnjosti / Pedagogija gledanja / Devijantna filmofilija: ogled o nekim aspektima suvremene produkcije filmova strave / Filmovi, njihovi fanovi i popularna kultura u igrama bez granica / Srbija za izvoz / Metafora u spektaklu nasilja / Kultura na nišanu: o utjecaju ratne i tranzicijske zbilje na domaću filmsku i književnu produkciju / Film i književnost u hrvatskom poraću / Književnost i osvajanje prostora

slobode / Bilješke o nekim aspektima filmskih adaptacija suvremene hrvatske proze / Zaključne bilješke / Pogovor / Bibliografija / Kazalo / Bilješke o autorima

Jelena Vlašić Duić

U Abesiniju za fonetičara / Govor u hrvatskom filmu / Edicija HFS-a: Rakurs br. 7 / Nakladnici: Hrvatski filmski savez/Croatian Film Association, FF Press, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu / Za nakladnike: Vera Robić-Škarica, dr. sc. Damir Boras / Urednici: Diana Nenadić, Boris Bui / Recenzenti: Nikica Gilić, Branko Vuletić / Lektura: Saša Vagner Perić / Oprema: Mileusnić+Serdarević / 318 stranica, fotografije / Zagreb, veljača 2013.

ISBN FF 978-953-175-457-6

ISBN HFS 978-953-7033-39-2

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 6164121.

Sadržaj: 1. UVOD / I. Govorni filmovi? Možete napisati da ih ne podnosim / 2. Monolog, dijalog, riječ, govor / 3. Filmski govor / II. DVA MEDIJA, DVIJE UMJETNOSTI / 1. Adaptacije proznih tekstova / 2. Scenaristi i redatelji / 2.1. Koncert: Desnica i Belan / 2.2. Glembajevi: Krleža i Vrdoljak / 2.3. Kad čuješ zvona: Šibl i Vrdoljak / 2.4. Mečava: Budak i Vrdoljak / 2.5. Izgubljeni zavičaj: Novak i Babaja / 2.6. Razmeđa: Sabolović (i Golik) / 2.7. Imam dvije mama i dva tate: Tušek i Golik / 2.8. Tko pjeva zlo ne misli: Majer i Golik / 3. Sloboda pisane i izgovorene riječi / 4. Težnja za realističnošću i razgovorni stil / 5. Kakav je govor filmu potreban? / III. STANDARD I/ILI DIJALEKT / 1. Prostorna govorna raznolikost / 2. Vremenska govorna raznolikost i standardizacija / 3. Kad dijalekt, a kad standard? / 4. Analiza govora: dijalekt, standard, idiolekt i strani jezik / 4.1. Kajkavski govor / 4.2. Čakavski govor / 4.3. Štokavski govor / 4.4. Govor na standardu / 4.5. Idiolekt / 4.6. Strani jezik / 5. Govorna identifikacija / 6. Govorni trening / IV. GOVORNA IZRAŽAJNOST / 1. Što glumac ostvaruje glasom, a što tekstem? / 1.1. Količina glasa i količina teksta / 2. Govorni izraz emocije / 2.1. Po čemu prepoznavamo radost, bijes, strah ili tugu? / 2.2. Glumačka ostvarenja emocija / 2.3. Istraživanje govornog izraza emocije u hrvatskom filmu / 2.4. Rezultati prepoznatljivosti / 2.4.1. Intenzitet emocije / 2.4.2. Što prevladava: glas ili tekst? / 2.4.3. Prepoznavanje emocije s obzirom na duljinu rečenice / 2.4.4. Duljina rečenice u odnosu prema glasu i tekstu / 2.4.5. Emotivni sadržaji i sredstva govornoga glasa: intenzitet, ton i tempo / 3. Gluma i osjećaji / 3.1. Rečenična intonacija / 3.1.1. Analiza rečenične intonacije u Glembajevima / 3.1.2. Analiza rečenične intonacije u filmu Imam dvije mama i dva tate / 3.2. Boja glasa / 3.3. Stanke / 3.4. Mimika i gesta / 4. Ulo-

DUŠKO POPOVIĆ:
TEKUĆA
BIBLIOGRAFIJA
FILMSKIH
PUBLIKACIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

ga glasa u ulozi glumca / V. STRUKTURA I FUNKCIJE FILMSKOGA GOVORA / 1. Struktura filmskoga govora / 1.1. Količina govora: od pantomimičara do verbalnih pirotehničara / 1.2. Monolog / 1.3. Dijalog / 1.4. Razgovorna interakcija / 2. Funkcije filmskoga govora / 2.1. Narativne funkcije filmskoga govora / 2.1.1. Identifikacija prostora i karakterizacija likova / 2.1.2. Postizanje narativne uzročnosti / 2.1.3. Govorne radnje / 2.1.4. Otkrivanje karaktera / 2.1.5. Ostvarivanje realističnosti / 2.1.6. Upravljanje gledateljevim procjenama i emocijama / 2.2. Stilističke funkcije filmskoga govora / 2.2.1. Poezija i poetizacija / 2.2.2. Verbalni humor / 2.2.3. Komentar / 2.3. Zašto su ove rečenice ovdje? / VI. KRITIKA GOVORA U HRVATSKOME FILMU / 1. Govorna (ne)prirodnost / 1.1. Kakav je to prirodan govor? / 1.2. Istraživanje govorne prirodnosti u hrvatskom filmu / 1.3. Idealan govor / 2. Govor kao indikator predočenog vremena / 2.1. Predočeno vrijeme i govor / 2.2. Govorna prepoznatljivost predočenog vremena u hrvatskome filmu / 2.3. Vremenska raslojenost leksika / 2.4. Izgovor glasnika kao vremenski indikator / 2.4.1. Izgovor fonema /č/, /ć/, /dž/ i /đ/ / 2.4.2. Akustička analiza glasnika [č] / 2.4.3. Izgovor fonema /r/ / 2.4.4. Akustička analiza dugoga i kratkoga samoglasničkog [r] / 2.4.5. Akustička analiza suglasničkog [r] / 2.4.6. Izgovor fonema /l/ / 2.4.7. Akustička analiza umekšavnoga [lj] / 2.5. Teškoće u ostvarivanju govorne autentičnosti / VII. ZAKLJUČAK / Filmografija / Literatura / Kazalo

Boris Postnikov

Nekoliko poruka naših sponzora / Medijske groteske / v l b l z, biblioteka tridvajedan, knjiga 99 / glavni urednik: Drago Glamuzina / izvršna urednica: Sandra Ukalović / izdavač: V.B.Z. d.o.o., Zagreb / za izdavača: Boško Zatezalo / za suizdavače: Dženana Ortaš, V.B.Z. d.o.o., Sarajevo, Mile Tomić, V.B.Z. d.o.o., Beograd / urednik knjige: Marko Pogačar / korektura: Nela Katić Novačić / grafička priprema: V.B.Z. studio, Zagreb / 182 stranice / Zagreb, svibanj 2013.

ISBN 978-953-304-555-9 (meki uvez)

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 842052.

CIP — Katalogizacija u publikaciji Nacionalna i univerzitetska biblioteka Bosne i Hercegovine, Sarajevo

CIP — Katalogizacija u publikaciji Narodna biblioteka Srbije, Beograd

Sadržaj: Vijesti iz zemlje / Banke za malu djecu / Krizni režim / Naprijed (multimiliju)naši / Nuđenje nacionalne svijesti / Gotovina iz novina / Zemlja tisuću spotova / Tu i tamo / Mali ali / Pitanja bez pogovora / Šuma na vezama / Industrija nafte i spina / Vijesti iz svijeta / Mi i oni / Hranidbeni katanac / Nobelova zagrada /

Klasna basna / Na vrhuncima moći / Kultura i lajfstajl / Nagradna nadgradnja / Pisanje na škrge / Upotreba pušenja / Monotton / Tragovi ruža / Mali bukvar neoliberalizma / Zakon šutnje / Iz drugih medija / Medij je poruga / Crnokronična bolest / Hrvatska televizija / Astrobarbarus show / Borba za (s)tisak / Borba za (s) tisak se nastavlja / Naslovnica bez lica / Sport / Ručak šampiona / Klub za rezervne igrače / Vremenska prognoza / Globalno zatupljenje / Mala zemlja za veliku raspravu / Sezona je počela

ČASOPISI

Filmonaut, broj 7 / Izdavač Blank_filmski inkubator / Odgovorna osoba Dario Juričan / Urednici Tamara Kolarić, Mario Kozina / Izvršni urednici Danijel Brlas, Valentina Lisak / Dizajn Luka Sepčić / Suradnici u ovom broju Lukša Benić, Janko Heidl, Igor Hrčić, Vedran Jerbić, Nino Kovačić, Vjeran Kovljanić, Domagoj Mihaljević, Silvestar Mileta, Jelena Pašić, Višnja Pentić, Stipe Radić, Aleksandar Radovanović, Ivan Ramljak, Diana Robaš, Goran Sedlar, Toni Skorić, Petra Vukelić / Lektorice Marija Krnić, Mirjana Ladović, Anja Pletikosa / Prijevod s engleskog Vivijana Vidas / 162 stranice, fotografije / Zagreb, 2013.

ISSN 1848-1493 (tiskano izdanje)

ISSN 1847-7224 (digitalno izdanje)

Sadržaj: Riječ uredništva / Skriveni filmski krajolici Django / Tema broja Gluma kao znak / Kosturi iz ormara Svrši, lutko! / Sight&Sound Michael Haneke / Autor u fokusu Kelly Reichardt / Animaville Petra Zlonoga / Doku(mo)ment Umjetnica je prisutna / Eksperiment mon amour Gideon Kiers (Telcosystems) / Kinokava Benh Zeilin / Alpe / Argo / Barbara / Bez zaka / Cezar mora umrijeti / Cosmopolis / Djevojke u nevolji / Donoma / Elena / Faust / Igra / Katastrojka / Looper / Ljubav / Ovo mora biti pravo mjesto / Palače milosrđa / Posljednja ambulanta kola Sofije / Projekt X / Racija / Samo vjetar / Skyfall / Snjegovi Kilimandžara / Sonja i bik / Tajni adut / Vrisak iz druge sobe / Zvijeri južnih divljina

KATALOZI

ZagrebDox, međunarodni festival dokumentarnog filma / International Documentary Film Festival

/ Zagreb, 24. veljače — 3. ožujka 2013 / Izdavač/Publisher Nenad Puhovski, Factum / Urednica kataloga/Catalogue Editor Inesa Antić / Asistentica urednice kataloga/Catalogue Assistant Editor Maja Gujinović / Autori tekstova/Text Authors Inesa Antić, Tamara Babun, Dick Fontaine, Maja Gujinović, Diana Nenadić,

Finlay Pretsell, Nenad Puhovski / Lektorica/Proofreader Mirna Belina / Prevoditeljica/Translator Ivana Ostojčić / Dizajnerica/Designer Lidija Novosel Fotografija na ovitku/Cover photo Marko Mihaljević / 274 stranice, fotografije / Zagreb, veljača 2013.

ISBN 978-953-55588-1-1

CIP zapis dostupan u računalnome katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 832853.

Sadržaj: *Tko je tko/Who is Who* / Uvodne riječi/Forewords / Žiri/Jury / Nagrade/Awards / Službena konkurencija/Official Competition / Međunarodna konkurencija/International Competition / Regionalna konkurencija/Regional Competition / Službeni program/Official Program / Biografski dox/Biography Dox / Glazbeni globus/Musical Globe / Happy Dox / Kontroverzni dox/Controversial Dox / Majstori doxa/Masters of Dox / Stanje stvari/State of Affairs / Teen Dox / ADU dox – dokumentarni filmovi studenata Akademije dramske umjetnosti/ADU Dox – documentary films by students of the Academy od Dramatic Art / Factumentarci/Factumentaires / Žiri dox/Jury Dox / Retrospektive/Retropectives / Retrospektiva Victora Kossakovskog/Victor Kossakovsky Retrospective / Retrospektiva Škotskog instituta za dokumentarni film/Scottish Documentary Institute Retrospective / Retrospektiva Nacionalne filmske i TV škole, Beaconsfield/The National Film and Television School (NFTS) / Retrospektiva dokumentarnih filmova Imaginarne akademije/Imaginary Academy Documentary Film Retrospective / Autorska večer Vlatke Vorkapić/Author's Night: Vlatka Vorkapić / Focus on Austria / ZagrebDox Pro / Phone Dox / Index / Kontakti/Contacts / Hvala/Thank You / Impressum / Sponzori i partneri/Sponsors and Partners

Filmski programi / filmski ciklusi proljeće/ljeto 2013 / br. 36 / Nakladnik Hrvatski filmski savez / Za nakladnika Hrvoje Turković / Urednica Agar Pata / Suradnica Viktorija Krčelić / Oblikovanje Fiktiv / 36 stranica, fotografije / Zagreb, 2013.

ISSN 1334-529X

Sadržaj: Ciklus novog brazilskog filma / Luiz Fernando G. de Athayde, veleposlanik Brazila u Hrvatskoj: *Riječ na početku* / Dragan Rubeša: *Priče o gradovima i ljudima* / Biografije redatelja / Filmografija / Ciklus švedskih filmova / Josip Grozdanić: *Intimne i obiteljske priče* / Biografija redatelja / Filmografija / Ciklus indijskog filma / Etami Borjan: *Sto godina indijske kinematografije* / Biografije redatelja / Filmografija / Premedra Mazumder, indijski filmolog i kritičar: *Zapisi: Indijski film od 1970. do danas* / Ciklus Krzysztofa Zanussija : Poljska / Tomislav Kurelec: *Krzysztof Zanussi – svjetski dometi poljske kinematografije* / Biografija

redatelja / Filmografija / Program filmskih projekcija od 8. travnja do 29. lipnja 2013.

22. dani hrvatskog filma / Zagreb, 15 – 21. travnja 2013 / Izdavač Sveučilište u Zagrebu, Studentski centar u Zagrebu / Za izdavača mr. sc. Niko Vidović / Urednik Tomislav Mršić / Urednica kataloga Irena Čurik / Vizualni identitet Studio Ploha / 132 stranice, fotografije / Zagreb, travanj 2013.

Sadržaj: Program / Uvodnik / In memoriam / Selekcij-ska komisija / Umjetnički savjetnik / Žiri 22. dana hrvatskog filma / Žiri Salona odbijenih / Nagrada HDFK "Zlatni Oktavijan" za životno djelo / Nagrada Dana hrvatskog filma / Raspored projekcija filmova u konkurenciji po danima / Igrani filmovi / Dokumentarni filmovi / Animirani filmovi / Eksperimentalni filmovi / Glazbeni spotovi / Namjenski filmovi / Redatelji / Producenti / Popratni program / Posebne projekcije / Promocije knjiga / Filmoznanci / Glazbeni program / Mala Pula / Tko je tko/ Impressum

6. Subversive Festival, Subversive Film Festival, Međunarodna konferencija, Subversive Forum, Balkan Forum, Utopija demokracije / Zagreb, 4 – 11.

svibnja 2013 / Za izdavača: Udruga Bijeli val, Zagreb / Glavni urednik: Mario Kikaš / Pomoćnica urednika: Vedrana Bibić / Autori tekstova: Nikola Devčić, Srećko Horvat, Igor Štikš, Dragan Rubeša, Velimir Grgić, Zvonimir Dobrović, Marijan Krivak, Karla Horvat Crnogaj, Dina Jokanović, Josip Grozdanić, Mario Kikaš / Prijevodi: Danijel Brlas, David Edel, Matea Grgurinović, Valentina Lisak, Lada Weygand / Lektura: Jasna Pamuković, Hrvoje Kovač / Dizajn: Ruta / 106 stranica, fotografije / Zagreb, svibanj 2013.

Sadržaj: Nikola Devčić: *Utopija demokracije* / Srećko Horvat i Igor Štikš: *Prema utopiji demokracije* / Raspored filmskog programa / Raspored programa Subversive Foruma / Subversive Film Festival / Dragan Rubeša: *Iz Nigdjezemske prema Madridu* / Cere-monija dodjele nagrada 6. Subversive Film Festivala / Igrana konkurencija / Zemlja nade / Živi / Za Marxa / U ime... / Kraul / Yema / Samo se smiješite / Dokumentarna konkurencija / Duh četrdeset i pete / Unter Menschen / Put Madrida (Svijetli plam!) / Mokracija: *Nigdjezemska u meni* / Mračna tvar / Slatki brod / Model / Izvan konkurencije / Pervetitov vodič kroz ideologiju / U braku sa švicarcem / Mi vlasnici / Na ruševinama Alepa / Neispričana povijest Sjedinjenih država / Velimir Grgić: *Oliver Stone* / 1. epizoda: *Drugi svjetski rat* / 2. epizoda: *Roosevelt, Truman i Wallace* / 3. epizoda: *Bomba* / 4. epizoda: *Hladni rat: 1945. – 1950.* / 5. epizoda: *Pedesete, Eisenhower, bomba i Treći svijet* / 6. epizoda: *JFK: do kraja* / 7. epizoda: *Johnson, Nixon i Vijetnam: Obrat sreće* / 8. epizoda:

DUŠKO POPOVIĆ:
TEKUĆA
BIBLIOGRAFIJA
FILMSKIH
PUBLIKACIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Reagan, Gorbačov i Treći svijet: Uspon desnice / 9. epizoda: Bush i Clinton: Potračeni mir – Novi svjetski poredak / 10. epizoda: Bush i Obama: Doba terora / Kasnonoćni razgovori: Oliver Stone / Popratni filmski program / Marker – mjesto oprostaja / Marijan Krivak: Marker – mjesto oprostaja / Zrak miriše na crveno / 2084 / Rekli ste da to nije moguće / Jedan dan u životu Andreja Arsenijevića / Daleko od Vijetnama / Ambasada / Do skora, nadam se / Šesta strana Pentagona / I kipovi umiru / Mjesto oprostaja / Bez sunca / Queer izvan svoja četiri zida / Zvonimir Dobrović: Queer izvan svoja četiri zida / Raspberry Reich / Nevidljivi / Dostojanstveno umrijeti / Želim tvoju ljubav / Mama stiže / U njihovoj sobi: London / Dresscode: Koža / Dragan Rubeša: Tribina o klerikalnom querru / Dušan Maljković: Kemp i treš u pop-kulturi (u Srbiji) od 90-tih naovamo / Žedno uho na Subversiveu / Subversive Forum: paneli / Mirovni forum / Mjere štednje, zelena(ška) ekonomija i borba za demokraciju / Nacionalizam, neoliberalizam i lijeve perspektive / Joint Social Conference / Balkanski Forum / Balkan Open / Prema budućnosti zajedničkih dobara / Širenje postdemokratske Europe / Europska ljevica i globalna kriza kapitalizma / Subversive Forum: konferencija / Predavanja / Okrugli stolovi / Razgovor / Subverzivna književnost / Konferencija Subverzivna književnost. Angažiranost danas / Sublit café / Sajam knjiga / Intervencije / Partnerske organizacije

Summaries

HRVOJE TURKOVIĆ

ETAMI BORJAN

Semiotical and genealogical approach to the “nature” of documentary film

Abstract: This text analyses the perception of Hrvoje Turković of the cinematic “nature” of documentary film. The aim of the work is to put Turković’s ideas and thoughts on non-fictional film in the context of the most influential film theories. The text focuses on two basic approaches to documentary film: the semiotical and the genealogical one. Turković approaches the problem of defining documentary film from several different aspects. In his book *Structuralism, Semiotics, Metafilmology* he explores the notions of sign and referentiality on film, which is one of the basic arguments used in film semiotics when differentiating between fictional and non-fictional films. The most traditional method of differentiating between documentary and fiction film is based on the (non) existence of the real referent, i.e. the out-of-film reality. When it comes to documentary film, apart from just being a film space, the set is there irrespective of the film, which unquestionably guarantees the “objectivity” and “truthfulness” of the film itself. The already existing reality is elaborated using a typical cinematic language which tends to reduce the arbitrariness of signs and to conceal the process of text creation, which contributes to film discourse credibility and creates a figure of an omnipresent and objective narrator. Turković approached the problem of documentary film from the genealogical aspect in the book *An Outline of Film Genology* in which he constructs the basic classification of film types and genres using a systematic theoretical and methodological approach. The essay presents the criteria Turković uses to define different genres, separately focusing on documentary film taxonomy. Special attention is dedicated to Turković’s relationship towards the realistic tendency and theories in documentary film he dealt with in the book *Understanding film*, among others. The question of realism in documentary film is explored comparing Turković’s books with the works of the realistic tendency theoreticians (Bazin and Kracauer). In his books Turković skilfully deconstructs classical theories on documentary film and on the “realistic” presentation of reality, pointing at the ontological paradox of the very nature of this film type.

Key words: non-fictional film, documentary film, semiotics, genealogy, film taxonomy

NIKICA GILIĆ

On genre and art film in Hrvoje Turković’s genealogical concept

Abstract: Based on Hrvoje Turković’s genealogical theses from different phases of his work, the text discusses the possibility of understanding art film as a genre and answers the question of the extent to which the author’s earlier understanding of the phenomenon from the book *Film Preferences*, originally published in the 1980s, is integrated in the system of the film type theory from the book *An Outline of Film Genology* from 2010. Throughout his work Turković explores possibilities and aspects of proposing definitions through contrasts and dichotomies so in this context art film can sometimes be understood as a genre.

Key words: genre, art film, classification, categories, communication, Hrvoje Turković

TATJANA JUKIĆ

Lubitsch’s Shop: Turning the Corner

Abstract: Stanley Cavell uses psychoanalysis to process that impasse in his collocation of film and philosophy which suspends the political and the philosophical promise of America. Psychoanalysis therefore turns out to be the condition on which Cavell’s America hinges if it is to work fully for philosophy. For Cavell, this impasse can be accessed in the Hollywood melodrama of the unknown woman or as the Hollywood melodrama of the unknown woman, insofar as melodrama is the negation of the genre he calls the Hollywood remarriage comedy and of the pursuit of happiness formative to its politics. In my essay I focus on Ernst Lubitsch’s *The Shop Around the Corner* where its narrative is structured around the interaction of the modes that Cavell perceives in terms of negation, so that the conflict of comedy and melodrama, fundamental to Cavell, presents itself in Lubitsch as the very logic of the narrative’s coherence. In consequence, *The Shop Around the Corner*, analyzed here alongside an essay on Lubitsch by Hrvoje Turković, provides a position from where a critique becomes viable of Cavell’s perspective on film and philosophy, as well as a repositioning of psychoanalysis within this model.

Key words: Ernst Lubitsch, Stanley Cavell, psychoanalysis, melodrama, philosophy, genre

KRUNOSLAV LUČIĆ

Stylization functions in Croatian documentary and experimental film: two examples of non-narrative types of film discourse

Abstract: The aim of this essay is to take a critical look and to apply the insights that film scholar Hrvoje Tur-

ković explored as part of his research on the general concept of style, stylistic variance, and stylistic functions in film, as well as types of film discourse. The starting point for this essay is a series of Turković's essays published and collected in the book *Rhetorical Regulations – Stylizations, rhetorical figures and regulation of film and literary discourse* (2008). At the beginning the author is trying to point out the importance of understanding film and signals that regulate the course of film discourse, as well as viewer's perception and interpretation of film, in terms of meta-communication and communication. The stress is on the importance of a *functional*, as opposed to a topological understanding of metadiscourse signals in film that pilot viewer's attention and organization of films. Furthermore, the author stresses different types of stylizations/stylistic variances based on which it is possible to recognize that certain films deviate from a specific film genre they belong to and from a type of film discourse they predominantly use. In the second part of the essay the author attempts at applying the functional understanding of stylistic variances on two genealogically different Croatian films, organized through different types of film discourse: *From 3 A.M. to 10 P.M.* (1966) by Krešo Golik and *Chanoyu* (1983) by Sanja Iveković and Dalibor Martinis.

Key words: descriptive discourse, poetic discourse, stylization/ stylistic variances, function of stylizations, Hrvoje Turković, *From 3 A.M. to 10 P.M.*, *Chanoyu*

IRENA PAULUS

Hrvoje Turković and film music: questioning the deep-rooted principles

Abstract: Up until now Hrvoje Turković has published four texts on film sound: *Sound in Film — Systematization of Terms*, *Myth of Imperceptibility of Film Music*, *Compensation Theory of Film Music. Problem of Non-diegetic Music – How to Interpret its Presence in Film*, and *Non-diegetic film music as a 'guide' through film discourse (Casablanca)*" (a chapter in the book *Rhetorical Regulations*). These texts are linked. They are written in such a manner that they guide the reader from one to the other and the connection between them is the need to solve the basic problem – the reason for the existence of music in films. At any rate, Turković's texts on film sound and film music are revolutionary because each one brings something new to that specific area, all of them leading to the thesis published in the book *Rhetorical Regulations*, which is new both in Croatia and across the world in terms of its argumentation. *Sound in Film — Systematization of Terms* is the only book written to this date in Croatia that is trying to systemize and standardize the terms related to film sound. In this dictionary of sorts

there appears the need to distinguish between "diegetic" and "non-diegetic music", which will become an important part of the article *Myth of Imperceptibility of Film Music* that Turković uses to destroy the myth of imperceptibility of film music. In the article *Compensation Theory of Film Music. Problem of Non-diegetic Music – How to Interpret its Presence in Film* Turković examines the "rules" and basic principles of film music that have by this date almost acquired the status of a dogma. And in the book *Rhetorical Regulations* Turković tackles the "functions" of background music which are almost impossible to be brought under one common denominator. However, Turković manages to find one: he concludes that music is present in film in the first place for the sake of the viewer and that music *guides* the viewer through different scenes. It is a *metadiscursive guide*, it belongs to *metadiscursive signals* in film, i.e. to secondary narrative elements that support primary narration.

Key words: film sound, film music, Hrvoje Turković, diegetic music, non-diegetic music, background music

JURICA PAVIČIĆ

H-8...: A film of socialist disaster

Abstract: The author analyses the film *H-8...* (1958) by director Nikola Tanhofer and screenwriter Zvonimir Berković from the point of view of dramaturgy and the applied genre conventions, as well as film reception and the changes that have taken place from the time when the film was made until postmodernism. In the first part of the film the author analyses the reception of the film and establishes that at the time when the film came out it was praised for the masterly direction and at the same time criticized for the screenplay's artificiality. Especially since the 1990s the film has been reevaluated and it comes to our attention that the new critique primarily values the unique dramaturgical construction of the film. It is further shown that the reasons for this lie in the similarity between specific techniques used in *H-8...* (recursive timelike curves, mosaic-like dramaturgy) and the trendiness of the films of the 1990s and the 2000s. Further in the text the author explores the manner in which Berković and Tanhofer use conventions belonging to different genres, from thriller to detective fiction, and especially the sub-genre of detective fiction called the locked-room mystery. The author also points at similarities between *H-8...* and disaster film, a genre which did not exist in the 1950s, demonstrating that this is an *ante litteram* disaster film of sorts. In the final part of the text the author compares the social microcosms as shown in American disaster films and the microcosms of the socialist Yugoslav society of the late 1950s as shown in *H-8...* It is demonstrated

that in both cases the genre understands the ancient motif of *hybris* that will be explored separately in the context of the peak of the Titoist period.

Key words: *H-8...*, Nikola Tanhofer, Zvonimir Berković, Yugoslav film, Croatian film, genre, disaster film

TOMISLAV ŠAKIĆ

Feature film between classical and modernist narration

Abstract: The text considers the usual periodization of film history in terms of narrative styles (classical, modernist, postmodernist film) and, in light of András Bálint Kovács's revisionist theory (2007), determines that David Bordwell's narrative modi (1985) can be reduced to two basic styles, i.e. two feature film narrative types – the classical and the modernist, which can in turn be linked to Curtius's dichotomy between the Classical and the Mannerist. Further in the text the author explores the assumptions related to differences between the two styles. In other words, the author questions the perception of the classical style as a neutral, zero status and finally elaborates on some assumptions on modernism as summarized in a polemical manner by Christian Metz (modernist film as the death of the spectacle, the death of the theatre, the cinema of improvisation, the cinema of nondramatization, fundamental realism, the ordered cinema, filmmaker's cinema, the cinema of the shot, and the cinema of poetry).

Key words: history of film, narrative styles, classical style, modernist style, modernism, new film

ESSAYS

VJERAN KOVLJANIĆ

Searching for new realisms: Pedro Costa's films

Abstract: Relaying on the well-established interpretation of director Pedro Costa's aesthetics, the author of the text analyses some of Costa's key films and tries to put them in a social context. While doing so, the contextualized plot is constantly measured against the two-fold background of Costa's aesthetics, the first being the constantly mutating notion of film realism and the second nothing less than the vivid genre of documentary film. Operating with cinematic language in a skilled manner, Pedro Costa delivers some conceptual structures that play with social activism, demonstrating at the same time a high level of awareness of the medium itself and realizing new aesthetic achievements.

Key words: Pedro Costa, documentary film, realism, political film

O suradnicima

Midhat Ajanović (Sarajevo, 1959), filmski autor, književnik i publicist. Diplomirao je novinarstvo u Sarajevu i učio animaciju u Zagreb filmu. Doktorirao je filologiju na Sveučilištu u Göteborgu (2009). Autor je kratkih animiranih filmova, knjiga karikatura i više romana. U Hrvatskoj je objavio filmološke knjige *Animacija i realizam / Animation and Realism* (2004), *Karikatura i pokret: devet ogleda o crtanom filmu* (2008), *Milan Blažeković – Život u crtanom filmu / Life in a Cartoon* (2010). Predaje povijest i teoriju animacije na švedskim filmskim školama (trenutno na University West u Tröllhattanu). Za svoj rad nagrađen je na brojnim književnim i filmskim manifestacijama i izložbama diljem svijeta.

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. Predaje o raznim filmološkim temama. 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.

Tomislav Čegir (Zagreb, 1970), diplomirao povijest i povijest umjetnosti na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Objavljuje tekstove o filmu, stripu i likovnim umjetnostima u više časopisa; suradnik na HRT-u. Koautor knjige *Hrvatski filmski redatelji I.* (2009) te autor knjige *Filmski prostori: hrvatske rekonstrukcije američkog žanrovskog filma* (2012). Dobitnik godišnje Nagrade Vladimir Vuković za filmsku kritiku u 2009.

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 doktorskog 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* te glavni urednik u ovome časopisu.

Velimir Grgić (Požega, 1978) diplomirao novinarstvo na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Bio je urednik dvotjednika *Homo Volans* i pop magazina *Nomad*, objavljivao je u više novina i časopisa. Autor je knjiga o glazbi i o filmu, od kojih se ističu *Žuti titl – Drugačija filmska enciklopedija* (2004) i *Povratak Žutog titla – Ukoričeni filmski zabavnik* (2005) te djela posvećena japanskom filmu i kulturi: *Jegulje, grah, bukkake – Vodič kroz japanske seks-fetiše* (2005), *Katane, lignja, bradavice – Vodič kroz japanski film* (2006) i *Harakiri, jaje, amputacije – Seks i smrt u japanskoj kulturi* (2008) te *Banzai Manzai!!! – Vodič kroz japansku komediju* (2013).

Josip Grozdanić (Šibenik, 1969), diplomirao strojarstvo na Fakultetu strojarstva i brodogradnje u Zagrebu. Objavljuje u *Vijencu*; suradnik na HTV-u.

Janko Heidl (Zagreb, 1967), studirao je filmsku režiju na ADU u Zagrebu; radio kao pomoćnik i asistent redatelja na desetak dugometražnih igranih filmova. Od konca 1980-ih piše o filmu za razne tiskovine i elektronske medije, najčešće u *Večernjem listu*.

Marijana Jakovljević (Šibenik), diplomirala je komparativnu književnost te francuski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Objavljuje u tjedniku *Glas Koncila* i mjesečniku *Kana, Kršćanska obiteljska revija*.

Tatjana Jukić (Drvar, 1968), diplomirala, magistrirala i doktorirala na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje predaje na Katedri za englesku književnost Odsjeka za anglistiku. Autorica brojnih znanstvenih članaka na engleskom i hrvatskom te knjiga *Zazor, nadzor, sviđanje. Dodiri književnog i vizualnog u britanskom 19. stoljeću* (2002) i *Revolucija i melankolija. Granice pamćenja hrvatske književnosti* (2011).

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), apsolutno 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), diplomirao kroatistiku i polonistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Primio je nagradu Vranac za najbolju kratku priču 2010. Objavljivao u zbirkama *Izvan koridora* i u *Jutarnjem listu*.

Bruno Kragić (Split, 1973), diplomirao komparativnu književnost i romanistiku u Zagrebu. Ravnatelj Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža. Predaje na ADU u Zagrebu. Urednik u ovom časopisu.

Petar Krelja (Štip, 1940), filmski redatelj, scenarist i publicist. Diplomirao je komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Autor je velikog broja dokumentarnih filmova i četiri cjelovečernja igrana filma (*Godišnja doba*, *Vlakom prema jugu*, *Stela*, *Ispod crte*). Urednik monografije *Golik* (1997) i autor knjige dnevnčkih zapisa *Ispod crte* (2005), filmski kritičar i urednik filmskih emisija na Radio Zagrebu i na Hrvatskom radiju. Filmske tekstove probrao je u knjigama *Kao na filmu: ogledi 1965-2008* (2009) i *Prijateljsko uvjeravanje* (2012). Od 1995. do 2001. urednik u ovome časopisu. Dobitnik godišnje Nagrade Vladimir Vuković za filmsku kritiku u 2005. te za životno djelo, kao i niza nagrada za dokumentarne i igrane filmove.

Marijan Krivak (Zagreb, 1963), diplomirao komparativnu književnost i filozofiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je doktorirao filozofiju (2006). Tekstove o filmu, videu i teoriji objavljuje od 1989. Objavio je knjige *Filozofijsko tematiziranje postmoderne* (2000), *Protiv!* (2008), *Biopolitika* (2008) i *Film... politika... subverzija!* (2009). Zaposlen na Filozofskom fakultetu Sveučilišta Josip Juraj Strossmayer u Osijeku.

Juraj Kukoč (Split, 1978), diplomirao komparativnu književnost i španjolski jezik na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je student Poslijediplomskog doktorskog 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.).

Krunoslav Lučić (Zagreb, 1981), diplomirao je komparativnu književnost i filozofiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je trenutno student Poslijediplomskog doktorskog studija književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Znanstveni novak na Katedri za filmologiju pri Odsjeku za komparativnu književnost.

Diana Nenadić (Split, 1962), diplomirala na Fakultetu političkih znanosti u Zagrebu. Filmska kritičarka, urednica filmskih emisija na Trećem programu Hrvatskoga radija, glavna urednica *Zapisa*, surađivala je u više novina i časopisa. Urednica je Naklade Hrvatskog filmskog saveza i predsjednica Hrvatskog društva filmskih kritičara. Dvostruka dobitnica godišnje Nagrade Vladimir Vuković za filmsku kritiku (1996, 2006).

Jelena Pašić (Zagreb, 1986), diplomirala je povijest umjetnosti i etnologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Objavila je tekstove u časopisima *Zarez*, *Život umjetnosti* i *Kvartal*, a redovito objavljuje eseje i recenzije u filmskom časopisu *Filmonaut*.

Irena Paulus (Zagreb, 1970) diplomirala muzikologiju na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. Magistrirala je i doktorirala s filmom tezom na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Redovita suradnica Trećega programa Hrvatskoga radija, *Vijenca* i ovoga časopisa. Autorica je knjiga *Glazba s ekrana. Hrvatska filmska glazba od 1942. do 1990. godine* (2002), *Brainstorming – zapisi o filmskoj glazbi* (2003), *Kubrickova glazbena odiseja* (2011) te *Teorija filmske glazbe: kroz teoriju filmskog zvuka* (2012).

Jurica Pavičić (Split, 1965), diplomirao povijest i komparativnu književnost na Sveučilištu u Zagrebu, gdje je i doktorirao filmološkom temom o postjugoslavenskom filmu. Filmski kritičar i kolumnist u različitim novinama (*Slobodna Dalmacija*, *Vijenac*, *Zarez*, *Nedjeljna Dalmacija*, *Jutarnji list* itd.). Autor je više proznih i jednog dramskog ostvarenja, monografije o hrvatskoj postmodernističkoj fantastici te filmološke knjige *Postjugoslavenski film: stil i ideologija* (2011). Od 1994. piše tjednu kolumnu "Vijesti iz Liliputa" u kojoj komentira društveno-politička i kulturna zbivanja u Hrvatskoj. Dobitnik Nagrade Vladimir Vuković za filmsku kritiku (1992), Nagradu nacionalnog novinarskog društva Marija Jurić Zagorka (1996), i Nagradu za doprinos novinarstvu Veselko Tenžera (2002).

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.

Mario Slugan (Zagreb, 1983), diplomirao računarstvo na Fakultetu elektronike i računarstva u Zagrebu, filozofiju i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu te magistrirao filozofiju na Srednjoeuropskom sveučilištu (CEU) u Budimpešti. Dobitnik Diplome Vladimir Vuković za najboljeg novog filmskog kritičara u 2009.

Jurica Starešinić (Karlovac, 1979), apsolvant na Geodetskom fakultetu. Autor stripova i nekoliko nagrađivanih kratkih animiranih filmova. Od 2010. urednik u ovome časopisu.

Tomislav Šakić (Zagreb, 1979), diplomirao komparativnu književnost i kroatistiku na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (2004), gdje je stekao doktorat iz filologije (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.

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.



15. škola medijske kulture dr. ante peterlić čakovec 19. - 29. 8. 2013.



ROK ZA PRIJAVU PRODUŽEN DO 15.7.2013.

SEMINARSKI PROGRAMI

1. Prvi stupanj (osnovni)

- Audiovizualni mediji
- Teorija filma
- Struktura filmskoga djela
- Povijest filma
- Povijest hrvatskoga filma
- Nastava medijske kulture
- Vrste i metode dokumentarnoga filma
- Uvod u animaciju i zagrebačka škola crtanog filma
- Zaštita i restauracija audiovizualnog gradiva
- Od ideje do kratkog filma (predavanje i medijske vježbe)

Predavači: dr. sc. Midhat Ajanović / Mirjana Jukić, prof. / Slavica Kovač, prof. / dr. sc. Bruno Kragić / Diana Nenadić / Astrid Pavlović, prof. / mr. sc. Marko Rojnić / prof. dr. sc. Hrvoje Turković / dr. sc. Tomislav Šakić / Marina Zlatarić, prof. / Melita Horvatek Forjan, prof.

2. Drugog stupnja (trajno obrazovanje)

- Ruski film do raspada Sovjetskog Saveza
- Glazba u hrvatskom filmu
- Nadrealizam i film
- Noviji skandinavski film
- Film u nacističkoj njemačkoj i fašističkoj Italiji
- Filmovi Jean-Luca Godarda
- Rumunjski film
- Indijski film
- Primjena tekstova Hrvoja Turkovića u analizi filmova

Predavači: dr. sc. Midhat Ajanović / Ana Đorđić, prof. / dr. sc. Nikica Gilić / dr. sc. Ivana Keser / dr. sc. Bruno Kragić / Jelena Modrić, filmska montažerka / Diana Nenadić / dr. sc. Irena Paulus / dr. sc. Rajko Petković / mr. sc. Marko Rojnić / dr. sc. Janica Tomić / Rada Šešić

POLAZNE RADIONICE

1. radionica za dokumentarni film
Voditelj: Damir Čučić
2. radionica za igrani film
Voditeljica: Snježana Tribuson
3. radionica za TV - reportažu
Voditelj: Dražen Ilinčić
4. radionica za animirani film
Voditelj: Edo Lukman

SPECIJALIZIRANI RADIONIČKI PROGRAMI

1. radionica za kameru i snimanje
Voditelj: Boris Poljak
2. radionica za montažu
Voditelji: Slaven Zečević i Ivana Fumić
3. radionica za scenarij u filmu
Voditelj: Goran Tribuson
4. radionica za radionice za postprodukciju zvuka
Voditeljica: Dubravka Premar
5. radionica za digitalnu fotografiju
Voditelj: Darije Petković
6. radionica za radio reportažu
Voditeljica: Višnja Biti
7. radionica za radio dramu
voditeljica: Vedrana Vrhovnik
8. radionica za glumu
Voditelj: Leon Lučev
9. radionica za digitalizaciju i digitalnu restauraciju
Voditelji: Carmen Lhotka i Tomislav Vujnović

Ministarstvo znanosti, obrazovanja i sporta Republike Hrvatske potvrdilo je i verificiralo provedbu program 15. škole medijske kulture Dr. Ante Peterlić.

Participacija za sudjelovanje na jednom programu Škole iznosi 1000,00 kuna.

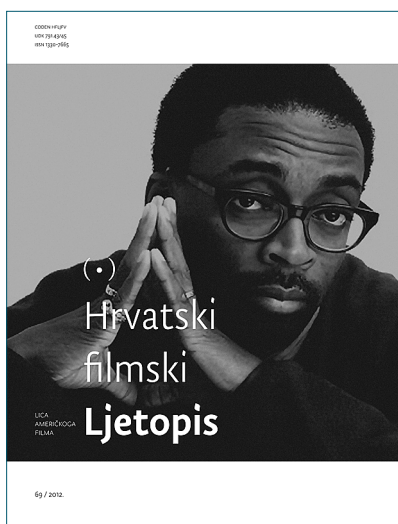
Rok za prijavu: 28. lipnja 2013.

Detaljnije o uvjetima sudjelovanja i prijavnicu potražite na - www.hfs.hr

KONTAKT:

HFS / Kristina Dorić / kristina@hfs.hr / www.hfs.hr /
Škola medijske kulture
dr. Ante Peterlić





**Preplatite se na
Hrvatski filmski ljetopis
u 2013.**

www.hfs.hr
kristina@hfs.hr

73-74 / 2013

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



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 uspravno, u gornjim navodnicima ("), a citati unutar citata u polunavodnicima (').

CITIRANJE: Filmovi se citiraju tako da se navede hrvatski naslov, a u zagradi izvorni naslov filma, redatelj i godina, npr. *Pomrčina* (*L'eclisse*, Michelangelo Antonioni, 1962).

Literatura se navodi na kraju članka u sljedećem obliku, za knjige, članke u periodici, u knjigama ili zbornicima te na internetu:

Peterlić, Ante, 2001, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada

Turković, Hrvoje, 2009, "Pojam poetskog izlaganja", *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 15, br. 60, str. 11-33.

Kragić, Bruno, 2006, "Ford, Peterlić i mi", u: Gilić, Nikica (ur.), 3-2-1, *kreni! zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića*, Zagreb: FF press, str. 103-117.

Kukuljica, Mato, 2004, "Kratki pregled povijesti hrvatskog filma (1896–1990)", *Zapis*, god. XII, posebni broj (6. škola medijske kulture), <http://www.hfs.hr/hfs/zapis_list.asp>, posjet 15. lipnja 2010.

Reference se navode unutar teksta članka, u zagradi s prezimenom autora, godinom izdanja i stranicom (Turković, 2009: 15). Ako je autor spomenut u tekstu, onda se u 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.