

(•)

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

god. 19 (2013)
broj 76, zima 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 25. 12. 2013., a objavljen je 30. 5. 2014.

NASLOVNICA / FRONT COVER: Dijana Vidušin i Antonio Parač u filmu *Koko i duhovi* (Daniel Kušan, 2011)

SADRŽAJ

FILMSKA GLUMA	5	Antonio Nuić / Uloga Fabijana Šovagovića u filmu <i>Ritam zločina</i> Zorana Tadića
	18	Igor Bezinović / O licima, osobama i glumcima: modernizam Nannija Morettija i Luigija Pirandella
	27	Juraj Lerotić / “Ne radi nikada s djecom i životinjama” – dijete kao glumac u filmu
KULturna POLITIKA	49	Navike gledanja filmova i doživljaj domaćeg filma / istraživački projekt Hrvatskog audiovizualnog centra
IZ POVIJESTI HRVATSKOGA FILMA	65	Slaven Zečević / Ima li klasični hrvatski film i klasičnoga junaka?
STUDIJE	77	Ivana Keser Battista / Suvremeni europski film: konteksti i tendencije
FESTIVALI I REVIJE	93	11. Human Rights Film Festival (2013): Preko svih granica, Stipe Radić
NOVI FILMOVI	99	Kinorepertoar: <i>Djeca jeseni</i> (Vanja Kulaš), <i>Nimfomanka</i> : 1. i 2. dio (Marijan Krivak), <i>Projekcije</i> (Iva Žurić Jakovina)
NOVE KNJIGE	109	Antonija Primorac / Ništa kontra “filma baštine”: studija Claire Monk o raznorodnosti ljubitelja kostimirane drame / Claire Monk, 2011, <i>Heritage Film Audiences: Period Films and Contemporary Audiences in the UK</i> , Edinburgh: Edinburgh University Press
	114	Nino Kovačić / Nezaobilazna literatura s ponekim nedostacima / Asa Briggs, Peter Burke, 2011, <i>Socijalna povijest medija: od Gutenberga do interneta</i> , preveo Marko Gregorić, Zagreb: Naklada Pelago
PRILOZI ZA NASTAVU FILMA I MEDIJSKE KULTURE	121	Ana Đorđić / Metodički pristup analizi i interpretaciji filma <i>Edward Škaroruki</i> kao nastavne jedinice u srednjoj školi
DODACI	131	Kronika / Tekuća bibliografija filmskih publikacija / English Summaries / O suradnicima / Upute suradnicima

CONTENTS

SCREEN ACTING	5	Antonio Nuić / Role of Fabijan Šovagović in the film <i>Rhythm of a Crime</i> by Zoran Tadić
	18	Igor Bezinović / On faces, persons and actors: Nanni Moretti's and Luigi Pirandello's modernism
	27	Juraj Lerotić / "Never work with children or animals" – children as screen actors
CULTURAL POLICIES	49	Film viewing habits and viewing experiences of national cinema / a survey conducted by Croatian Audiovisual Centre
FROM THE HISTORY OF CROATIAN FILM	65	Slaven Zečević / Has the classical Croatian film got a classical hero?
STUDIES	77	Ivana Keser Battista / European contemporary feature film: contexts and tendencies
FESTIVALS	93	11th Human Rights Film Festival (2013): Beyond all boundaries, Stipe Radić
NEW FILMS	99	Cinema: <i>Children of the Fall</i> (Vanja Kulaš), <i>Nymphomaniac</i> Vol 1 and Vol 2 (Marijan Krivak), <i>Projections</i> (Iva Žurić Jakovina)
NEW BOOKS	109	Antonija Primorac / Nothing against "heritage film": a study by Claire Monk on the gendered spectatorship of the costume drama / Claire Monk, 2011, <i>Heritage Film Audiences: Period Films and Contemporary Audiences in the UK</i> , Edinburgh: Edinburgh University Press
	114	Nino Kovačić / A must-read with some deficiencies / Asa Briggs, Peter Burke, 2011, <i>Social History of the Media: From Gutenberg to the Internet</i> , translated by Marko Gregorić, Zagreb: Naklada Pelago
MATERIALS FOR FILM AND MEDIA CULTURE	121	Ana Đorđić / Methodological approach to the analysis and interpretation of the film <i>Edward Scissorhands</i> as a secondary school teaching unit
APPENDICES	131	Chronicle / Bibliographies / English Summaries / Contributors to this issue / Submission guide

UDK: 791-635-051ŠOVAGOVIĆ, F.

Antonio Nuić

Uloga Fabijana Šovagovića u filmu *Ritam zločina* Zorana Tadića

SAŽETAK: Ovaj rad bavi se filmskom glumom Fabijana Šovagovića, na primjeru njegove izvedbe u filmu *Ritam zločina* (1981) Zorana Tadića. Uz kratki presjek glumčevih uloga i tehnika u filmovima *Događaj* (Vatroslav Mimica, 1969), *Seljačka buna* (Vatroslav Mimica, 1975), *U gori raste zelen bor* (Antun Vrdoljak, 1971), *Lisiće* (Krstó Papić, 1969), *Novinar* (Fadil Hadžić, 1979) i *Imam dvije mame i dva tate* (Krešo Golik, 1968), autor teksta posebno će se osvrnuti na Šovagovićev glumački pristup liku Valentina Kneza u *Ritmu zločina*. Riječ je o pristupu koji izvire iz učenja Branka Gavella, glumčeva prethodnoga kazališnoga, filmskog i izvandijegetskoga iskustva te vlastitoga razmatranja glume. Pod snažnim utjecajem kazališne tradicije, Šovagović je bio glumac koji je poštovao dramaturške zadanosti. Međutim, tim je zadanostima pristupao propitivajući – jedinstvenim tjelesnim i glasovnim glumačkim sredstvima obogaćivao je likove koje je glumio, čime se ostvario kao iznimna filmska pojava na tlu bivše Jugoslavije.

KLJUČNE RIJEČI: filmska gluma, tehnike glumačke izvedbe, Fabijan Šovagović, *Ritam zločina*, Branko Gavella

Uvod

Valentin Knez nije se ni sam sjećao kada se zapravo i zašto počeo baviti statistikom, jer mu se činilo da je to bilo tako davno, da je korijen toj strasti morao sezati čak u djetinjstvo. Pitajući se o razlozima svoje ljubavi za tu znanost, zaključio je da ga je k njoj zacijelo privukao njegov snažan osjećaj društvenosti koji je, i pored činjenice što on bijaše osamljen čovjek, bio neobično jak i uvijek budan. Vazda je Valentin Knez osjećao potrebu da oduži svoj dug društvu, da se bavi ljudima oko sebe što više može, da im što više pruži, te da tako proživi što puniji život; a činilo mu se da to može najbolje učiniti statistikom, jer se ona, s jedne strane, bavi ljudima i njihovim poslovima, a s druge strane, pruža tim ljudima neobično korisna znanja i podatke, pa im tako pomaže. (Pavličić, 2011)

Ovim opisom glavnoga lika počinje kratka priča Pavla Pavličića *Dobri duh Zagreba* koja je poslužila kao predložak za film *Ritam zločina* Zorana Tadića (1981).^{*} Citirane rečenice sadržavaju sve osnovne motive i psihosocijalne pretpostavke na kojima je izgrađen filmski Valentin Knez. Taj Valentin Knez je na filmu postao Fabijan po glumcu Fabijanu Šovagoviću, koji je učinio “malo čudo”, uprizorivši karakter koji je istodobno osamljen i društven, aktivan u svojoj povučenosti, neobično zainteresiran za svijet koji ga okružuje, iako veći dio vremena provodi u svojevoljnoj, radom ispunjenoj izolaciji, duboko uronjen u najmračnije društvene fenomene. On je zlosretni statističar amater kojeg pokreću golema volja i strast te koji se nada da će tisuće pomno pročitanih i analiziranih članaka iz crne kronike, kao i kilometri papira iscrtanih njegovim izokrimenama izroditi metodu točnoga predviđanja karaktera, počinitelja, mjesta i vremena zločina.



Ritam zločina
(Zoran Tadić,
1981)

Šovagović prije *Ritma zločina*

Prometej s otoka Viševice, Breza, Imam dvije mame i dva tate, Događaj, Lisice, H-8..., Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja, U gori raste zelen bor, Seljačka buna, Izbavitelj, Novinar... samo su neki od filmova u kojima je Fabijan Šovagović igrao prije *Ritma zločina*. Osim u filmovima odigrao je i 40-ak uloga u TV-dramama i serijama, a vrlo je aktivan bio i u kazalištu.

U Šovagovićevoj knjizi *Glumčevi zapisi*, pod naslovom "Kraljevstvo glumca", objavljen je razgovor Šovagovića s Milicom Jović. U njemu, komentirajući jednu od svojih mnogobrojnih kazališnih uloga, Šovagović kaže: "Ima glumac nekih mjesta u svom životu kada jedan uzaludan napor urodi na sasvim drugim neočekujućim sektorima kontinuiranog rada." (Šovagović, 1977)

Iz ove se izjave jasno čita da je Šovagović svoju glumu gledao kao kontinuirani rad, koji svoje različite manifestacije ima u "raznim sektorima", što bi zapravo bile predstave, filmovi, TV-drame, serije... Zbog takva poimanja glume, prije analize uloge u *Ritmu zločina*, smatram da je bitno pogledati što je radio prije, na koji način i kojim sredstvima se nosio sa zadacima koji su pred njega bili postavljeni, jer slijedom njegova razmišljanja o glumi, očito svih tih, ili barem jednoga dijela odigranih uloga ima i u ulozi iz *Ritma zločina*. Izdvajam tek nekoliko uloga.

Događaj. U filmu Vatroslava Mimice iz 1969. Šovagović igra Matijevića, uvjerljivog negativca. On i lugar (Boris Dvornik), prate djeda (Pavle Vuisić) i unuka. Presretnu ih u šumi, ubiju djeda, a unuk bježi, da bi završio u lugarevoj kući. Sve završava masakrom koji preživi jedino unuk.

Ova uloga nije iziskivala velik dio Šovagovićeva glumačkog umijeća, on je odmjeren, utišan, prijeteci, što njemu s obzirom na izgled, na prirođeni mu pogled ispod obrva, i nije bilo teško, ali je zanimljiva iz drugog razloga. Naime u *Glumčevim zapisima* Šovagović se posebno osvrnuo na dramaturške probleme *Događaja*: Mimici zamjera ubijanje djeda u pola filma. Nakon toga se radnja, drama prenosi na njegova unuka, dječaka, što nije dobro jer: "Dijete nije kompletna osoba. Ono je biće bez iskustva i ne može ponijeti događaje." (ibid.)

U nastavku zapisa, Šovagović precizno secira probleme koji nastaju u ritmu i tempu filma nakon što je djedica ubijen, kao i unutarnju strukturu pojedinih scena toga dijela filma. Upravo potreba da redatelju Mimici napiše pismo, koje nije poslano, ali je objavljeno u knjizi, u kojem

analizira dramaturgiju cijelog filma i svoje uloge u njemu, svjedoči o temeljitosti i metodičnosti Šovagovićeve pristupa. Likove iz filma uspoređuje sa Shakespeareovim junacima i funkcijama koje imaju u pojedinim dramama, zalazi u sve poznate mu sfere glumačkog materijala ne bi li bio što točniji i životniji u interpretaciji svojih likova. Razvijena svijest o važnosti dramaturgije bila je Šovagovićeve velika snaga u glumačkome poslu.

Seljačka buna. Još jedan film Vatroslava Mimice, ovoga puta iz 1975, u kojem Šovagović igra najznačajniji povijesni lik događaja kojim se film bavi, Matiju Gupca, također ima jednu dramaturšku zanimljivost. Naime, Mimica je odlučio film prikazati iz perspektive Petreka, zagorskoga dječaka, tako da je vođa bune Matija Gubec, zvani Beg, zapravo lik iz drugoga plana.

Šovagović je u ovom filmu igrao čovjeka koji nema što izgubiti. Između kmetskoga života i smrti mala je razlika i to je pozicija, osnovna misao i osnovna emocija na kojoj je Šovagović izgradio lik Gupca. To se jasno vidi u sceni kad se pred sam boj obraća seljacima. Govor i ponašanje su mu mirni i staloženi. Obrača se sebi jednakima. Ni ti seljaci, poput njega, nemaju mnogo za izgubiti i kroz to obraćanje Gubec im prenosi misao i emociju, želeći im dati snage za boj. Minimalna ekspresivnost kojom Šovagović barata u toj sceni nije nametnuta izvana, ona je organska, dolazi duboko iz unutarnjeg svijeta lika, zahvaljujući kojoj se gledatelj poistovjećuje s njegovim dubokim unutarnjim strahom i nemirom.¹

U gori raste zelen bor. U filmu Antuna Vrdoljaka iz 1971. Šovagović igra partizanskoga zapovjednika koji se nakratko pojavljuje pri samom početku i u svojoj jedinoj sceni odlučuje strijeljati mladog borca kojemu je pobjegao zarobljenik.

Ovdje Šovagović još jednom pokazuje onaj "samurajski" glumački kredito i pitanje velike važnosti, pitanje života i smrti, odigrava mirno, gotovo hladno. Njegova ga pozicija zapovjednika tjera na takav postupak. Mora misliti na disciplinu i pokazati čvrstoću, inače gubi povjerenje mještana i onih kojima zapovijeda. U izvedbi je odrješit i minimalan. Dramu odluke koju mora donijeti ne pušta da izađe van, zakopava je negdje duboko u sebe, hoda prostorijom u kojoj se nalazi i tek letimično pogledava mladića kojeg se sprema pogubiti.

Lisice. U filmu Krste Papića iz 1969. Šovagović je mladoženja iz ruralnog kraja koji se nalazi pod prijetnjom i pritiskom politike.

"Ima stric moj način sjedenja kakav sam upotrijebio u Strindbergu. Oca se mutno sjećam po detaljima onoga Ante u *Lisicama*, filmu Krste Papića, a taj isti stric iz Strindberga imao je sudbinu privatnu na vlas sličnu tome Anti iz Vrlike. Strindberg očito nema mnogo dodirnih točaka sa sirovošću mojih najbližih, ali ja imam dijelova njihova razasuta tijela i organizma i iz toga dalje ne mogu pa je pametnije da iskušam te mogućnosti." (ibid.) Ova Šovagovićeve izjava opisuje još bitan dio njegove glumačke metode. Bio je itekako svjestan zadanosti koje glumac sa sobom nosi – tijela i glasa, osobina koje svi ljudi dobivaju nasljedno, a dijelom ih određuje i podneblje iz kojeg glumac dolazi. Šovagoviću je bilo jasno da, posebno na filmu, ne postoji previše načina na koji se izgled može dobro i uvjerljivo transformirati. "Dopuštam sebi malu 'duševnu' transformaciju, ali izgleda ne dodajem ništa jer se bilo kakav dodatak na ekranu otkriva istog trena. (...) glumac mora biti prvenstveno svjestan kakvim licem raspolaže. Dodao bih uz ostalo i to da je film meni pomogao da

ANTONIO
NUIĆ: ULOGA
FABIJANA
ŠOVAGOVIĆA U
FILMU RITAM
ZLOČINA
ZORANA
TADIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

¹ Još jedan zanimljiv trenutak filma je scena pogubljenja. Gubec je čvrsto vezan, usta su mu začepljena. U takvoj situaciji glumcu ne preostaje mnogo. Šovagović ono malo što mu je ostalo koristi

izvanredno. Smrt je odigrao tako da je pustio glavu da mu klone onoliko koliko okovi dopuštaju, ali je oči ostavio ukočeno otvorene.

otkrijem više nego u teatru upravo to nakalemljeno ljudsko lice koje sam donio iz Slavonije i onih najbližih o kojima sam govorio.” (ibid.)

Šovagović je u svom podrijetlu, u sudbinama ljudi koji ga okružuju također vidio materijal glumačkoga stvaranja. Uspio je iz toga izvući ono bitno, esencijalno, duboko dramsko, pa je tako, iako podrijetlom Slavonac, bez teškoća prelazio preko dijalektnih razlika koje su mu uloge donosile, kao što je to bio slučaj i s ulogom Ante, čovjeka iz Dalmatinske zagore. Šovagović je u svih naših prepoznao onu zajedničku crtu, a to je crta kmetstva, dugotrajne potlačenosti, koja se specifično fizički manifestira u pognutom držanju, namrštenom čelu... S tim na umu lako je stvarao i igrao takve tipove i mogao je posegnuti za vlastitim podrijetlom i vlastitim iskustvom.

Novinar. U filmu Fadila Hadžića iz 1979. Šovagović igra razočaranog novinara, alkoholičara koji od posljedica svoje ovisnosti i umire.

Ovdje je Šovagović većinu vremena vrlo ekspresivan, ne igra samo za publiku, za kameru, nego igra i za sve oko sebe. To je i logično s obzirom na to da se u velikoj većini scena pojavljuje pijan. Ali to pijanstvo nije opravdanje za široku, veliku, deskriptivnu gestu i glasan govor. Ovdje je bitan uzrok pijanstva. Šovagović igra bivšeg novinara koji se osjeća odbačen, štoviše kažnjen od društva i svijeta koji ga okružuje. Pisanje po savjesti, pisanje istine je njegov “krimen”. Mori ga osjećaj da mu je nanesena nepravda, nepravda na koju nitko ne reagira i iz tog osjećaja dolazi njegova potreba za alkoholom. On svojim glasnim i teatralnim alkoholičarskim ispadima kao da želi pokazati društvu koje ga je odbacilo da je još tu. On želi biti nečista savjest toga društva, on želi tom društvu biti stalno pod nosom. Ta je želja, koja nosi u sebi dozu patetike, izvor i uvjerenje iz kojeg Šovagović igra.

U rijetkim trenucima kada je trijezan, Šovagović je suzdržan, tih, gotovo neprimjetan, tek jedan od mnogih na klinici za odvikavanje, posramljen onim svojim drugim, bučnim, razbarušenim, pijanim ja.

Imam dvije mame i dva tate. Frustrirani glazbenik i glava obitelji Šovagovićeva je uloga u ovom filmu Kreše Golika iz 1968. Obitelj mu čine supruga, njihov zajednički sin i njezin sin iz prvoga braka. Muž iz prvoga braka njegove supruge čista je suprotnost ovom liku. Bogat je, sposoban, snalažljiv, poduzetan... Kao glazbenik, Šovagovićev lik ne nailazi na uspjeh. Kritičari ga ne vole. On njihove kritike naziva pukim fraziranjem. Kao supruga i glavu obitelji, muči ga usporedba s prethodnikom, koji je u stanju priskrbiti materijalno, osigurati lagodan život obitelji. Na temelju te dvije frustracije Šovagović je kreirao lik.

Često je Šovagović govorio o dva temeljna tipa kad je riječ o dramskim likovima, pogotovo onima našeg podneblja. Jedan bi bio tip seljaka, zemljoradnika, kmeta, a drugi bi bio tip gospodina. Puno primjereniji i njegovoj pojavi i podrijetlu bio je prvi tip. Međutim, u ovome filmu Šovagović je pokazao da ima načina za igranje i drugoga tipa. Ovdje Šovagović kao da se utišao, dao glasu jednu ravnu, smirenu notu s vrlo malo oscilacija, opustio držanje i ublažio reakcije na pomalo neprijateljsku okolinu. I onu u vlastitu domu i onu izvan doma, onu profesionalnu. Manifestacija frustracije, treme, trajne nervoze Šovagovićeva lika je štucanje koje dolazi često i teško se zastavlja. Reakcija je na sve neugodne poticaje koje mu pruža okolina. Time je Šovagović iznio pred gledatelja sve frustracije koje tište njegov lik.

Čak iz ovako šturih i kratkih analiza, na primjeru ovih nekoliko filmova iz bogatog opusa, vidi se koliki je raspon mogućnosti Šovagovića kao glumca. Nastavljajući se na njegovu misao da je gluma kontinuirani rad koji svoju manifestaciju ima u različitim medijima, *Ritam zločina* promatram kao moment u karijeri u kojem je dao ponajbolje iz svakog segmenta svoga glumačkoga umijeća. Karakter koji igra nije lako smjestiti ni tipski, ni žanrovski. Način na koji ga igra samo u

naznakama postoji u ulogama koje je odigrao prije i u cijelom njegovu opusu stoji jedinstven i drugačiji od svega ostalog.

O Ritmu zločina

Ritam zločina je debitantski dugometražni igrani film Zorana Tadića. Nastao je u neobičnim produkcijskim uvjetima Filmskog programa Televizije Zagreb, na čelu kojega je bio urednik Nenad Pata. Kako se ta redakcija inače nije bavila produkcijom filmova, nije za tu svrhu imala rezerviran novac, budžet *Ritma zločina* bio je otprilike petina uobičajenog budžeta igranog filma tog doba. Tako ograničena sredstva rezultirala su time da film bude snimljen u svega petnaestak dana, u vrlo skromnim tehničkim uvjetima i uz obilatu pomoć kolega i prijatelja. Tako je kuća u kojoj je film snimljen stara kuća Hrvoja Turkovića, koja se trebala rušiti, kao i cijela četvrt oko nje, da bi se napravilo mjesta za novu zgradu NSK. Datum rušenja je također jednim dijelom odredio dinamiku snimanja. Statisti i neki od sporednih likova su prijatelji članova ekipe. Film je sniman 16-milimetarskom kamerom, većina radnje odvija se u interijeru, a eksterijerne scene su uglavnom dnevne uz svega nekoliko iznimaka. Glumci su kao kostime većinom nosili svoju garderobu. Pretpostavljam da je narav produkcije temeljene na prijateljskoj pomoći i suradnji i dovela do toga da likovi nose imena glumaca koji ih igraju, Ivo i Fabijan.

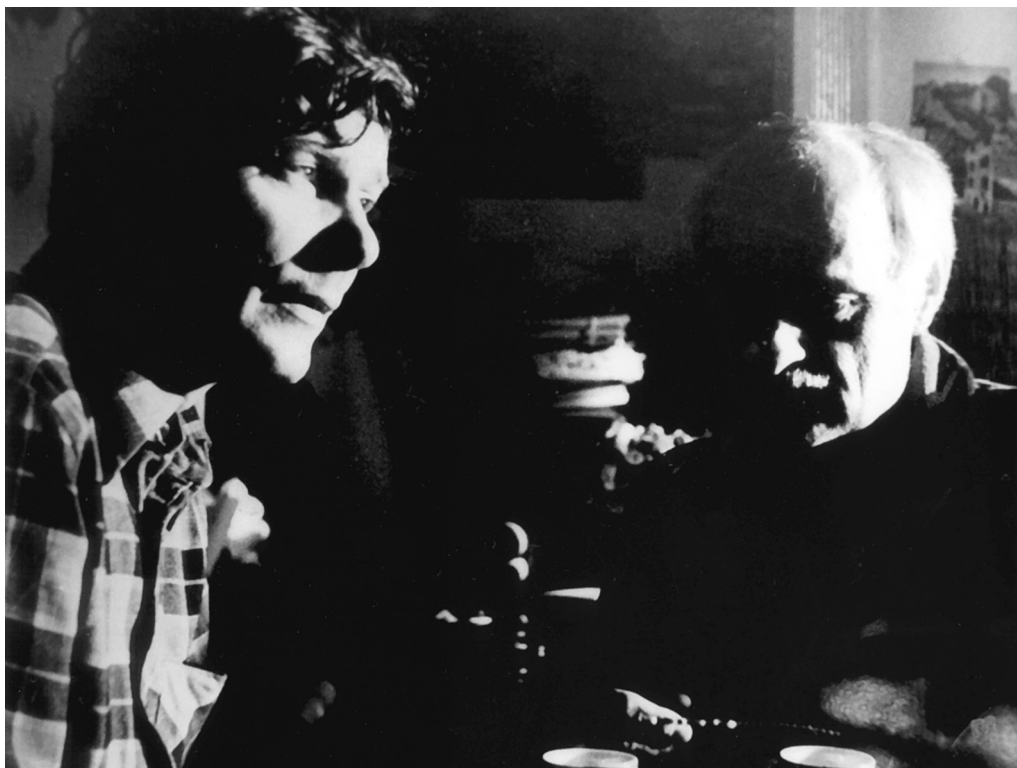
Scenarij je nastao prema motivima kratke priče Pavla Pavličića *Dobri duh Zagreba*. U njoj nema ni jedne rečenice dijaloga i priča se zapravo bavi samo likom Valentina Kneza, koji će na filmu postati Fabijan, i njegovim opsesivnim proučavanjem statistike zločina na području grada Zagreba. Lik Ivice, kojeg igra Ivica Vidović, dodan je u scenariju, u priči on ne postoji. Jasan je dramaturški razlog – Ivica, srednjoškolski profesor povijesti i zemljopisa, kroz film nas vodi kao pripovjedač. On je perspektiva publike. I on kao i publika promatra Fabijana, i njega kao i publici Fabijan polako uvlači u svoj začudni svijet bezuvjetne vjere u velike mogućnosti statistike kao znanosti. I on kao i publika isprva sa skepsom promatra i sluša Fabijanove teze i proračune, i njemu kao i publici Fabijan postaje sve strašniji u svojoj uvjerljivosti, da bi nakon Fabijanove smrti, “samožrtve” prinesene na oltar statističke harmonije ritma zločina, postao nastavljajući Fabijanova djela i tako publici za kraj podario novoga Fabijana. Tog motiva, Fabijanove odluke da žrtvuje svoj život kako bi “ispravio” ritam zločina, također nema u priči, već je dopisan u scenariju.

Kad je prvi put pročitao scenarij, Goran Trbuljak, snimatelj *Ritma zločina*, postavio je Tadiću pitanje uvjerljivosti priče. Kako kaže, na papiru je to izgledalo malo iskonstruirano. Tadić je odgovorio da velika odgovornost za uvjerljivost leži na Šovagoviću – on je svojom igrom morao uvjeriti gledatelja u zbivanja na platnu. Fabijanova opsesija je temelj na kojem je izgrađen *Ritam zločina*.

Da bi se uopće moglo početi govoriti o Šovagovićevoj ulozi u *Ritmu zločina*, potrebno je pogledati kakav je lik bio na papiru, treba vidjeti što je nudio scenarij. Lik Fabijana kroz scenarij nije dobio gotovo ništa s temeljne, recimo, mizanscenske, akcijske strane lika, one strane koju film općenito voli, jer lik čini dinamičnim: kretnjama, akcijama, radnjama koje poduzima. Veći dio filma Fabijan sjedi i govori. Jesu li u pitanju kratke, odrješite, duhovite replike koje su dio brzih dijaloških scena? Nisu. Riječ je o podužim monolozima o statistici i repetitivnoj prirodi zločina u gradu Zagrebu. Dakle, scenarij ne nudi glumcu ništa iza čega se može sakriti, zapravo mu ne nudi jasnu, uzročno-posljedično narativnu strukturu, već specifičan izazov. Nudi mu da svojom igrom postane vezivno tkivo cijelog filma. Fabijan jest *Ritam zločina*. To je njegov svijet u koji treba uvući i partnera i publiku. Igrati Fabijana značilo je dati *Ritmu zločina* dramaturgiju.

ANTONIO
NUIĆ: ULOGA
FABIJANA
ŠOVAGOVIĆA U
FILMU RITAM
ZLOČINA
ZORANA
TADIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Ivica Vidović
i Fabijan
Šovagović u
filmu *Ritam
zločina*

O važnosti dramaturgije za glumu Šovagović je imao vrlo razvijenu svijest. O tome svjedoči nekoliko njegovih zapisa iz knjige *Glumčevi zapisi*, a prije svih dva. Prvi, "Poneke burgije iz dramaturgije" ima podnaslov "Neposlano pismo Vatroslavu Mimici", a drugi se zapis zove "Glumac u dramaturgiji jugoslavenskog filma". U prvome Šovagović piše Mimici o filmu *Događaj*, vrlo precizno, argumentirano i točno navodeći dramaturške probleme koji su kao posljedicu imali pad ritma i tempa filma u drugoj polovini. U drugom zapisu Šovagović piše: "Iz savršene dramaturgije ispadali su savršeni likovi". Nastavlja analizirajući nekoliko domaćih filmova i glumaca u njima, poziva na vraćanje osnovnim dramskim postulatima od Aristotela pa do Strindberga, i završava: "Sve ovo govorio sam samo u jednoj egoističnoj osobnoj želji: da dođem do dobre uloge. Ako to dobijem i ako ostane djelo, egoizma nestaje." (ibid.) Deset godina nakon ovoga zapisa Šovagović je odigrao Fabijana. Nakon nekoliko filmova na kojima je snimao Šovagovića, Goran Trbuljak kaže: "Ružno bi bilo reći improvizirao je... Imao je metodu."

Sve se češće improvizacija uzima kao temelj rada na nekoj ulozi, dok u svojoj biti ona služi tek kao trenutačno oruđe, mali spontani ukras na tvorevini filmske uloge. Šovagovićeva rola u *Ritmu zločina* plod je metodičnog i osebujnog glumačkog pristupa, a kod Šovagovića ima tri izvora. Prvi je učenje Branka Gavella, drugi je pozamašno prethodno kazališno i filmsko iskustvo, a treći je posvećeno, trajno i kritičko razmatranje glume, rada najbližih kolega i suradnika i sebe kao glumca.

Gavella je o glumi predavao i pisao ponajprije na temelju vlastita kazališnog iskustva. Osnovna njegova teza je da je gluma *Mitspiel*, suigra (Gavella, 1977). Ta suigra se odigrava ne nekoliko razina, točnije na tri. Na prvoj razini glumačkoga stvaranja glumac mora u sebi razviti gledatelja, nekoga tko će na unutarnjoj razini gledati i kontrolirati glumčevo kretanje i glumčev glas. Iz te unutarnje suigre razvija se drugi, vanjski oblik suigre, a to je suigra s partnerom ili partnerima na

sceni. Treća razina suigre je suigra glumca s publikom. Tu Gavella vidi temelj kazališta kao kolektivnog čina, i upravo u toj suigri s publikom, koja je u kazalištu živa i prisutna, koja se intenzivno suživljava s onime što glumac prolazi na sceni i koja na taj način utječe na glumca i njegovu izvedbu, Gavella vidi temeljnu razliku između kazališta i filma. Ne misli on da glume na filmu nema, samo je nema u onoj potpunosti i snazi kao u kazalištu. Evo što kaže o filmu:

Gledanjem filma došao sam do uvjerenja da glumac na platnu ostaje uvijek slika, da nikad ne može u nama probuditi ono intenzivno, s naše strane upravo aktivno, saživljavanje koje nalazimo u kazalištu. (...) iako film ne može iskoristiti onu glavnu draž kazališnog djelovanja, da iz svoje publike u neku ruku stvori novu intenzivniju cjelinu, mora baš zato tu publiku sadržajno bogatije nagrađivati. Publika u kinu ne sudjeluje svojom igrom i zato mora biti taj nedostatak kompenziran sadržajno bogatijom hranom. (Gavella, 1977)

Svjestan je Gavella i prednosti koje film ima nad kazalištem:

Film može mnogo neposrednije ući u čisto duhovne manifestacije. Ako film i ne može iskoristiti sav intenzitet djelovanja punog života glumčevog, on može svojim slikama, svojim scenama, glumčevoj okolini dati takvu životnu snagu koju naša scenografija ne može nikada postići. (ibid.)

Uza sva ova razmišljanja treba uvijek imati na umu činjenicu da su nastala i da su zapisana u razdoblju od 1930-ih do 1950-ih. Žali se on na operetne, kako ih naziva, filmove njemačke kompanije UFA, ali visoko cijeni velike ruske filmove i u njima vidi potencijal filma kao umjetnosti.²

Gavella nije mogao znati koliko će u drugoj polovini dvadesetoga stoljeća film i televizija postati dominantni mediji i koliko će publici ponuditi one, kako on sam kaže, "sadržajno bogatije hrane". Iz te dominacije proizaći će i činjenica da većina publike ponajprije, a dobar dio i isključivo, glumce i njihovu umjetnost doživljava i s njima se suživljava upravo preko medija filma i televizije, no to ne znači da Gavellino učenje o glumi u svim svojim segmentima gubi na relevantnosti.

Za razliku od svog učitelja, Šovagović je vidio što nose film i televizija i, kako sam kaže u jednom intervjuu, "prigrlio je oba medija". Izrazito je cijenio Gavellu, ali je zadržao i dovoljnu razinu kritičkog razmišljanja da uvidi kako učiteljeva razmišljanja o novim medijima nisu potpuno točna. On je kameru shvatio samo kao medij koji, kao i kazališni prostor, ima funkciju približiti glumca gledatelju. Film i televizija su za njega bili samo logičan nastavak procesa intimizacije koji je zapravo započeo u kazalištu. Ta intimizacija se za Šovagovića očitovala u tome da je kazalište, od svojih antičkih početaka, kada se odigravalo u amfiteatrima pred brojem ljudi u moderno doba primjerenim jedino stadionskim sportskim natjecanjima, pa do današnjih dana, zapravo u stalnom procesu smanjivanja i pozornice i gledališta (glumac i publika su sve bliže jedni drugima). Logično je to i proizlazi iz zahtjeva koji su došli iz drugih umjetnosti, a koji su materijal glumačkog stvaranja. Tu se prije svega misli na literaturu, kako dramsku tako i pripovjednu. Pisce od polovine

ANTONIO
NUIĆ: ULOGA
FABIJANA
ŠOVAGOVIĆA U
FILMU RITAM
ZLOČINA
ZORANA
TADIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

2 "Glumac na platnu ne može djelovati tako organski kao glumac u kazalištu. I zato ruski film potencira u glumačkom stvaranju baš sve one vanjske momente koji, doduše drugim putem, putem čistog gledanja, ipak bacaju duboke perspektive u osjećajno

doživljavanje. Pozornica ne može nikada iskoristiti izražaj glumčevog oka tako intenzivno kao što to može film, pozornica ne može nikada karakteristične vanjske detalje maske toliko oživjeti i tako nama približiti kao što to može film." (ibid.)

devetnaestog stoljeća sve više zanima “obični” čovjek i njegov intimni svijet, te su se sukladno tome i pozornice na kojima se ta literatura igrala smanjivale, a za pozornicama su se morala povesti i gledališta. Kraj tog procesa Šovagović vidi u malim scenama koje ga najviše podsjećaju na filmski i televizijski studio.

Upravo takav način razmišljanja o glumi učinili su da Šovagović pred kamerom ne preza od uporabe svih mogućih glumačkih sredstava, kako tjelesnih tako i glasovnih. On nije dopustio da medij u kojem radi na bilo koji način ograničava njegovu igru, okretao je sve zadanosti medija u svoju korist.

Uloga Fabijana je uloga strasti, vjere i volje. Taj je lik jasno opisan, vidjeli smo, u samom uvodu priče prema kojoj je nastao scenarij za film, a iz tog uvoda Šovagović je iščitao ono što mu je trebalo da odigra lik: strast, vjeru i volju. Ta tri stanja, te tri izražene Fabijanove osobine, unutarnji su šlagvort o kojem je govorio Gavella, osnova na kojoj lik postoji, to je glavna pokretačka snaga na temelju koje je Šovagović odigrao, kako smo vidjeli, scenarijski vrlo zahtjevnju, izazovnu ulogu, ulogu rubnog karaktera, karaktera čiji nas, prije svega unutarnji svijet treba zainteresirati i zaokupiti našu gledateljsku pozornost. Upravo konstruiranje toga bogatog unutarnjeg svijeta omogućilo je da akcije i replike koje su scenarijski upisane postanu žive i zanimljive.

Fabijan se pojavljuje u 21 sceni u filmu. Među tim scenama postoje dvije koje su odredile taj lik. U te dvije scene, u prvih dvadeset minuta filma, Fabijan je postavljen kao središte oko koje se vrti cijeli film.

Scena u kojoj prvi put vidimo Fabijana je ona u kojoj dolazi na vrata Ivićine kuće s molbom za unajmljivanje sobe. U jednom dugačkom kadru vidimo Ivicu koji izlazi iz kuće, kamera prati njegovo kretanje, otvara Fabijanu koji stoji na dvorišnim vratima, Ivica mu prilazi, Fabijan pozdravlja, kaže da dolazi s molbom, Ivica ga poziva unutra, Fabijan se nećka, ne želi ometati, ali na Ivićin nagovor ipak ulazi. Njih dvojica kreću se prema kameri i sjedaju za stol ispred kuće. Počinje razgovor iz kojeg doznajemo da Fabijan želi unajmiti sobu u Ivićinoj kući. To objašnjava sentimentalnom vezom s Trnjem, četvrti u kojoj je kuća u kojoj je živio dugi niz godina. Ivica se nećka, Fabijan mu nudi nekoliko dana za razmišljanje, Ivica pristaje, Fabijan odlazi.

Prvo pojavljivanje je ono na osnovi čega publika gradi očekivanja vezana uz lik, stvara prvi dojam, donosi prve zaključke i kroz lik se počinje zanimati za cijelu priču. Na razini informacije, iz scene smo saznali da Fabijan želi unajmiti sobu, da je umirovljeni geodet, da je neposredno prije živio na Trešnjevci, ali je ondje dobio otkaz, da je prije Trešnjevke živio 30 godina na Trnju, da živi mirno i povučeno, ne pije, ne dovodi žene, ne puši i često se hrani vani. Dakle, publici je izneseno dovoljno informacija na osnovi kojih može stvoriti, nazovimo je tako, činjeničnu sliku lika. Ali kad bi samo te informacije, koje treba iznijeti kako bi počelo pripovijedanje, bile jedini sadržaj scene, scena bi bila preduga i brzo bi postala suhoparna i dosadna. U svojoj osnovi ona nema gotovo nikakve dramske napetosti. Kako je gotovo na samom početku filma, prethodi joj tek jedan prizor u kojem se Ivica uspostavlja kao lik koji je narator filma, tako da nema konteksta iz kojeg bi se izvukao daljnji smisao radnje. No, scenu je zanimljivom učinila činjenica da je Šovagović, u prvom Fabijanovu pojavljivanju, pred gledatelja iznio naznake unutarnjeg života lika. Fabijan iskazuje snažnu vjeru, najočitije u trenutku pred sam kraj prizora, kada kaže: “Ima nade, ima šanse.” Te su se riječi odnosile na Ivićino obećanje da će ipak razmisliti o iznajmljivanju sobe, nakon što je na početku razgovora gotovo potpuno odbacio tu ideju, i one su samo zaključak i manifestacija onoga što Šovagović igra otpočetka scene.

Sam je Fabijanov dolazak u scenu oprezan. Čeka ispred dvorišnih vrata, kad se pojavi Ivica ispričava se na smetnji i isprva, nakon što mu Ivica ponudi da uđe oklijeva. Već na dvorišnim vrati-



Ivica Vidović
i Fabijan
Šovagović
u filmu *Ritam
zločina*

ma, Šovagović je precizno odigrao nenametljivog, povučenog čovjeka koji nešto traži od potpunog stranca. Fabijan je u tom trenu kao i u ostatku scene u blago povišenu stanju. Njegove kretnje su pomalo nespretne, nimalo elegantne, glas povišen od nenametljive ljubaznosti. Pri ulasku u dvorište, pas krene prema njemu, on zastane i kroz osmijeh koji je suzdržan, čak ukočen, osmijeh s kojim će vješto baratati kroz ostatak scene, pa i cijelog filma, pita Ivicu grize li pas. Čini mi se da je taj moment nešto što nije prethodno dogovoreno, nešto što je Šovagovićeva trenutačna inspiracija. To zaključujem na temelju Ivičine reakcije, koji je počeo odgovarati kao da je očekivao neku drugu repliku, zaustavio se u pola rečenice, pogledao Fabijana, ovaj mu pokazao na psa i tad se Ivica nasmijao i odgovorio da pas nije opasan.

Ovo se možda čini kao pomalo nebitan detalj, ali svjedoči o bitnoj osobini koju Šovagović demonstrira kroz cijeli film – apsolutnu prisutnost, igranje, glumu svim osjetilima. Postoji još jedan moment u istoj sceni koji svjedoči o Šovagovićevoj potpunoj prisutnosti. Nedugo nakon što sjedne s Ivicom za stol, torba koju je odložio na klupu pored sebe padne uz tresak. Šovagović se kratko prene, podigne torbu, privije je uza se i nastavi dalje. Ta povišena osjetilnost Fabijanov je dolazak učinila zanimljivim. Već na samom početku filma lik je uspostavljen, jasno određen i izaziva zanimanje. Fabijan je nervozan, pomalo nestrpljiv u želji da ne bude nametljiv. On i govori brzo. Brzo prelazi na stvar. Odmah se predstavlja, govori puno o sebi, želi ostaviti dojam čovjeka koji ništa ne krije, vjerujući da će ta vrst iskrenosti pozitivno djelovati na Ivicu i pomoći da mu on iznajmi sobu. Dok Ivica govori, pomno ga sluša, ne skida pogled s njega, kao da svakim atomom bića upija ono što Ivica govori i u svakom trenutku pokazuje veliko zanimanje za sve Ivičine argumente. Šovagović je Fabijana od samog početka pokazao kao rubni karakter, tipičnog

ANTONIO
NUIĆ: ULOGA
FABIJANA
ŠOVAGVIĆA U
FILMU RITAM
ZLOČINA
ZORANA
TADIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

izgledom, ali nimalo tipičnog ponašanjem, čovjeka kojeg ne vode potpuno racionalni razlozi jer, kao i što sam kaže, želja da živi baš u toj ulici je sentimentalne naravi. Takvo uspostavljanje lika osnova je koja nam sve što slijedi čini uvjerljivim i logičnim nastavkom "barokno razbarušene" persone.

Druga scena je ona u kojoj Fabijan upoznaje Ivicu s onim što radi. Odigrava se ujutro, nakon što je Fabijan cijelu noć proveo, kako kaže, radeći. Ivica kuha kavu, Fabijan mu počinje stidljivo objašnjavati područje svog zanimanja, te, ohrabren s nekoliko pitanja, postupno iznosi detalje statističkoga sustava kojim klasificira zločine počinjene u gradu Zagrebu, a posebno one na Trnju, u njihovoj četvrti.

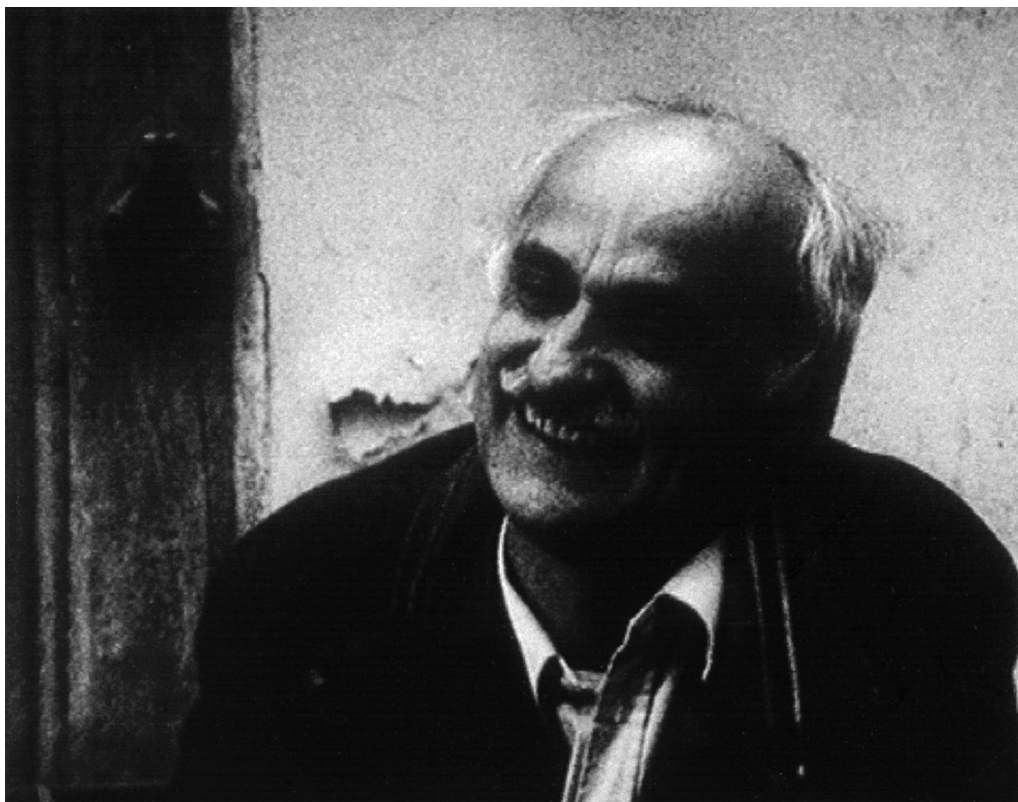
Scena traje više od deset minuta. Trajanje prizora traži izrazito bogat sadržaj, a taj sadržaj dao je Šovagović igrajući Fabijana kao strastvenog hobista, kao čovjeka čija je strast prema neobičnom hobi na rubu opsesije.

Nekoliko puta u sceni Fabijan izgovori riječ hobi, opisujući ono čime se bavi. Kad u prvome dijelu scene Ivica začuđeno pita Fabijana zašto nije spavao cijelu noć, ako je to čime se već bavi samo hobi, Fabijan mu je odgovorio da baš zato što je to čime se bavi hobi, dakle nešto što radi za svoju dušu, ono što ga drži budnim i voljnim. U tom trenutku Fabijan je uspostavljen kao lik koji njeguje izrazitu strast i od tog trenutka počinje polagani proces u kojem Šovagović kao Fabijan u svoj unutarnji svijet, svijet statističkoga zločina, odnosno u svijet filma, uvlači Ivicu i publiku.

Raspon vanjskih manifestacija strasti koje je Šovagović upotrijebio u ovoj sceni je ono što fascinira i što je učinilo scenu sadržajno bogatom u cijelom trajanju. Najveći dio scene Fabijan i Ivica sjede nad papirima koje na stol podastire Fabijan. Mizanscenski, glumcima je dano malo. Najveći dio scene snimljen je u krupnim planovima, u izrezu koji od glumca iziskuje najveću disciplinu u svakom smislu, nema puno micanja naprijed/natrag, ni lijevo/desno, vidi se svaki najmanji trzaj na licu, bitan je svaki treptaj, i najmanja dekoncentracija se vidi stotinu puta uvećana. Unutar scene postoji jedan krupni plan Fabijana koji traje minutu i desetak sekundi i u kojem je pred gledatelja iznesena većina vanjskih manifestacija Fabijanovog unutarnjeg svijeta. U tom kadru Fabijan objašnjava svoj sustav klasificiranja zločina. Ivica ga propituje s velikom dozom skepse. Smiješak s kojim je došao u film, Fabijan ovdje gotovo ne skida s lica. Preko tog zagonetno ukočenog osmijeha Šovagović je odigrao Fabijanovu strast. Tim osmijehom Fabijanov inače ubrzan govor dobiva višu notu zaigranosti i potpune zaokupljenosti predmetom razgovora.

Taj osmijeh u određenim trenucima ima i svoje zvučne manifestacije. Tada se na ono što je izgovoreno potpuno organski nadovezuje sugestivno obojen osmijeh, dajući izgovorenemu novi smisao i svjedočeći tako ono što Fabijan osjeća. U momentima bez tog smiješka lice mu dobiva smrtno ozbiljan izraz, i to se događa brzo, bez prijelazne faze, djeluje burno, daje dozu dramatičnosti koja nije scenaristički upisana u tekst koji se izgovara. Između ta dva ekstrema, točnije, izmjenjujući ta dva ekstremna izraza lica, Šovagović je učinio Fabijana dramskim likom. Ono s čim ćemo tek kasnije u filmu biti upoznati, a to je Fabijanovo takoreći crno-bijelo poimanje svijeta, koje iznosi tijekom šahovske partije koristeći se analogijom crnih i bijelih figura, već je odigrano u ovoj sceni, uspostavljeno kao dramska činjenica lika. Fabijan je lik krajnjih stanja, vrhova onih brjegov i dolova na krivuljama njegovih koordinatnih sustava zločina, i ta unutarnja krajnja stanja Šovagović izborom vrlo zahtjevnih glumačkih postupaka živo donosi pred gledatelja. U svakom trenutku Šovagović koncentrirano i vješto kontrolira svaki pokret lica, točno barata fokusom pogleda, govori brzo i dinamično, često mijenjajući i glasnoću i tempo.

Ti glumački postupci su utoliko zahtjevniji jer je riječ, ponavljam, o krupnome planu, gdje se vidi i najmanje afektiranje. Iako vrlo ekspresivan, Šovagović ni u jednom trenutku ne afektira,



Fabijan
Šovagović u
filmu *Ritam
zločina*

nema ni jednu ekspresiju radi ekspresije, svaki učinjeni pokret i najmanjeg mišića na licu u ovom je kadru živ i uvjerljiv, jer je živa i uvjerljiva strast koju je Šovagović dao Fabijanu. Tako razvijena svijest o svakom ekspresivnom postupku, bilo onom facijalnome ili onom govornome govori o metodičnom i do najsitnijeg detalja izgrađenom unutarnjem svijetu lika. To je osnova na kojoj nastaje svaka dobra uloga, a izbor glumačkih sredstava je u tom slučaju širok.

Još jedan jako bitan detalj u spomenutom kadru, kao i u cijeloj sceni je suigra s Ivicom. Kako se tek upoznaje s Fabijanovim svijetom, Ivica iskazuje očekivanu dozu čuđenja. On propituje, ljubazno sumnja u Fabijanovu metodu, ali istodobno pokazuje zanimanje i pozorno sluša. On je Fabijanova publika, koju ovaj treba. Kako je i napisano u uvodu priče *Dobri duh Zagreba*, Fabijan je osamljenik s jakim osjećajem društvenosti. U sceni o kojoj je riječ, Fabijanovu strast hrani Ivičina prisutnost i njegovo zanimanje za predmet Fabijanova rada. Iako to zanimanje nije jako entuzijastično, Fabijanu je dovoljna činjenica da ima publiku, da ima kome pokazati plodove svog rada, da ima kome pričati o svojim inovacijama u statističkom sortiranju zločina, iako svjestan koliko to čudno nekome može izgledati. On se izlaže, u početku scene oprezno i nenametljivo, ali jasno pokazujući želju da progovori o svom radu. Ta pozicija, pozicija čovjeka koji želi govoriti o sebi i svom radu, ali tek ako ga se pita, dala je Šovagoviću priliku da sa svakim novim Ivičinim pitanjem pokaže još jedan sloj strasti za hobi kojim se bavi. Tu pomalo hinjenu povučenu, koja prikriva jaku želju, provukao je Šovagović kroz nekoliko detalja tijekom cijelog filma.

U konkretnoj sceni postoji moment kad Ivica sjeda za stol piti kavu, Fabijan prilazi stolu zajedno s njim, razgovaraju, ali Fabijan ne sjeda sve dok mu Ivica ne ponudi da sjedne. Sitan detalj, brzo se u sceni i prijeđe preko njega, ali jasno pokazuje koliko je malo ili ništa toga u tom filmu

ANTONIO
NUIĆ: ULOGA
FABIJANA
ŠOVAGOVIĆA U
FILMU RITAM
ZLOČINA
ZORANA
TADIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Šovagović radio mehanički, a koliko je kroz najsitnije detalje pokazao karakteristične osobitosti začudnog, rubnog filmskog lika kakav je Fabijan. Ova scena pokazuje koliko je filmu bitno jako glumačko uvjerenje i točna interpretacija duševnog stanja lika, ne samo radi poboljšanja općeg dojma, ne samo da se scena učini zanimljivijom, nego da dramaturgija scenaristički opstane i pred kamerom. U *Ritmu zločina* gluma i dramaturgija postali su jedno. Karakteri su postali jedini zapravo bitan sadržaj filma, jer iako o njemu ima puno riječi, pravi zločin vidi se tek na kraju filma, u sceni Fabijanova ubojstva. Do tog trenutka film se isključivo bavi Fabijanovim zanimanjem za zločin, koje polako prelazi i na Ivicu.

Zaključak

Temeljni paradoks glumačke umjetnosti je u tome da glumac iz uloge u ulogu treba biti drugačiji, nov, inovativan, a istodobno i svoj, osoban, poseban na neki prepoznatljiv način. Te dvije težnje nije lako pomiriti. Fabijan Šovagović je jedan od rijetkih glumaca kojemu je to uspijevalo. Biti različit, a biti uvijek svoj. On je znao kako iz tipičnoga učiniti karakteristično. Iza toga stoji temeljito promišljanje glume. Šovagović je jako dobro znao potrebu stalnog osvježivanja onoga što njegov učitelj Gavella zove materijalom glumačkoga stvaranja. Kako smo vidjeli iz nekoliko primjera, gluma i dramaturgija su za Šovagovića bile dvije nerazdvojne suputnice. Znao je da bez jasnog konteksta, bez slijeda nužnosti, kako dramaturgiju definira Čehov, nema dobre uloge, nema lika. Učen i odgajan na kazališnoj tradiciji, na dramskome pismu, prepoznao je potrebu da se i na filmu neke dramaturške zakonitosti moraju poštovati, točnije, pametno ih je poštovati. Istodobno je iste te zakonitosti konstantno propitivao, nalazio načine i primjere kako one mogu funkcionirati u različitim okruženjima, različitim medijima.

Crpio je puno iz još jednoga, izvandijegetskoga, primarnoga izvora glumačkoga stvaranja, a to je realni život, svijet koji ga okružuje. U svoje likove unosio je osobine svojih najbližih, svojih prijatelja, rodbine, poznanika...

Razvio je osobinu koja je glumcu nasušno potrebna, a to je istinsko i duboko poznavanje sebe. Šovagović je znao da bez jako razvijene svijesti o sebi, kako fizički tako i intelektualno, mentalno, nije moguća dobra, točna i kvalitetna gluma. Sve osobine koje glumac nosi temelj su na kojem, logikom glumačkog stvaranja i zanata, nastaju sve uloge. Glumac nosi zadanost koja mora postojati u svakom liku koji stvara. To je naučio od svog učitelja, koji je precizno primijetio da su u glumi stvaratelj i djelo nerazdvojne cjeline. Slikar ima platno, pisac ima knjigu, a glumac ne može pobjeći od svoje tvorevine. Ona je u njemu, ona je u svakom trenu i glumac sam. Ta činjenica tjerala je Šovagovića i na konstantno bavljenje vlastitim podrijetlom, onim hereditarnim s čim svaki čovjek živi i iznalazi načine kako se s tim pomiriti ili se protiv toga boriti. Razviti svijest o tome što glumac donosi na scenu ili u kadar, osnovni je preduvjet glume uopće.

Vjerovao je da je gluma suputnica, ili supatnica, poezije, da je glumački poziv najsličniji onomu pjesnika. Tako je i glumio. Njegova gluma bila je poezija svakodnevice, iz onoga što nas okružuje pokazivao nam je bitno, karakteristično, iznosio je na svjetlo dana ili, točnije, pod svjetlo reflektora ono skriveno, kreirajući karaktere bez kojih bi ova kinematografija bila puno siromašnija. Jedan od tih karaktera, sjajan kamen u bogatom mozaiku, svakako je Fabijan iz *Ritma zločina*.

LITERATURA

Gavella, Branko, 2005, *Teorija glume*, Zagreb: CDU

– Centar za dramsku umjetnost

Pavličić, Pavao, 2011, *Dobri duh Zagreba*, Zagreb:

Mozaik knjiga

Peterlić, Ante, gl. ur., 1986–90, *Filmska*

enciklopedija 1–2, Zagreb: Jugoslavenski

leksikografski zavod Miroslav Krleža

Stanislavski, K. S., 1989, *Rad glumca na sebi*, Zagreb: Cekade

Šovagović, Fabijan, 1977, *Glumčevi zapisi*, Zagreb:

Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine Zagreba

FILMOGRAFIJA

Breza, Antun Babaja, 1967.

Deps, Antun Vrdoljak, 1974.

Događaj, Vatroslav Mimica, 1969.

H-8..., Nikola Tanhofer, 1958.

Imam dvije mame i dva tate, Krešo Golik, 1968.

Izbavitelj, Krsto Papić, 1976.

Kuća, Bogdan Žižić, 1975.

Lisice, Krsto Papić, 1969.

Novinar, Fadil Hadžić, 1979.

Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja, Krsto Papić, 1973.

Prometej s otoka Viševice, Vatroslav Mimica, 1965.

Ritam zločina, Zoran Tadić, 1981.

Živjeti od ljubavi, Krešo Golik, 1973.

ANTONIO
NUIĆ: ULOGA
FABIJANA
ŠOVAGOVIĆA U
FILMU RITAM
ZLOČINA
ZORANA
TADIĆA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 821.131.1PIRANDELLO, L.:791.633-051MORETTI, N.

Igor Bezinović

O licima, osobama i glumcima: modernizam

Nannija Morettija i Luigija Pirandella

SAŽETAK: Modernističkim filmovima Nannija Morettija i metateatarskim dramama Luigija Pirandella zajedničko je tematiziranje odnosa umjetnosti i stvarnosti. Svojim humorističnim pristupima oba se autora poigravaju odnosom likova i glumaca koji ih utjelovljuju, a pritom im je u stvaralaštvu radnja manje važna od samog stvaralačkog procesa. Iako stvaraju u različitim medijima, polazišna stilska načela čine ih srodnim umjetnicima, s veoma srodnim pristupom glumi i likovima.

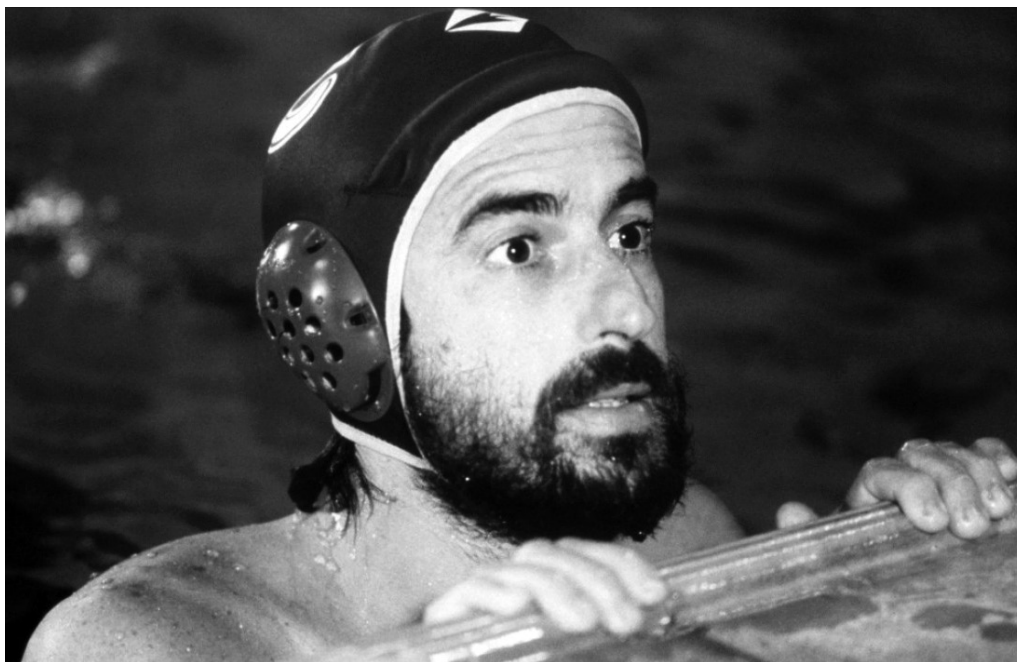
KLJUČNE RIJEČI: humor, modernizam, metateatar, metalepsa, glumac, lik, Nanni Moretti, Luigi Pirandello

1. Uvod: o autorima “filozofske naravi”

U proslavu svojeg najpoznatijeg djela, *Šest osoba/lica traži autora* (1921), Luigi Pirandello sebe svrstava u autore “filozofske naravi” (Pirandello, 2003: 26). Ovaj rad bavi se filozofijskim korijenima modernističkoga stvaralaštva, pokušavajući pojasniti u čemu se sastoji specifičnost takva pristupa, pri čemu se uspoređuju primjeri iz filmske umjetnosti s dramskim i proznim primjerima.

Pritom se kao primjeri koriste dugometražni igrani filmovi suvremenog talijanskog redatelja Nannija Morettija (od jedanaest Morettijevih filmova, njih sedam bi se moglo nazvati modernističkim a u užem smislu riječi), čiji se stil uspoređuje s filozofičnim Pirandellovim pristupom umjetnosti u dvama ključnim djelima njegove metateatarske trilogije, *Šest osoba/lica traži autora* i *Večeras se improvizira* (1930), potom s njegovom dramom o glumačkome svijetu *Naći se* (1932) te s njegovim proznim djelom o filmskoj umjetnosti *Snima se!* (1915). Legitimno je postaviti pitanje, zašto uopće uspoređivati Morettija s Pirandellom, je li riječ o intelektualnoj vježbi, o igri traženja sličnosti ili o navođenju neobičnih podudarnosti? Nije li moguće svakog našeg suvremenika uspoređivati s klasicima, pa tako npr. kod suvremenih pisaca prepoznavati krležijanske momente ili pak govoriti o utjecaju motiva Vlaha Bukovca na suvremeno hrvatsko slikarstvo? Naravno, svaka usporedba dviju osoba čija povezanost nije biografski utvrđena ima, među ostalim, karakter puke intelektualne vježbe. Međutim, vjerujem da se stvaralaštvo modernog (ili prema nekima, postmodernog) redatelja Morettija može iscrpnije i potpunije razumjeti ako mu pristupamo s iskustvom čitanja i razumijevanja navedenih Pirandellovih djela.

Nekoliko biografskih opaski: Pirandello pripada neizostavnoj lektiri svakog čitatelja iole zainteresiranog za dramski svijet. Moretti, s druge strane, definitivno ne pripada panteonskom redateljskom svijetu, riječ je o Pirandellovu sunarodnjaku koji veliku popularnost izvan Italije uživa samo u Francuskoj, te čiji radovi, unatoč mnogim prestižnim nagradama, prema mnogim kritičarima nisu u rangu najvećih. Moretti je prije svega značajan jer je “zadnji predstavnik talijanske autorske tradicije u osamdesetima” (Maule, 2008: 127) te “doslovno jedini europski redatelj koji je nastavio tradiciju film-eseja” (Kovács, 2007: 304). Kad je riječ o ideološkim nesrazmjerima dvaju autora, Pirandello je 1924. postao članom Fašističke stranke Italije (tri godine nakon što je Gramsci osnovao Komunističku partiju Italije), dok Moretti gorljivo raspravlja o problemati-



Nanni Moretti,
Izravni udarac
(1989)

ci Komunističke partije, zastupa politiku lijevoga centra, kritizira crkvu te se otvoreno protivi Berlusconijskom režimu, u gotovo svim svojim filmovima eksplicitno raspravljajući o politici. Ovim radom upućujemo na to da je na estetskome planu moguće lako dijagnosticirati u čemu se sastoji Pirandellov utjecaj na modernističko filmsko stvaralaštvo, unatoč činjenici da je teško zamisliti da suvremeni filmaši dijele njegova politička stajališta.

O konkretnom Pirandellovu utjecaju na humorističku tradiciju velikih talijanskih redatelja, kao što su Fellini i Scola, već se pisalo, kao i o njegovu utjecaju na naše suvremenike, kao što su Salvatores, Tornatore i Moretti (Gieri, 1995). Ovim se radom, međutim, želi upozoriti na inherentno filozofijsku narav modernističkoga filma i modernističke drame, čime se opreka klasično – moderno predstavlja kao fundamentalna estetska tema.

2. O teorijskom objedinjavanju svih metapristupa

Klasični narativni film i klasična drama nisu ono po čemu prepoznajemo Morettijev i Pirandellov rad. Prepoznatljivost duguju svojim modernističkim inovacijama, unatoč tome što su se obojica bavili i klasičnim formama. Modernim autorima ih čini osvještavanje samoga medija koji koriste, dakle osvještavanje gledatelja da gleda film ili da sjedi u kazalištu. Ono je i kod Morettija i kod Pirandella jasno definirano u njihovu svjesnom otklonu od iluzije i učestalom bavljenju pitanjem što uopće jest iluzija, a što stvarnost.

Filozofičnost Pirandellovih inovacija vidljiva je na ontološkoj i na epistemološkoj razini. Na prvoj razini, on tematizira pitanje razina realnosti, odnosno pitanje odnosa fikcije i činjenica. Na drugoj razini, postavlja se pitanje o istinitosti kazališnih iluzija, u kojoj mjeri možemo reći da je ono što gledamo na pozornici istinito. Iste te dvije razine problema također susrećemo u Morettijevim modernističkim djelima.

S obzirom na srodnosti oba pristupa, zahvalno je imati teorijski pojam kojim možemo objединiti sve metapristupe, odnosno one pristupe koji tematiziraju navedene ontološko-episte-

IGOR
BEZINOVIĆ:
O LICIMA,
OSOBAMA I
GLUMCIMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Zlatni snovi
(1981)

mološke probleme, neovisno o mediju u kojem “govore”. Taj je pojam “metalepsa”, a uvodi ga Gérard Genette. Metalepsa je općeniti pojam koji se odnosi na svaki skok iz jedne u drugu dijegezu. Metalepsu možemo prepoznati i na filmu i na televiziji, i u kazalištu, na slikama, u poeziji, u prozi... U užem značenju metalepsa je “metonimija uzroka za posljedicu ili posljedice za uzrok” (Genette, 2006: 7). Međutim, u širem smislu ona je postupak u kojem se “figura sama pretvara u fiktivski događaj” (ibid., 25), to jest ona se odnosi na svaki oblik prekoračenja. Genette pojam proširuje do neupotrebljivosti, tvrdeći da je “svaka fikcija izatkana od metalepsi” (ibid., 106), ali za potrebe povlačenja paralela filma i kazališta dovoljno je zapaziti da svako dovođenje u pitanje pojma “realnosti”, neovisno o mediju u kojem se javlja, nužno ima metaleptički karakter. Stoga su Moretti i Pirandello autori koje prije svega možemo povezati s pomoću pojma metalepse. Ona podrazumijeva otklon od važnosti priče koju valja ispričati i naglasak na načinu na koji je ta priča ispričana. Riječima teorije, “prava Pirandellova originalnost počinje tamo gdje on prestaje citirati i stvarati dramu, puštajući iza sebe sve ono što se obično radi” (Klem, 1977: 49). Umjetnost metalepse, dakle, nije u mimetičnosti, već u fantaziji. Ni Morettijeva ni Pirandellova umjetnost, doduše, nisu svodive isključivo na metalepsu, pa se stoga analiza njihove filozofijske naravi logično nastavlja tematiziranjem još jednoga bitnog pojma: “humorizma”.

3. O “humorističnom” i o “komičnom”

Kao bitna odlika Morettijeva i Pirandellova stvaralaštva nesumnjivo se uzima činjenica da se obojica trude nasmijati gledatelja. Pirandello je taj svoj trud i teorijski formulirao u glasovitom eseju “O humorizmu” (1908). Humorizam je pristup koji “neizbježno rastvara, uneređuje, čini neskladnim” (Perišić, 2010: 133). Pa doista, gledatelj koji žudi za uzbudljivom pričom će razoč-

rano gledati Pirandellove i Morettijeve umotvorine, što je primjerice Pirandello i platio slabim premijernim prijemom svojih *Šest lica*, a Moretti arogantnim komentarima nekih kritičara nakon premijere njegova filma *Zlatni snovi* (*Sogni d'oro*) iz 1981. (unatoč Zlatnom lavu koji mu je dodijelio ocjenjivački sud kojim je predsjedao Italo Calvino). S obzirom na dominantnost forme, sadržaj je doista u njihovim modernističkim djelima potisnut, pa će neiskusni gledatelj taj nesklad vidjeti kao pogrešku. Pirandello u proslavu djelu *Šest lica* traži autora odgovara takvim gledateljima da njegova djela namjerno “nemaju logičnog razvoja, nemaju ulančavanja događaja” (Pirandello, 2003: 34). To ih, međutim, ne čini zbrkanima: “moj prikaz je sve samo ne zbrkan, štoviše, on je iznimno jasan, jednostavan i sređen” (Pirandello, 2003: 35), o čemu svjedoči dobar prijam kod gledatelja u različitim povijesnim razdobljima. Dakle, humoristički nesklad nije nužno i konfuzno i pretenciozno autorsko nametanje svojih kreativnih ideja.

Humorizam k tome tematski ne smije sadržavati crtu “zajedljivog i rugalačkog” (Perišić, 2010: 129), već mora po Pirandellu izazivati gorki smijeh, pun simpatije i tolerancije. On mora biti vezan uz misaonu djelatnost i uz nedoumice, a ne uz puko ismijavanje ili superiornost, koji su srodnije pojmu “komičnosti”, a ne “humorističnosti”. Iako načelno djeluje u žanru komedije, Moretti kao da uzima ova Pirandellova pravila za svoje osobne humorističke zakone, jer on od svojeg prvoga dugometražnoga igranoga filma iz 1976. do zadnjega iz 2011. ne prestaje blagonaklono i dobroćudno pristupati svojim likovima. On je autoironičan, satiričan, pa i groteskan, osobito u svojim ranijim filmovima (Mazierska i Rascaroli, 2004), ali pritom ne pribjegava sarkazmu. Zbog tog razloga nije u potpunosti ispravno njegov pristup poistovjećivati s djelima Woodyja Allena, što mnogi kritičari čine. Osim toga, gotovo svi njegovi filmovi imaju elemente tragikomedije te bi se mogli, humorističnim elementima unatoč, bez previše ustručavanja istodobno svrstati i u drame. Isto je moguće, smijehu unatoč, činiti i s Pirandellom. Poznati osjećaj “suprotnosti” o kojem on govori u *O humorizmu* najvidljiviji je u suprotstavljanju razina realnosti umjetničkoga djela, što se i na filmu i u kazalištu najzornije postiže namjernim brkanjem pojmova lik (lice), osoba i glumac, o čemu govore poglavlja koja slijede.

4. O fikciji i o činjenicama

Kao što je ranije naglašeno, Pirandello je ontološko pitanje “Što uistinu jest?” u svojim metateatarskim djelima uzeo kao temelj humorističke “suprotnosti”. Ono što on suprotstavlja su obrasci klasične drame i fikcija s jedne strane te samosvjesni i naglašeno autorski izričaj s druge. Najvažniji obrasci klasične drame su: dijalog, primarnost priče (a ne forme), sadašnjost kao dramsko vrijeme te nepostojanost slučajnosti. U modernoj drami situacija je obrnuta, tu su dijalog i radnja “štetno ograničenje unutrašnjeg života koji je beskrajno raznovrstan” (Szondi, 2001: 111).

Takav pristup naveo je teoretičare da zaključe da je *Šest lica* traži autora zapravo “drama o nemogućnosti drame” (Klem, 1977: 39) ili “komad o nemogućnosti drame” (Szondi, 2001: 106). Kada je drama “nemoguća”? Ako se dramom želi tematizirati filozofijske probleme, ona se ne smije zadržati na razini naracije. Kao uvod u tu tezu uzet ćemo citat lika Pastorka iz drame *Šest lica*, koja tvrdi da bi nepostojanje metateatarskog otklona zapravo svodilo njezinu priču na “romantično-sentimentalnu kašicu” (Pirandello, 2003: 97).

I doista, kao temelj za razradu svojih modernističkih otklona Pirandello uzima vlastita klasična narativna djela. U drami *Šest lica* traži autora glumci pripremaju drugi čin njegove ranije drame *Igra uloga* iz 1918, dok u *Večeras se improvizira* temelj čini njegova novela *Leonora*, zbogom iz 1910. I Moretti se u svojim filmovima redovito poziva na svoja ranija djela, koristeći iste tematske motive, iste režijske postupke i isti odabir ne posebno poznatih glumaca (primjerice vlastiti mu



Kajman (2006)

je otac glumio u šest filmova). Tako u filmu *Izravni udarac* (*Palombella rossa*) iz 1989.¹ uvrštava scene iz svog prvoga kratkoga filma *Poraz* (*La sconfitta*, 1973). Osim toga, Moretti često tematizira sam svijet umjetnosti i proces stvaranja umjetničkoga djela. Primjerice film *Ja sam autarkičan* (*Io sono un autarchico*, 1976) posvećen je odnosu redatelja i glumaca, *Ecce bombo* (1978) započinje scenom snimanja filma, *Zlatni snovi* govore o autorskoj stvaralačkoj krizi, *Izravni udarac* sadrži scene Leanova *Doktora Živaga* (*Doctor Zhivago*, 1965), *Dragi dnevniče* (*Caro diario*, 1993) govori o Pasoliniju, *Travanj* (*Aprile*, 1998) tematizira samu motivaciju da se snimaju filmovi, a *Kajman* (*Il caimano*, 2006) govori o mladoj redateljici koja snima film o Berlusconiju (moglo bi se navesti još desetak srodnih primjera)... Najupečatljiviji odmak od takvoga pristupa, kao iznimka koja potvrđuje pravilo, je njegov film *Sinova soba* (*La stanza del figlio*, 2001), u kojem je naracija klasična, stil minimalistički i konvencionalan, što je čak nagnalo kritičare da taj film proglase "zbunjujućim" (Nenadić, 2002).

U klasičnome djelu autor teži "jedinstvenoj i skladnoj slici" (Pirandello, 2003: 97) te teži "skupiti radnju na jednom mjestu" (Pirandello, 2003: 97), što je u *Šest lica* izrečeno kroz teze lika Redatelja. S druge strane, Pastorka ne mari za estetski prikaz njezine drame, ona jednostavno želi prikazati događaje iz svoje osobne prošlosti. Redatelj želi konstruirati što bolju dramu, pa stoga veli: "Slutim da tu ima građe iz koje se može izvući jedna krasna drama." (Pirandello, 2003: 68) Je li ta "građa" ono što čini realnost, ili je ta "građa" samo temelj za izgradnju realističnijeg umjetničkog svijeta?

U fikcionalnim dnevničkim zapisima *Snima se!*, (ponovno izdani pod naslovom *Bilježnice snimatelja Serafina Gubbija*, 1925), Pirandello se opet pita: "Hoće li se i ovdje izroditi drama?"

¹ U literaturi nalazimo taj naslov kao hrvatski prijevod originalnoga naslova filma *Palombella rossa*, što i nije adekvatno rješenje prijevoda.

(Pirandello, 2009: 146). On kao da je tražio u svakodnevnom životu sve moguće elemente koje bi dramatisirao, što je, paradoksalno, smatrao estetikom nižega ranga. Naime, fikcija, a osobito fikcija na filmu, za Pirandella predstavlja, platonistički govoreći, puko oponašanje stvarnoga života. Riječima njegova lika Serafina Gubbija: “Glupost fikcije ovdje dolazi maksimalno do izražaja, s obzirom da ima pomoć fotografske reprodukcije.” (Pirandello, 2009: 52). Film je “igra koja nema drugi cilj nego prevariti, ne sebe, nego druge” (Pirandello, 2009: 51). Naposljetku, stvaranje igranih filmova je “glupa igra” (ibid.).

Kada bi Pirandello doista imao ovako nisko mišljenje o filmskome svijetu, bilo bi legitimno osporiti njegove sličnosti s Morettijevim radom. Međutim, Pirandello je zapravo prema filmu imao istodobni odnos ljubavi i mržnje. Od 1929. do 1936. napisao je tri filmska scenarija, od kojih je najpoznatiji istoimena adaptacija drame *Šest lica traži autora* (u koautorstvu s njemačkim autorom Adolfom Lantzom), koju je trebao režirati Max Reinhardt u produkciji Warner Brosa (Angelini, 1990). U toj adaptaciji glavnu ulogu dobio je novi lik Autora koji je u filmu od osoba trebao stvarati likove. Razlikovanje pojmova “osoba” i “lik” je dobar temelj za analizu razlike činjenica i fikcije.

4.1. O osobama i o licima

Na hrvatski je jezik drama *Sei personaggi in cerca d'autore* prevedena kao *Šest osoba traži autora* (Frano Čale, izdanje iz 1992) te kao *Šest lica traži autora* (Snježana Husić, izdanje iz 2003). Oba prijevoda su točna, ali aludiraju na različite aspekte Pirandellovih nastojanja. Šest osoba bilo bi šest individua sa svojim karakterističnim osobnostima. Jasno je da, primjerice, Pastorka u drami pokušava svim silama upozoriti na specifičnost svojeg položaja, naglašavajući svoj karakter. U tom duhu možemo prihvatiti da su “likovi osobe” (Klem, 1977: 49), jer oni imaju relativno razrađene osobine. S druge strane, lica na pozornici nose maske, krinke s otvorima za oči, nos i usta: Otac nosi masku “grizodušja”, Pastorka “osvete”, Sin “prezira”, a Majka “boli” (Pirandello, 2003: 45). Sudbine njihovih likova određene su, dakle, ne samo stvarnim životom već i teatarskim konvencijama koje njihovi tipski karakteri podrazumijevaju. To je dovoljan argument da ih istodobno možemo smatrati i tipiziranim licima (tj. likovima) čije su sporedne karakterne osobine nevažne za dramu kao cjelinu.

Iskoristimo li citate koje izgovaraju likovi u samoj drami, dobit ćemo jasniji uvid u distinkciju između pojma stvarne osobe i pojma dramskoga lika. Tako susrećemo tezu da su lica “stvorena zbiljska bića” (Pirandello, 2003: 45), da čovjek nije nikada “jedan te isti” (aluzija na nestabilnost identiteta, str. 66), te da “svatko od nas glumi u ulozi koju si je sam dodijelio” (str. 69). K tome, sami likovi žele da se u dramskoj izvedbi njihovih života oni zovu svojim pravim imenima. Paradoksalno, metateatar je za Pirandella stvarniji od klasičnog teatra, iako je njegova estetska funkcija zamjetljivija nego u klasičnom teatru. Nalik je to dokumentarističkoj tezi da je “film istine”, tj. *cinéma vérité* pristup, istinitiji od prosječnog dokumentarca zato jer su u njemu vidljivi autori filma. S obzirom na to da Pirandello tvrdi kako je “čudo zbilje” vrednije od “vulgarne, činjenične istine” (Pirandello, 2003: 83), možemo reći da on smatra da je metateatar filozofijski utemeljeno približavanje realnosti, dok je klasični teatar odmak od nje. Lica na pozornici ostvaruju svoje osobnosti time što gledatelja osvještavaju da se nalazi u kazalištu, a ne time što uvjerljivo reproduciraju realnost. Jedna od najupečatljivijih scena kojima se taj efekt postigao javlja se u drami *Večeras se improvizira*, kada se u stanci predstava nastavi odvijati i u foajeu, a likovi koji su do maloprije stajali na sceni – postanu integralni dio publike.

Kod Morettija je, pak, situacija s licima i osobnostima još zamršenija, zbog čega su njegov stil kritičari nazvali “fikcionalnom autobiografijom” (Mazierska i Rascaroli, 2004: 44). On uz dihoto-

miju realno/fikcionalno uvodi i treću kategoriju, a to je kategorija njegova lika Michelea Apicelle, koji se javlja u njegovih prvih šest filmova (izuzev filma *Misa je završila* – *La messa è finita*, 1985). Michele Apicella je fikcionalno-autobiografski lik koji nosi djevojačko prezime Morettijeve majke (koja, uzgred rečeno, uz njegovu suprugu i sina, glumi u njegovu filmu *Travanj*), a njegova se osobnost i prošlost razlikuju od filma do filma. Ovisno o filmu u kojem se pojavljuje, Michele je amaterski kazališni redatelj, bivši student šezdesetosmaš, uspješni filmski redatelj, profesor matematike te vaterpolist. Međutim, ono što povezuje sve te likove jest upravo glumačka pojava samoga Morettija, koji Michelea stavlja na nedefinirano mjesto između igranoga filma i svojeg stvarnog života. Prema Genetteu, “metaleptičnim se može smatrati svaki iskaz o sebi” (Genette, 2006: 89), tako da je Moretti, za razliku od Pirandella, kombiniranjem autobiografskoga “ja” (koji se u Genetteovoj terminologiji naziva “operator metalepse”) i glumačkih “ja” metalepsu dodatno usložio. Stoga je jasno da je pojam glumca idući korak u definiranju filozofijskih temelja modernizma.

4.2. O glumcima

U klasično strukturiranoj Pirandellovoj drami *Naći se* situacija je obrnuta. Likovi u ovom slučaju ne zahtijevaju prikaz svojeg realnog života na pozornici, već glumica zaključuje da izvan uloge život niti ne postoji. Naime, ono što gledatelj smatra stvarnim životom za nju je samo inspiracija za ostvarenje sebe kao glumice, pa je življenje svakodnevice za nju zapravo “pokus” da provjeri može li uz ulogu imati “također i život” (Pirandello, 1992: 614).

Naći se je, dakle, apologija glumačkoga poziva, čije su skeptičke posljedice zapravo nijekanje ranije iznesene distinkcije između realnosti i teatra. Naime, život ionako nije opipljiv i stabilan, već realnost i istinu možemo doživljavati isključivo kroz proces: “Istina je jedino da treba sebe stvarati, stvarati! I jedino se tada nalazimo” (Pirandello, 1992: 623). Pitanje istinitosti dramskoga teksta je, zanimljivo, bilo i u središtu teatroloških rasprava početkom 20. stoljeća. Naime, pitanje jest ima li dramski tekst privilegirani status u odnosu na svoju izvedbu. U svojem eseju “Ilustratori, glumci i prevoditelji” (1908) Pirandello zastupa tezu da je dramski tekst bit dramatike, neovisno o glumačkoj izvedbi samoga teksta. Godine 1936, pred samu smrt, dvije godine nakon što je primio Nobelovu nagradu, Pirandello obrće svoj stav pišući uvod u knjigu Silvija D’Amica *Povijest talijanske kazališta*, tvrdeći da je bit dramske umjetnosti u samoj režiji i glumi određenoga pisanoga komada (Sateramo, 1999).

Nanni Moretti je prepoznatljiv kao glumac i to je glavni razlog zašto njegovu stvaralaštvu ovdje ne prilazimo putem njegovih scenarija, već namjerno putem samih filmova, dok Pirandellu prilazimo isključivo putem njegovih pisanih djela, a ne putem kazališnih izvedbi. Najveća zavrzlama koju Moretti postavlja pred gledatelja javlja se u trećoj cjelini (“Liječnici”) njegova, u Hrvatskoj vjerojatno najpoznatijeg, filma *Dragi dnevniče*. U toj se cjelini ne javlja pod imenom Michele Apicella, već pod svojim pravim imenom, govori u *offu* o svojim zdravstvenim problemima, predstavlja nam autentične snimke (ili rekonstrukcije?) svojih bolničkih tretmana, a na početku cjeline naglašeno je da u njoj ništa nije izmišljeno. Čak i u svojem najkonvencionalnijem filmu *Sinova soba* Moretti je glavni lik nazvao Giovanni, što je pravo ime samog Nannija Morettija. Takav je pristup ispravno klasificirati upravo kao pirandellovski, pa se njegov pristup određuje kao “jedinstven spoj autobiografije i fikcije, komedije i drame, kaustičke satire i zadirkivanja samoga sebe, političkog i socijalnog komentara, njegovi se filmovi opiru definiciji” (Rascaroli, 2004: 235).



Dragi dnevniče
(1993)

4.3. O kontekstu umjetnosti

I Moretti i Pirandello koriste se činjenicom da su njihova djela smještena u konkretni prostorno-vremenski kontekst i produkcijske uvjete. Kako bi osvijestili metaleptičnost svojih djela, oni u samim djelima tematiziraju moguću recepciju radova od strane njihovih kolega, od strane kritike i od strane publike.

U *Šest lica traže autora* Redatelj se šali na račun autora dramskog predloška, poimence s Pirandellom. U *Večeras se improvizira* Prvak izvikuje "Potreban je autor!" (Pirandello, 1992: 561), dok se Redatelj tome protivi. Odnos Autora i Redatelja je, u oba teksta, humoristički opisan kao odnos podređenoga i nadređenoga umjetnika, do te mjere da Redatelj u *Šest lica* čak i tvrdi da on sam nikada nije bio autor. Ovaj spor kod Morettija ne postoji, s obzirom na to da je on sam istodobno i scenarist i redatelj, a često i producent svojih filmova.

Kad je riječ o odnosu s kazališnom i filmskom kritikom, *Večeras se improvizira* započinje uvodnom riječi o prezentaciji predstave u medijima, čime se tematizira potencijalna kritička recepcija izvedbe. Moretti također ne krije svoju opsesiju kritičarima: u njegovu prvom filmu *Ja sam autarkičan* glavni lik na svoju kazališnu predstavu uporno zove poznatog kazališnog kritičara, dok u filmu *Dragi dnevniče* Moretti muči lošeg filmskog kritičara, čitajući mu njegove loše kritike dok ovaj plače u krevetu.

Naposljetku, i Pirandello i Moretti u svoja djela uvode scene u kojima likovi/osobe/glumci u drami gnjave redatelje svojim zahtjevima te ih mole za pomoć. U filmu *Zlatni snovi* dva entuzijasta slijede Michelea Apicellu, moleći ga da mu budu asistenti na snimanju njegova filma, dok u *Šest lica* usred probe u kazalište ulazi šest nepoznatih ljudi, tražeći da im Redatelj ispuni zahtjev za kazališnim prikazom njihovih života.

5. Zaključak – napisati, a ne zapisati

Lik Oca u *Šest lica traži autora* tvrdi: "Autori obično kriju muke svojega stvaranja" (Pirandello, 1992:108). Modernistički i postmodernistički autori, međutim, muke svojega stvaranja oglašuju i naglašavaju, što je osnovna značajka i Morettijeva modernizma (ili postmodernizma) i

Pirandellova metateatra. Potraga za Autorom zapravo je potraga za vlastitim originalnim izričajem, a ne potraga za realnošću. Naime, iz perspektive umjetnika, kao što je jasno izrečeno u drami *Naći se*, filozofijska pitanja o realnosti i istini su zapravo samo kontekst užitka umjetničkoga stvaranja. Ne očekuje se da će se o njima kod gledatelja moći stvoriti jasna predodžba. Ono što je moguće jest stvaranje osjećaja začudnosti i skepticizma, što i Moretti i Pirandello vješto postižu svojim humorističkim pristupima.

Međutim, unatoč preklapanjima ontoloških razina i stvaranju dojma zbunjenosti, valja primijetiti da će gledatelju, na osobnoj razini, uvijek intuitivno ostati jasno što u životu jest realnost, a što nije. Na filmu je ta razlika jasna u distinkciji dokumentarnoga i igranoga filma: gledatelj će možda biti zbunjen u vezi s tim je li neki film igrani ili dokumentarni, ali teško je zamisliti da bude zbunjen oko toga gleda li trenutačno film ili ne gleda. U kazalištu je ponešto drugačije: u užem smislu riječi, dokumentarne predstave ne postoje. Međutim, ono što osobe/lica u *Šest lica traže autora* zahtijevaju jest da prizori iz njihovih života ne budu "napisani", već da budu "zapisani", odnosno stenografirani (Pirandello, 1992:70). Autor je, dakle, taj koji određuje do koje će razine njegovo djelo biti u vezi s realnošću. Moretti i Pirandello odlučili su da će realnost njihovih djela proizlaziti iz same forme njihovih radova, dakle iz kreativnoga pisanja, a ne iz vjernoga zapisivanja.

LITERATURA

Angelini, Franca, 1990, *Serafino e la tigre: Pirandello tra scrittura, teatro e cinema*, Venezia: Marsilio Editori

Genette, Gerard, 2006, *Metalepsa: od figure do fikcije*, Zagreb: Disput

Gieri, Manuela, 1995, *Contemporary Italian Filmmaking: Strategies of Subversion*, Toronto: University Press of Toronto

Klem, Lone, 1977, "Umorismo in atto: accenni ad una interpretazione integrale dei Sei personaggi in cerca d'autore", u: Lauretta, E. (ur.), *La trilogia di Pirandello*, Agrigento: Centro nazionale di studi pirandelliani, str. 39–52.

Kovács, András Bálint, 2007, *Screening modernism: European art cinema, 1950–1980*, Chicago: University of Chicago Press

Maule, Rosanna, 2008, *Beyond Auteurism New Directions in Authorial Film Practices in France, Italy and Spain Since the 1980s*, Bristol: Intellect

Mazierska, Ewa i Rascaroli, Laura, 2004, *The Cinema of Nanni Moretti: Dreams and Diaries*, London: Wallflower Press

Nenadić, Diana, 2002, "Treće lice autarkije", *Vijenac*, br. 212.

Perišić, Igor, 2010, *Uvod u teorije smeha*, Beograd: Službeni glasnik

Pirandello, Luigi, 1992, *Gole maske*, Zagreb: Ceka

Pirandello, Luigi, 2003, *Šest lica traži autora*, Zagreb: SysPrint

Pirandello, Luigi, 2009, *Snima se!*, Rijeka: Društvo hrvatskih književnika i Verba

Rascaroli, Laura, 2004, "Caro diario", u: Bertellini, G. (ur.), *The Cinema of Italy*, London i New York: Wallflowers

Sateramo, Donato, 1999, "Pirandello's Quest for Truth: Sei personaggi in cerca d'autore", u: Biasin, G.-P. i Gieri, M. (ur.), *Luigi Pirandello – Contemporary Perspectives*, Toronto: University of Toronto Press, Str. 37–52.

Szondi, Peter, 2001, *Teorija moderne drame 1880–1950*, Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO

UDK: 791.635-053.2

Juraj Lerotić

“Ne radi nikada s djecom i životinjama” – dijete kao glumac u filmu

SAŽETAK: Pronaći talentirano dijete, pripremiti ga za ulogu i snimiti film s djetetom glumcem proces je koji se razlikuje od procesa pripremanja i snimanja filma s odraslom osobom glumačke naobrazbe. Specifičnosti ima u svim fazama: u fazi izbora glumca, *castinga*, treba obilaziti dječje dramske grupe i napraviti niz audicija kako bi se pronašlo dijete koje odgovara ulozi. Metode organizacije i provedbe audicije, odnosno provjere nadarenosti, potrebno je prilagoditi dječjoj dobi imajući pritom u vidu i otegotne okolnosti poput uobičajenog manjka vremena u preprodukciji filma. U fazi proba potrebno je dijete pripremiti za lik koji treba igrati, kojega je svijet često potpuno izvan djetetova iskustva, jednako kao i glumačke metode koje bi mu trebale pomoći. Snimanje filma, dulje razdoblje u kojem se dijete nalazi okruženo nepoznatim ljudima i suočava s dotad nepoznatim zahtjevima, također obiluje atipičnim situacijama. Rad, temeljen na iskustvu redatelja i djece-glumaca, pokušava prikazati navedene specifične situacije, probleme, njihova priručna rješenja i generalizacije na koje navode.

KLJUČNE RIJEČI: dijete-glumac, lik, *casting*, audicija, snimanje

1. Uvod

Glumački nadareno dijete koje odgovara ulozi nije lako pronaći, a u procesu stvaranja filma postoje također specifični momenti koji rad s nadarenim djetetom čine kompleksnijim od rada s nadarenom odraslom osobom. Otud valjda kulturna izreka glumca W. C. Fieldsa “Ne radi nikada s djecom i životinjama”, koju se često može čuti kad se komentiraju filmovi ili prepričavaju anegdote o filmovima u kojima glavne uloge igraju djeca.

Ovo me područje zanimalo jer sam i sam radio s djecom na svom diplomskom filmu *Onda vidim Tanju* (2010), a nisam pronašao tiskane literature, pa sam kontaktirao *casting*-agenta, glumca i redatelja Markusa Schleinzera.¹ Tijekom intervjua sa Schleinzerom naglasak je stavljen na tri faze stvaranja filma (audicije, probe i snimanje) u kojima rad s djetetom glumcem pred redatelja postavlja specifične zadatke. Zbog dubljeg uvida u ovu temu u ovdašnjim prilikama, razgovarao sam sa Snježanom Tribuson, redateljicom filma *Ne dao Bog većeg zla* (2002) u kojem su igrali dvanaestogodišnjaci te s Danielom Kušanom, redateljem filma *Koko i duhovi* (2011). Dječju perspektivu na proces stvaranja filma pokušao sam osvijetliti u razgovoru s Filipom Mayerom i Kristianom Bonačićem, glumcima iz Kušanova filma koji su za vrijeme snimanja imali četrnaest godina. Konačno, pokušao sam pronaći intervjue u kojima drugi inozemni redatelji koji su radili s djecom (braća Dardenne, Lukas Moodysson) objašnjavaju probleme u radu s djecom i opisuju strategije njihova rješavanja.

¹ Schleinzer je glumio u petnaestak filmova, sedamnaest godina je *casting*-agent, radio je kao glumački trener (*acting coach*) te pripremao i provodio scene s djecom u nekoliko filmova, među

ostalima i u filmu Michaela Hanekeja *Bijela vrpca* (*Das weiße Band*, 2009). Režirao je film *Michael* (2011) koji se bavi osjetljivom temom zlostavljanog djeteta, što je rad s djetetom glumcem činilo još kompleksnijim.



David
Rauchenberger
u filmu *Michael*
(Markus
Schleinzer,
2011)

2. Audicije

2.1. Oglašavanje audicije

Za razliku od odabira profesionalnih (odraslih) glumaca za određene uloge, djecu nadarenu za glumu treba najprije pronaći, najčešće putem audicije, a zatim odabrati ono dijete koje najbolje odgovara ulozi. Međutim, razmjerno malo djece u Hrvatskoj bavi se glumom te zbog toga nedostaje kandidata za audiciju. U procesu traženja nadarenog djeteta obično se najprije stupa u kontakt s dramskim grupama za djecu i mladež pri kazalištima, školama i sl. Pohađanje dramske grupe ne jamči talent polaznika, ali na neki način nagovještava interes za glumačko iskustvo i potporu roditelja. Dramski pedagozi uglavnom rado izlaze u susret i na zamolbu će prirediti "ogledni sat" u kojem će obrađivati situacije na neki način slične situaciji iz filma ili će sat jednostavno prepustiti osobi zaduženoj za *casting*.

Djecu se može tražiti i posredovanjem *casting*-agencija koje raspolažu fotografijama i kontaktima određenog broja djece. Ni agencije ne jamče talent, ali i one upućuju na interes djeteta i roditelja za sudjelovanje u projektima. Tražeći djecu za film *Čudnovate zgode Šegrta Hlapića* (2013) Silvija Petranovića, kontaktirali smo plesne, baletne i folklorne klubove (oni se bave vještinama srodnima glumi) te i tamo tražili nadarenu djecu. Oglašavanje izravno u školama donosi probleme o kojima će kasnije biti riječi, ali i to može biti put do talentiranog djeteta.

Konačno, audiciju se može oglasiti u medijima i na taj je način pokušati adresirati na cijelu populaciju. Ovaj način je problematičan jer će dolazak mlađe djece na audiciju najviše ovisiti o volji i slobodnom vremenu roditelja (pratnje).

Česta je praksa da se neglumci (naturšćici) biraju po kriteriju da se uloga i privatni život glumca-naturšćika na određen način preklapaju. Npr. talentirano dijete za ulogu mladog kriminalca traži se u popravnome domu. Taj pristup može biti problematičan. O tome Schleinzer kaže: "... na audiciju za film *Michael* došlo je nekoliko djece koja su bila savršena za ulogu zlostavljanog djeteta jer su u sebi nosila neku tugu, možda su imala problema kod kuće, možda su ih maltretirali u školi. Nisam ih htio uzeti jer ne želim povrijeđeno, labilno dijete pustiti da posredno igra samog sebe i na taj način eksploatirati njegov problem. Tražio sam upravo jako normalno i stabilno dijete..."²

2.2. Iskustva s oglašavanjem audicije i prvi kontakti s djecom-glumcima

U našim prilikama, nadareno dijete jednostavnije je tražiti na području grada Zagreba nego li u manjim sredinama. U Zagrebu, u nekoliko kazališta djeca pohađaju dramske grupe (ZKM, Kazalište Trešnja, Dječje kazalište Dubrava, KC Ribnjak). Također, pri mnogim zagrebačkim osnovnim i srednjim školama postoje i dramske grupe, a djeca za uloge u Kušanovu filmu *Koko i duhovi* pronađena su upravo u dramskim grupama kazališta i škola. Traženje kandidata otežano je ako se zbog lokacije snimanja, specifičnog dijalekta i sl. traži dijete iz nekog drugog područja Hrvatske. Na području Splita tražili smo 2008. tri talentirana djeteta za film *Onda vidim Tanju*: dvojicu dječaka u dobi od osam i šesnaest godina i jednu djevojku u dobi od šesnaest godina. Prvi je naš problem bio nedostatak *casting*-agencija. Postojeće agencije gotovo da nisu imale zainteresirane djece, a kandidati su većinom bile nezaposlene odrasle osobe i umirovljenici. Drugi problem bio je u tome što dramske grupe kazališta i srednjih škola pohađa mali broj djece, pogotovo malo dječaka (no, mali je interes dječaka u cijeloj Hrvatskoj).

Budući da putem *casting*-agencija i dramskih grupa nismo uspjeli naći djecu koja bi odgovarala ulogama, izvjesili smo ilustrirane plakate u većini splitskih srednjih (20) i u nekoliko osnovnih škola (5). Plakati su upućivali na datum i mjesto audicije te na internetsku stranicu s kratkim sadržajem filma, objašnjenjem tijeka audicije itd. Na audiciju održanu u strogom središtu grada odazvalo se samo petnaestero djece. Na sljedeći oglas o audiciji, objavljen u lokalnim novinama i na radiju, odazvalo se stotinjak djece, većinom djevojke. Može se činiti čudnim što se među 200 djece nije našlo troje njih koji bi odgovarali ulogama. No, braća Dardenne za ulogu dječaka Cyrila u filmu *Dječak s biciklom* (*Le gamin au vélo*, 2011) primila su oko 500 fotografija djece te su na temelju fizičkog izgleda izdvojili njih 150, a zatim su se nakon audicija odlučili za dvoje s kojima su intenzivno probali kako bi se odlučili za jednoga. Schleizer je više od pola godine tražio osam glavnih i četrdesetak manjih uloga za Hanekeovu *Bijelu vrpcu*. Kroz audicije je prošlo oko 7000 djece. Sedamsto djece prošlo je audiciju za ulogu Wolfganga u Schleizerovu filmu *Michael* (2011).

Budući da nismo bili našli djecu koja bi odgovarala ulozi, odlučili smo izravno u razredima, djecu obavijestiti o projektu i pokušati ih zainteresirati za audiciju. Pokušaje "izravnog" oglašavanja audicija u školama nerijetko otežavaju ili čak onemogućuju ravnatelji neskloni najavama izvanškolskih aktivnosti u prostorijama škole. Uobičajena argumentacija glasi: "Ne znamo tko ste, svašta se događa..." Iako smo imali dokumentaciju iz koje je bilo vidljivo da je riječ o projektu koji su poduprli Ministarstvo kulture, Ured za kulturu grada Zagreba te Ured za kulturu grada Splita, neki ravnatelji nisu dopustili ni oglašavanje audicije putem plakata u prostorijama škole. Stoga smo bili upućeni na Ministarstvo znanosti, obrazovanja i športa. Ono nas je preusmjerilo na Odsjek za prosvjetu, kulturu i šport Splitsko-dalmatinske županije i na komisiju koja se za potrebe ovakvih i sličnih situacija sastaje dva puta godišnje. Moguće je dakle da se na ishođenje dopuštenja za audiciju u školama čeka dulje vrijeme.

Dobiveno dopuštenje omogućilo nam je ulazak u većinu škola. Obično bismo na raspolažanju imali nekoliko minuta da pokušamo učenicima objasniti o kakvom se projektu radi i da odgovorimo na njihova pitanja. Za audiciju bi se prijavilo oko 50% prisutnih učenika, a došlo bi tek oko 5% prijavljenih. Trebalo je dakle eliminirati smetnje, bilo da se radilo o padu interesa, zaboravljivosti učenika, drugim obvezama u terminu audicije, itd. Idealnim se pokazao model u kojem nam je škola stavila na raspolaganje prostoriju u kojoj bismo sa zainteresiranim učenicima odmah napravili kratku eliminacijsku audiciju. Taj postupak pokazao se najuspješnijim, a odaziv je bio najveći. Primjenjivali smo ga uglavnom u osnovnim školama gdje je režim nastave blaži nego u srednjim školama pa su učitelji dopuštali učenicima da nakratko napuste učionicu. Ovako smo našli dvoje od troje glumaca.

JURAJ LEROVIĆ:

"NE RADI

NIKADA S

DJECOM I

ŽIVOTINJAMA"

— DIJETE KAO

GLUMAC U

FILMU

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

Odaziv djece i spremnost škola i ostalih institucija na suradnju veoma ovise o ugledu redatelja, temi filma, marketingu. Roditelji će spremnije pristati na sudjelovanje svojeg djeteta na audiciji ako poznaju redatelja i temu filma. Tako se na audiciju koju smo provodili u Osijeku za *Čudnovate zgrade Šegrta Hlapića*, po motivima I. B. Mažuranić, prijavilo 250 kandidata, a na audiciju za *Onda vidim Tanju* (nepoznati redatelj, nepoznati sadržaj) u Splitu, gradu bitno većem od Osijeka, 100 kandidata.

2.3. Prvi kontakti s roditeljima djece glumaca

Već u najranijoj fazi rada, paralelno s oglašavanjem audicije, pokušali smo obratiti se i roditeljima jer oni daju dopuštenje za djetetov dolazak na audiciju te za djetetovo sudjelovanje u filmu. Učinili smo to putem internetske stranice na kojoj smo objavili kratak sadržaj filma, podatke o suradnicima na projektu, recenzije projekta od strane javnih osoba, broj telefona za informacije. Ovo se čini bitnim pogotovo ako se radi o temi koja bi neke ljude mogla odbiti od projekta.

Schleinker, čijeg je filma *Michael* tema bila pedofilija, pri oglašavanju audicije nije htio opisati kakav bi film htio napraviti, ali nije htio ni potpuno prešutjeti sadržaj.

“Kada smo počeli raditi na *Michaelu*, tema pedofilije još nije bila tako često obrađivana u umjetnosti kao danas: primjerice, prošli mjesec (travanj 2012, op.a.) objavljen je roman u kojem se iz dječje perspektive priča o djevojčici zatočenoj u podrumu, u isto vrijeme tiskana je knjiga pod nazivom *Klaustrija*, sada na Berlinaleu (2012, op.a) također igra film o djevojci koja je zatočena. Godine 2007. bio sam ponešto usamljen s tom temom i brinulo me da prije nego što produkcija filma uopće počne, u podzemnoj željeznici ne pročitam ‘perverzniak snima dječji pornić’. (...) S druge strane, nisam htio da djeca i roditelji dolaze na *casting* bez ikakve ideje o čemu se u filmu radi. Nisam želio nikome krasti vrijeme, ni njima, a u krajnjoj liniji ni sebi, baveći se djecom kojoj roditelji na kraju neće dopustiti da sudjeluju u projektu. Tako smo napisali sinopsis koji je precizno ocrtao radnju filma, ali ono što nije proizlazilo iz tog prvog sinopsisa je žanr, odnosno način na koji će se film baviti temom pedofilije. Jer baviti se tom temom samo po sebi nije ništa novo. Uzmite, recimo, *Mističnu rijeku* Clint Eastwooda. Tu nekoliko muškaraca otme dijete i zlostavlja ga daniima u podrumu. Ali, to je film Clint Eastwooda, u njemu igra Sean Penn pa je spremnost publike, javnosti, a time i spremnost roditelja na sudjelovanje mnogo veća nego kada toga konteksta nema. Dakle, napisali smo da je to film o tridesetpetogodišnjem Michaelu i desetogodišnjem Wolfgangu koji prisilno živi kod njega te da se film bavi pitanjem što taj suživot znači za žrtvu i za počinitelja. Napisali smo da u filmu nema eksplicitnih prizora seksualnosti. K tomu, oglasili smo broj telefona i adresu elektroničke pošte na koje su se ljudi mogli javiti pitanjima. Na taj način izbjegao sam i suvišne razgovore na *castingu*.”³

2.4. Provedba audicije

U Hrvatskoj se udomaćio postupak u kojemu se kandidati pozovu u određeno vrijeme, da bi zatim čekali, ponekad i satima, na svoj nastup. Radeći audiciju za *Onda vidim Tanju*, uvidio sam da taj koncept izazva zamor i iritaciju kandidata, a osobu koja provodi audiciju izlaže pritisku jer se suočava s prizorima iscrpljene djece i nervoznih roditelja.

Filip Mayer, koji igra u *Koko i duhovi*, o gužvi pred vratima prostorije za audiciju kaže: “Najgore mi je kad dođem na audiciju i vidim još dvadeset dječaka koji svi izgledaju slično kao ja i

onda skužim da smo mi tu svi zbog iste uloge... to me dosta unervozí”.⁴ Dio djece *casting* doživljava kao procjenu. To izazva napetost koja se može negativno odraziti na kvalitetu audicije. Na pitanje kako bi izgledala audicija koju bi on provodio, Kristian Bonačić (Zlatko u *Koko i Duhovi*) odgovara: “Pa ono, uđeš... pa malo keksići... malo sok, pa neka šala. Da ne bude odmah ‘Ođglumi ovo, ođglumi ono’. Da bude prijateljska atmosfera”.⁵

Schleinzer o tome misli sljedeće: “Kod prvog kontakta s kandidatom valja paziti na to da se u prvih pet minuta koncentrirate samo na to da pokušate situaciju opustiti. *Casting* je za mnoge kandidate golemi stres. Znam to iz iskustva sa starijim glumcima koji su vrlo talentirani, a svaku audiciju potpuno zeznu. U radu s djecom treba još više paziti na taj moment. U startu treba pokušati izbjeći situaciju da djeca čekaju pred nekom tajanstvenom sobom, pa onda netko izlazi... ulazi... Uopće ne znam odakle taj sistem, valjda iz američkih filmova koji pokazuju kako funkcionira filmska industrija ili s *castinga* reklama. U svakom slučaju to je potpuno pogrešno. Na *castingu* za *Bijelu vrpcu* jednostavno nije išlo drugačije jer je bilo strašno puno djece, ali kod vlastita filma sam to pokušao izbjeći. Već pri određivanju termina pazio sam da svako dijete dobije svoj termin i da ne treba čekati. Izbjegavao sam audicije u studijima. Radio sam ih u stanovima, gdje je atmosfera na neki način privatnija.”⁶

Provodeći audicije u Splitu, također smo bili odlučili davati djeci pojedinačne termine, ali smo se ubrzo suočili s organizacijskim problemom jer mnoga djeca ne bi došla u dogovoreno vrijeme. Zbog toga su se stvarali “prazni” termini u kojima smo nepotrebno čekali sljedećeg kandidata. Kako bismo to izbjegli i istodobno smanjili nervozu, počeli smo pozivati manje skupine djece.

2.5. Metode rada s djecom na audiciji

Postoje različite metode rada i vrsta zadataka koji se daju polaznicima audicije, od postavljanja pitanja (gotovo privatnog karaktera) do zadavanja teksta koji treba “ođglumiti”. Mnogi redatelji koriste neku scenu iz filma kao polaznu točku. Na taj način se uz glumački talent provjerava je li djetetu jasan “svijet” lika koji će tumačiti. Obično su to scene s malo teksta, kako se dijete ne bi odmah opterećivalo memoriranjem. Bitnije je provjeriti kako dijete interpretira emotivna stanja i njihove faze, npr. prijelaz iz neutralnog stanja u bijes, u tugu, u sreću, iz napetosti u opuštenost, kako mijenja intenzitet emotivnog stanja i sl. Prema Judith Weston “u najteže aspekte glumačkog umijeća spadaju emotivni prijelazi, reakcije lika na novonastalu emotivnu situaciju spontano, precizno i vjerodostojno” (2002: 39).

Schleinzer navodi da je s vremenom potpuno odustao od intervjua: “Ima li neko dijete doma hrčka ili čime se bavi u slobodno vrijeme ne govori mi ništa o njegovoj talentiranosti tako da odmah radije krećem na neku konkretnu dramsku situaciju. Na *castingu* za *Michaela* radio sam prvu scenu iz filma u kojoj muškarac i zatočeno dijete sjede za stolom i jedu u tišini. Dijete nakon nekog vremena pita muškarca smije li gledati TV, muškarac odgovori: ‘Do 8.30’. To je vrlo kratka scena, ali se na njoj može puno raditi. Postoje te sitne tenzije i olakšanja. Dijete je sada izvan podruma, rado bi gledalo TV, ali to ne smije često, razmišlja da li da pita muškarca za dopuštenje, promatra ga, odlučuje se pitati ga, pita ga, ali muškarac dugo šuti, dijete čeka odgovor, onda muškarac konačno odgovori, dakle to je scena u kojoj se jako puno toga može vidjeti.”⁷ Schleinzer u scenama s malo teksta vidi poseban izazov i za laika i za pravog glumca: “Ako nema teksta, onda se nemamo

JURAJ LEROČIĆ:

"NE RADI

NIKADA S

DJECOM I

ŽIVOTINJAMA"

— DIJETE KAO

GLUMAC U

FILMU

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

⁴ Iz razgovora s F. Mayerom (2012)

⁵ Iz razgovora s K. Bonačićem (2012)

⁶ Iz razgovora s M. Schleinzerom (2012)

⁷ Iz razgovora s M. Schleinzerom (2012)



Thomas Doret
kao Cyril u
filmu *Dječak s
biciklom* (braća
Dardenne,
2011)

za što uhvatiti, osim za svoje misli. I to je zapravo glumačko umijeće. Znati pokazati emocije, a da ih se ne verbalizira.”⁸

I braća Dardenne su na audicijama za *Dječaka s biciklom* koristila pojednostavljenu dramsku situaciju prve scene filma: “Svim kandidatima na *castingu* zadali smo identičnu situaciju. Dječak bira telefonski broj i očajno, uzaludno, čeka da mu se otac javi. (Otac ga je iznenadno napustio i otad dječak s njim nema kontakta. Na početku scene dječak dobiva očev telefonski broj). Bili smo fascinirani koncentracijom, načinom na koji se pažnja desetogodišnjega Thomasa Doreta preusmjerila prema unutra, u iščekivanju da mu se ‘otac’ javi. Ne samo da je oživio svoj lik već i lik oca na suprotnom kraju linije. Iako je bio peti po redu, znali smo da ćemo ga na kraju uzeti. Ipak smo probali i s preostalih 150 prijavljenih kandidata. Na kraju smo odabrali Thomasa i još jednog kandidata te s obojicom prošli sve scene iz scenarija.”⁹

Koncentracija o kojoj govore braća Dardenne se često spominje: “Za dramsku nadarenost presudna je sposobnost intenzivnog emocionalnog doživljavanja zamišljenih događaja, to jest naknadna obnova iskustvom dosegnutih doživljaja u novoj, voljno uspostavljenoj, izmišljenoj situaciji. Potpuna psihička i emocionalna zaokupljenost dramskom igrom, tj. potpuno uživanje u ulogu, čini osnovu dramske izražajnosti ili ekspresivnosti.” (Krušić, 1992: 272)

Za svoj film *Lilja zauvijek* (*Lilya 4-ever*, 2002) Lukas Moodysson je radio improvizaciju koja je sadržajno potpuno nevezana uz film. Uputa je bila: “Pao si na popravnom i zato si doma u kazni. Uvjeri majku da te ipak pusti vani.”¹⁰ Kušan je pak, radeći audicije za *Koka i duhove*, iz neformalnog

76 / 2013

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

⁸ Ibid.

⁹ Nevada, J., 2012, “The Dardenne Brothers Discuss ‘The Kid with a Bike’ at AFI Festival”, *Filmslate*.
<<http://www.filmslatemagazine.com/interviews/>

interview-the-dardenne-brothers-discuss-the-kid-with-the-bike-at-afi-fest>, posjet 20. svibnja 2012.

¹⁰ Torneo, E., “Mood Swing: Lukas Moodysson’s ‘Lilya 4-Ever’”, *Indiewire*, <<http://zakka.dk/>



Antonio Parać
(lijevo) i Filip
Mayer (desno)
kao Miki u
filmu *Koko i
Duhovi* (Daniel
Kušan, 2011)

razgovora s djetetom crpio teme za samu improvizaciju: "Iz razgovora bih saznao da dijete npr. želi psa kao kućnog ljubimca pa smo radili improvizaciju u kojoj bih ja igrao oca, a dijete je imalo zadatak nagovoriti me, uvjeriti me da mu moram kupiti psa".¹¹ Prednost takve improvizacije je u tome što je djetetu situacija tematski prepoznatljiva, što smanjuje potrebu za opširnijim prepričavanjem konteksta i smisla scene pa je stoga idealna da bi se u kratkom vremenu napravio prvi uži izbor kandidata.

Carsten Fromberg, profesor na danskoj Filmskoj akademiji, sugerirao mi je za *casting* dvije vrste improvizacija, verbalnu i neverbalnu. U verbalnoj improvizaciji kandidat će morati improvizirati i tekst (situacija ovisi o dobi djeteta, ulozi, itd., ali princip ostaje isti). Primjerice, dijete rješava domaću zadaću. Telefon zvoni i ono prima neku iznenađujuću vijest (dobru ili lošu). Dijete reagira (glumački) na vijest i raspituje se za detalje vijesti. U neverbalnoj improvizaciji kandidat će reagirati samo govorom tijela. Primjerice, dijete se u svojoj sobi sprema za odlazak nekamo kamo već dugo želi ići. Čuje iz susjedne sobe razgovor i prisluškuje. Čuje kako se starija braća ili prijatelji dogovaraju da ga ipak neće povesti sa sobom. Dijete reagira na ono što je čulo neverbalno, gestom. Cilj improvizacija je da pokažu je li kandidat u stanju zamisliti neku situaciju ili promjenu i na nju glumački emotivno reagirati (odigrati promjenu emotivnog stanja). Bitno je s djetetom kratko porazgovarati o odnosu koje ono ima prema temi scene i pokušati zajednički kreirati detalje scene. U tu svrhu poslužio sam se pitanjima poput: "Koja ti je zadaća najmrskija?", "Koju vijest bi volio doznati telefonom?", "Što bi volio dobiti na nagradnoj igri?"

Navedeni modeli improvizacija mogu se modificirati i dovesti u vezu s likom koji će potencijalni kandidat igrati u filmu. Na taj način se odmah može vidjeti razumije li dijete svijet

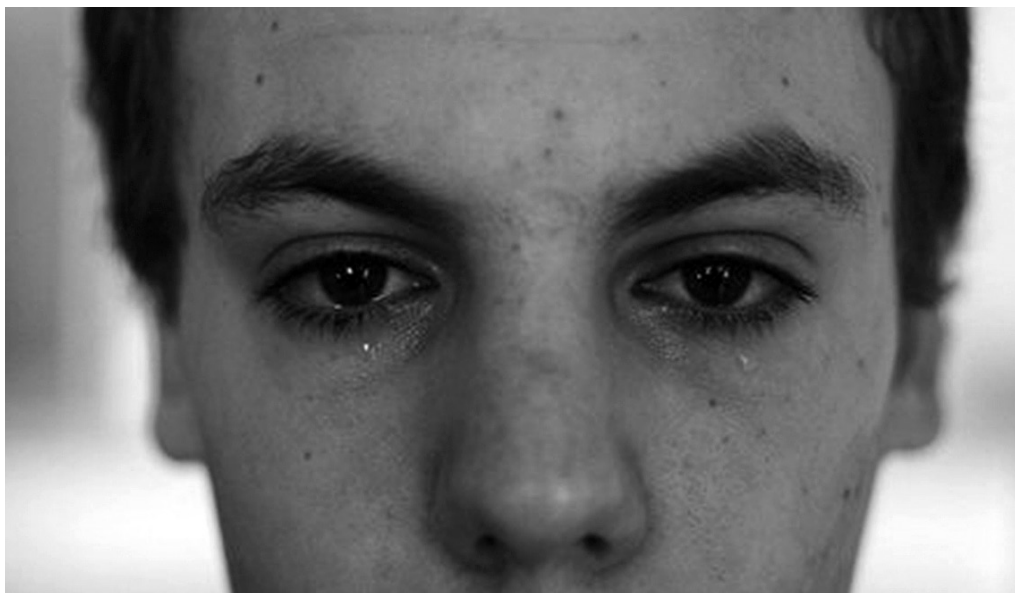
JURAJ LEROTIĆ:

"NE RADI
NIKADA S
DJECOM I
ŽIVOTINJAMA"
— DIJETE KAO
GLUMAC U
FILMU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

euroscreenwriters/interviews/lucas_moodysson.
htm>, posjet 22. svibnja 2012.

11 Iz razgovora s D. Kušanom (2012)



Onda vidim
Tanju (Juraj
Lerotić, 2010)

svoje buduće uloge i osjeća li se u njemu dobro. Ako se radi o liku koji će u filmu imati ljubavne probleme, uputa bi mogla glasiti: “Gledaš tu curu već par mjeseci i nikako da joj priđeš. Danas ti je prijatelj dao njezin broj. Sutra ti roditelji odlaze u vikendicu, a ti planiraš veliki tulum. Pozovi je.” Kandidat odigrava pripremu i zove djevojku. Voditelj audicije preuzima ulogu neutralnog moderatora situacije. Primjerice: “Telefon zvoni... čekaj... reći ću ti kad ona podigne slušalicu / Javlja se neki nepoznati glas (otac/majka...) / Zatraži svoju simpatiju na telefon ...razgovaraj s njom. Pozovi je na tulum.../ Kaže da ne može doći. Čini ti se da mulja.../ Poklopi, ostani malo u tom stanju, slobodno se kreći po sobi...” Nakon što ga je voditelj jednom na ovaj način proveo kroz situaciju, može zamoliti kandidata da samostalno izvede cijelu situaciju ili ga uputiti na logičan nastavak situacije. Primjerice: “Nazovi prijatelja koji ti je dao broj i ispričaj mu što ti se upravo dogodilo / Slobodno budi ljut na njega što ti je uopće dao broj / Slobodno ogovaraj, ljuti se na djevojku/dečka koji te odbio...” Daljnje mogućnosti: “Rješavaš neku dosadnu školsku zadaću, zvoni ti mobitel. To je njezin broj... javi se.../ Kaže da bi mogla sutra doći...”

Na ovaj način voditelj će moći vidjeti kako kandidat interpretira relativno širok spektar emotivnih stanja (nesigurnost, uzbuđenje, zbunjenost, tugu, razočaranje, ljutnju, olakšanje, sreću...). Također će biti u mogućnosti navoditi kandidata da ostane u pojedinim stanjima (napet – dok čeka da se željena osoba javi na telefon; tužan ili veseo nakon što poklopi slušalicu) i vidjeti na koji način tijelom, bez verbalizacije, interpretira određene emocije te kako usvaja dobivene upute.

2.6. Individualna ili grupna audicija? Prednosti i nedostaci

Zanimljivo je da se audicije uglavnom provode individualno, iako bi grupne audicije vjerojatno znatno skratile proces. No, za takav rad zacijelo je potrebno veće iskustvo voditelja audicije jer istodobna prisutnost većeg broja kandidata može djelovati zbunjujuće. Kristina Jakšić Balaž, dramska pedagoginja ZKM-a, prvi krug audicija za film *Drugi* Ivone Juke koncipirala je tako da je djecu (dvanaestogodišnjake) zamolila da stanu u vrstu ispred nje kako bi ih mogla sve vidjeti, a zatim im je objasnila dramsku situaciju: nalaze se na autobusnoj stanici, a iza njihovih leđa odigrava se zamišljena scena. Oni se ne smiju okrenuti, niti smiju međusobno komentirati

situaciju, nego samo nijemo reagirati. Zatim bi im počela pričati situacije koje su bile u rasponu od smiješnih do zastrašujućih. Na ovaj način moguće je u relativno kratkom vremenu vidjeti kako djeca reagiraju na upute, koje dijete odgovara ulozi i zatim se u nastavku improvizacije koncentrirati na to određeno dijete, povezati ga u improvizaciji s drugim potencijalno zanimljivim djetetom.

Jedan od argumenata protiv grupnih improvizacija jest taj da će se djeca uplašiti i da se neće moći opustiti pred drugom nepoznatom djecom.

Dio *castinga* za *Onda vidim Tanju* radio sam po opisanom principu telefonskih razgovora, a drugi po principu grupnih improvizacija. Stekao sam dojam da djeca (dobna skupina od 14 do 16 godina) u grupnim improvizacijama više uživaju, da su opuštenija i da se osjećaju manje izloženi-ma. Umjesto da na audiciju ulaze jedno po jedno, ulazili su u grupama po četvero, petoro. Nakon uvodnog razgovora, zamolio bih djecu da odigraju skupinu prijatelja u kojoj će svatko ispričati kako mu je bilo u jučerašnjem večernjem izlasku. Bilo je zanimljivo vidjeti kako djeca koja se prvi put vide i nemaju nikakvo glumačko iskustvo bez ustezanja improviziraju. Već pri toj improvizaciji zaključio bih koji kandidat mi je zanimljiv, koji ima neku scensku prezentnost, te bih se u sljedećim improvizacijama više koncentrirao na tog kandidata.

Dramska nadarenost je kombinacija jezičnih, kinestetskih, ali i socijalnih sposobnosti (razumijevanje sebe, razumijevanje drugih i njihovih potreba)¹² tako da se dramski nadarena djeca u pravilu osjećaju ugodno i slobodno pred drugom djecom, pa im grupne improvizacije uglavnom ne predstavljaju problem. No, voditelj grupnih *castinga* imat će ipak slabiji pregled, a zbog sklonosti djece međusobnom imitiranju, voditelj možda neće steći pravu sliku o individualnim sposobnostima pojedinog djeteta. Filip Mayer, glumac iz *Koko i duhovi*, kaže: "Čini mi se da se na taj način ne mogu skroz izraziti jer kad vidim da se redatelj smješka nekom dečku koji je nešto odglumio na neki način i ja krenem glumiti na taj način, mada sam možda imao skroz drugu ideju kako ću to odglumiti."¹³

2.7. Drugi krug – rad s djecom koja su ušla u uži izbor

Nakon što se u prvome krugu odaberu kandidati koji najbolje odgovaraju ulozi, prije konačnog odabira uobičajeno je napraviti još nekoliko proba. Braća Dardenne su s odabranom dvojicom kandidata za *Dječaka s biciklom* prošla sve scene u filmu i na temelju tih dojmova odabrala Thomasa Doreta. Dodatne audicije pokazat će ispunjava li dijete zadane obveze (npr. uči li tekst), dolazi li na dogovorene sastanke, gubi li interes, uviđa li možda da zapravo nema dovoljno veliku želju da bi zbog uloge žrtvovalo dio svog slobodnog vremena. U dodatnim audicijama također dolazi do izražaja može li se dijete nositi s pritiskom i koliko je općenito psihički zrelo i stabilno. Neka djeca koju smo na temelju javnih audicija odabrali za *Čudnovate zgode Šegrta Hlapića* odlično su funkcionirala u prvome krugu, da bi se kasnije potpuno blokirala, najvjerojatnije u trenutku kada su shvatila da su vrlo blizu dobivanju uloge. Činilo se da im ne odgovara biti u situaciji koja je na neki način kompetitivna, ma koliko se mi trudili ne predstaviti je takvom. Ovo zacijelo nema toliko veze s glumačkim talentom koliko s psihičkom stabilnošću djeteta, koja je potrebna s obzirom na to da su sama snimanja nerijetko stresna.

¹² Čudina-Obradović, M., 1990, *Nadarenost – razumijevanje, prepoznavanje, razvijanje*, Zagreb: Školska knjiga, str. 8.

¹³ Iz razgovora s F. Mayerom (2012)

JURAJ LEROVIĆ:

"NE RADI

NIKADA S

DJECOM I

ŽIVOTINJAMA"

– DIJETE KAO

GLUMAC U

FILMU

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIS

2.8. Suradnja s roditeljima djece glumaca tijekom audicije

Tijekom *castinga* važno je roditelje djece upoznati sa svim detaljima scenarija i procesa rada. To je utoliko važnije što većina roditelja nema nikakvu predodžbu o tome kako izgleda proces stvaranja filma. Mnogi roditelji naposljetku odustaju zbog bojazni da će rad na filmu ugroziti djetetov školski uspjeh ili omesti njegove izvanškolske aktivnosti. Određenom broju roditelja neće se dopasti sadržaj filma, uloga koju njihovo dijete treba igrati ili scena u kojoj se treba pojaviti. Radeći film *Michael*, Schleinzner je imao naročito kompleksnu situaciju, budući da se dijete u njegovu filmu pojavljuje u seksualnom kontekstu:

“Kroz *casting* je prošlo oko 700 djece, ali veliki dio je otpao zbog laičke predodžbe o tome što to znači snimati film. Mnogi roditelji dođu i kažu : ‘Pa da... nedjeljom bi moje dijete imalo vremena’, jer nisu svjesni da bi zbog filma i oni i dijete na neko vrijeme trebali promijeniti svoj uobičajeni ritam života. (...) Bilo je i onih koji kažu: ‘Hm.. pa moje dijete i ta tema... ono zapravo ima jako malo pojma o svemu tome...’, ili kažu: ‘Moje dijete je pomalo plašljivo, naivno...’ I to treba respektirati. Čak i kada sam imao osjećaj da je to dijete savršeno za film, nisam ulazio dalje u diskusije jer mislim da je to prevelika odgovornost koju zapravo mogu preuzeti samo roditelji, kakvi god oni bili. Oni roditelji čija su djeca prolazila audicije dobivali su u svakom daljnjem krugu sve opširniji sinopsis, da bih na kraju, u zadnjem, četvrtom krugu, roditeljima dao cijeli scenarij. To je bio trenutak u kojem nisam htio nastaviti s probama, a da nisam bio siguran hoće li roditelji dopustiti svom djetetu da sudjeluje u filmu. Zatim sam se još jednom s njima susreo i objasnio im zašto radim taj film, kako će izgledati sporne scene... Napravili smo neku vrstu ugovora koji se poštovao. Tako je bilo i za vrijeme snimanja, a na kraju su Davidovi roditelji došli u montažu ‘odobriti’ da film može ići u javnost.”¹⁴

Opisana situacija je zacijelo specifičnija od uobičajenih, ali roditelji mogu vidjeti problem i u mnogim uobičajenijim situacijama. Snimajući *Onda vidim Tanju*, morao sam objasniti roditeljima maloljetnog glumca i glumice kako će biti snimljena ljubavna scena. No, razgovor nije bio dovoljan pa smo bili primorani snimiti i montirati scenu s dublerima kako bi roditeljima što bolje dočarali kako će scena izgledati u finalu.

Zaključno bi se moglo reći da je cilj audicija pronaći talentirano, stabilno dijete s kojim se može dobro komunicirati, ali također i roditelje spremne na suradnju.

3. Probe

3.1. Stajališta i iskustva vezana uz probe s djecom

Metoda i opseg proba razlikuju se od redatelja do redatelja. Tako npr. Moodysson tvrdi da “probe mogu umrtviti glumce, učiniti da nestane spontana energija.”¹⁵ Glavna glumica njegova filma *Pokaži mi ljubav* (*Fucking Åmål*, 1998), petnaestogodišnja Rebecka Liljeberg u intervjuu se prisjeća: “Probali smo jednom. Točnije, razgovarali smo o likovima jedan sat.”¹⁶

Samo snimanje filma trajalo je tridesetak dana tako da se ne može reći da su imali mnogo vremena na samom snimanju. Svejedno, rezultat je sjajan. Liljeberg je dobila nekoliko nagrada za svoju ulogu. Potpuno oprečan princip rada, ali jednako izvrsne rezultate, imaju braća Dardenne.

¹⁴ Iz razgovora s M. Schleinznerom (2012)
¹⁵ Koch, A., 1999, “Scandinavian smash comes to America”, *Indiewire*. <http://www.indiewire.com/article/interview_from_fucking_ml_to_show_

[me_love_scandinavian_smash_comes_to_ameri#>](#), posjet 23. svibnja 2012.

¹⁶ Ibid.



Rebecka
Liljeberg
(desno) u
*Pokaži mi
ljubav* (Lukas
Moodysson,
1998)

Oni su npr. za *Dječaka s biciklom* probali 45 dana na pravim lokacijama. “Obično probamo tridesetak dana, ali ovdje smo imali trinaestogodišnje dijete za glavnog glumca pa su probe trajale 45 dana. Znali smo da je talentiran, ali htjeli smo sve isprobati kako bismo bili sigurni da zaista može odigrati sve situacije.”¹⁷

Schleinkerer svoje stajalište opisuje ovako: “Kada sam se odlučio za Davida, bilo je to dva mjeseca prije početka snimanja, odlazio bih kod njega u Graz i provodio vrijeme s njim ili bi on došao u posjet k meni u Beč i prenoćio kod mene. Zatim sam pozivao i glumca Michaela Futha kako bi zajednički probali. Nisam htio da bilo što ostane nejasno ili da nešto moramo uvježbavati na setu. Na setu nestaje intimni odnos između glumca i redatelja. Između njih sada stoji gomila stranaca: rasvjetlivača, scenskih radnika, itd. Bilo bi užasno frustrirajuće, pogotovo za dijete, kada bi znalo da za neku scenu imamo sat vremena, a ono nikako ne može nešto napraviti. Mislim da bi to i za dijete i za film bilo fatalno. Mislim da uopće ne funkcionira sistem ‘Ok, našao sam dijete i sad odmah počinjem raditi’. Djeca se najprije zatvore, to je nešto što poznajemo s dječjih rođendana. Dijete te ignorira, ne odgovara na pitanja, da bi ti u nekom trenutku donijelo igračke i na kraju večeri se više ne odvaja od tebe. Dakle, potrebno je vrijeme da djeci dopustite da vas upoznaju, a i da sami upoznate djecu. To upoznavanje ne mora biti vezano za posao. Za *Bijelu vrpcu* popodnevim smo igrali društvene igre, a za *Michaela* sam s Davidom odlazio u zoološki vrt da mu pokažem gdje ćemo snimati. Htio sam mu dati osjećaj da me zanima kao osoba, a ne kao roba koja će ispuniti neka moja očekivanja. U probama treba krenuti od logike djeteta. Svaki čovjek ima svoju logiku:

JURAJ LEROTIĆ:

"NE RADI
NIKADA S
DJECOM I
ŽIVOTINJAMA"
— DIJETE KAO
GLUMAC U
FILMU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

¹⁷ Billson, A., 2012, “Dardenne brothers: ‘We don’t argue in front of the actors’”, *Guardian*, 15. ožujka 2012, posjet 26. svibnja 2012.



David
Rauchenberger
i Michael Fuith
(zatočeno
dijete i
zlostavljač) u
filmu *Michael*

netko mora spustiti dasku na WC-u, nekome je to svejedno, netko mora zatvoriti pastu za zube, nekome je to svejedno. (...) Da bi se upoznala logika i svijet djeteta s kojim ćete raditi, zapravo je opet presudno vrijeme. Jer djeci se može pristupiti samo njihovom logikom. Treba pokušati saznati gdje u životu djeteta postoje slične situacije kao u filmu. Kod Davida je bilo jednostavno utoliko što zapravo mnoge situacije iz filma postoje i u njegovom stvarnom životu. Primjerice, ni on ponekad ne smije gledati TV kad hoće, itd.”

3.2. Logika i postupnost, govor tijela, emocije

Probe su potrebne u većoj mjeri s djetetom nego s profesionalnim glumcem zato što dijete gotovo uopće nema razvijenu svijest o dramaturgiji. Pritom ne mislim na dramaturgiju cijelog filma, jer možda nije uopće nužno da je dijete poznaje. Primjerice osmogodišnji Niko Gamulin Vilogorac (Luka u *Onda vidim Tanju*) nije nikada pročitao scenarij (kako se ne bi opterećivao nepotrebnim informacijama), već smo mu pojednostavnjeno, sukladno njegovoj dobi, objašnjavali zašto postoji scena u kojoj on treba sudjelovati. Najviše sam morao raditi na dramaturgiji samih emocija. Stanislavski to naziva logika i postupnost (1991: 139). Radi se o razvijanju svijesti o tome da se neka emocija akumulira, da ona ne nastaje u sekundi, da joj prethodi neko stanje, da neko stanje slijedi i da tu postoji neki logični ritam. Ako je osoba nesigurna u sebe, ona će oklijevati pri prilaženju osobi koju simpatizira, skupljat će hrabrost, promatrat će je kriomice, u jednom trenutku će odlučiti i krenuti prema njoj... Ukratko, postojat će neka postupnost.

Djeca su sklona preskočiti te faze jer ih jednostavno možda nisu još osvijestila, nisu se dovoljno samopromatrala kako to čini profesionalni glumac. To pogotovo dolazi do izražaja u nijetim scenama gdje nema teksta koji bi ih vodio kroz emotivna stanja. Djeca također nisu toliko svjesna vlastita tijela i kako ono reagira na određene situacije. Pojednostavnjeno rečeno, ako profesionalnom glumcu zadate da igra kako *čeka nekoga*, vjerojatno će vam ponuditi barem tri različita “paketa gesta”. Od djeteta se to ne može očekivati jer se ono još nije dovoljno samopromatralo, nije svjesno svojih reakcija, pa takoreći nema što reproducirati.

Schleinker je počeo probe upravo preko govora tijela: “Na početku se radilo najviše o tome da mu osvježavam stvari kojih on uopće nije bio svjestan: da sjedi na rubu stolca jer zapravo već



Filip Mayer i
Nina Mileta u
filmu *Koko i
duhovi*

misli na to kako će se ići igrati u vrtu, da cupka nogom ispod stola, itd. Dakle, radilo se o razvijanju svijesti što tijelo radi i razvijanju svijesti o tome kako nešto predložiti govorom tijela. Preko tijela se onda može ići i prema unutra.

Tako smo se uložili približili preko glasa i držanja tijela. Pokušali smo iznaći kako se određena situacija (djetetova zatočenost, op.a) odražava na fizički izgled i držanje: ne sjediš baš uspravno, nisi baš pokretljiv, ne govoriš glasno. Vanjske, fizičke karakteristike pomogle su onda i priključivanju emocija. Tako smo se malo-pomalo približavali uložili. David je sigurno u životu iskusio nešto tužno, ali ja nisam htio te emocije iskorištavati, niti izvlačiti. Mislim da je nedopustivo na djeci primjenjivati "metodu" (*method acting*). Djetetu ne mogu reći: 'Sad misli na nešto tužno i plači'. Kada David padne na pod i urla jer mu je Michael ozlijedio ruku, razgovarali smo o tome što najviše boli... David je dijete koje stvarno već u ovoj ranoj dobi ima ambiciju postati glumac, tako da smo se ponašali kao da ide u glumačku školu."¹⁸

Zanimljivo je da i braća Dardenne i Kušan spominju jedan drugi, ali također fizički, aspekt uloge na kojem je trebalo posebno raditi. Braća Dardenne: "Thomas Doret je izvrstan, ali fizički aspekt uloge jednostavno nije bio njegov par postola... Zato smo trebali puno raditi da mu pomognemo ući u taj fizički aspekt uloge. Kao da je tu imao neki otpor. Radili smo vrlo mnogo scena u kojima ulazi u fizički kontakt s drugim likovima."¹⁹

JURAJ LEROTIĆ:

"NE RADI
NIKADA S
DJECOM I
ŽIVOTINJAMA"
— DIJETE KAO
GLUMAC U
FILMU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

¹⁸ Iz razgovora s M. Schleizerom (2012)

¹⁹ Nevada, J., 2012, "The Dardenne Brothers Discuss 'The Kid with a Bike' at AFI Festival", *Filmslate*, <<http://www.filmslatemagazine.com/interviews/>

[interview-the-dardenne-brothers-discuss-the-kid-with-the-bike-at-afi-fest](#)>, posjet 20. svibnja 2012.

Djeci je, čini se, teško prihvatiti da je i fizički kontakt dio glumačke igre. I bilo kakva fizička interakcija s nepoznatim, odnosno drugim glumcem pomalo im je neugodna. D. Kušan: “Naravno, uz scene koje su bile emotivne, problematične su bile one gdje je trebalo napraviti neki fizički kontakt. Tako je dosta teška scena, odnosno kadar bio onaj u kojem su se Nina Mileta (12 godina), koja je glumila Maricu Milić, i Filip Mayer (14 godina) trebali uhvatiti za ruke (u detalju, op.a.). Nikako to nisu mogli izvesti tako da to izgleda normalno i spontano... Ili je bilo premekano ili pretvrdo... jednostavno su imali problem s tim...”²⁰ Mayer navodi da mu je usvajanje mizanscene u kombinaciji s tekstom i fizičkim zadacima bilo najkompliciranije. I emotivna stanja u kojima se iskazuje nježnost ili ranjivost (što je više problem vezan uz životnu dob nego glumački problem) također predstavljaju problem. O tomu Mayer kaže: “To je i na glumačkoj grupi u ZKM-u svima bio problem. Odglumiti zaljubljenost ili tako nešto, a da to ne postane ili ruganje ili neka zafrkancija ili tako nešto... scena s Maricom mi je bila neugodna jer je ona puno mlađa od mene. To se na televiziji možda ne vidi, ali ona je šesti, a ja osmi i to je bilo nekako čudno malo... hm.”²¹

3.3. Režijske upute

O režijskim uputama J. P. Dardenne kaže sljedeće: “Mnogi redatelji kažu da se dijete ne može režirati. Ali, mi smo radili s Thomasom i ostalim glumcima dva mjeseca. To je osjetljiv posao. Ako ga režiraš ili instruiráš previše, postat će dijete koje se ponaša kao odrasla osoba.”²² Snimajući *Onda vidim Tanju*, uočio sam da ne funkcioniraju upute u kojima se previše objašnjava, pokušava predložiti povijest lika, itd. Djeca jednostavno nemaju strpljenja za to. Problematici su također i pridjevi u funkciji upute, npr. “ljut si”, “žalostan si”, itd. One ni odraslom glumcu ne mogu pomoći, a dijete jednostavno natjeraju da samo imitira ta stanja, da ih pokazuje, što dovodi do izvještane glume.

Weston u svojoj knjizi *Directing actors* navodi nekoliko tipova uputa koje mi se, uz određene prilagodbe dječjoj dobi (izbor riječi), čine najdjelotvornijima. Zato ću ih ovdje ukratko predstaviti:

- *Upute izvedene iz glagola.* “Npr.: ‘Optuži ga, povrijedi ga, zavedi ga’. One će skrenuti pažnju glumca s vlastite glume na glumca partnera.” (2002, 53) Dakle, umjesto da se djetetu kaže u kojem je emotivnom stanju, npr: “Ljut si na osobu xy”, bolje je reći: “Optuži osobu xy, napadni je, uvrijedi je”. Tada dijete neće razmišljati o vlastitim emocijama, nego će posredno, kroz radnju (optužbu, uvredu) i zajedničku igru s partnerom doći do njih.
- *Upute izvedene iz činjenica.* Umjesto opširnih objašnjenja zašto npr. treba glumiti još agresivnije, biti još ljuciji, dovoljno je reći neku konkretnu činjenicu iz života lika, npr: “Ovo nije prvi put da o ovom problemu razgovarate. Već si jednom sve ovo objašnjavao.”²³
- *Upute izvedene iz slika.* Neka upečatljiva slika kao uputa također može više pomoći mladom glumcu od psihologiziranja. Primjerice: “Igraj to kao da tvom sugovorniku smrdi iz usta.”²⁴
- *Fizički zadaci.* “Glumcu koji se nađe u škripcu često će pomoći ako mu date neki usputni jednostavni fizički zadatak. Jednostavna fizička radnja odvući će mu pozornost od teksta i stvarnog glumačkog zadatka pa će gluma često postati spontanija.”²⁵

²⁰ Iz razgovora s D. Kušanom (2012)

²¹ Iz razgovora s F. Mayerom (2012)

²² Andrews, N., 2012, “The Dardenne brothers discuss their latest film *The Kid With a Bike*”, *Slate*, 4. veljače 2012, <[http://www.slate.com/articles/](http://www.slate.com/articles/arts/ft/2012/02/the_dardenne_brothers_discuss_)

[their_latest_filmthe_kid_with_a_bike.2.html](http://www.slate.com/articles/arts/ft/2012/02/the_dardenne_brothers_discuss_their_latest_filmthe_kid_with_a_bike.2.html)>, posjet 29. srpnja 2012.

²³ Ibid., 57.

²⁴ Ibid., 73.

²⁵ Ibid., 75.



Crtež (motiv: dijete i zlostavljač) što ga je za potrebe filma *Michael* nacrtao David Rauchenberger

- *Unutarnji monolog.* Korisno je dijete zamoliti da naglas govori svoj unutarnji monolog, pogotovo dok igra duže nijeme pasaže. Na taj način će redatelju biti jasnije što se događa u djetetu, moći će ga jednostavnije voditi, a na kraju će samo zamoliti dijete da unutarnji monolog izgovara u sebi.

3.4. Sloboda djeteta – dijete kao koautor

Snimajući *Onda vidim Tanju* učinilo mi se korisnim i za odnos s djetetom i za rezultat rada; ne očekivati od djeteta da točno ispuni moje redateljske upute i istodobno pokušati uključiti ga, nuditi mu mogućnost da se izrazi, pitati ga kako bi ono nešto odigralo, kako bi nešto izgovorilo... Na taj se način dijete osjećalo poštovano, a gluma je postojala autentičnija. Za razliku od profesionalnog glumca koji očekuje zajedničko stvaranje uloge, dijete treba stalno poticati i paziti da atmosfera bude opuštena, što bliža atmosferi igre, kako bi se ono samo izrazilo. Braća Dardenne primjenjuju taj princip i na razradu mizanscene. "Mi na probama koristimo malu videokameru, glumci se kreću slobodno i pomažu nam da odredimo kretnje kamere za samo snimanje. Nikada ne kažemo glumcu 'Stani tamo ili stani ovdje'. To mora doći od njih, iz njihova vlastita ritma. ... Ne možeš im pokazati stvari da bi ih oni ponovili, jer će tada postati imitatori. Dijete koje imitira nešto. Morate djeci dati slobodu. (...) Orijentiramo ih i dajemo im upute, ali mnogo dolazi od njih. Mi mnogo krademo od njih. Mnogo više nego što krademo od profesionalnog glumca. Poput vampira smo!"²⁶

Slično razmišlja i Schleizer: "Sloboda je apsolutno važna, najviše zbog toga što ti dijete može dati stvari, u geste, u situaciji, koje uopće ne možeš zamisliti ni napisati. Često smo puštali kameru da snima, te bi jednostavno promatrali što će David dalje napraviti. Vrlo je važno osvijestiti djetetu da se može početi, da se može nakašljati, da može stati na neki kamenčić i ljuljati se. U tome djecu treba stalno podržavati, inače imaš lutku na navijanje koja stane na markaciju i

JURAJ LEROTIĆ:

"NE RADI
NIKADA S
DJECOM I
ŽIVOTINJAMA"
— DIJETE KAO
GLUMAC U
FILMU

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

²⁶ Crocker, J., 2012, "Jean-Pierre and Luc Dardenne interview", *Little white lies*, <<http://www.littlewhitelies.co.uk/interviews/jean-pierre-and-luc-dardenne-18334>>, posjet 25. svibnja 2012.

[littlewhitelies.co.uk/interviews/jean-pierre-and-luc-dardenne-18334](http://www.littlewhitelies.co.uk/interviews/jean-pierre-and-luc-dardenne-18334), posjet 25. svibnja 2012.



David
Rauchenberger
u filmu *Michael*

ode. Također sam pazio na to da David sudjeluje u kreiranju prostora u kojem će igrati. Sve crteže u filmu David je napravio sam, on je odlučivao gdje će ih se objesiti, donio je na set svoje privatne stvari, svoje kućne papuče, svoju torbu... Sudjelovao je u stvaranju tog svijeta. I to je na neki način bilo njegovo sidro.

K tomu, iskustvo da je njegova riječ važna, da ima vrijednost, na setu ga je na neki način ojačalo i kao glumca i kao osobu. Jer, ako je David smio reći 'Ova slika će visjeti tu' i to se prihvatilo, to mu je signaliziralo da na probi ili na setu može reći i 'Ja više ne mogu', ili 'Ne želim to napraviti'. I to će se uvažiti."²⁷

3.5. Razgovor o temama koje su izvan djetetova iskustva

Dodatnu razinu rada s djecom glumcima zahtijevaju one teme o kojima djeca još nemaju formiranu predodžbu i pitanje je tko bi im te teme trebao približiti. Tako se npr. u filmu *Michael* eksplicitno tematizira seksualni odnos između odraslog muškarca kojega igra Fuith i desetogodišnjeg Rauchenbergera. Dijete je na to trebalo pripremiti.

Schleinker pojašnjava: "Prije nego je David uopće vidio cijeli scenarij, s roditeljima sam se dogovorio tko će mu to objasniti. Nisam to napravio iz kukavičluka, nego zbog toga što ne mogu niti se želim miješati u obiteljske strukture. Jednu stvar ne smijemo zaboraviti... djeca su nama sveta i to je u redu tako. Ali, djeca nisu neka pusta bijela zemlja, ona nisu naivna i ja znam što sam znao i što sam radio s deset godina. To je bilo prije trideset godina, a otad je cijelo društvo još puno seksualiziranije. Na TV-u seks danas počinje u 18:30 sati. Prema statistikama, danas djeca između osme i jedanaeste godine imaju prvi kontakt s *hardcore* pornografijom na internetu. To sve ne znači da djecu treba dodatno seksualizirati. Mislim da to moj film ne čini. Ali, djeca u toj dobi uglavnom imaju neku predodžbu i o seksualnosti i o perverzijama, tako da mislim da je David i sam bio djelomično upućen."²⁸

²⁷ Iz razgovora s M. Schleinkerom (2012)

²⁸ Ibid.



Miljan
Chatelain u
filmu *Bijela
vrpca* (Michael
Haneke, 2009)

Izvan dječjeg iskustva je i sadržaj scene u *Bijeloj vrpci*, u kojoj se šestogodišnji Miljan Chatelain raspituje: “Što je to smrt? Hoću li i ja umrijeti?”

“Slična situacija bila je i s osmogodišnjim Miljanom u *Bijeloj vrpci* i razgovoru o smrti. Razgovarali smo s Miljanovom majkom kako bi mu ona mogla približiti tu temu. On je i sam na neki način već imao neka iskustva sa smrću... makar zbog smrti kućnog ljubimca... Međutim, nije potrebno ići u detalje, objašnjavati da tijelo otekne tri sata nakon smrti, da počne zaudarati i sl. To naravno može djelovati uznemirujuće i na nas odrasle, a kamoli na dijete. Treba dakle imati neku inteligenciju i osjećaj i znanje da bi se odredilo što se s nekim djetetom smije podijeliti, ali se zapravo može razgovarati gotovo o svemu. Treba samo znati kako. Ono u čemu nikako ne bih sudjelovao ni kao redatelj ni kao *casting manager* je upotreba djeteta za scenu koju samo dijete ne može razumjeti. Dogodilo mi se da sam jednom odbio raditi *casting* za ulogu četverogodišnjeg djeteta koje uhvati ručnu bombu koja eksplodira. Odbio sam jer se četverogodišnjem djetetu ne može objasniti što se tu događa. Nisam želio da dijete to vidi deset godina kasnije i zapita se zašto su njegovi roditelji dopustili da sudjeluje u tome. Dakle, za mene tu postoje neke granice preko kojih ne idem. Ako sam *casting manager*, nisam svodnik.”²⁹

Čini se da su probe važne i zbog toga da djeca upoznaju svoje glumačke partnere, da upoznaju filmsku ekipu i proces snimanja, te da redatelj upozna dijete i njegov specifični svijet. Iz toga se onda mogu crpiti režijske upute i spriječiti komplikacije na snimanju.

4. Snimanje

4.1. Uvod

“Snimanje filma trebalo bi biti poput nastavka probe, dakle, proces koji teče bez pritiska i otvoren je za nove putove i rješenja. Pitanje je samo kako pod financijskim pritiskom i uz sve tehničke probleme prisutne na snimanjima možemo zadržati takvu kreativnu atmosferu.” (Weston,

JURAJ LEROTIĆ:

"NE RADI

NIKADA S

DJECOM I

ŽIVOTINJAMA"

— DIJETE KAO

GLUMAC U

FILMU

HRVATSKI

FILMSKI

LJETOPIŠ

29 Ibid.



Antonio Parać
kao Koko na
snimanju filma
Koko i duhovi

2002: 405) Uz spomenute financijske i tehničke probleme, u snimanju koje uključuje djecu kao glumce pojavljuju se i problemi vezani uz njihovu (smanjenu) koncentraciju, tremu, neiskustvo, posebne potrebe, prepletanje privatnih i profesionalnih momenata te naposljetku i problemi vezani uz zakonsku regulativu koja ne dopušta da dijete radi više od zakonom propisanog broja sati. Zasad se ta zakonska regulativa u Hrvatskoj uglavnom ignorira, ali u Europi dovodi do bizarnih slučajeva. Budući da je radno vrijeme za malo dijete izrazito ograničeno, braća Dardenne u filmu *Dijete* (*L'enfant*, 2005) angažirala su 21 bebu kako bi mogli odrađivati uobičajeno radno vrijeme.

4.2. Prvi put na setu

Redateljji svjedoče da je prvi dan snimanja, bez obzira na pripreme djece, bio pomalo zbunjujući te da je na djecu djelovao sputavajuće. Redateljica Snježana Tribuson ovako opisuje prvi dan snimanja dvanaestogodišnjeg Filipa Čurića koji je tumačio glavnu dječju ulogu u *Ne dao Bog većeg zla*: “Bojao se da neće izgovoriti svoj tekst na vrijeme pa se zato, dok mu se sugovornik obraćao, samo koncentrirao na to koliko još ima sugovornikova teksta i kada on sam treba progovoriti. Zbog toga je scena izgledala neuvjerljivo. Filip nije slušao svog partnera i trebao nam je jedan dan snimanja da se opusti. Na probama nije imao taj problem. Problem se pojavio na snimanju jer se uplašio da bi mogao nešto zeznuti. Kada je shvatio da to nije kao u školi, da to nije sve tako strogo, opustio se.”³⁰

Slično iskustvo ima i Kušan s filmom *Koko i duhovi*: “Svatko od mladih glumaca je prvog dana na setu bio dosta nervozan. Pogotovo Antonio Parać (Koko) na kojem je zapravo ležao cijeli film. Pokušali smo ga opustiti tako što smo ga pokušali uključiti u cijeli proces. Tu je sudjelovala

76 / 2013

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

30 Iz razgovora sa S. Tribuson (2012)



Na setu filma
Michael

cijela filmska ekipa; dali bismo mu npr. da lupa klapu, čisto da se osjeti kao dio ekipe, a ne kao sredstvo.”³¹

Schleinzer naglašava da bi prije početka snimanja filma u kojem sudjeluju djeca trebalo pričati sa samom filmskom ekipom: “Najgore je kada se djeci pristupa kao da su idioti. Mrzim kada netko na setu počne razgovarati s djetetom visokim glasićem, imitirajući i tepajući. Razgovor s ekipom, ili sam izbor ekipe za snimanje filma s djetetom također je dosta bitan, pogotovo kada se radi o delikatnoj temi kao što je ova. Znam iz rada s odraslim glumcima da scene seksa, scene tučnjave, scene histeričnog ispada i plača stvaraju kod glumca velik pritisak i da treba na sve moguće načine pokušati stvoriti što intimniju i zaštićeniju atmosferu. Kod djece na to treba paziti još više. Tako da sam jasno svima rekao da pripaze na svoj rječnik. Nisam htio da netko u jednom trenutku kaže: ‘Što snimamo sljedeće? ... Aha, scenu kada Michael izjebe dijete’. David je sam davao naslove scenama u dispoziciji koja kola od ruke do ruke unutar filmske ekipe, pa je tako scenu zlostavljanja nazvao *noćni posjet*. Na taj način pokušali smo izbiti barem dio pritiska.”³²

JURAJ LEROTIĆ:

"NE RADI
NIKADA S
DJECOM I
ŽIVOTINJAMA"
— DIJETE KAO
GLUMAC U
FILMU

4.3. Problemi na snimanju specifični za dječju dob

Za razliku od profesionalnih glumaca koji odvajaju ili bi barem trebali odvajati privatne probleme od posla, kod djece to ne funkcionira uvijek i tu se često javljaju neočekivane situacije s kojima djeca ne mogu sama izaći na kraj. Kušan navodi: “Nakon nekog vremena snimanja i intenzivnog druženja, djeci zapravo nije postalo dosadno i nisu se umorila, kako smo se pribojavali, već su se počela ekipirati (po dobi, po veličini uloge) i stvarati neprijateljske klanove, što se odražavalo na atmosferu na snimanju. Kada smo to primijetili, počeli smo s njima igrati razne grupne društvene igre kako bismo tu socijalnu dinamiku držali pod kontrolom i zadržali zajedništvo... Ono što

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

³¹ Iz razgovora s D. Kušanom (2012)

³² Iz razgovora s M. Schleinzerom (2012)



Djeca u filmu
Bijela vrpca

nas je također pomalo iznenadilo je da su djeci bile najteže scene u kojima su statisti bili njihovi vršnjaci. U tim scenama, npr. u razredu gdje većinu čine djeca statisti njihove dobi, djeca glumci postajali su jako nervozni, vjerojatno zbog srama, zatim i bahati prema filmskoj ekipi. Vjerojatno jer su se osjetila procjenjivana od svojih vršnjaka. Te su scene bile jako zahtjevne i trebalo je dosta živaca... Roditelji na setu su također posebna priča. Neka djeca žele da roditelji budu prisutni, a neka ne žele. Neki roditelji inzistiraju da budu na snimanju, a zapravo samo ometaju svoje dijete odvlačeći mu pozornost. U jednom trenutku, pri koreografranju jedne scene koja se događala na visini, jedanaestogodišnja glumica zamolila je asistenticu redatelja da udalji sa snimanja njene roditelje koji su bili nervozni zbog sigurnosti scene.”³³

Navedene situacije svjedoče o dodatnom vremenu, odnosno strpljenju koje je potrebno imati kako bi se riješili ovi “dječji problemi”. Kako redatelj, a ni asistenti redatelja na setu često nemaju vremena za takve situacije, neke produkcije se odlučuju za zapošljavanje osobe koja će se brinuti o djeci na snimanju (ponekad će ista osoba voditi i *casting* i probe, te biti takoreći zadužena za djecu tijekom cijelog procesa).

U toj poziciji bio je Schleinzner na snimanju *Bijele vrpce*: “Taj sistem, *Kinderbetreuung*, koji se etablirao u Njemačkoj posljednjih nekoliko godina vrlo je bitan. Djeci treba jako puno pažnje, što znači da im treba osoba na koju se oni naviknu, osoba u koju imaju povjerenja. Za tu osobu oni onda na kraju i daju neki rezultat. Na *Bijeloj vrpci* sam izabrao djecu, nakon toga s njima probao, zatim i na setu snimao scene (davao upute i vodio ih, op.a.). Zapravo sam kroz tri mjeseca koliko smo snimali i živio s tom djecom. Samo snimanje bilo je vremenski najkraća dnevna aktivnost djece. Najveći dio vremena provodili smo igrajući nogomet, jašući, lončareći, zabavljajući se u dječjem disku. Bez zajedničkog druženja i bez te prirodne hijerarhije koja se na takvim druženjima izgrađuje, dobar rad s djecom ne bi bio moguć. Osoba koja kaže: ‘Ovako, prijatelji, sad je toliko i toliko sati i sad brzo u krevet’ je ista ona osoba koja i na setu od njih nešto zahtijeva. Kao redatelj imaš gomilu stvari na setu s kojima se moraš baviti nakon što scena s djetetom završi, a to dijete

zapravo i dalje zahtijeva tvoju pažnju. Zato mislim da je jako dobar potez to jednostavno prepustiti nekomu drugomu.”³⁴

Stoga ne začuđuje da ovaj način rada, prema Schleizeru, može pomoći i u kriznim situacijama, odnosno u trenutku kada dijete izgubi volju za snimanjem, što je trajni strah svakog redatelja koji radi s djecom glumcima: “Događalo se i da djeca jednostavno generalno izgube volju, ali tu se onda opet vraćamo na povjerenje i odnos koji je izgrađen na početku, prije snimanja, za vrijeme proba... i onda se djetetu pokuša objasniti koliko je ta cijela stvar nekomu važna, vidjeti da li mu se još malo raditi, u čemu je zapravo problem... U tom partnerskom odnosu (...) jednostavno imaš puno više šanse popraviti stvar, nego kada dijete koristiš samo kao sredstvo i uređaj kojim se baviš samo kad ti zatreba u sceni.”³⁵

5. Zaključak

Fraza “Ne radi nikada s djecom i životinjama” je, naravno, duhovito pretjerana, ali također upućuje na specifičnosti u radu s djecom na filmskoj ulozi. Već sam *casting* oduzet će produkciji puno više vremena, energije i novca od *castinga* za film u kojem glume odrasli profesionalni glumci. Posebnu pozornost trebat će posvetiti i razgovoru s roditeljima mladog glumca kao osobama čija suglasnost i razumijevanje također znatno utječu na odvijanje procesa stvaranja filma.

Proces probe otkrit će djetetovu osobnost, njegove specifične, najčešće privatne zahtjeve, sklonosti, fobije koje će prvotno otežati proces, ali istodobno omogućiti redatelju da se zaputi u dječji svijet, da pokuša shvatiti njegovu logiku, što će mu olakšati komunikaciju i osmišljavanje redateljskih uputa. Samo snimanje zahtijevat će ponekad obzirnije i strpljivije ponašanje filmske ekipe te osobu s pedagoškom ‘žicom’ koja će se brinuti za dijete u stankama snimanja, kako se osjetljivo i vremenski ograničeno vrijeme snimanja ne bi nepotrebno opterećivalo “dječjim mušicama”. Općenito, količina strpljenja, poznavanje dječje psihologije i odgojnih metoda potrebnih u radu s djecom navest će neke produkcije da angažiraju osobu koja će od početka procesa (*castinga*) do zadnje klape skrbiti o djetetu glumcu.

34 Iz razgovora s M. Schleizerom (2012)

35 Ibid.

LITERATURA

Andrews, Nigel, 2012, “In Tandem – The Dardenne brothers discuss their latest film *The Kid With a Bike*”, *Slate*, 4. veljače 2012, <http://www.slate.com/articles/arts/ft/2012/02/the_dardenne_brothers_discuss_their_latest_film_the_kid_with_a_bike.2.html>. Posjet 29. srpnja 2012.

Billson, Anne, 2012, “Dardenne brothers: ‘We don’t argue in front of the actors’”, *Guardian*, 15. ožujka 2012, <<http://www.guardian.co.uk/film/2012/mar/15/dardenne-brothers-dont-argue-actors>>, posjet 26. svibnja 2012.

Crocker, Jonathan, 2012, “Jean-Pierre And Luc Dardenne intervju”, *Little white lies*, <<http://www.littlewhitelies.co.uk/interviews/jean-pierre-and-lucdardenne-18334>>, posjet 25. svibnja 2012.

Čehov, Mihail, 2004, *Glumcu: o tehnici glume*, Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO

Čudina-Obradović, Mira, 1990, *Nadarenost – razumijevanje, prepoznavanje, razvijanje*, Zagreb: Školska knjiga

Koch, Aaron, 1999, “Scandinavian smash comes to America”, *Indiewire*; <http://www.indiewire.com/article/interview_from_fucking_ml_to_show_me_love_scandinavian_smash_comes_to_america#>, posjet 23. svibnja 2012.

Krušić, Vlado, 1992, “Dramska nadarenost i njezino provjeravanje”, *Umjetnost i dijete* 24/1992, Zagreb

Nevada, Jasmina, 2012, "Interview: The Dardenne Brothers Discuss 'The Kid with a Bike' at AFI Festival", *Filmslate*, <<http://www.filmslatemagazine.com/interviews/interview-the-dardenne-brothers-discuss-the-kid-with-the-bike-at-afi-fest>>, posjet 20. svibnja 2012.

Pudovkin, Vsevolod I., 1950, *Glumac na filmu*, Zagreb: Zora

Scher A. i Verrall C., 2006, *Novih 100 + ideja za dramu*, Zagreb: Hrvatski centar za dramski odgoj

INTERVJUI ZA POTREBE ČLANKA:

Bonačić, Kristian, glumac u filmu Daniela Kušana *Koko i duhovi* (2. kolovoza 2012)

Kušan, Daniel, redatelj (6. lipnja 2012)

Mayer, Filip, glumac u filmu Daniela Kušana *Koko i duhovi* (3. kolovoza 2012)

Stanislavski, Konstantin S., 1991, *Rad glumca na sebi*, 1–2, Zagreb: Cekade

Strasberg, Lee, 1987, *A dream of passion*, Toronto: Davada Enterprises

Torneo, Erin, ?, "Mood Swing: Lukas Moodysson's 'Lilya 4-Ever'", *Indiewire*, <http://zakka.dk/euroscreenwriters/interviews/lucas_moodysson.htm>, posjet 22. svibnja 2012.

Weston, Judith, 2002, *Schauspielerfuering im Film und Fernsehen*, Hamburg: Zweitausendeins

Schleiner, Markus, glumac, *casting manager* i redatelj (5. svibnja 2012)

Tribuson, Snježana, redateljica (3. srpnja 2012)



Istraživački projekt
**NAVIKE GLEDANJA FILMOVA I DOŽIVLJAJ
DOMAĆEG FILMA**

rujan/listopad 2013.



SADRŽAJ

- I. Metodologija istraživanja**
- II. Rezultati istraživanja**
 - navike gledanja filmova
 - elementi odabira filma
 - preferencije filmskih žanrova
 - preferencije platforme za gledanje filmova
 - doživljaj domaćeg filma
 - poznatost i doživljaj rada HAVC-a
 - percepcija istaknutih osoba domaće filmske industrije

METODOLOGIJA ISTRAŽIVANJA



Hrvatski
audiovizualni
centar
Croatian Audiovisual Centre

Cilj istraživanja:

Utvrditi navike gledanja filmova, posebno navika gledanja filmova u kinima uz poseban osvrt na doživljaj domaćeg filma

Tehnika prikupljanja podataka: CATI (*Computer Assisted Telephone Interviewing*)

- *komputerski potpomognuto telefonsko intervjuiranje*

Istraživački pristup: kvantitativno istraživanje

Uzorak:

1000 ispitanika; 15+; stratificiran slučajni uzorak; uzorak stratificiran prema regijama i veličini naselja uz kontrolu socio-demografskih obilježja (dob, spol, obrazovanje); standardna greška uzorka od $\pm 3,1\%$ uz razinu pouzdanosti od 95%

Prostorni obuhvat istraživanja: 21 županija u RH (6 regija)

Instrument istraživanja:

- * strukturirani upitnik
- * 44 pitanja; 34 funkcionalnih + 10 identifikacijskih pitanja
- * kombinacija pitanja otvorenog i zatvorenog tipa

II.

REZULTATI ISTRAŽIVANJA



Hrvatski
audiovizualni
centar
Croatian Audiovisual Centre

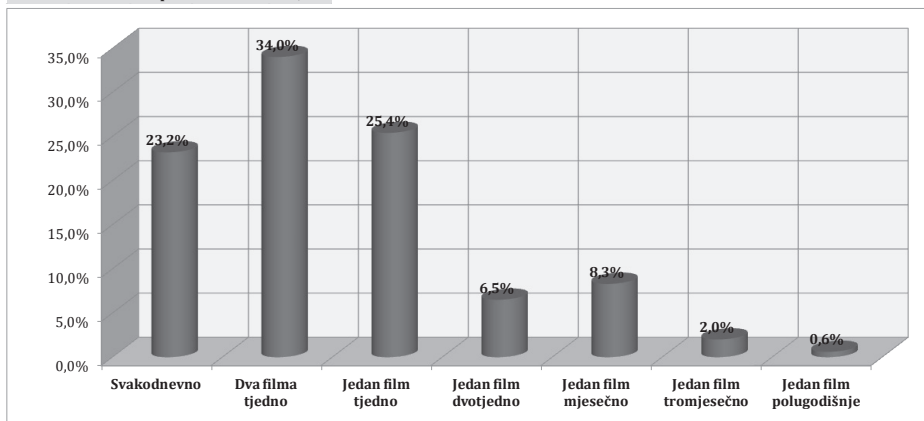
1. UČESTALOST GLEDANJA FILMOVA

Pitanje: Koliko često gledate filmove (bez obzira na mjesto gledanja)



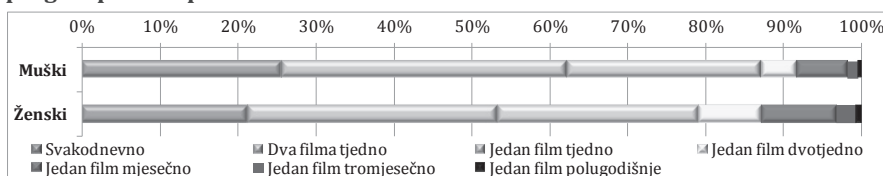
Hrvatski
audiovizualni
centar
Croatian Audiovisual Centre

Učestalost	Ispitanici	Udio
Svakodnevno	232	23,2%
Dva filma tjedno	340	34,0%
Jedan film tjedno	254	25,4%
Jedan film dvotjedno	65	6,5%
Jedan film mjesečno	83	8,3%
Jedan film tromjesečno	20	2,0%
Jedan film polugodišnje	6	0,6%
Ukupno 1000		100,0%

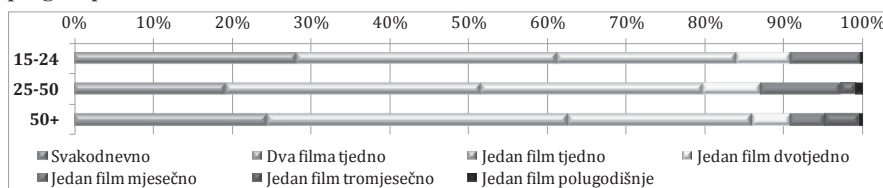


1.1 UČESTALOST GLEDANJA FILMOVA

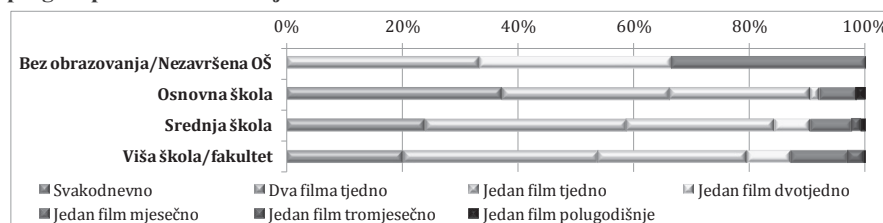
- pregled prema spolu:



- pregled prema dobi:



- pregled prema obrazovanju:

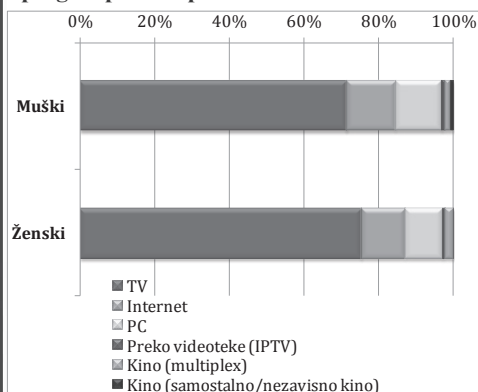


2. MJESTO NAJUČESTALIJE GLEDANJA FILMOVA

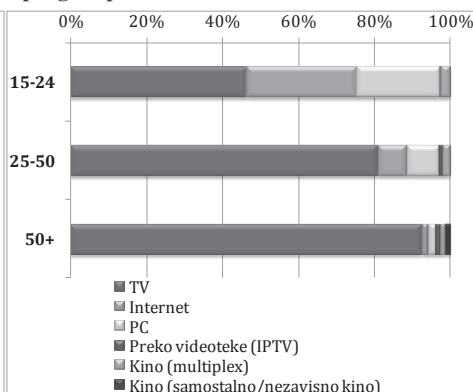
Pitanje: Gdje najčešće gledate filmove?

Mjesto	Ispitanici	Udio
TV	736	73,6%
Internet	124	12,4%
PC	110	11,0%
Preko videoteke (IPTV)	8	0,8%
Kino (multiplex)	18	1,8%
Kino (samostalno/nezavisno kino)	4	0,4%
Ukupno	1000	100,0%

*pregled prema spolu:



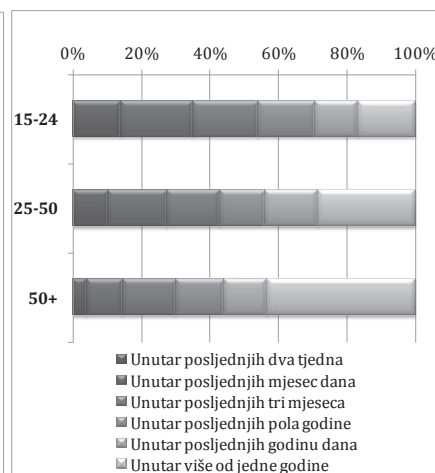
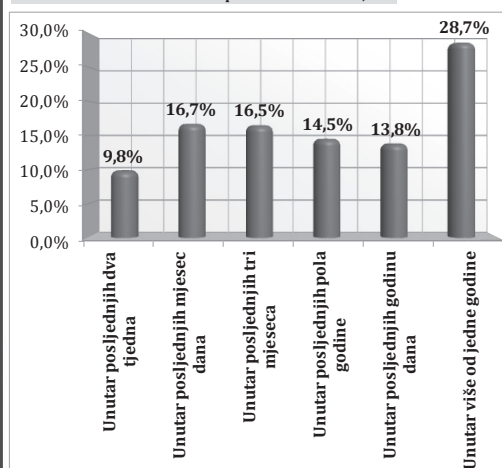
*pregled prema dobi:



3. VRIJEME ZADNJEG ODLASKA U KINO

Pitanje: Kad ste posljednji put bili u kinu?

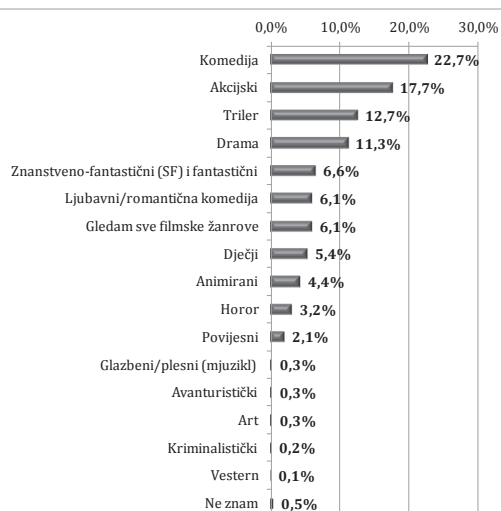
Vremenski period	Ispitanici	Udio
Unutar posljednjih dva tjedna	98	9,8%
Unutar posljednjih mjesec dana	167	16,7%
Unutar posljednjih tri mjeseca	165	16,5%
Unutar posljednjih pola godine	145	14,5%
Unutar posljednjih godinu dana	138	13,8%
Unutar više od jedne godine	287	28,7%
Ukupno	1000	100,0%



4. PREFERENCIJE GLEDANJA FILMSKIH ŽANROVA U KINU

Pitanje: Koji filmski žanr najčešće gledate u kinu?

Filmski žanr	Ispitanici	Udio
Komedija	227	22,7%
Akcijski	177	17,7%
Triler	127	12,7%
Drama	113	11,3%
Znanstveno-fantastični (SF) i fantastični	66	6,6%
Ljubavni/romantična komedija	61	6,1%
Gledam sve filmske žanrove	61	6,1%
Dječji	54	5,4%
Animirani	44	4,4%
Horor	32	3,2%
Povijesni	21	2,1%
Glazbeni/plesni (mjuzikl)	3	0,3%
Avanturistički	3	0,3%
Art	3	0,3%
Kriminalistički	2	0,2%
Vestern	1	0,1%
Ne znam	5	0,5%
Ukupno	1000	100,0%



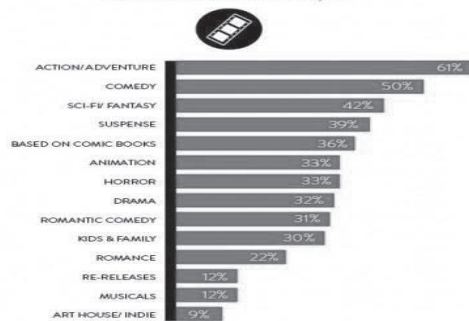
PROMOCIJA



Hrvatski
audiovizualni
centar
Croatian Audiovisual Centre

OUR FAVORITE GENRES TO SEE IN THE THEATRE

AMONG US MOVIEGOERS AGED 12+, 2012



Read As: During 2012, 61 percent of moviegoers indicated that Action/Adventures were their favorite type of movie to see in a theatre.
Source: Nielsen

nielsen

AN UNCOMMON SENSE OF THE CONSUMER™

Copyright © 2013 The Nielsen Company

PROMOCIJA

NAVIKE
GLEDANJA
FILMOVA I
DOŽIVLJAJ
DOMAĆEG
FILMA

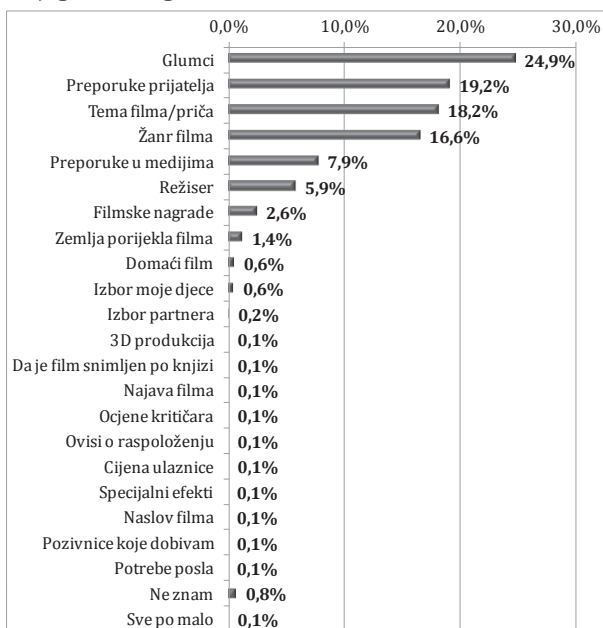
HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

5. KRITERIJI ODABIRA FILMA U KINU

Pitanje: Što utječe na izbor filma kojeg odlazite gledati u kinu?

Kriterij	f	Udio
Glumci	423	24,9%
Preporuke prijatelja	327	19,2%
Tema filma/priča	310	18,2%
Žanr filma	283	16,6%
Preporuke u medijima	134	7,9%
Režiser	101	5,9%
Filmske nagrade	44	2,6%
Zemlja porijekla filma	23	1,4%
Domaći film	11	0,6%
Izbor moje djece	10	0,6%
Izbor partnera	3	0,2%
3D produkcija	2	0,1%
Da je film snimljen po knjizi	2	0,1%
Najava filma	2	0,1%
Ocjene kritičara	2	0,1%
Ovisi o raspoloženju	2	0,1%
Cijena ulaznice	2	0,1%
Specijalni efekti	1	0,1%
Naslov filma	1	0,1%
Pozivnice koje dobivam	1	0,1%
Potrebe posla	1	0,1%
Ne znam	14	0,8%
Sve po malo	2	0,1%
Ukupno	1701	100,0%

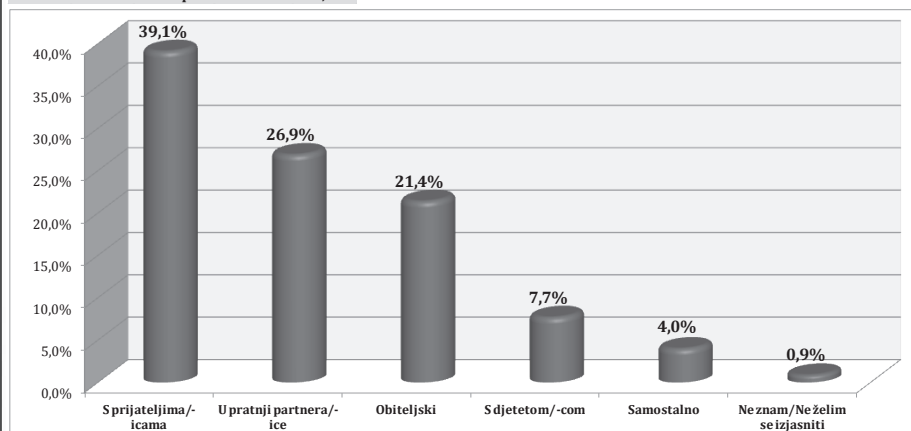
"Najutjecajniji" medij čije se preporuke uzimaju u obzir jest IMDB



6. PRATNJA PRI ODLASKU U KINO

Pitanje: Gledatelji u kino odlaze sa ili bez pratnje, s obitelji, prijateljima ili samostalno. Kako Vi osobno običavate izlaziti u kino?

Pratnja u kinu	Ispitanici	Udio
S prijateljima/-icama	391	39,1%
U pratnji partnera/-ice	269	26,9%
Obiteljski	214	21,4%
S djetetom/-com	77	7,7%
Samostalno	40	4,0%
Ne znam/ne želim se izjasniti	9	0,9%
Ukupno	1000	100,0%

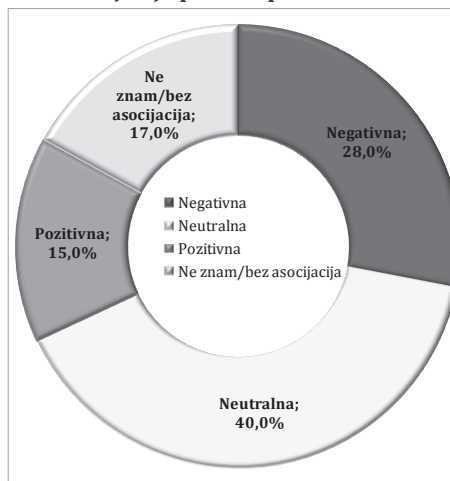


7. ASOCIJACIJA NA HRVATSKI FILM

Pitanje: Kad se kaže domaći, hrvatski film, koja Vam misao prva "padne na um"?

Asocijacija	Ispitanici	Udio
Loš film	53	5,3%
Dosadno	36	3,6%
Dobar film	33	3,3%
Svećenikova djeca	31	3,1%
Komedija	30	3,0%
Što je muškarac bez brkova	30	3,0%
Kako je počeo rat na mom otoku	29	2,9%
Tko pjeva zlo ne misli	29	2,9%
Sonja i bik	20	2,0%
Nezanimljiv film	19	1,9%
Ratni film	19	1,9%
Vinko Brešan	19	1,9%
Rat	16	1,6%
Neću ga gledati	14	1,4%
Ratna tematika	12	1,2%
Ne volim hrvatske filmove	10	1,0%
Pula film festival	10	1,0%
Ne gledam hrvatski film	9	0,9%
Drama	8	0,8%
Nekvalitetni filmovi	8	0,8%
Glumci	7	0,7%
Ivo Gregurević	6	0,6%
Kvaliteta	6	0,6%
Maršal	6	0,6%
Rene Bitorajac	6	0,6%
Sve su bolji filmovi	6	0,6%
Ostalo	528	52,8%
Ukupno	1000	100,0%

7.1. Asocijacije prema "predznaku"



* 262 različite asocijacije

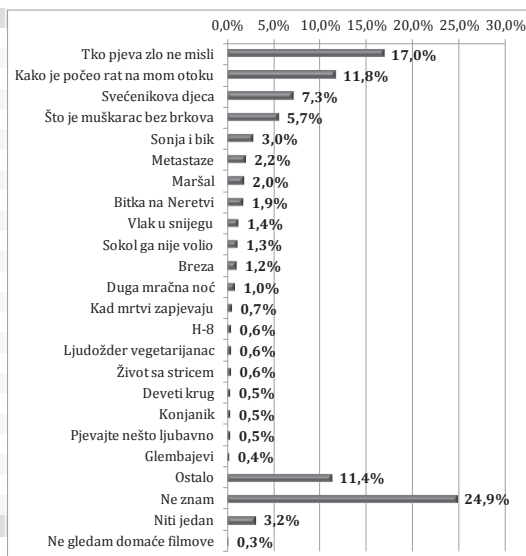
** učestalije spominjanje-imena glumaca, filmova, ali i motiva "rat", "tmurno-teško-depresivno"

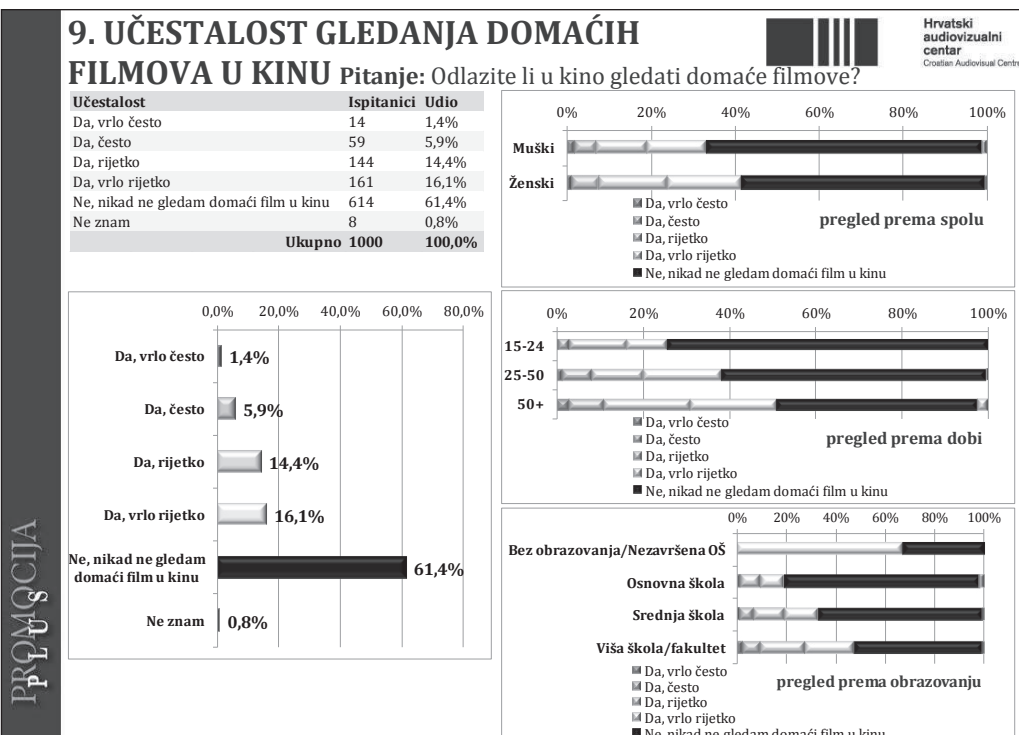
*** doživljaj "nagnut" prema negativnom

8. DOŽIVLJAJ NAJBOLJEG HRVATSKOG FILMA SVIH VREMENA – Top 20

Pitanje: Prema Vašem mišljenju koji je najbolji domaći-hrvatski film ikad snimljen?

Rang	Naziv filma	Ispitanici	Udio
1	Tko pjeva zlo ne misli	170	17,0%
2	Kako je počeo rat na mom otoku	118	11,8%
3	Svećenikova djeca	73	7,3%
4	Što je muškarac bez brkova	57	5,7%
5	Sonja i bik	30	3,0%
6	Metastaze	22	2,2%
7	Maršal	20	2,0%
8	Bitka na Neretvi	19	1,9%
9	Vlak u snijegu	14	1,4%
10	Sokol ga nije volio	13	1,3%
11	Breza	12	1,2%
12	Duga mračna noć	10	1,0%
13	Kad mrtvi zapjevaju	7	0,7%
14	H-8	6	0,6%
15	Ljudožder vegetarijanac	6	0,6%
16	Život sa stricem	6	0,6%
17	Deveti krug	5	0,5%
18	Konjanik	5	0,5%
19	Pjevajte nešto ljubavno	5	0,5%
20	Glembajevi	4	0,4%
	Ostalo	114	11,4%
	Ne znam	249	24,9%
	Niti jedan	32	3,2%
	Ne gledam domaće filmove	3	0,3%
	Ukupno	1000	100,0%





11. RAZLOZI NE-GLEDANJA DOMAĆEG FILMA

U KINU (n=614) – Top 20

Pitanje: Možete li navesti razlog zbog kojeg ne-odlazite u kino gledati domaći film?

Rang	Razlozi	Ispitanici	Udio
1	Nisu mi zanimljivi	97	15,8%
2	Bolji su mi strani filmovi	38	6,2%
3	Rijetko idem u kino, a tada ne gledam domaće	33	5,4%
4	Čekam da dođu na TV	32	5,2%
5	Loši su	32	5,2%
6	Ne gledam domaće filmove	22	3,6%
7	Ne preferiram domaće filmove	21	3,4%
8	Nema kina u mome mjestu	21	3,4%
9	Nemam vremena	20	3,3%
10	Dosadni su	17	2,8%
11	Skidam ih s interneta	16	2,6%
12	Ne volim ih	15	2,4%
13	Ne privlače me	14	2,3%
14	Loše filmske teme	13	2,1%
15	Nekvalitetni su	12	2,0%
16	Nema ih dovoljno u ponudi	11	1,8%
17	Loša gluma	9	1,5%
18	Djeca biraju filmove	8	1,3%
19	Nemam naviku	8	1,3%
20	Nema ih baš dobrih u kinu	7	1,1%
	Ostalo*	95	15,5%
	Ne znam	57	9,3%
	Nemam poseban razlog	16	2,6%
	Ukupno	614	100,0%

* ostali razlozi jedinične vrijednosti 1

PROMOCIJA

Hrvatski
audiovizualni
centar
Croatian Audiovisual Centre

12. DOŽIVLJAJ DOMAĆEG FILMA

* percepcija utvrđena kroz odnos prema prethodno definiranim

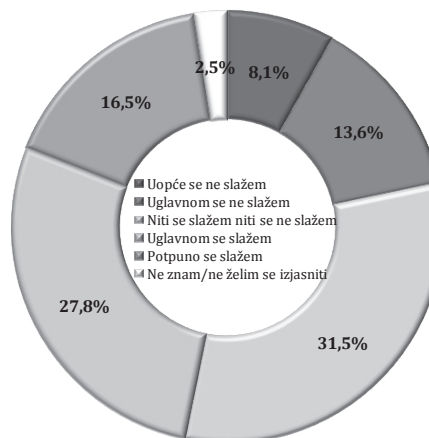
tvrdnjama; odnos prema tvrdnjama određen je prema sljedećoj ljestvici:

(5) potpuno se slažem, (4) uglavnom se slažem, (3) niti se slažem niti se ne slažem, (2) uglavnom se ne slažem, (1) uopće se ne slažem, (6) ne znam/ne želim se izjasniti

12.1. KVALITETNI FILMOVI KOJI POSTIŽU MEĐUNARODNI USPJEH

Tvrdnja: "U posljednjih se nekoliko godina u našoj zemlji rade kvalitetni filmovi koji postižu međunarodne uspjehe"

Ne/slaganje	Ispitanici	Udio
Uopće se ne slažem	81	8,1%
Uglavnom se ne slažem	136	13,6%
Niti se slažem niti se ne slažem	315	31,5%
Uglavnom se slažem	278	27,8%
Potpuno se slažem	165	16,5%
Ne znam/ne želim se izjasniti	25	2,5%
Ukupno	1000	100,0%



NAVIKE
GLEDANJA
FILMOVA I
DOŽIVLJAJ
DOMAĆEG
FILMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

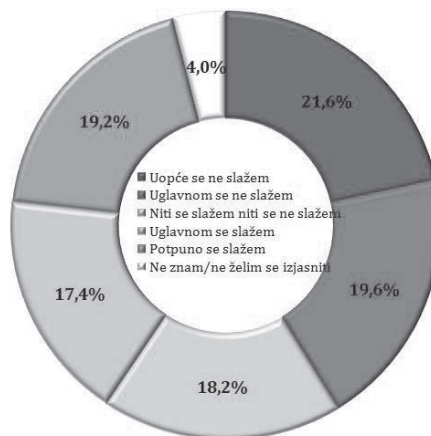
PROMOCIJA

Hrvatski
audiovizualni
centar
Croatian Audiovisual Centre

12.2. USPOREDBA S FILMOM PRIJE 20g.

Tvrđnja: "Domaći film je sada lošiji nego što je to bilo prije 20-tak godina"

Ne/slaganje	Ispitanici	Udio
Uopće se ne slažem	216	21,6%
Uglavnom se ne slažem	196	19,6%
Niti se slažem niti se ne slažem	182	18,2%
Uglavnom se slažem	174	17,4%
Potpuno se slažem	192	19,2%
Ne znam/ne želim se izjasniti	40	4,0%
Ukupno	1000	100,0%

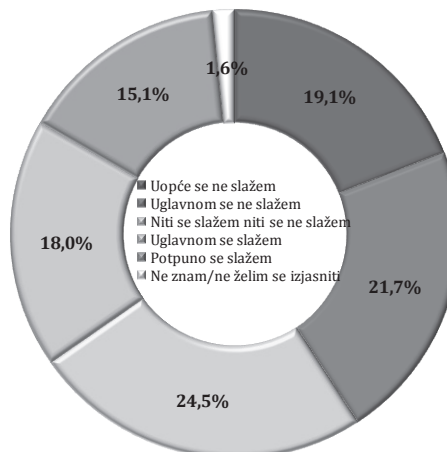


Hrvatski
audiovizualni
centar
Croatian Audiovisual Centre

12.3. ZANIMLJIVOST HRVATSKIH FILMOVA

Tvrđnja: "Većina hrvatskih filmova je dosadno i negledljivo"

Ne/slaganje	Ispitanici	Udio
Uopće se ne slažem	191	19,1%
Uglavnom se ne slažem	217	21,7%
Niti se slažem niti se ne slažem	245	24,5%
Uglavnom se slažem	180	18,0%
Potpuno se slažem	151	15,1%
Ne znam/ne želim se izjasniti	16	1,6%
Ukupno	1000	100,0%



Hrvatski
audiovizualni
centar
Croatian Audiovisual Centre

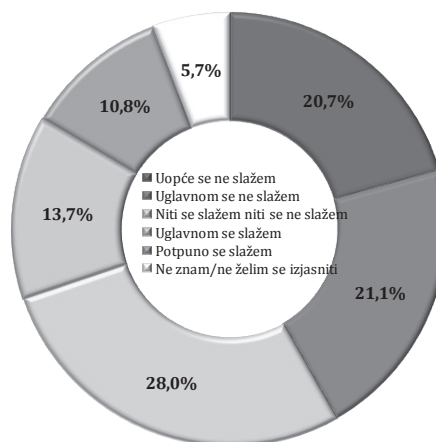
12.4. HRVATSKI FILMOVI U ODNOSU NA FILMOVE REGIJE



Hrvatski
audiovizualni
centar
Croatian Audiovisual Centre

Tvrđnja: "Hrvatski filmovi su bolji u odnosu na filmove iz zemalja regije"
(srbijske i bosansko-hercegovačke)

Ne/slaganje	Ispitanici	Udio
Uopće se ne slažem	207	20,7%
Uglavnom se ne slažem	211	21,1%
Niti se slažem niti se ne slažem	280	28,0%
Uglavnom se slažem	137	13,7%
Potpuno se slažem	108	10,8%
Ne znam/ne želim se izjasniti	57	5,7%
Ukupno	1000	100,0%



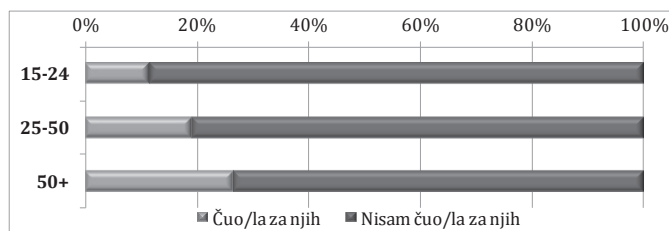
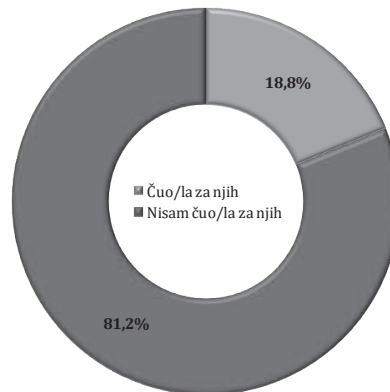
13. POZNATOST HAVC-a



Hrvatski
audiovizualni
centar
Croatian Audiovisual Centre

Pitanje: Jeste li čuli za Hrvatski audiovizualni centar - HAVC?

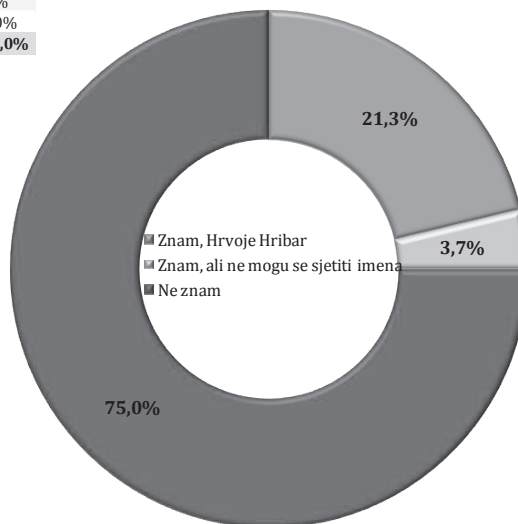
Poznatost	Ispitanici	Udio
Čuo/la za njih	188	18,8%
Nisam čuo/la za njih	812	81,2%
Ukupno	1000	100,0%



15. POZNATOST RAVNATELJA HAVC-a (n=188)

Pitanje: Znete li tko je sadašnji ravnatelj HAVC-a?

Poznatost	Ispitanici	Udio
Znam, Hrvoje Hribar	40	21,3%
Znam, ali ne mogu se sjetiti imena	7	3,7%
Ne znam	141	75,0%
Ukupno	188	100,0%



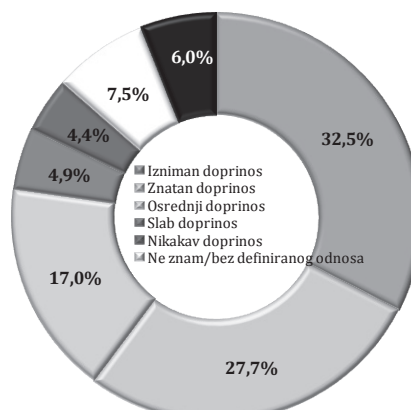
Hrvatski
audiovizualni
centar
Croatian Audiovisual Centre

16. DOŽIVLJAJ DOPRINOSA ISTAKNUTIH OSOBA IZ DOMAĆE FILMSKE INDUSTRIJE

Pitanje: Navest ću Vam imena nekoliko istaknutijih osoba iz domaće filmske industrije - režisera, producenata, filmskih djelatnika. Molim Vas da kažete Vaše mišljenje o doprinosu filmskoj industriji svakoga od njih. Za svaku osobu recite mi jeste li čuli za nju te ako jeste, kakvo je Vaše mišljenje o njihovom doprinosu domaćem filmu je li on izrazito visok, znatan, osrednji, slab ili nikakav.

16.1. Doživljaj doprinosa filmskoj industriji - "Treća najistaknutija" osoba (* rang kreiran prema zbroju udjela odgovora "izniman" i "znatan" doprinos)

Antun Vrdoljak	Ispitanici	Udio
Izniman doprinos	325	32,5%
Znatan doprinos	277	27,7%
Osrednji doprinos	170	17,0%
Slab doprinos	49	4,9%
Nikakav doprinos	44	4,4%
Ne znam/bez definiranog odnosa	75	7,5%
Nisam čuo/la za osobu	60	6,0%
Ukupno	1000	100,0%

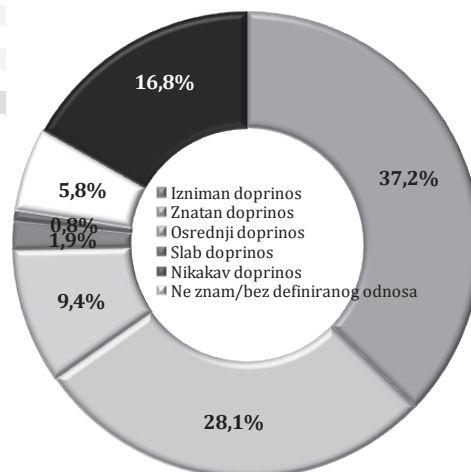


Hrvatski
audiovizualni
centar
Croatian Audiovisual Centre

16.2. Doživljaj doprinosa filmskoj industriji – “Druga najistaknutija” osoba

* rang kreiran prema zbroju udjela odgovora “izniman” i “znatan” doprinos

Krsto Papić	Ispitanici	Udio
Izniman doprinos	372	37,2%
Znatan doprinos	281	28,1%
Osrednji doprinos	94	9,4%
Slab doprinos	19	1,9%
Nikakav doprinos	8	0,8%
Ne znam/bez definiranog odnosa	58	5,8%
Nisam čuo/la za osobu	168	16,8%
Ukupno	1000	100,0%

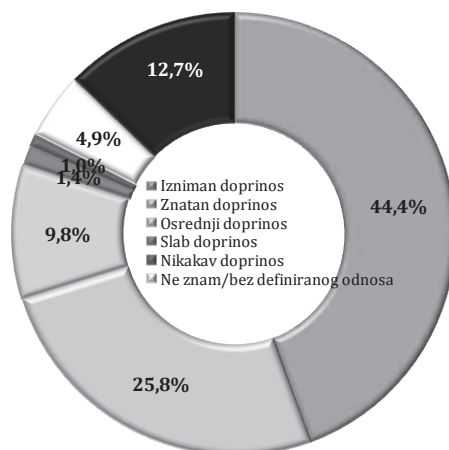


PROMOCIJA

16.3. Doživljaj doprinosa filmskoj industriji – “Najistaknutija” osoba

* rang kreiran prema zbroju udjela odgovora “izniman” i “znatan” doprinos

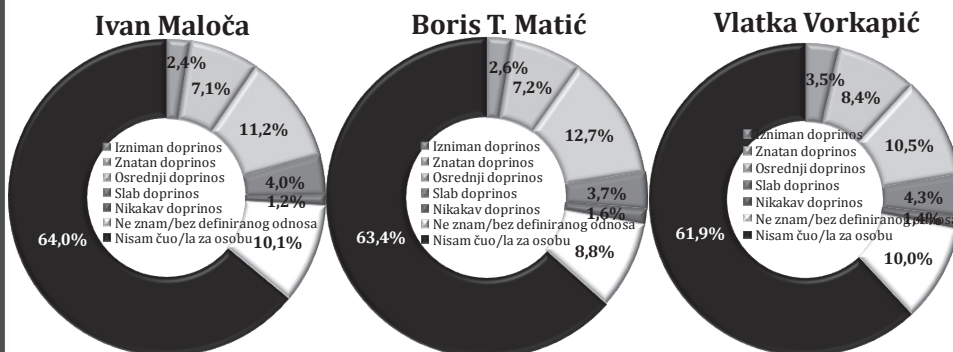
Vinko Brešan	Ispitanici	Udio
Izniman doprinos	444	44,4%
Znatan doprinos	258	25,8%
Osrednji doprinos	98	9,8%
Slab doprinos	14	1,4%
Nikakav doprinos	10	1,0%
Ne znam/bez definiranog odnosa	49	4,9%
Nisam čuo/la za osobu	127	12,7%
Ukupno	1000	100,0%



PROMOCIJA

16.4. Doživljaj doprinosa filmskoj industriji – “Tri najveće nepoznanice”

* rang kreiran prema zbroju udjela odgovora “izniman” i “znatan” doprinos



16.5. Doživljaj doprinosa filmskoj industriji - skupni pregled

* rang kreiran prema zbroju udjela odgovora “izniman” i “znatan” doprinos

Osoba	Rang (izniman+ znatan doprinos)	Izniman doprinos	Znatan doprinos	Osrednji doprinos	Slab doprinos	Nikakav doprinos	Ne znam/bez definiranog odnosa	Nisam čuo/la za osobu	Ukupno
1 Vinko Brešan	70,2%	44,4%	25,8%	9,8%	1,4%	1,0%	4,9%	12,7%	100,0%
2 Krsto Papić	65,3%	37,2%	28,1%	9,4%	1,9%	0,8%	5,8%	16,8%	100,0%
3 Antun Vrdoljak	60,2%	32,5%	27,7%	17,0%	4,9%	4,4%	7,5%	6,0%	100,0%
4 Dalibor Matanić	51,2%	23,0%	28,2%	15,3%	2,8%	1,4%	7,9%	21,4%	100,0%
5 Zrinko Ogresta	48,7%	19,3%	29,4%	24,2%	3,3%	2,0%	7,9%	13,9%	100,0%
6 Veljko Bulajić	47,7%	28,1%	19,6%	11,0%	3,5%	1,6%	4,6%	31,6%	100,0%
7 Rajko Grlić	42,2%	19,1%	23,1%	18,2%	3,0%	2,5%	9,0%	25,1%	100,0%
8 Branko Schmidt	40,0%	15,4%	24,6%	16,1%	4,1%	1,5%	10,5%	27,8%	100,0%
9 Igor Mirković	25,7%	9,6%	16,1%	15,8%	3,3%	1,4%	7,6%	46,2%	100,0%
10 Hrvoje Hribar	25,5%	9,2%	16,3%	22,6%	4,4%	1,5%	12,1%	33,9%	100,0%
11 Nenad Puhovski	15,6%	5,1%	10,5%	15,8%	5,2%	2,0%	12,0%	49,4%	100,0%
12 Vlatka Vorkapić	11,9%	3,5%	8,4%	10,5%	4,3%	1,4%	10,0%	61,9%	100,0%
13 Boris T. Matić	9,8%	2,6%	7,2%	12,7%	3,7%	1,6%	8,8%	63,4%	100,0%
14 Ivan Maloča	9,5%	2,4%	7,1%	11,2%	4,0%	1,2%	10,1%	64,0%	100,0%

Doživljaj doprinosa od najvećeg prema najmanjem

Najpoznatija osoba
Najnepoznata osoba

KLJUČNI ZAKLJUČCI



Hrvatski
audiovizualni
centar
Croatian Audiovisual Centre

PROMOCIJA
PLUS

Hrvati vole film

Filmovi se najčešće gledaju na TV-u

Hrvati nisu redoviti kino konzumenti, s tim da je domaći film vrlo rijetko odabir za kino

Hrvati odlaze u kino primarno radi zabave i opuštanja

Glumci su "najveći mamac" kod odabira filma

Doživljaj domaćeg filma na razini asocijacije - nešto veći udio asocijacija negativnog predznaka

"Tko pjeva, zlo ne misli" – najbolji hrvatski film svih vremena

Nešto je više onih koji smatraju kako je hrvatski film napravio kvalitativni pomak prema naprijed u posljednjih par godina

HAVC je u velikoj mjeri "nepoznata" institucija općoj javnosti

Doživljaj osobe s najvećim doprinosom domaćoj filmskoj industriji – Vinko Brešan



Hrvatski
audiovizualni
centar
Croatian Audiovisual Centre

PROMOCIJA
PLUS

Promocija plus

istraživanje tržišta, ispitivanje javnog mnijenja i analiza medija

Zagreb, Kruge 48

Telefon: +385 1 63 10 404

Fax: +385 1 63 10 414

e-mail: info@promocija-plus.com

URL: www.promocija-plus.com

NAVIKE
GLEDANJA
FILMOVA I
DOŽIVLJAJ
DOMAĆEG
FILMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



*Nije bilo
uzalud** (Nikola
Tanhofer, 1957)

76 / 2013

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

* Ilustracije korištene u tekstu vlasništvo su
Hrvatske kinoteke pri Hrvatskom državnom arhivu.

UDK: 791.633-051TANHOFFER, N."1957"

Slaven Zečević

Ima li klasični hrvatski film i klasičnoga junaka?

SAŽETAK: Obrazlažući temeljne značajke redateljskog rada Nikole Tanhofera, posebice u filmu *Nije bilo uzalud* iz 1957. (redateljevom cjelovečernjem prvijencu), rad se bavi općim pitanjima filmskog pripovijedanja, s posebnim naglaskom na pitanje junaka, koje se i inače često problematizira u govoru o hrvatskom filmu, obično obilježavanom pasivnošću junaka ili dominacijom anti-junaka. Obrazlažući uklopljenost likova filma *Nije bilo uzalud* u krajolik te u ideološke odrednice socijalizma 1950-ih, rad daje i širu, kontekstualnu sliku naratoloških i specifično filmoloških problema kojima se bavi, a upućuje i na temeljne značajke historiografskog proučavanja razdoblja u kojem je film nastao.

KLJUČNE RIJEČI: klasični hrvatski film, *Nije bilo uzalud*, Nikola Tanhofer, junak

Uvod

Iz novije perspektive proučavanja hrvatskoga filma 1950-ih jasno se uočava naglašena ili ciljana stilski razlika između velikog dijela filmova, osobito kod određenih redateljskih opusa, iako su osnovna određenja klasičnog stila prisutna u svim filmovima razdoblja.¹ Redatelji poput Bauera, Hanžekovića ili Marjanovića su dosljedno zadržavali neku zajedničku stilsku crtu u svojim djelima iz 1950-ih, no čini se da je jednaki ili veći broj redatelja šansu za snimanje filmova koristio kako bi dalje istraživao mogućnosti klasične narativnosti, te da su producenti u hrvatskoj kinematografiji, a takav se pristup očituje i u kinematografiji sadašnjice, vrlo brzo prihvatili model da filmove

povjeravaju autorima u prvom redu sposobnima proizvesti i zgotoviti film koji je barem jednim svojim dijelom voljan služiti ideološkim zahtjevima, dok je pitanje stilske određenosti dolazilo u obliku usputnog, neobavezujućeg zanimanja.

Upravo naglašene, a vjerujem i od autora ciljane, stilske razlike smatram dovoljno čvrstima da dio hrvatske kinematografije iz 1950-ih bude smatran izvedbenim istraživačkim ciklusom u kojem su određeni autori davali prednost istraživanju novih mogućnosti vlastitih filmskih vještina nad sigurnošću već ustanovljenog produkcijskog i režijskog puta. Dok su, primjerice, Golik i Mimica 1960-ih ustanovili, barem u kraćim nizovima, neki oblik stilske ujednačenosti, kod Tanhofera takvo ujednačavanje nije nikad bilo jasnije prisutno² ili se nije jasnije uprizorilo, nametnuvši mogućnost sagledavanja Tanhoferove filmografije na osnovi zasebnosti svakog autorova filma, neovisno o mogućoj prethodnoj negativnoj recepciji.

Takav pristup Tanhoferovoj filmografiji u kontekstu ovog rada otvara put analizi prvijenca Nikole Tanhofera, filma *Nije bilo uzalud* (1957), ne gledajući ga kao dio jedne ujednačene autorske cjeline, već kao zasebni filmski dokument koji možemo analizirati izvan uobičajenog konteksta usporedbe s recepcijski slav-nijim filmom *H-8...* (1958), ali i ostalim ostvarenjima u Tanhoferovoj filmografiji.

¹ Tekst je prerađeni ulomak znanstvenoga magistarskog rada Slavena Zečevića obranjenog na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (nap. ur.).

² Mišljenje temeljim na osnovi Tanhoferovih filmova koje sam odgledao, a koji nažalost ne predstavljaju autorovu potpunu filmografiju.

Nastanak filma

U prijevodu razgovora s filmske tribine posvećene filmu *Nije bilo uzalud*, koju je 21. veljače 1983. vodio Petar Krelja u Centru za kulturu i informacije Zagreb (kasniji Kulturno informativni centar), pronalazimo sljedeću Tanhoferovu izjavu: “Kad bih ja bio karikaturist, onda bi taj film *Nije bilo uzalud* prikazao kao raskrečenog čovjeka, čovjeka koji ovako široko stoji, jednom nogom stoji još u onoj, onoj državnoj kinematografiji kakva je postojala tamo neposredno poslije rata, a drugom nogom stoji u onom što vi kritičari danas zovete žanrovski film. Mi naravno nismo znali što je to žanrovski film, mi smo pokušali napraviti, naime ja sam pokušavao, zamislio taj film kao akcioni film.”

Andrew Tudor (2007: 7) navodi: “presudni čimbenici koji označuju žanr nisu samo karakteristike svojstvene samim filmovima; oni ovise o posebnosti kulture u kojoj djeluju”, a jedna od posebnosti filmske kulture razdoblja je da njeni primatelji također nisu pridavali pozornost jasnoj žanrovskoj određenosti filmova, pa se nije stvorila ni produkcijska potreba za jasnijim djelovanjem u žanrovskim okvirima. Naravno, pretpostavke krajnjeg učinka filma na gledatelja (uzbuđenje, strah, empatija, solidarnost), mogu biti i dijelom žanrovskog određenja. Možemo kazati da je u tadašnjoj kinematografiji bio premali produkcijski uzorak za stvaranje tipičnog žanrovskog proizvoda s određenim karakteristikama socijalističkog društva, što nerijetko vodi do zaključka da određeni filmovi u hrvatskoj kinematografiji čine gotovo jedinstvene primjere u nacionalnim okvirima. Katkad je jednostavnije utvrditi poveznicu određenog hrvatskog filma s primjerima iz drugih kinematografija ili stilskih struja, koje su nedvojbeno utjecale na hrvatske filmove, nego odrediti unutarkinematografsku poveznicu, pa i u filmografijama istih redatelja. Takav pristup možemo odrediti i kao svjesno odstupanje autora od već prikazanih izvedbe-

nih rješenja ili tematskih okvira svojih domicilnih prethodnika, jer se unutar produkcijski male kinematografije često ustrajavalo na originalnosti, a ne na preuzimanju i razradi već postavljenog.

Ni produkcijski sustav koji se svodio na komisije, povjerenike ili nešto treće, nije, vjerujem, bio sklon odobravanju onih filmova koji su kod gledatelja mogli stvoriti dojam “viđenoga”, osim u slučaju ratnih filmova, kojih je jedna od funkcija i bila ritualno ponavljanje uzornog povijesnog primjera. Hrvatska kinematografija poput drugih svjetskih kinematografija dijeli nerazrješivost “opticaža značenja između gledateljstva, industrije i filmskog teksta” (Berry–Flint, 1999: 27), a u razdoblju 1940-ih i 1950-ih ta se nerazrješivost čini još naglašenijom. Kako i sam Tanhofer kaže, često se u produkcijskom pristupu govori kao o “pokušaju”, pretpostavljajući da su autori poznavali krajnji učinak određenog oblika filmskog strukturiranja, ali ne u potpunosti i mehanizam koji to može proizvesti.

Povezujući se s uzorima iz drugih kinematografija, autori su morali pronaći model spajanja učestalih žanrovskih motiva kakvima su svjedočili gledajući inozemne filmove s ideološkim zahtjevima kakve je sustav očekivao. Tanhofer, kao i Mimica, Bauer ili Golik prije njege, vjeruje u mogućnost prijenosa, vjeruje da elementi kojima raspolaže uz stanovitu prilagodbu mogu proizvesti sličan učinak kakav imaju filmovi koje žele oponašati. Takav je produkcijski cilj mogao rezultirati scenarističkim predloškom koji je “isforsirano dramatizirao nategnut zaplet” (Škrabalo, 1984: 191), kako Škrabalo piše za film *Nije bilo uzalud*, no bilo bi naivno očekivati da je sustav imao namjeru odobravati filmove koji bi u potpunosti bili po mjeri autora. Kad se već javljaju autori koji pokazuju znatizelju prema popularnim i akcijskim oblicima, onda se produkcijski sustav smatrao odgovornim da takvim autorskim nastojanjima da posebnu ideološku nadgradnju.



Nije bilo uzalud

SLAVEN
ZEČEVIĆ: IMA
LI KLASIČNI
HRVATSKI FILM
I KLASIČNOGA
JUNAKA?

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Uvodna (najavna) špica filma *Nije bilo uzalud* navodi književnika Peru Budaka³ kao autora ideje za film, no kako i kada je Budak tu ideju odlučio ponuditi Tanhoferu, koji je potom napisao scenarij, danas je teško utvrditi. Sudeći prema ostalim filmovima razdoblja, redatelji su često bili suradnici i na scenariju ili su barem navedeni kao autori priča, odnosno “ideje” kako se uobičajeno navodilo, tako da Tanhoferova odluka da bude i autor scenarija nastavlja već iskušanu produkcijsku praksu.⁴ U prijevodu tribine posvećene filmu *Nije bilo uzalud*, nalazimo i izjavu Pere Budaka: “Ja sam htio iskoristiti neke naše močvare, da tako kažem, možda malo i simbolično (...) samo se nisam mogao odlučiti da li će to biti ove močvare naše gore iz Baranje

ili će to biti močvare, ove naše dole na ušću rijeke Neretve.” Snimljeni film nije napustio simbolično kao komunikacijski element, no o kojoj je simbolici govorio Budak nije poznato, a odgovor na to pitanje ostaje još jedna od mnogih nepoznanica vezanih uz filmove iz 1940-ih i 1950-ih, čiji svjedoci prirodno nestaju. A močvara za koju se Budak odlučuje, koja postaje pokretački motiv filma, poplavno je područje u Baranji, kutni prostor između rijeke Drave i Dunava, najpoznatiji po imenu Kopački rit.

Na istoj će tribini Budak ustvrditi kako “smatra da je bilo nadograđivanja ideje”, što je moglo biti usmjereno prema scenaristu Tanhoferu, ali i ideološkome sustavu koji je u zapletu o “sukobu cjepiva i vraćanja, odnosno

3 Ovaj hrvatski dramatičar, književnik, kazališni glumac te kazališni djelatnik najpoznatiji je po drami *Mečava*, koju je 1977. ekranizirao Antun Vrdoljak.

4 Tanhofer je bio naveden na špici Marjanovićeve *Opsade* kao jedan od suscenarista, zajedno sa Zvonimirom Berkovićem i Slavkom Kolarom.

starog i novog, progresa i regresa” (Šakić, 2009: 101) vidio još jednu prigodu za obrazovni učinak na gledateljstvo poput “nastavnih filmova” na kojima je Tanhofer radio pri početku karijere.⁵ Čini se zanimljivim da Tanhoferov prvijenac u ranoj produkcijskoj fazi nije imao naziv *Nije bilo uzalud*, već se film produkcijski vodio pod nazivom *Vještica*, a što potvrđuju ugovori filmskih suradnika na filmu. Možda je taj “radni naslov” pretpostavljao drugačiju fabularnu usmjerenost od onoga što je imao zgotovljeni film, no u konačnici je *Nije bilo uzalud* uvjerljivo naznačio da ideološko može biti uspješno uronjeno u akcijski okvir.

Junak u močvari

Ako produkcija i nije ozbiljno računala na (vjerojatno) Budakov početni naslov *Vještica*, razlika između toga i konačnoga naslova je uistinu velika te pretpostavlja potpuno drugačiji niz apriornih konotacija za budućeg gledatelja. Ako je naslov *Vještica* pretpostavljao da je glavni lik filma neka žena, čije karakterne osobine ili djelovanje mogu utjecati na druge tako da je određuju kako je u naslovu predloženo, ta su fabularna rješenja nužno nosila negativan predznak. Takav apriorni negativizam mogao je gledatelju predložiti da će npr. svjedočiti priči o posebnom zlu, te u svakom slučaju priči koja od početka nema pozitivan odnos prema svojoj osnovnoj temi, čime može biti ne samo upitna za gledanje već i za produkciju. Iako naslov *Nije bilo uzalud* gledateljima ne otkriva neki važan element zapleta, kao

što je to slučaj u naslovima filmova *Zastava*, *U oluji* ili *H-8...*, naslov Tanhoferova prvijenca najavljuje da je to čemu će gledatelji svjedočiti bilo vrijedno truda, pa samim time vrijedno i filma. Neovisno o stilskom odabiru, “naslov je u svakom slučaju više od imena ili etikete; on je uputa za tumačenje” (Danto, 1997: 169), a Tanhoferov film tim (ideološkim) uputama daje stilski dojmljiv omot.

U informativnom biltenu filma *Nije bilo uzalud*,⁶ pretpostavljam uobičajenom načinu promidžbe, nalazimo i sljedeći tekst:

“Radnja (...) vezana je uz močvaru i njezine varave vođene putove u kojoj se sablasno ocrtavaju sjene šaša, a krikovi ptica jezovito paraju tišinu. U tome kraju, gdje sve izgleda, kao da je zastalo u razvoju prije nekoliko tisuća godina, život je još uvijek vezan za mnoge predrasude i vjerovanja u natprirodne pojave, u tajanstvenosti, u magiju, koja tobože liječi, oživljuje ili usmrćuje (...) U malo selo Krnje, gotovo izgubljeno u prostranstvo močvare stiže mladi liječnik Jure Kovačić, kojemu je to nakon svršenih nauka, ponovni susret s rodnim selom”.⁷

Kako informativni bilten predlaže, narativni okvir Tanhoferova filma je dodir prošlosti i sadašnjosti (budućnosti). Prošlost je u ideološkim okvirima razdoblja najčešće nepoželjni element društvenih odnosa, ne samo jer utječe na sadašnjost pozivanjem na (pobijedena) vjerovanja prethodnih sustava već i zbog želje da uspostavi usporednu djelatnu realnost. Ako u *Nije bilo uzalud* i postoji neka dodatna tajana-

5 Radio je u “odsjeku za uski film” (filmovi snimljeni na filmskoj vrpici širine 16 mm, koja se koristila isključivo za obrazovne ili nastavne filmove). Tvrtka usmjerena na produkciju takvih filmova do 1952. se zvala Nastavni film, a potom Zora film (Škrabalo, 1984: 123).

6 Promidžbeni se materijal nalazi u arhivu Hrvatske kinoteke, odjelu Hrvatskog državnog arhiva u Zagrebu.

7 Drugi sačuvani promidžbeni materijal, ništa manje dramatičan, navodi: “Obasjane mjesecinom, sablasno blistaju mutne, crne, ustajale vode močvare. Kroz nju se polako probija jedan čovjek i upravo kad je zakoračio na suho tlo, krikne stravičnim krikom i nestane u vodi. Močvarom opet zavlada tišina, koju samo tu i tamo prekida krik noćne ptice ili praćkanje koje ribe. Sljedećeg dana komisija pronalazi leš i ustanovi smrt uslijed nesretnog slučaja.”



Nije bilo uzalud

stvenost za gledatelje, izvan privremene fabularne nepoznanice tko ubija ljude po močvari, onda je to razlog pojave usporednog legaliteta, koji u svakodnevici ideološki očito neodlučnog stanovnika močvare predstavlja životnu nužnost.

Tanhoferov film u središte zbivanja postavlja lik liječnika Jure (Boris Buzančić). Prije nego što se upozna s novim problemima življenja u rodnom selu Krnje, Juru doživljavamo kao čovjeka koji mora ispuniti životno obećanje, što znači nastaviti liječničku praksu starog seoskog liječnika Đuke Radića (Zvonimir Rogoz), koji mu je pomagao u školovanju nakon očeve smrti (najbolji prijatelj liječnika Radića), ali mora i ugađati svojoj gradskoj djevojci Veri (Zlata Perlić) koja se tijekom cijelog filma jednoznačno postavlja kao protivnik seoskom načinu života. Već sam naziv mjesta Krnje navodi na tumačenje kako se radi o nedovršenoj i nepotpunoj društvenoj skupini, koja preživljava na rubu sustavnih promjena. Jure odlazi u grad

na školovanje, što ne naglašava samo potrebu za obrazovanjem seoskog stanovništva već i nužnost odbacivanja nekih stečenih normi kako bi prihvatili okolnosti novog načina življenja. Činom obrazovanja postaje "zdravstveni radnik", potvrđuje pripadnost grupaciji "zainteresiranoj za modernizaciju" (Vukić, 2008: 73) i pretvara se u "proklamiranog nositelja društvenih aktivnosti" (ibid., 74) čiji je osnovni zadatak svojim (možda i magijskim) djelovanjem približiti i preobratiti stanovništvo rodnog kraja na nove načine liječenja, no kao osnovni mu zadatak u filmu se postavlja zadobivanje povjerenja kod stanovnika močvare.

Poput npr. glavnih likova u klasičnom američkom filmu, Jure "postaje osnovni nositelj uzročnosti" i "osnovni objekt gledateljske identifikacije" (oba navoda Bordwell, 1997: 157), tako da njegov lik ima najveći teret narativnog razvoja. Kao osnovna se suprotnost njegovu djelovanju postavlja iscjeliteljica Čarka – Marta Krstić (Vjera Simić), osoba koja

SLAVEN
ZEČEVIĆ: IMA
LI KLASIČNI
HRVATSKI FILM
I KLASIČNOGA
JUNAKA?

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

je nekad živjela u selu, ali se potom preselila u močvaru. Razlog njene odluke nije u filmu osobito jasno razrađen, ali je pretpostavka da ima veze s njenim sinom Radakom (Ljuba Tadić), koji se u prvome dijelu filma smatra mrtvim. Čin odbacivanja seoskoga života pretpostavlja odbacivanje svojevrsnog temelja društvenih odnosa koji će omogućiti preobražaj, a taj čin jasno označuje Čarku kao osobu nesklonu promjenama, ali katkad u svojem vjerovanju i čvršću od liječnika. Čarka u filmu nema dvojbi oko svog djelovanja.

No mladom liječniku je Čarka samo jedan od otežavajućih elemenata u narativnom razvoju. Uz probleme Čarke i netrpeljivost djevojke Vere prema odabranom načinu života, probleme koje možemo smatrati komunikacijskima, junak svojim djelovanjem također mora utjecati na promjenu sljedećih stanja: alkoholizam starog liječnika Radića, ljubavnu naklonost Radićeve kćeri Bojke (Mira Nikolić), pokušaje zavodjenja Vidasice (Mia Oremović), ljubomora i primitivizam njezina supruga Vidas (Ivan Šubić) te, naposljetku, zajedno s pomagačem Mijom Kladarom (Antun Vrdoljak) i tajnikom općine Markom Lipovcem (Duka Tadić), mora riješiti tajnu nekoliko smrtnih slučajeva u močvari. Osnova funkcionalnosti Tanhoferova filma jest poštovanje rokova djelovanja – gledatelji očekuju od lika mladog liječnika da razriješiti sve nepoznanice, osobito ako film ima namjeru potvrditi pripadnost normi klasične naracije.

Nije bilo uzalud započinje kadrom močvare, snimljenim iz umjerenog gornjeg raskursa, kroz koji se dijagonalno kreće ljudski lik, od gornjeg lijevog kuta prema donjem desnom kutu. Preko tog je kadra navedena cijela uvodna (najavna) špica, s tim da kadar nakon završetka špice traje još određeno vrijeme, jer na kraju kadra opažamo kako se lik opetovano

ogledava oko sebe, što možemo protumačiti dvojako. Ili lik-hodač ustanovljuje svoju samoću u tom negostoljubivom prostoru ili, što je jednako vjerojatno, život u močvari stvara kod ljudi posebne sposobnosti percepcije prostora, zvukova i kretanja, pa njegovo ogledavanje služi kao najava događaja s kraja sekvence i prepoznavanje da nije sam u toj vodenoj zamci. Valja svakako istaknuti vrlo funkcionalnu i žanrovski sugestivnu glazbu skladatelja Cipre,⁸ koju Tanhofer od početka koristi kao funkcionalni dodatak s kojim treba raspolagati oprezno.

S takvom izvedbenom pretpostavkom glazbu, koja je na početku filma prisutna samo na uvodnoj špici, možemo smatrati dodatnim elementom najave događaja, koja nakon završetka špice nestaje u zvučnoj podlozi u kojoj se izmjenjuju vjetar, krikovi ptica i zvuk hodanja po vodi, odnosno močvarnom tlu. Još za trajanja uvodne špice primjećujemo da lik u jednom trenutku stane, prihvativši se za malo krhko stablo koje raste iz močvarnog tla. Ovaj trenutak odmora od teškog probijanja kroz vodu, blato i riječno raslinje osnovnom simbolikom izjednačava krhkost ljudskog lika i drveta u močvari, dajući im jednaku šansu za preživljavanje.

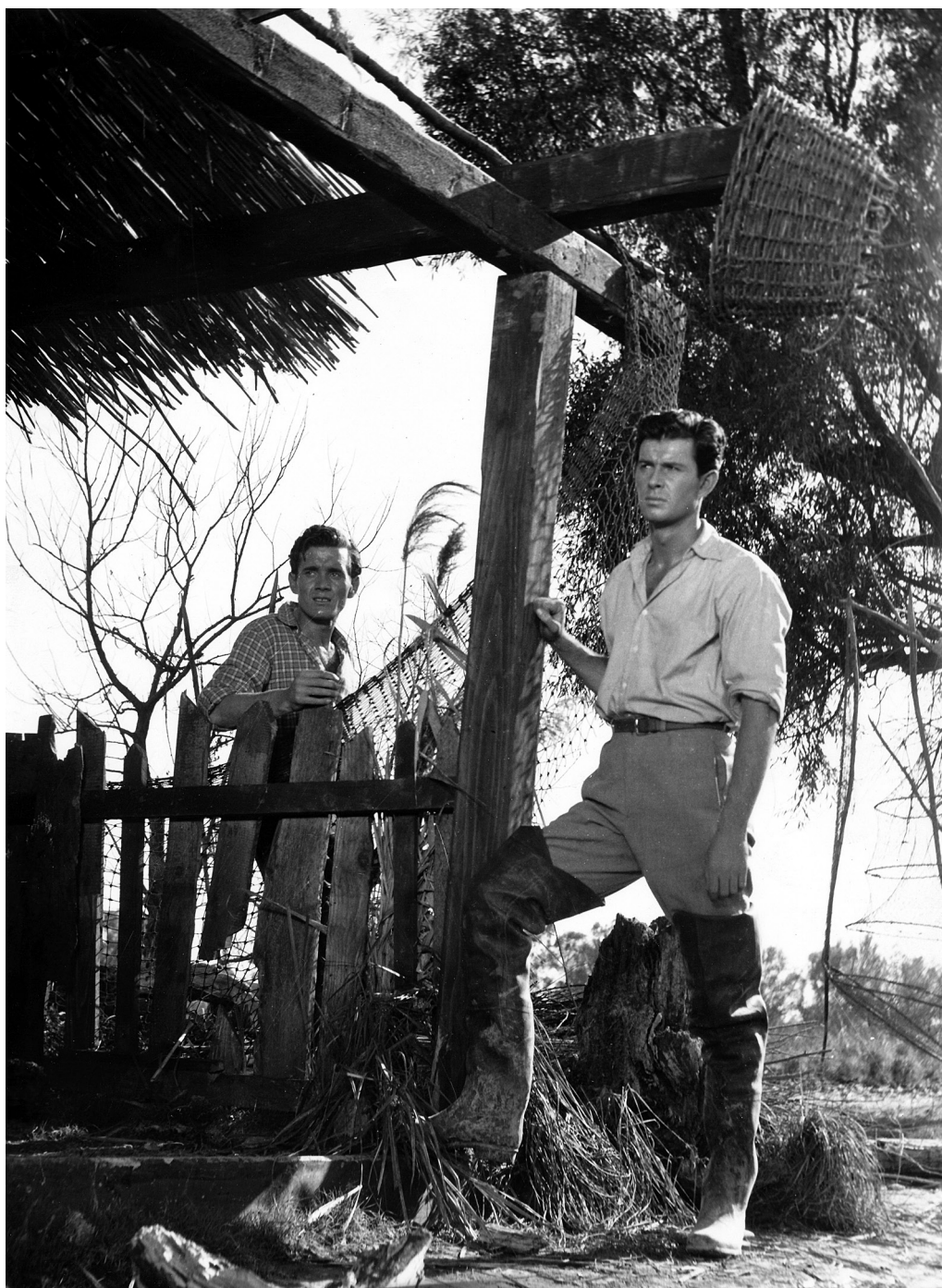
Uvodna sekvenca, ako njezinim dijelom smatramo i početni dio sa špicom, bliska je kontroliranom dokumentarizmu kakav se već pokazivao u Tanhoferovom snimateljskom stvaralaštvu, ali posjeduje dijelom i instinktivni pristup Sremčeva djela, djelujući poput najave da će Tanhofer u filmu upotrebljavati (poput Marjanovića prije njega) ona izvedbena rješenja koja imaju pretpostavku dojmljivijeg učinka na gledateljstvo. Cijela uvodna sekvenca završava smrću usamljenog lika-hodača u močvari, jer ga pri kraju sekvence napada prizorno već najavljeni drugi lik, a jedino što od lika-hodača ostaje jest odbačena kapa među

76 / 2013

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

8 Milo Cipra pripada istaknutijim hrvatskim filmskim skladateljima 1940-ih i 1950-ih, a s

Tanhoferom je već surađivao na Marjanovićevim filmovima *Zastava* i *Opsada* (usp. Paulus, 2002).



SLAVEN
ZEČEVIĆ: IMA
LI KLASIČNI
HRVATSKI FILM
I KLASIČNOGA
JUNAKA?

Antun
Vrdoljak i Boris
Buzančić, *Nije
bilo uzalud*

(pretpostavljam) lopočima. U tom trenutku filma, ni lik hodača, ni lik napadača, ne posjeduju (ili im nisu naznačene) karakteristike koje bi gledatelje mogle natjerati na veću identifikaciju ili suosjećanje za bilo koga od njih. Mogli bi ih smatrati izjednačenima, da njihov susret ipak za jednoga ne završava tragično. Nakon prikazane smrti, sve ostaje uobičajeno za močvaru, gubi se zvuk koraka po vodi, a zvuci ptičari i vjetra ponovno postaju dominantni.

Narativni mehanizam Tanhoferova privijenca je precizan uzročno-posljedični uređaj, koji ne dopušta odstupanja u svom djelovanju, a katkad može na gledatelja djelovati i suviše dosljedno u mehaničnosti izlagačkoga niza. Pogledamo li kako se scene u filmu nižu, jasno se prikazuje da je “uzročnost načelo ujedinjenja” (Bordwell, 1997: 157), što je norma za većinu filmova koji 1950-ih dijele stilsku pripadnost klasičnoj filmskoj naraciji. Utrka s vremenom, koja se mladom liječniku nameće kroz jačanje nepovjerenja stanovništva prema “modernoj medicini”,⁹ nije samo korisna fabularna premisa koja motivacijski opravdava njegov sveprisutniji sukob s Čarkom, iscjeliteljicom koja uvijek posjeduje svoje moći, za razliku od obrazovanog iscjelitelja – liječnika. To je utrka nametnuta odabranim strukturnim oblikom, u kojoj se od nositelja priče očekuje da uz sve otegotne okolnosti naznačeno približi kraju, bio taj kraj “odlučujuća pobjeda ili poraz, drijenje problema i jasan uspjeh ili neizvršenje zadataka” (Bordwell, 1997: 157).

Čini se da Tanhofer u svom privijencu, poput Marjanovića prije njega u svim svojim dugometražnim filmovima, bolje strukturno djeluje u unutarscenskoj organizaciji, nego na

razini cijelog filma. *Nije bilo uzalud* svoje strukturne nedostatke ne pokazuje uvijek jasno, ali gledatelj prepoznaje da se uzročno-posljedična nužnost odabrane stilske norme prečesto postavlja kao autorski cilj u ostvarivanju kojega pozitivni otkloni nisu mogući. Je li Tanhoferov položaj redatelja-debitanta na dugometražnom projektu smanjio mogućnost ili želju za većim odstupanjima, ako je takvih namjera uopće i bilo, danas je neutvrdivo, ali ostaje mišljenje da u omjeru konačnoga filma svi motivi nisu sustavno provedeni kroz film. Dok je u prvoj polovini filma omjer između svih uvedenih narativnih elemenata donekle skladan po svojoj naznačenosti u filmu, u drugoj se polovini ritam razumljivo ubrzava jer razrješenje ne može čekati, što smanjuje prostor za razradu nekih motiva poput nezadovoljstva djevojke Vere ili lova na Čarku, koja jednim prijedlogom liječnika zauvijek nestaje iz filma.

U filmu se ne skriva namjera za što većom vizualnom jasnoćom temeljne priče, što Tanhofera približava naslijeđu kasnog nijemoga filma i potrebi za razumijevanjem događaja primarno kroz sliku. To ne znači da Tanhofer zapostavlja uporabu zvuka, ali uz glazbu i zvukove prostora, osobito močvarnog, zvučna je podloga ta koja dijalogom postavlja film u naglašeniji ideološki kontekst. Da se kojim slučajem napravi eksperiment i film *Nije bilo uzalud* nadsinkronizira drugačijim dijalogom, dijalogom koji manje odražava vremensko razdoblje i ideološki sustav u doba nastanka filma, Tanhoferov bi film uz nepromijenjeni slikovni niz mogao imati bitno drugačiji učinak, te približiti film žanrovskim uzorima melodrame, kriminalističkoga filma, ali i filma strave.

⁹ U filmu je dodatno prisutan motiv iščekivanja, pretpostavljam novih količina cjepiva protiv tifusa, koje treba doći za deset dana. To saznajemo kroz obavijest koju Jure primi u “zdravstvenoj stanici”, no ubrzo slijedi scena u kojoj Jure i Bojka čekaju djecu za cijepljenje. Je li to novo cjepivo ili nešto drugo, u filmu je nejasno. Motiv cijepjenja prisutan je kao

dodatni dokaz rastućeg nepovjerenja prema liječniku, koji ne odustaje od svoje namjere i nakon upozorenja liječnika Radića da “ovdje ljudi ne dozvoljavaju da im djecu bodu iglama”. Motiv tifusa nije izražen, iako se radi o bolesti na koju utječe nedostatak higijene, te koja se često prenosi vodom.

Da je u sceni večere kod Vidas Čarkina i Radakova pretpovijest određena drugačije, da se motiv cjepiva nije dijaloški isticao ili da se likovima nisu pisali dijalozi koji zvuče poput parola ili pučkih fraza, film bi ostavljao dojam rubnog ideološkog proizvoda. To me navodi na zaključak da je Tanhofer u scenarij ugradio onoliko dozu ideološkog kolika je bila potrebna za prolaz u komisijama koje su odlučivale o produkcijama, a potom sav izvedbeni trud uložio da u filmu gledatelj zapamti druge narativne elemente, poput vizualnih rješenja scena. Zato film smatram vizualno kompleksnijim i učinkovitijim u strukturiranju scena nego što može odavati ukupan dojam filma. Jer kako drugačije objasniti, nego željom za dominacijom slikovne razine informacije, Tanhoferovu potrebu da sustavno kroz film vizualnim rješenjima izdvaja većinu fabularnih motiva, ne stvarajući hijerarhiju važnosti za gledatelje ili dodatno motivacijskom opravdanje. Dobar primjer za to je scena putovanja kočijom od željezničke postaje do sela Krnje. Mladi kočijaš (Mladen Šerment), vozeći Veru i Juru, objašnjava svojim putnicima kako je bilo ideja da se močvara isuši, ali da su zaduženi za ispitivanje te mogućnosti (mjernici) vjerojatno pobjegli od komaraca, iako kočijaš ne dijeli to mišljenje (dijalog završava rečenicom: "E, baš im je bilo lijepo ovdje u Krnju."). Kočijašev dijalog dolazi kao reakcija na Verinu zaprepaštenost količinom komaraca koji je grizu.

Iako joj Jura, prvo je probudivši, pokazuje mjesto rođenja u močvarnome kraju, Vera je zauzeta svojim osobnim nezadovoljstvom i strahom od malarije. U trenutku dok kočijaš govori svoju priču o isušivanju, Tanhofer odlučuje vizualno, pokretom kamere (vožnjom unaprijed), istaknuti Veru, a ne kočijaša kao što bi bilo očekivano. Nazvali Tanhoferov odabir otklonom ili stilizacijom, još uvijek gledateljski svjedočimo postupku koji pridonosi komunikativnosti djela s ciljem da "gledatelju pruži optimalan obavijesno-prikupljački pristup prizoru, barem važim aspektima prizora" (Turković, 2008: 55–56). Za kočijaša je priča o

isušivanju močvare tek usputna anegdota, za Veru je to poželjna okolnost koja se nažalost neće ostvariti. Ubodi komaraca i pokret kamere koji ističe Veru Tanhoferu su dovoljno jasan narativni postupak koji gledateljima daje uvodne informacije o Verinu karakteru. Iako već na željezničkoj postaji Vera zamijeti: "Isuse, koja prašina", tek su komarci dovoljno jak simbol života kakav joj je Jure ponudio, odnosno kojem se tijekom filma suprotstavlja.

O ulozi filmskog gledatelja Kristin Thompson piše: "Zato što djelo postoji u stalno promjenjivim okolnostima, gledateljska će se percepcija djela razlikovati kroz vrijeme. Stoga ne možemo pretpostaviti da su značenja i uzorci koje primjećujemo i tumačimo, potpuno prisutni u djelu, nepromjenjivi za sva vremena" (Thompson, 1988: 25). Vrijeme i opetovano gledanje omogućuju nam da potvrdimo ili posumnjamo u već ranije izvedena tumačenja filma ili filmova. Višestrukim gledanjem usmjeravamo gledateljsko-analitičku pozornost i prema ostalim obilježjima filmova od početno fabularnih, uvijek polazeći od potrebe za razumijevanje viđenoga. Filmovi nas "potiču da se prepustimo zaključujućoj razradi", a cilj toga djelovanja je "to što zovemo pričom" (oba navoda, Bordwell, 2008: 97), stoga je potreba za dodatnim zaključivanjem često prisutna ako filmovi pobuđuju naše zanimanje kroz duži vremenski tijek. Ako smatramo da nas "filmovi izazivaju, to je siguran znak da opravdavaju analizu, i da analiza može pomoći proširiti ili promijeniti pristup" (Thompson, 1988: 5), ali i da nas upravo promjenjive okolnosti, koje Thompson uključuje kao sastavni dio čina gledanja, tjeraju da nadograđujemo prethodno mišljenje. Tanhoferov film nije po tome posebniji, te svako novo gledanje prebacuje pozornost na druge i drugačije značajke filma. Među tim drugačijim značajkama filma, koje su rijetko bile istaknute u dosadašnjim analizama, svakako bih naglasio nekoliko motiva koje smatram začudnima za razdoblje pojavljivanja.

Glavni lik mora savladati najviše ciljeva. Dok i ostali likovi imaju svoje narativno postav-

SLAVEN
ZEČEVIĆ: IMA
LI KLASIČNI
HRVATSKI FILM
I KLASIČNOGA
JUNAKA?

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

ljene zadatke, a to uključuje i negativne likove poput iscjeliteljice Čarke, njihov manje naglašen hijerarhijski položaj smanjuje to opterećenje. Iako je u hrvatskome filmu 1950-ih (ali i 1940-ih) ograničen broj likova kojima filmska priča daje samo jednoznačne crte junaka, pa produkcijsko-ideološki sustav dopušta i pojavu mogućih dvojbi kod likova, kao što to kratkotrajno ima balerina Marija u Marjanovićevoj *Zastavi* ili, kao jača suprotnost, glavna protagonistica Belanova *Koncerta*, Tanhoferov glavni lik posjeduje drugačiju vrstu nemoći, sa sasvim mračnijim ishodom.

Junak i sustav

Iako lik liječnika u filmu prepoznajemo kao glavnog ostvaritelja narativnih ciljeva, moguće je primijetiti stanovitu pasivnost koju Tanhofer pridodaje svom junaku. On u filmu često nije istaknut kao osnovni pokretač, već samo strpljivo odgovara na poticaje okoline i događaje, katkad "prikazan kako pasivno klizi iz jedne situacije u drugu" (Bordwell, 1997: 207), kao da se radi o kakvu polumodernističkome liku. Odlazi liječiti stanovnike močvare samo u krajnjim slučajevima i posebnim okolnostima, bilo da je riječ o alkoholiziranosti starijeg liječnika Radića ili o obavijesti pomagača Mije Kladara da je nekome djetetu ili odraslome zdravlje uistinu narušeno. Njegovu pasivnost možemo pripisati prepoznavanju stanja u kojem je utjecaj iscjeliteljice Čarke daleko veći od njegova, on je često sveden na osobu koju ustanovljuje smrt nekog djeteta ili odrasloga, produbljujući nepovjerenje stanovnika močvare prema njemu i sustavu koji on predstavlja.

Za nekoga tko bi trebao poticati neobrazovane na promjenu, Tanhoferov lik je začuđujuće nepoduzetan, kao da ga sustav žrtvuje jer ni sam nema povjerenje u brze promjene.

Bordwell piše: "Što ako je karakter pasivan, koji više reagira na druge nego da sam potiče akciju? (...) U takvim slučajevima moramo izgraditi svijet priče manje potican uzročnošću, u kojem vlada nepokretnost, slučajni susreti i simbolične epizode koje prizivaju psihološke i društvene teme" (Bordwell, 2008: 117). No takav karakter-lik Bordwell postavlja u kontekst "umjetničkog filma", odnosno zahtjevnijih filmskih struktura na modernističkome tragu, koje od svojih gledatelja traže veće sudjelovanje i vjerojatno praćenje drugačijih tragova nego što bi očekivali od klasičnog narativnog filma.

To ne znači da Tanhoferov prvijenac nije strukturiran po uzorku klasičnog modela, daleko od toga, ali u načinu kako je prikazan glavni lik filma, možemo prepoznati da su redatelja privlačili i drugačiji narativni modeli, kakve će pokušati svojim kasnijim filmovima poput *Sreća dolazi u 9* (1961). Od svih likova u filmu, Jure pokazuje najmanju sklonost promjeni, dok se od ostalih poput Bojke, Vere ili liječnika Radića očekuje da tijekom filma pokušaju prevladati svoja naznačena ograničenja. I sama istraga o Čarki i njezinu sinu Radaku dolazi na poticaj lika Mije Kladara, pa se tek nakon njegove smrti Jure odlučuje na promjenu stanja, odnosno organizira Čarkino uhićivanje. Nov način života, koji Jure predstavlja, svu svoju moć ili djelovanje simbolično usmjerava u cjepivo za djecu (kao da odrasli više nisu vrijedni spašavanja ili ih je nemoguće preobratiti), no dok se taj sustav cijepljenja ne uspostavi, uloga njegova vjesnika i provoditelja za to je razdoblje socijalističkoga filma neuobičajeno mračna.

Većinu filma liječnik ne uspijeva nikoga izliječiti, djelujući poput vjernog suradnika smrti, a ne vjesnika novog sustava. Kao da nije dovoljno što tijekom filma svjedočimo umorstvu Čarkina sina Radaka,¹⁰ bilo kroz scene iz

¹⁰ Odnos između Čarke i Radaka priziva naslijeđe ekspresionističkih filmova poput Wieneovog *Kabineta doktora Caligarija* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920). U *Nije bilo uzalud* Čarkina kletva

spominje kao razlog nečije smrti, a koja se potom obično određuje kao nesretni slučaj, barem dok se ne pojavi sumnja da Čarkin sin nije mrtav.

filma ili dijalog, već se i broj smrtnih slučajeva koji prate mladog liječnika stalno povećava. I Čarkine prijetnje, i liječnikove injekcije, od kojih stanovnici močvare podjednako zaziru, nerijetko završavaju slični ishodom – nečijom smrću. Kažnjava li tako sustav svoje neposlušne podanike ili željena promjena nije toliko bliska kao što se očekivalo, u filmu ostaje otvoreno. Već sam ranije napomenuo da u odnosu likova Čarke¹¹ i Jure postoji zamjetna neravnoteža. Čarka je lik čije su moći uvijek nadohvat potrebe, bilo da je riječ o močvarnoj travi, pijavicama ili polijevanju vode preko žeravice.¹²

U doba nove industrijalizacije, Čarkina ovisnost o prirodi je sumnjiva jer poništava

vjerovanje u moć znanosti. Jure, nakon što mu je školovanje dalo novu društvenu funkciju te mu ugradilo nova potrebna znanja, još uvijek nema te očekivane vještine. Stariji liječnik Radić posjeduje znanja iz starih sustava, te je sastavni dio močvarnog područja, pa se od nje ga ni ne očekuje da bude nositelj promjene. Onaj od kojeg se to očekuje, liječnik Jure, dolazi na taj zadatak ograničenih mogućnosti, ali s bezuvjetnom vjerom u sustav. Potvrda djelovanja tog sustava prikazuje se kroz mogućnost stjecanja znanja koje nam omogućuje preobrazbu, ali i kad se ukazuje kao represivna, sveprisutna moć, kao što vidimo u liku Delića, prehladenog djelatnika kriminalističke uprave koji na kraju filma otkriva svoju zagonetnu ulogu.

11 Nadimak dolazi od glagola “čarati”, čime se ona počinje baviti nakon navodne sinove smrti.

12 U filmu se Čarka koristi sljedećim čarobnim riječima, podsjećajući na likove vještica ili zlih mačeha iz Disneyevih animiranih bajki: “U uroka, oba oka. I vodeno, ognjeno. Stigla Čarka u zoru, tjera urok u

goru. Vodom oganj gasi, da bolnoga spasi. Ni čovjeku, ni djetetu. Istruni na đubretu.” Na kraju sekvence u kojoj Jure ustanovljuje još jednu smrt (“Da, to je već treći od kad sam ovdje.”), Bojka i liječnik vide dječaka kako Čarkinom čarolijom pokušava izliječiti pile.

LITERATURA

Berry–Flint, Sarah, 1999, “Genre”, u: Miller, Toby i Stam, Robert (ur.), *A Companion to Film Theory*, Blackwell Publishers

Bordwell, David, 1997, *Narration in the Fiction Film*, London: Routledge

Bordwell, David, 2008, *Poetics of cinema*, London, New York: Routledge

Danto, Arthur C., 1997, *Preobražaj svakidašnjeg: Filozofija umjetnosti*, Zagreb: Kruzak

Paulus, Irena, 2002, *Glazba s ekrana: hrvatska filmska glazba od 1942. do 1990. godine*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, Hrvatski filmski savez.

Šakić, Tomislav, 2009, “Život nakon kraja putovanja”, u: Čegir, Tomislav; Marušić, Joško i Šakić, Tomislav (ur.), *Hrvatski filmski redatelji 1.*, Zagreb:

Hrvatsko društvo filmskih kritičara, Hrvatski filmski savez

Škrabalo, Ivo, 1984, *Između publike i države, Povijest hrvatske kinematografije 1896 – 1980*, Zagreb:

Nakladni zavod Znanje

Škrabalo, Ivo, 2006, *Dvanaest filmskih portreta: mali hrvatski filmski panoptikum*, Zagreb: V.B.Z.

Thompson, Kristin, 1988, *Breaking the Glass Armor (Neoformalist film analysis)*, New Jersey: Princeton University Press

Tudor, Andrew, 2007, “Genre”, u: Grant, Barry Keith (ur.), *Film Genre Reader III*, Austin: University of Texas Press

Turković, Hrvoje, 2008, *Retoričke regulacije*, Zagreb: AGM

Vukić, Feđa, 2008, *Modernizam u praksi*, Zagreb: Meandar

SLAVEN
ZEČEVIĆ: IMA
LI KLASIČNI
HRVATSKI FILM
I KLASIČNOGA
JUNAKA?

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Juliette Binoche
u *Ljubavnicima
s Pont-Neufa*
(Leos Carax,
1991)

76 / 2013

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791-21(4)"196/201"

Ivana Keser Battista

AKADEMIJA LIKOVNIH UMJETNOSTI SVEUČILIŠTA U ZAGREBU

Suvremeni europski igrani film: konteksti i tendencije

SAŽETAK: Pregledna studija o europskom igranom filmu koja obuhvaća posljednjih pedesetak godina predstavlja uvod u kontekst, tendencije i smjernice suvremenog europskoga filma čije se definicije zadržavaju na naznakama, lociranju senzibiliteta, spontanijih pojava, tek rijetkih proglašenja i programa. Europski se film desetljećima proučavao parcijalno kroz nacionalne kinematografije, a u novije doba, potaknut jedinstvenim europskim tržištem i koprodukcijama, sve više kao zajedničko europsko kulturno naslijeđe. Značajke su suvremenog europskoga filma u rasponu od autorova udaljavanja od politike do angažiranog filma, odnosno brige za tekuća društvena pitanja: od egzila, siromaštva i moralnih pitanja do transcendentnog filma u kojem redatelji preferiraju distanciranje od stvarnosti i odbijanje specifikiranja neuralgičnih točaka društva. Uz prevlast sigurnih žanrova, filmova s naglašenom naracijom – povijesnih romansi, komedija, akcijskih filmova i literarnih adaptacija – europski je film i danas sklon eksperimentu i inovaciji, odbijajući slijedenja propisanih pravila u *mainstream* naraciji. U europskome se filmu nastavlja tradicija filma kao osobne izjave, odnosno malog budžeta koji omogućuje preispitivanje filmskih konvencija. Bavljenje europskim filmom danas znači prije pronalaženje struktura, ustanovljivanje kategorija i kontinuiteta, negoli definiranje stvaralačkih ključeva i prikladnih okvira s ciljem razvrstavanja raznolike europske produkcije.

KLJUČNE RIJEČI: europski film, identitet, moderni film, postmoderni film, nacionalni film, transnacionalni film, modeli produkcije, narativne strategije

Svaki pokušaj sažimanja i imenovanja tendencija u europskome filmu u posljednjih pedesetak godina nameće usporedbu s etabliranim smjerovima i pojmovima kao što su talijanski neorealizam, francuski novi val, poljska filmska škola, novi njemački film, novi portugalski film ili češki novi val. Pojave u europskome filmu danas se jednostavno opisuju kao tendencije. Redatelji i filmolozi izbjegavaju programske okvire, a filmovi predstavljaju logičan proizvod stanja koje odražava i (post) teorija,¹ stoga se definicije tendencija europskoga filma zadržavaju na naznakama, lociranju senzibiliteta, spontanijih pojava, tek rijetkih proglašenja i programa.

Bavljenje suvremenim europskim filmom možemo započeti s uporištem u nepo- bitnim činjenicama naslijeđa autorskoga filma, filma kao kulturne artikulacije, industrijskoga proizvoda uz nemogućnosti odmak buduća da je produkcija recentna. Europski se film proučava parcijalno kroz nacionalne kinematografije i sve više kao sveukupno naslijeđe, s ciljem pronalaženja općih značajki i poveznica europske produkcije. Iako je istraživanje europskoga filma nakon modernizma u začecima, niz je teoretičara ovoj temi dao značajan doprinos: Elizabeth Ezra, Thomas Elsaesser, Wendy Everett, John Orr, Ian Aitken, Paul Coates. Ova će se studija stoga baviti tek parcijalnim naporima lociranja tendencija i redefinicija na-

¹ Francesco Casetti (2007: 33) smatra kako svjedočimo pomolu nove teorije koja je neformalna i disperzivna zbog trojakog razloga. Kao prvo, film više nije jedinstven i konzistentan predmet koji može biti podvrgnut specifičnim oblicima istraživanja no,

potom, film je oduvijek bio na raskrižju različitih polja. I, kao treće, u postmoderno doba laćanje racionalnosti čini se kao zamka u kojoj se svaki predmet proučavanja opire shematizaciji.

cionalnoga filma od 1960-ih do danas, budući da je tema europskoga filma neiscrpna i da su njezini segmenti u filmologiji nejednako obrađeni. Neujednačeni teoretski pristupi na osnovi geografskih, političkih ili estetskih uporišta onemogućuju jedinstveno polazište za moguće taksonomije europskoga filma. Osim toga, publika prilazi filmu dvojako: kao zabavi ili kao kulturnom proizvodu. Zbog toga će ova studija predstavljati tek skicu konteksta i smjernica suvremenog europskoga filma s naglaskom na igranome, dugometražnome filmu.

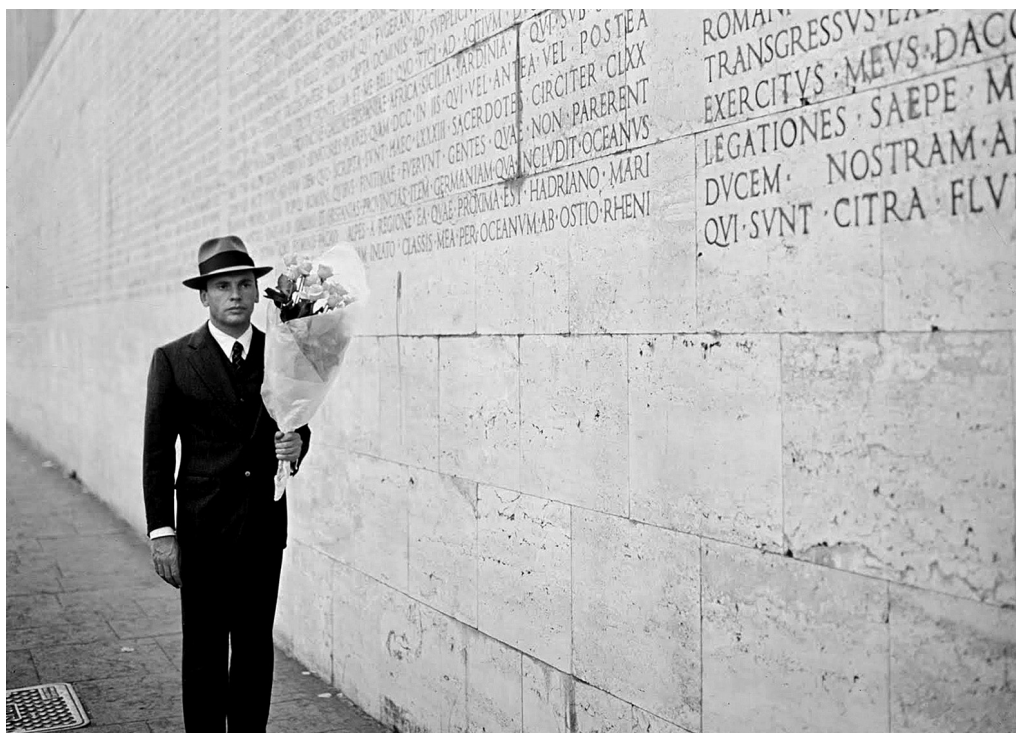
Europski filmovi, smatra Ian Aitken (2005: 82), mogu se proučavati dvojako: u odnosu prema problemima nametnutima globalizacijom ili pak u odnosu na pitanje kako su ti problemi artikulirani u određenom nacionalnom filmu ili u filmovima određenih redatelja. Prema Aitkenu, važni događaji koji su potaknuli revalorizaciju europskoga filmskog naslijeđa jesu: pad komunizma 1989, uvjeti ubrzanih procesa globalizacije, implementacija jedinstvenog europskog tržišta, s dodatnom tenzijom dvaju suprotstavljenih pokreta s kraja 20. stoljeća: problemom europske kulturne homogenizacije i kulturne heterogenizacije, odnosno ujedinjenja i fragmentacije.

Bavljenje europskim filmom danas znači pronalaženje struktura, ustanovljivanje kategorija i kontinuiteta prije negoli definiranje stvaralačkih ključeva i prikladnih okvira s ciljem razvrstavanja raznolike europske produkcije. Novi oblici izražavanja, tijekom i nakon 1960-ih, ukratko preporučuju hibridnost, promiskuitetnost, performativnost. Odnos s američkom, preciznije, hollywoodskom produkcijom pritom je istodobno poticajan i sporan. Europski se film još uvijek definira na neki način onim što hollywoodski film nije. Godine 1960-e i 1970-e predstavljale su kratku renesansu europskoga filma, posebno u Italiji, Francuskoj, Njemačkoj i Velikoj Britaniji. Na tržištu SAD-a 1967. je iz prethodno spomenutih zemalja bilo više od 220 filmova, 1987. tek 83 filma, dok danas više od 80% filmova iz spo-

menutih europskih zemalja nikada ne napusti zemlju podrijetla (Wayne, 2002: 12). U posljednjih dvadesetak godina sve je više američkih koprodukcija u Europi. Zahvaljujući američkim produkcijskim i distribucijskim kućama (Miramax, Buena Vista), sve je više filmova u Europi načinjenih s američkim zaleđem, uz pomoć kojih se zapravo otkrivaju europski autori u matičnim (europskim) zemljama.

Hollywoodska produkcija često služi kao referentna točka za definiciju europskoga filma. Mike Wayne u pokušaju definicije paneuropskoga filma s Hollywoodom kao glavnim sugovornikom prepoznaje tako tri modela europskoga filma: filmove oponašanja, prevodeanja i odbijanja. Filmovi oponašanja preuzimaju modele hollywoodskoga filma; uobičajene narativne strategije i međunarodne filmske zvijezde. Prevođenje bi, pak, predstavljalo vezu s popularnom kulturnom strategijom kojom su se već služili redatelji francuskoga novog vala i novoga njemačkoga filma. Wim Wenders tako u filmu *Iskupljenje* (*Don't Come Knocking*, 2005) smješta radnju u SAD, donoseći svojevrstu preradu materijala o vremenšnoj zvijezdi vesterna koja stari i prezire svoj život, utjelovljujući pojam "drugog" u prepoznatljivoj američkoj ikonografiji. Primjer filmova s odbijanjem dijaloga s Hollywoodom možda je najlakše uočiti u filmovima redatelja poput Krzysztofa Kieślowskog, posebno u trilogiji *Tri boje* (*Trois couleurs*, 1993–94) često kritiziranim zbog elitizma (Wayne, 2002: 74).

Za novo doba europskoga filma, koje u nedostatku bolje definicije možemo nazvati postmodernim dobom, možemo reći da počinje negdje završetkom visokog modernizma kakav primjerice možemo naći u filmu Jean-Luca Godarda *Ludi Pierrot* (*Pierrot le fou*, 1965). Danas je teško određivo kada se zapravo javljaju prvi postmodernistički filmovi i u čemu se razlikuju od modernističkih. Filmolog Angelo Restivo (2010: 169) primjerice ističe film Bernarda Bertoluccija *Konformista* (*Il conformista*, 1970) kao djelo koje predstavlja redateljev



Konformist
(Bernardo
Bertolucci,
1970)

simbolički raskid s političkom modernističkom tradicijom ljevičarskoga filmskog stvaralaštva 1960-ih.

Distanciranje od estetike modernizma

Konformist je nastao na kraju dekade politizirane kulturalne produkcije tipične za modernizam. Film nas vodi u Italiju 1930-ih, u doba pojave i rasta fašizma, kroz izravnu kritiku uloge intelektualca. Marcello Clerici, glavni lik, pridružuje se fašistima, ženi se “malograđankom”, sprema ubojstvo antifašističkog aktivista u egzilu (svojeg bivšeg profesora), a najbolji prijatelj mu je slijepac, također fašist, kojega nakon pada Mussolinija 1943. pokazuje. Ovaj pripadnik srednje klase u potrazi za očinskom figurom, u potrazi za “normalnim,

zdravim” nastoji prevladati svoju homoseksualnost, no svugdje nailazi na heteronormativnost, a tek padom fašizma prihvaća svoju “abnormalnost”.

Konformist je visokofragmentirane narativne strukture. Priča je sastavljena od serije *flashbackova* Clericijeva života i tek nekoliko cjelovitih gledanja filma omogućuje razumijevanje cijele priče. *Konformist* je utjecao na niz autora: Francisa Forda Coppolu, Martina Scorsesea, Stevena Spielberga, pa se može reći da je izravno utjecao na estetiku redatelja Novoga Hollywooda.² To je narativni film u kojem se pretapaju fantazija i stvarnost, koji prema Restivu predstavlja ne samo krizu i raskid s estetskim tradicijama umjetničkoga filma nego i anticipaciju dolazeće estetike slike. Film nastaje u trenutku kad psihoanaliza ulazi

² Prema Bertoluccijevim riječima iz razgovora naslovljenog “Films are way to kill my father”, Vittorio Storaro, direktor inventivne fotografije u

Konformistu, stilski je utjecao na filmove spomenutih američkih redatelja. Storaro je poslije bio snimatelj Coppoline *Apokalipse danas* (*Apocalypse Now*, 1979).

u teoriju ljevice (kroz nesvjesno kao odnos između kulture i ideologije, između pojedinca i društva). Intimni je Bertoluccijev poticaj za film bila potraga za vlastitim prostorom djelovanja, odnosno pitanjem kako “ubiti oca” – ne samo svojeg biološkog oca Atilija Bertoluccija, priznatog pjesnika i filmskog kritičara, nego i redatelja Jean-Luca Godarda. *Konformist* je zapravo metafora odnosa prema Bertoluccijevu mentoru Godardu, ikoni modernističkoga filma. Bertolucci u povodu prikazivanja filma izjavljuje: “Ja sam Marcello (glavni lik u filmu) i radim fašističke filmove i želim ubiti Godarda koji je revolucionar i radi revolucionarne filmove i koji mi je bio učitelj” (Dika, 2003: 97).³

Bertoluccijeva pozicija fašista u misi-ji ubijanja radikala zapravo je dekonstrukcija osobne i kolektivne memorije, kakvu će poslije vrlo često prakticirati primjerice njemački redatelji u filmovima koji se bave prevladavanjem prošlosti: Rainer Werner Fassbinder, Hans-Jürgen Syberberg, Margarethe von Trotta, Volker Schlöndorff ili Helma Sanders-Brahms, koji su često i samim naslovima filmova aludirali na Njemačku i njezino stanje. Takva je njemačka produkcija nastala nakon Hamburške deklaracije (1979), s ciljem propitivanja strategija iz kasnih 1970-ih, kada film prerasta u službu gledatelja s novom obvezom prema stvarnosti.

Nova obveza prema stvarnosti ne znači samo propitivanje prošlosti nego i propitivanje sadašnjosti. Film *Katzelmacher* (1969), drama

koju je napisao i režirao Fassbinder, zasnovan je na dijalogu i koreografiji svakodnevnih rutina i bavi se negativnom slikom sociološke i psihološke geneze (njemačkoga) društva izobilja i malograđanske ravnodušnosti. Osnova toga filma je kritika društva: rasizma, ksenofobije, seksizma, netolerancije, hipokrizije. *Katzelmacher* je pogrdni naziv za *Gastarbeiters* – prepredenog, seksualno promiskuitetnog južnjaka, u ovom slučaju Grka kojega glumi sam Fassbinder. U filmu je stilski zamjetna odsutnost dubinskih kadrova, naglašenost statične kamere, posljedica nedostatnog budžeta ovoga, drugog po redu Fassbinderova filma, ali i redateljeve odluke da primijeni antiiluzionističke naputke Bertolta Brechta. Film je organiziran u kratke prizore, glazba je nedijegetska, ali simbolička (riječ je o jednom opusu iz Schubertovih *Njemačkih plesova*). Fassbinder u epilogu daje posvetu svojem suradniku Yaaku Karsunkeu, u kojoj kaže: “Bolje je raditi nove greške nego kontinuirano ponavljati stare do točke nesvjesnosti.”

Eksperimenti, obrati u svojstvu propitivanja percepcije bit su nastojanja tadašnjeg njemačkog i europskoga filma, zamjetni i u minimalističkome filmskom stilu redateljskoga dvojca Jean-Mariea Strauba i Danièle Huillet. U filmu *Kronika Ane Magdalene Bach* (*Chronik der Anna Magdalena Bach*, 1967), primjeru tzv. materijalističkoga filma,⁴ Straub i Huillet predstavljaju glazbu J. S. Bacha kao strukturnu dominantu, koja pridonosi dekon-

3 U filmu profesor Quadri, antifašist kojeg Clerici treba ubiti u Parizu, ima stvarnu adresu i telefonski broj Jean-Luca Godarda, a na kraju profesora ubijaju u Švicarskoj, Godardovoj rodnoj zemlji. Bertoluccijev odnos s prvim mentorom Pierom Paolom Pasolinijem naznačen je pak naglaskom na homoseksualnost i lokalitete iz Pasolinijevih filmova, dok se složeni odnos s Hollywoodom može iščitati iz Clericijeva lošeg odnosa s ocem pjesnikom koji je u umobolnici. Očeva nepovezanost i izgubljenost može se tumačiti kroz redateljev odnos prema talijanskome filmskom

naslijeđu neorealizma, problematizirajući sam pojam “stvarnosti”, središnjeg pitanja estetike neorealizma (Restivo, 2010: 170).

4 Materijalistički film ukorijenjen je u poststrukturalističku teoriju, a u filmu se očituje kao zaokret od emocionalno zasićenog i navođenog filma, te klasičnoga hollywoodskoga filma, te se odnosi na filmove očišćene od ekspresivnih emocija, a s naglašenom preciznom strukturom (Aitken, 2002: 143).



Katzelmacher
(Rainer Werner
 Fassbinder,
1969)

strukciji uvriježenih filmskih konvencija, time što redateljji podređuju formu filma kombinaciji fikcije i dokumentarnoga: kronološkog bilježenja Bachova intimnog života i karijere uz pomoć izvornih dokumenata i autentičnih tekstualnih izvora, kroz duge, statične kadrove (respektirajući povijesne lokacije) te uporabu izvornih glazbenih instrumenata iz Bachova doba. Film tako izražava moralni integritet i stoicizam Bachovih u kontekstu životnih nevolja i izrabljivanja kako bi se oslikali “često otuđeni i korumpirani politički konteksti” (Aitken, 2002: 143).

Okolnosti danas ne idu u prilog eksperimentu na filmu. Posljednjih dvadesetak godina multipleks kinodvorane ohrabruju predstavljanje manje filmova na više projekcija. Sveprisutan pad raznolikosti očituje se u rastućem broju filmova na engleskome jeziku u europskoj produkciji. Kako bi preživjele, kine-

matografije u europskim zemljama pokušavaju biti globalne, istodobno učeći kako biti lokalne.

Od redefinicije nacionalnoga do transnacionalnoga filma

Novi njemački film, mnogi će reći, predstavlja zapravo posljednji nacionalni filmski projekt. Pitanje koji su modeli produkcije europskoga filma u uvjetima nejedinstvenog kulturnoga tržišta, koje koegzistira u uvjetima nejedinstvenosti jezika, odnosno kako se danas izražavaju nacionalni identiteti na internacionalnom tržištu i dalje je aktualno. Wayne (2002: 41) prepoznaje četiri modela produkcije nacionalnoga filma u internacionalnom okruženju:⁵ fiksirane, nefiksirane, prekogranične te antinacionalne i nacionalne.

Fiksirani model produkcije predstavlja film kojim se cilja na nacionalno tržište, primjerice francuske komedije ili britanski filmo-

5 Predložene kategorije mješavina su ekonomskih i kulturnih čimbenika, pa tako modeli variraju ovisno o

zemlji; predloženi modeli osmišljeni su prema modelu Velike Britanije.

IVANA KESER
BATTISTA:
SUVREMENI
EUROPSKI FILM:
KONTEKSTI I
TENDENCIJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Akvarij (Andrea Arnold, 2009)

vi s temom nogometa. Takvi su filmovi integralni dio nacije kao cjeline, obično pobuđuju zanimanje u domovini, a često gotovo nikakvo zanimanje izvan zemlje. Nefiksirani filmovi, pak, budžetom i kulturnim potencijalom predstavljaju potencijalni uspjeh ne samo u Europi nego i u SAD-u. No za tako zahtjevnu produkciju preduvjete imaju samo Engleska i Francuska. Pridjev nefiksirani ovdje se odnosi na nacionalni kontekst. Za primjer nefiksiranoga filma možemo uzeti kompleksni *Trainspotting* (1995) Dannyja Boylea, koji zapravo istodobno pripada svim četirima kategorijama, jer ima reference na lokalnu, regionalnu, nacionalnu, pa i globalnu razinu.

Navedeni film može se gledati kao nacionalan (zbog povlaštene veze identiteta i zemlje pripadnosti), ali i antinacionalan (zbog načina kako glavni likovi kritički doživljavaju sredinu u kojoj žive), istodobno: fiksiran (zbog strogo lokalnih, regionalnih i nacionalnih kulturalnih referenci, naglašenog škotskog akcenta) i, na kraju, nefiksiran (zbog naglaska na internacionalnoj američkoj i britanskoj popularnoj kul-

turi). Slično se može reći i za filmove *Billy Elliot* (2000) Stephen Daldryja i *Skidajte se do kraja* (*The Full Monty*, 1997) Petera Cattanea, o životu radničke klase, obilježene slojevitim primjesama nacionalnoga i antinacionalnoga.

Prekogranični filmovi bile bi koprodukcije prisutne na tržištu izvan SAD-a (najčešće europskom). Najkontroverzniji od četiriju Wayneovih modela produkcije su već spomenute antinacionalne i nacionalne produkcije, koje su zapravo kritika mita zajednice kao podupirača nacionalnog identiteta putem prezentacije podijeljenog društva. Ovdje su filmovi nacionalni utoliko što izlažu aktualne i specifične društvene, političke, kulturne dinamike unutar teritorija i nacije, a antinacionalni utoliko što je teritorij prikazan kao konfliktna zona nejednakih odnosa snage. Kao primjer mogu poslužiti filmovi Kena Loacha, koji se često bavio kritikom tačerizma: *Riff Raff* (1991), *Kišno kamenje* (*Raining Stones*, 1993), *Bubamaro, bubamaro* (*Ladybird, Ladybird*, 1994), a njegovom nasljednicom mogli bismo proglašiti redateljicu Andreu Arnold u filmovima *Osa*

(*Wasp*, 2003; kratki film) i *Akvarij* (*Fish Tank*, 2009).

Kad je riječ o nacionalnom filmu i o predznaku nacionalnoga, filmolog Thomas Elsaesser (2005: 36) smatra kako taj termin nije deskriptivan, nego prije podčinjavajući, zato što se za naciju uvijek zagovara koherencija, a kad je riječ o kontekstu koji sugerira određeni kulturni identitet, moraju se zatočiti klasne, rasne, rodne, religijske i povijesne značajke kako bi se proklamirala kohezija, koja je drugo ime za unutrašnju kolonizaciju. Elsaesser također primjećuje kako nacionalni film, baš kao i nacionalni balet ili kazalište, želi biti institucija i uživati potporu države, no film kao industrija nije nacionalni, nego internacionalni biznis u kojem se različite nacije ne natječu pod istim uvjetima. Paradoksalno, jedini nacionalni film Zapada koji funkcionira profitabilno jest američki film, ali se ne naziva nacionalnim filmom, nego je postao sinonim za internacionalnu filmsku industriju (Elsaesser, 2005: 36).

Nacionalizam i modernost jačaju jedno drugo, smatra Paul Coates (2009: 5), zato što je uloga modernizma prije pročišćavanje dijalekta "plemena", nego njegovo ujedinjavanje. Dijalekt naposljetku postaje pretvoren u robu, pod diktaturom klišeja, brutaliziran, odnosno postaje pritajeno (kripto) nacionalan. Coates smatra kako je rivalstvo teorija i njihovih nacija trenutak utemeljenja europske filmske teorije u relaciji s europskim oblicima nacionalizma. Dvije su dominantne klasične europske teorijske tradicije: francuska (Bazin, Metz, Baudry) nasuprot njemačkoj (Arnheim, Kracauer), i obje se pozivaju na dijalog s vlastitom tradicijom. Francuzi u slučaju filozofije od Descartesa do Derride, Nijemci od Hegela do Habermasa. Coates navodi pritajeni nacionalizam Sergeja Ejzenštejna pod okriljem sovjetskog internacionalizma, zatim prizive gotovo nacionalističkih manifesta za film Louisa Delluca ili Béle Balázsa zamišljenih kao distinkcije od "susjeda". U nasljednika autorskoga filma i danas je

prisutan trajni i prepoznatljivi zajednički europski denominator: uvjet da nijedan lokalni film ne bude "američki".

André Bazin pak za Coatesa (2009: 15) predstavlja prvoga velikog kritičara filma koji nije bio inspiriran isključivo francuskim, nego talijanskim i američkim filmovima. Francuski novi val, pod utjecajem Bazina, predstavlja tako fuziju teorije i prakse, te za mnoge zaokupljene filmom kao umjetničkom formom trenutak u kojem pojam internacionalizma u filmu počinje značiti isto što i homogenizacija.

Pozicije progovaranja i pregovaranja

Razdoblje novih valova zaključuje se završetkom hladnoga rata. Modernizam nije uspio ukinuti granicu između komercijalnog i umjetničkoga filma, nije uzrokovao ukinuće žanrovskoga filma, nego je stvorio pojam elitnoga filma. Raskol između umjetničkih i žanrovskih filmova dogodio se u korist žanrovskih. Ujedinjenje Europe s gotovo pola milijarde gledatelja pretpostavlja nove europske strategije za koherentnu publiku. Naslijeđe istočnoeuropskoga filma još je uvijek predmet istraživanja. Migracije se nisu odvijale samo na osi istok – zapad, nego su one i unutar istočnoga bloka zanemarene i neistražene.

Svatko tko se bavi reprezentacijom etničkih i političkih pitanja svjestan je opasnosti pozicije s koje progovara, smatra Thomas Elsaesser (2005: 356), te za primjer stereotipizacije Balkana uzima film Emira Kusturice *Underground* (1995) i jukstaponira ga s filmom Radovana Tadića *Živi i mrtvi iz Sarajeva* (*Les vivants et les morts de Sarajevo*, 1993). Kusturica u *Undergroundu* izabire satiričnu opciju, reciklira viziju balkanskog identiteta, dok se Tadić, potpuno suprotno, umjesto reprezentacijom bavi autentifikacijom: film snima u stvarno vrijeme rata, dokumentarnim pristupom, odnosno dnevničkim zapisom jedinstvenih odsječaka vremena, što podrazumijeva smanjivanje autorske distance.

IVANA KESER
BATTISTA:
SUVREMENI
EUROPSKI FILM:
KONTEKSTI I
TENDENCIJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

Prema Dini Iordanovoj (2007) Kusturica, ukratko, primjenjuje koncept drugosti u reprezentaciji Balkana. Eurocentrične konstrukcije Balkana usvojili su i reproducirali i balkanski filmaši, kao cijenu pristupa europskoj prepoznatljivosti, uspjehu gledanosti, kritičkoj i festivalskoj percepciji. *Underground* je dobio Zlatnu palmu u Cannesu 1995. usprkos jakoj konkurenciji *Zemlje i slobode* (*Land and Freedom*, 1995) Kena Loacha i *Uliksova pogleda* (*To vlemma tou Odyssea*, 1995) Thea Angelopouloua.⁶ Film je dobio nagradu, smatra Iordanova, zbog estetskih kvaliteta radikalno drugačijih u odnosu na klasičnu hollywoodsku naraciju, pa je ta nagrada izjava o europskoj različitosti. Slavoj Žižek slično pak sumira film kao tipičan ideološki produkt zapadnoga liberalnog multikulturalizma (Wayne, 2002: 111).

Za zaključiti je da u reprezentaciji nacije postoje redatelji koji su politički nekonformisti, kao i oni koji se bave različitim razinama spekulacije etničkim i nacionalnim identitetima. U koprodukcijskim se filmovima nacionalnost može izraziti i na suptilne načine: odabirom zvijezda, smještanjem priče. Za primjer možemo uzeti film *Bijelo* (*Trois couleurs: Blanc*, 1993) Krzysztofa Kieślowskog iz trilogije *Tri boje*, nastao u poljsko-švicarsko-francuskoj koprodukciji. Svaki dio Kieślowskijeve trilogije propituje koncept Francuske revolucije. *Bijelo* tako predstavlja parabolu o nemogućnosti jednakosti u kontekstu ekonomske nejednakosti. Redatelj se pritom služi alegorijama: glavni lik je impotentni Poljak (Karol) oženjen za indiferentnu Francuskinju (Dominique) u Francuskoj. Nakon rastave braka glavni lik postaje (ne)osoba reducirana na povratnu prtljagu za Poljsku.

Među političke nekonformiste ubraja se i Jerzy Skolimowski, koji se uz Kieślowskog i Polanskog, ubraja među rijetke transnacionalne poljske redatelje vjerne filmskom eksperimentu. Za svoj film *Ubojstvo iz nužde* (*Essential Killing*, 2010) Skolimowski tvrdi da ne iskazuje izravno političko mišljenje iako je to fikcionalni film iz kojeg pršte optužbe za imperijalizam, militarizam, dislociranost obrambenog rata, religijski rat.⁷ Radnja je zasnovana na protagonistu, možda Afganistancu, možda Talibanu, ili jednostavno čovjeku na krivom mjestu, koji u filmu ne progovara niti jednu riječ, ali je optužen za ubojstvo trojice pripadnika američke vojske u Afganistanu. Zarobljavaju ga, muče, te on uspijeva pobjeći tijekom transporta u tajni zatvor lociran u jednoj istočnoeuropskoj državi. Ovaj film potjere o nemilosrdno progonjenom čovjeku u pejzažu ekstremnih uvjeta i na posve nepoznatom kontinentu navodi glavni lik da ubija kako bi preživio.

Film je, kao i Kieślowskijev film *Bijelo*, igra (trans)nacionalnih alegorija. Osobna priča pojedinca uvijek je alegorija kulture i društva koja gledatelju postavlja zadatke pozicioniranja, smatra Ismail Xavier u svojem eseju "Alegorija i nacija", pa povezuje alegoriju s povijesnim trenutkom kulturnoga šoka, ropstva, represije, nasilja u filmovima nacionalno-alegorijske dimenzije: Ejzenštejnov *Oktobar* (*Oktjabr*, 1927), Langov *Metropolis* (1927), Ganceov *Napoleon* (*Napoléon*, 1927), Renoirova *Marseljeza* (*La Marseillaise*, 1938), Wajdin *Danton* (1983).⁸ Filmovi koji se bave tematizacijom traumatičnih povijesnih trenutaka prema Xavierovim opaskama oduvijek su bili osporavani kao negativna slika društva. Poznat

⁶ *Uliksov pogled* također nema stil klasične hollywoodske naracije i mogao bi predstavljati "tipičan" europski film zasnovan na naracijskim eksperimentima. U njemu dominira razlomljena naracija, s junakom koji ima cilj, ali je bez jasne motivacije i smjernica. Film je to zasnovan na

prednostima dugog kadra, odbijanju klasičnog reza, odbijanju angažmana s popularnom kulturom, odnosno dijaloga s Hollywoodom.

⁷ Skolimowski; <<http://www.guardian.co.uk/film/2011/mar/24/jerzy-skolimowski-david-thomson>>

⁸ Xavier prema Robertu Stamu (2000: 288).



Skriveno
(Michael
Haneke, 2005)

je primjer talijanskoga neorealizma i "krivo" predočene slike talijanskoga društva. U Italiji su tako sličnu sudbinu imali i Pasolinijevi filmovi ili, recentnije, *Gomora* (*Gomorra*, 2008) Mattea Garronea.

Nacija se uvijek definira putem naracije. Nakon 1970. na Zapadu se stvaraju nove geopolitičke konstelacije i razvijaju alternativni modeli filmskoga stvaralaštva. Prema teoretičaru Hamidu Naficyju (2001: 11) *akcentirani* filmaši predstavnici su dvaju velikih valova pregrupiranja prema Zapadu; prvi val predstavljaju ljudi izmješteni 1950-ih i 1970-ih iz Trećega svijeta, za sovjetske invazije na Poljsku i Čehoslovačku, i svih oblika unutrašnje dekolonizacije unutar samog Zapada. Drugi val obilježava razdoblje 1980-ih i 1990-ih kao posljedice pada nacionalizama, socijalizma, komunizma, prekida uzrokovanih usponom postindustrijskih globalnih ekonomija, fragmentacije nacionalnih država, povratka religijskih i etničkih ratova.

Naficy u mapiranju akcentiranoga filma razlikuje tri konstitutivna tipa postkolonijalnog i izmještenog filmskoga stvaralaštva: film egzila, film dijaspore i etnički film. Egzil kao prisilno ili dobrovoljno izgnanstvo može biti unutrašnji ili vanjski. Unutrašnji egzil bi značio neidentificiranje sa sustavom u kojem se živi te stvaranje pozicije beskućništva u vlastitoj kući (često svojstven stvarateljima koji žive u totalitarnim režimima). Filmaši dijaspore bili bi oni koji su deteritorijalizirani, oslobođeni od staroga i novoga. Europski redatelji poput Andreja Tarkovskog, Chantal Akerman ili Fatiha Akina mogu, ovisno o slučaju, zorno reprezentirati kategorije egzila ili dijaspore. Teoretičarka filma Luisa Rivi (2007: 124) smatra kako je danas paradoksalno govoriti o postkolonijalnome stanju u Europi koja je mjesto rođenja kolonijalizma i eurocentrizma.⁹

9 Ella Shohat i Robert Stam (1994: 40) istražujući eurocentrizam i multikulturalizam u odnosu na popularnu kulturu, film i masovne medije razmatraju imaginarnu putanju od eurocentrizma do policentrizma. Ističu da upotreba termina postkolonijalizam umjesto neokolonijalizma briše

mogućnost antikolonijalizma i(li) antikolonijalne borbe. Teoretska uporaba termina postkolonijalno, koja je svoj zamah doživjela nakon 1980, podrazumijeva supresiju neokolonijalizma i Trećega svijeta kao zastarjele i irelevantne kategorije.

IVANA KESER
BATTISTA:
SUVREMENI
EUROPSKI FILM:
KONTEKSTI I
TENDENCIJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Smrt
gospodina
Lazarescu
(Cristi Puiu,
2005)

Narativne strategije u europskome filmu

Europske zemlje postaju koprodukcij-ski partneri sve većem broju izvaneuropskih zemalja: Libanonu, Kazahstanu, Iranu, Alžiru. I dok "unutareuropski" filmovi nastoje iznaći narativne strategije za iskazivanje zajedničkih europskih priča, eksterne europske koprodukcije oslanjaju se na oslikavanje tipova, ako ne i cijelih nacija. Koprodukcijske strategije riskiraju time institucionalizaciju orijentalizma, nudeći europskoj i američkoj publici priče koje žele čuti (o ljudima koji su bitno različiti od njih), stvarajući istodobno udaljenim strancima ljude koje žive u njihovoj blizini, smatra Randall Halle (2010: 306). Ovakva produkcija predstavlja nepregledno polje filmsko-naracijskih eksperimenata koji često mogu ishoditi nepoželjnim "europudinzima". Halle smatra kako danas postoje tri strategije, odnosno estetike transnacionalne produkcije: pristup transnacionalnog scenari-

ja, pristup kulturnog esencijalizma te pristup kvazinacionalnog filma.

Pristup transnacionalnog scenarija odražava se u scenariju koji treba reprezentirati kvazitransnacionalne situacije, odnosno nacionalne partikularnosti. Kao primjer mogu poslužiti filmovi nastali u koprodukcijama nekoliko europskih zemalja, poput *Španjolskog apartmana* (*L'auberge espagnole*, 2002) Cédrica Klapischa, lepršave komedije o europskim studentima, ali i filmova *Šifra: nepoznata* (*Code inconnu*, 2000) i *Skriveno* (*Caché*, 2005) Michaela Hanekea, složene studije o imigraciji i multikulturalnoj Europi. Pristup kulturnog esencijalizma bavi se pak nacionalnim partikularnostima koje su ovdje naglašene i središnji su pokretači motivacije likova. Nalazimo ga u filmovima talijanskoga redatelja Giannija Amelija. Njegova *Amerika* (*L'america*, 1994) govori o dvojici Talijana koji putuju u Albaniju kako bi se obogatili na financijskim špekulacijama, no uskoro se gube u poteškoćama i razlikama, te na kraju počinju

gubiti identitet. U ovom filmu koji slijedi tradiciju talijanskoga neorealizma, gdje pomažu "rječite" situacije bez dijaloga, gdje Talijani glume Talijane a Albanci Albance, upravo studije mentaliteta predstavljaju moguću opasnost da filmovi proizvode stereotipove.

Od sredine 1990-ih, smatra Halle, pristup transnacionalnih scenarija prerušava se u pristup kvazinacionalnog filma. Nacionalne priče ispričane su kroz "nenacionalne" perspektive, primjerice u filmu *Lomeći valove* (*Breaking the Waves*, 1996), danskoga redatelja Larsa von Triera. U filmu redatelj naizgled uspostavlja etničku i nacionalnu podudarnost između glumaca i karaktera, ali cijeli postav glumaca nalikuje šaradi. Glavne likove u filmu nose Engleskinja koja glumi Škotkinju, Šveđanin koji glumi stranca (Danca ili Norvežanina), radnja filma događa se u ruralnoj Škotskoj, u religioznoj zajednici. Ostatak ekipe čine norveški, njemački, engleski, škotski, holandski glumci i glumice. Von Trierov film ne predstavlja film o kulturnom kontaktu kao takvom jer ne postoji transnacionalni scenarij koji bi mogao sprežati njihove narative (Halle, 2010: 308). Gledatelj se ovdje prije suočava s odgonetanjem nacionalno-religijske alegorije.

Termin nacionalni film u Europi, smatra Elsaesser (2005: 37), otkriva dvojakost gdje autorski film može predstavljati dominantnu ili referentnu točku, zatamljenu ili nametnutu, koja je uvijek nasuprot Hollywoodu, no i autorski film koji isto tako može biti žučnije suprotstavljen vlastitoj industriji nacionalnog, komercijalnog filma nego što može biti suprotstavljen Hollywoodu. Europski su autori danas suočeni i s teretom naslijeđa novoga vala. Redatelji srednjeg naraštaja koji obilježavaju 1980-e, Maurice Pialat, Victor Erice, Gianni Amelio, poriču politiku autora kakvu su lansirali redatelji pod okriljem časopisa *Cahiers du cinéma* 1950-ih. Ono što razlikuje redatelje koji su djelovali na-

kon 1970-ih od prethodnih naraštaja jest raskol, nesloga, multiplikacija glasova i pretpostavki, nedostatak zajedničkog društvenog konteksta i zajedničkih referentnih točaka uz profesionalnu i operativnu mobilnost.¹⁰

Nove struje i tendencije

U europskom filmu nakon 1970. mogu se općenito razaznati sljedeće struje manje ili više naznačenog nacionalnog predznaka uz predstavnike koji nisu prethodno već spomenuti u ovoj studiji. U Francuskoj: francuski "neobarokni" film (*cinéma du look*), francuski film margine (Mathieu Kassovitz, Rachid Bouchareb), film zazornosti (Agnès Varda, Bruno Dumont, Gaspar Noé), zatim paneuropski novi realizam u kojem prednjače Francuska, Engleska, Rumunjska (Érick Zonca, Ken Loach, Robert Guédiguian, Cristi Puiu, Cristian Mungiu), novi talijanski film (Giuseppe Tornatore, Nanni Moretti, Francesca Archibugi, Ferzan Özpetek), suvremeni španjolski film (Pedro Almodóvar, Julio Medem, Alejandro Amenábar). Kategorije navedenih redatelja, naravno, mogu biti prijelazne, odnosno pojedini redatelji mogu svojim senzibilitetom utjelovljivati više estetskih kategorija.

Europski redatelji također njeguju transcendentni stil u filmu, koji izmiče nacionalnom predznaku, što je prisutan na svim kontinentima, s naglaskom na odbacivanju izmišljenih, dramatičnih događaja; bez emocionalnih konstrukata s minimalističkim zapletima, montažom, neekspresivnom glazbom i glumom, kao što to možemo vidjeti u filmovima turskoga redatelja Nuriya Bilgea Ceylana. Transcendentni se stil može prilagoditi svim kulturama jer izražava transcendentno koje ne poznaje ni jednu kulturu, kako to definira Paul Schrader u svojoj knjizi *Transcendentalni stil u filmu*, a čije primjere nalazi u Carlu Th. Dreyeru, Robertu Bressonu i Yasujiru Ozuu.

IVANA KESER
BATTISTA:
SUVREMENI
EUROPSKI FILM:
KONTEKSTI I
TENDENCIJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

¹⁰ Gian Pietro Brunetti prema Maule (2008: 73).



Werck-
meisterove
harmonije
(Béla Tarr,
2000)

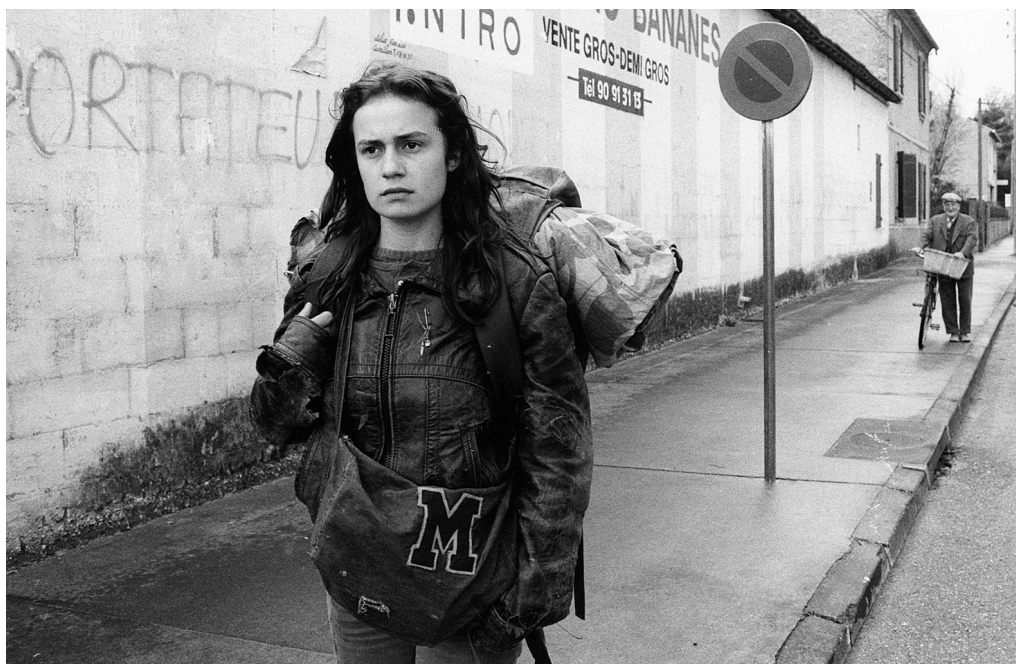
Osim izdvojene pojave rumunjskoga novog vala, dobar dio Europe funkcionira kao zbirna kategorija istočnoeuropskog i centralnoeuropskog filma. Unutar toga geografskog predznaka naziru se pojedine tematske grupacije filma, poput filma prokletstva, kako ga imenuje Tony McKibbin, kao naslijeđa filmova Andreja Tarkovskoga, Sergeja Paradžanova, Miklósa Jancsóa, Thea Angelopoulou, što se najbolje očituje u filmovima mađarskog redatelja Béle Tarra *Prokletstvo* (*Kárhozat*, 1988), *Sotonski tango* (*Sátántangó*, 1994), *Werckmeisterove harmonije* (*Werckmeister harmóniák*, 2000), ali i u djelima ruskoga redatelja Aleksandra Sokurova, te litavskoga Šarūnasa Bartasa.

Potraga za identitetom u europskome filmu je u tijeku. Općenito, identitet je u Europi proces u tijeku pa su i definicije identiteta primorane biti trenutačne i nestalne. Zbog toga se na prijelazu stoljeća koriste labave taksonomije pri prepoznavanju smjernica novog europskog filma. John Orr (2004: 299–317) upotrebljava jednu takvu labavu transformacijsku taksonomiju kroz četiri kategorije: neobaznovski realizam (“neoneorealizam”), traduktivni re-

alizam, hiperrealizam i hipermodernu avantgardu. Neobaznovski realizam je tendencija, koja bi prema Orru (2004: 301) mogla imati i spretniji naziv poput “neoneorealizma”. No talijanski bi neorealizam u ovom slučaju bio preuska baza za ono što se danas događa u tom tipu filma koji karakterizira estetika Andréa Bazina, koja film vidi kao oblik društvenog istraživanja: dokumentarnog i fikcionalnog, s fokusom na društvene bolesti – isključivost, nasilje, siromaštvo u konzumerističkom društvu obilja. Film je to zasnovan na lokacijama, upotrebi neprofesionalnih glumaca, niskog i srednjeg budžeta.

Većina filmaša koji djeluju na ovaj način veterani su: Ken Loach, Mike Leigh, Bertrand Tavernier, Gianni Amelio, a od mlađih: Lynne Ramsay, Érick Zonca, Lukas Moodysson.

Neobaznovske forme pozivaju na vrstu otvorene dominacije, iz jedne u drugu razinu, od dvosmislenosti do artikuliranosti. Orr (2004: 303) tako uzima za primjer *Riff Raff* (1991) Kena Loacha, pripovijedan iz perspektive niže klase, gdje se protagonist pušten iz zatvora suočava s kontradikcijama: osuđuje svoju



Bez krova i zakona (Agnès Varda, 1985)

djevojku koja se drogira, jer se upravo vratio s pogreba brata koji je umro od predoziranja. Film nas također suočava s dvojbom opravdanosti stajališta radnika koji, lišeni prava i radnih uvjeta, odlučuju zapaliti bivšu viktorijansku bolnicu, koju su prethodno pretvorili u zgradu s luksuznim stanovima.

Traduktivni realizam druga je Orrova smjernica (2004: 305) koja sadrži također nešto od Bazinove estetike. Traduktivna slika izazov je za društveni kôd koji možemo prepoznati u hiperaktivnom srljanju kamerom (braća Dardenne), u upotrebi sekvenci da bi se mistificiralo, a ne razjasnilo (Michael Haneke), u čestoj upotrebi decentriranog uvećanja, što možemo vidjeti u filmovima Mikea Leigha, Philippea Garrela ili Claire Denis. Kao primjer ovog pravca Orr navodi film *Bez krova i zakona* (Sans toit ni loi, 1985) Agnès Varde, ujedno studiju o zazornosti, odnosno pitanju kako tijelo funkcionira unutar vidnog polja. Na početku ovog filma glavna junakinja, skitnica, pronađena je mrtva. Njezin se lik nakon toga dekonstruira isključivo viđenjima drugih likova, te tako dobivamo psihološki necjelovit karakter

kroz dokumentaristički iskaz likova. Film je nastao pet godina nakon djela Julie Kristeve o prirodi zazornosti (*Moći užasa – Ogled o zazornosti*, 1989). Za Kristevu tijelo viđeno bez Boga i izvan znanosti jest krajnja zazornost. Kristeva piše o ženskome kao Drugome, nečem strašnom i opasnom za sustav, prijetećem, gadljivom, nepojmljivom kao smrt. Zazornost se može pronaći i u filmovima Brune Dumonta, *Dogme 95*, u filmovima nove francuske ekstremnosti ili rumunjskoga novoga vala.

Obilježje *Razgolićenih* (Naked, 1993) Mikea Leigha jest zazornost. To je film pikarske strukture, gdje glavni lik, sarkastični autodidakt, bježi iz Manchesteru u London, luta gradskim bespućima u potrazi za smislom. Izruguje se socijalnim mehanizmima, a bijes iskazuje na ženama. Film naglašava jezik kao sredstvo komunikacije, koji se paradoksalno rabi isključivo u svrhu poricanja mogućnosti uspostavljanja bilo kakva kontakta, permanentne verbalne destrukcije: trajnog odgađanja suočavanja s vlastitim položajem upravo kroz njegovo neprestano opisivanje. I u Vardinu i Leighovu filmu tema je iskorijenjenost i izoli-

IVANA KESER
BATTISTA:
SUVREMENI
EUROPSKI FILM:
KONTEKSTI I
TENDENCIJE

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Glavom kroz
zid (Fatih Akin,
2004)

ranost likova koji nemaju obitelji ni doma, te ne uspostavljaju veze ni sustave vrijednosti.

Hiperrealizam je treća Orrova smjernica, modernističko podrijetlo koje nalazi u filmovima Federica Fellinija. Fellini se primjerice u filmovima *Rim* (Roma, 1972) i *Amarcord* (1973) bavi rekonstrukcijom spomenutih gradova. Isto čini Leos Carax u *Ljubavnicima s Pont-Neufa* (*Les amants du Pont-Neuf*, 1991) rekonstrukcijom pariškoga mosta u studiju u Montpellieru ili pak Pawel Pawlikowski rekonstrukcijom iskustva azila u *Posljednjem utočištu* (*Last Resort*, 2000).

Četvrta Orrova smjernica, nazvana "hipermoderna avangarda", sjedinjuje iskustva avangarde i utjecaje dokumentarnoga filma, pa možemo reći da povezuje naizgled oprečne filmske kategorije. Avangardu u europskom filmu obično asociramo sa širom umjetničkom tendencijom. Orr ovdje podrazumijeva rane filmove Luisa Buñuela, Jeana Cocteaua (procvat nadrealizma u Parizu), Fritza Langa i Roberta Wienea (trijumf njemačkog ekspresionizma), ali i avangardne filmove ranih 1960-ih: filmove Chrisa Markera, iskustvo pretapanja dokumentarne prakse u renesansi britanskoga ni-

skobudžetnog filma i filmove Dereka Jarmana, čiji su eksperimentalni radovi bili preteče niskobudžetne produkcije kasnih 1980-ih, a svojstva kojih su bila pojednostavnjenja snimanja u kombinaciji s rastućom kompleksnosti postprodukcije.

Tradicija ovakvih eksperimenata se često ubrajala u dokumentarni film, kojim se bavila većina mlađih autora. Značajno za europsku avangardu 20. stoljeća jest i da se ona okupljala oko revolucionarnih politika s kojima je imala ogorčene odnose. Danska Dogma 95, pak, za Orra (2004: 311) predstavlja novu tendenciju narativnog istraživanja hipermoderne avangarde. Dogmu ne smatra modernističkom avangardom, nego hipermodernističkom (hipermodernom zato što je hiperaktivna). Unatoč kontradikcijama i kršenju pravila koja je sama nametnula kroz pastišni manifest od deset pravila stvaralaštva, dogma-filmovi snimaju se u SAD-u, Argentini, Belgiji, Švedskoj, Estoniji, Južnoj Koreji. Dogma tako prerasta u način zadržavanja prava na filmsku inovaciju u filmskome svijetu.

Orrovu tipizaciju možemo nadopuniti mikrotipizacijom Thomasa Elsaessera (2009:

47–61) koji u europskome filmu primjećuje prisutnost još dvaju izdvojenih tipova filma: filmove dvostruke zaposjednutosti i *post mortem*-filmove. Dvostruka zaposjednutost je termin kojim se koristi umjesto raznolikosti i multikulturalizma, a u filmu se očituje kroz estetsku strategiju stalnog pregovaranja. Elsaesser smatra da ne postoji nitko u Europi tko nije dijaspore ili izmješten u odnosu na neku različitost: etnički, regionalno ili lingvistički, gdje svaki identitet ima spojnicu, odnosno relaciju prema još nečemu. Često stoga govorimo o tursko-njemačkom ili holandsko-marokanskom redatelju. Pod terminom dvostruke zaposjednutosti Elsaesser podrazumijeva tri podtipa filma: tragični (*Potčinjavanje – Submission*, Theo van Gogh, 2004), komični (*Istok je istočno – East Is East*, Damien O'Donnell, 1999) i utopijski (*Amsterdam globalno selo – Amsterdam Global Village*, Johan van der Keuken, 1996).

Post mortem-filmove Elsaesser nalazi diljem svijeta, a u Europi ih predstavlja primjerice film Fatiha Akina *Glavom kroz zid* (*Gegen die Wand*, 2004), gdje u prvih 30 minuta gledamo susret gotovo mrtvih protagonista, koji se ne zaljubljuju nego sklapaju ugovor o uzajamnom održavanju okvira fantazije kao opasnog, oslobađajućeg stanja. U drugome dijelu filma gledamo povratak u konvencionalniju politiku identiteta. Održavanje okvira fantazije Elsaesser dovodi u vezu s pojmom interpasivnosti austrijskoga medijskog filozofa Roberta Pfallera, i on ukratko naznačuje

prepuštanje nekih radnji u životu drugima, oslanjanje na vjerovanje drugih kako bismo i sami zadržali vjeru. Ti isti “drugi” tijekom vremena polako preuzimaju i otimaju i našu egzistenciju. Primjer interpasivnosti Elsaesser također nalazi u filmu *Oči širom zatvorene* (*Eyes Wide Shut*, 1999) Stanleya Kubricka, kao primjer institucionalizirane fantazije, gdje je glavni junak žrtva tuđih fantazija koja ujedno moli druge da je prime u svoje fantazije (ibid., 47–61).

I na kraju ovog razmatranja tendencija u europskome filmu, koje se može načiniti tek u naznakama, kao u prijedlogu Orrove i Elsaesserove tipizacije te Coatesova i Wayneova lociranja (trans)nacionalnog, za zaključiti je da su značajke suvremenoga europskoga filma raznolike. U rasponu od udaljavanja od politike autora do angažiranog filma, odnosno brige za tekuća društvena pitanja – egzila, siromaštva i moralnih pitanja, pa do transcendentalnog filma u kojem redatelji preferiraju distanciranje od stvarnosti i odbijanje specifikiranja neuralgičnih točaka društva. Uz prevlast sigurnih žanrova: povijesnih romansi, predvidljivih komedija, akcijskih filmova i literarnih adaptacija (filmova s naglašenom naracijom), europski je film i danas naklonjen eksperimentu i inovaciji, odbijanju da se slijede propisana pravila u *mainstream* naraciji. U europskom se filmu nastavlja tradicija filma kao osobne izjave, odnosno malog budžeta koji omogućuje preispitivanje filmskih konvencija.

IVANA KESER
BATTISTA:
SUVREMENI
EUROPSKI FILM:
KONTEKSTI I
TENDENCIJE

LITERATURA

- Aitken, Ian**, 2002, *European Film Theory and Cinema: A Critical Introduction*, Indiana: University Press
- Aitken, Ian**, 2005, “Current problems in the study of European cinema and the role of question on cultural identity”, u: Everett, Wendy (ur.), *European Identity in Cinema*, Bristol i Chicago: Intellect Press, str 79–86.
- Assayas, Olivier**, 1983, “Sur une politique”, *Cahiers du cinéma: Cinéma d’auteur, La Côte D’alerte*, br. 353.

Bertolucci, Bernardo, 2008, “Films are way to kill my father”, *Guardian*, <<http://www.guardian.co.uk/film/2008/feb/22/1>>, posjet 12. srpnja 2010.

Casetti, Francesco, 2007, “Theory, Post-theory, Neo-theories: Changes in Discourses, Changes in Objects”, *CinéMas*, god. 17, br. 2-3, <<http://francescocasetti.files.wordpress.com/2011/03/cinemas.pdf>>, posjet 20. srpnja 2010.

Coates, Paul, 2009, “European film theory, From crypto-nationalism to trans-nationalism”, u:

- Trifonova, Temenuga (ur.), *European Film Theory*, New York i London: Routledge, str. 13–16.
- Dika, Vera**, 2003, *Recycled Culture in Contemporary Art and Film: The Uses of Nostalgia*, Cambridge: Cambridge University Press
- Elsaesser, Thomas**, 2005, *European Cinema, Face to Face With Hollywood*, Amsterdam, Amsterdam: University Press
- Elsaesser, Thomas**, 2009, "Real Location, Fantasy Space, Performative Place; Double Occupancy and Mutual Interference in European Cinema", u: Trifonova, Temenuga (ur.), *European Film Theory*, New York i London: Routledge, str. 47–61.
- Halle, Randall**, 2010, "Offering Tales They Want to Hear: Transnational European Film Funding as Neo-Orientalism", u: Galt, Rosalind i Schoonover Karl (ur.), *Global Art Cinema, New Theories and Histories*, New York: Oxford University Press, str. 303–319.
- Ioardanova, Dina**, 2003, *Cinema of the Other Europe, The Industry and Artistry of East Central European Film*, London i New York: Wallflower Press
- Ioardanova, Dina**, 2007, "Whose is this memory?: Hushed narratives and discerning remembrance in Balkan Cinema", *Cineaste (USA), Contemporary Balkan Cinema Supplement*, god. 32, br. 3, str. 22.
- Kristeva, Julia**, 1989, *Moći užasa – Ogled o zazorosti*, Zagreb: Naprijed
- Maule, Rosanna**, 2008, *Beyond Auteurism: New Directions in Authorial Film Practices in France, Italy and Spain since the 1980s*, Bristol i Chicago: Intellect Press
- McKibbin, Tony**, 2005, "Cinema of Damnation: Negative Capabilities in Contemporary Central and Eastern European Film", <http://www.sensesofcinema.com/2005/feature-articles/cinema_of_damnation>, posjet 12. rujna 2010.
- Naficy, Hamid**, 2001, *An Accented cinema; Exilic and Diasporic Filmmaking*, New Jersey: Princeton University Press
- Restivo, Angelo**, 2010, "From Index to Figure in The European Art film: The Case of The Confromist", u: Galt, Rosalind i Schoonover, Karl (ur.), *Global Art Cinema, New Theories and Histories*, New York: Oxford University Press, str. 164–180.
- Rivi, Luisa**, 2007, *European Cinema after 1989, Cultural Identity and Transnational Production*, New York: Palgrave Macmillan
- Schrader, Paul**, 1988, *Transcendental Style in Film; Ozu, Bresson, Dreyer*, Cambridge: Da Capo Press
- Shohat, Ella i Stam, Robert**, 1994, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, London: Routledge
- Skolimowski, Jerzy**, 2011, "Jerzy Skolimowski", *Guardian*, <<http://www.guardian.co.uk/film/2011/mar/24/jerzy-skolimowski-david-thomson>>, posjet 1. svibnja 2011.
- Stam, Robert**, 2000, *Film Theory: An Introduction*, Malden et al.: Blackwell Publishing
- Wayne, Mike**, 2002, *Politics of Contemporary European Cinema; Histories, Borders, Diasporas*, Bristol i Chicago: Intellect Press

UDK: 791.65.079(497.5 ZAGREB):791.23"2013"(049.3)

Stipe Radić

Preko svih granica

Uz filmski program 11. Human Rights Film Festivala,
Zagreb, 8-13. prosinca 2013.

Svatko stoji sam na srcu zemlje, kaže veliki pjesnik, no ipak, ljudski se životi ne odvijaju u vakuumu, već u konstantnoj fluktuaciji i komunikaciji koja ulančuje tijela u suradničke zajednice. Slavan Rousseauov uvod u *Društveni ugovor* (1762), prosvjetiteljsku analizu položaja čovjeka u društvu koja će uvelike definirati eru i potpaliti skorašnji revolucionarni prevrat, ističe da se čovjek rađa slobodan, a posvuda nalazi u okovima. Ako se prirodne razlike među ljudima ostave po strani, stratificirajuće društvene tek su ukorijenjene konvencije na koje pristajemo svojom šutnjom, a definirane su spregom naizgled nevidljivog socijalno-ekonomskog reda. Transgresije reda teško su se kažnjavale kroz povijest, s tim da je on uvijek propisan nekom višom voljom, a onda i internaliziranim moralnim ustrojem zajednice. Suvremeno liberalno shvaćanje ljudskih prava rezultat je dugotrajne borbe čiji su temelji udareni još u doba prosvjetiteljstva.

Tri djela s ovogodišnjeg 11. Human Rights Film Festivala nose upravo antijunaci u revoltu koji svojim nagonskim prkosom teže individualnoj slobodi. Ona se kod njih neće, kao kod Rousseaua, ogledati u općoj volji, već upravo nauštrb svih zasada društvenog pravilnika. Kriminalistička drama *Norte, kraj povijesti* (*Norte, hangganan ng kasaysayan*, 2013) Lava Diaza, eksperimentalni dokumentarac *Stemple pass* (2013) Jamesa Benninga te art-horor *Povijest moje smrti* (*Història de la meua mort*, 2013) Alberta Serre, tri su izuzetna filma,

povezana, usprkos velikim razlikama u stilsko-tematskom pristupu autora, pozicijama glavnih junaka koji stoje na spaljenoj zemlji i opiru se društvenim pravilima. Mladi ubojica kod Diaza, stvarna ličnost, bombaš Ted Kaczynski prozvan Unabomber kod Benninga ili pak Serrain prikaz dvije poznate ličnosti vezane uz ideju prekoračenja moralnih granica, Giacoma Casanove i grofa Drakule.

Za njih je sloboda dokidanje granica, stvaranje staklenog zvona vlastitog moralnog svemira. Potiranje Kantove unutarnje moralne formule u ovim je filmovima dočarano politički i psihološki kompleksno, pa i s određenom dozom razumijevanja filmaša prema likovima. Kad psihološki profil likova ima svojstva patološkoga koje se otkriva u jezivo okrutnim promišljanjima i činovima, nosivi zid njihova individualnog projekta je užitak i strast, bilo za moći, društvenom promjenom, ili jednostavno slobodom od uzusa koje im nameće okolina. Pritom sva tri filma povezuju ideju nasilja i kršenja moralnih pravila sa sociopolitičkom okosnom linijom. Razrađena logika koja se otkriva iza njihovih činova uparena je, s više ili manje eksplicitnim, motivom političkog nasilja.

Novi film filipinskog filmaša Lava Diaza četverosatni je ep u kojemu kroz jednostavnu fabulu inspiriranu *Zločinom i kaznom* Fjodora Mihajloviča Dostojevskog gradi djelo izuzetno digresivne narativne opuštenosti. Pritom stvara fascinantnu simboličko-podtekstualnu razinu u kojoj se ukrštava individualno s društveno-



*Norte, kraj
povijesti* (Lav
Díaz, 2013)

političkim, psihološko s obiteljskim, duhovno s banalno svjetovnim. Njegovi su raniji radovi (izdvaja se *Melankolija* /*Melancholia*, 2008/) bili obilježeni trajanjem, dosežući dužinu od oko osam, devet sati, a sačinjavali su ih izuzetno dugi, statični crno-bijeli kadrovi, u kojima je prvenstvo imala kontemplativna šutljivost likova. To su emocionalno i značenjski izuzetno teška djela, kompleksnih struktura kroz koje je Díaz kanalizirao bol i patnju cijeloga filipinskog društva, socijalnih razlika, propalih revolucija i brutalne diktature. U novome se filmu redatelj vraća konvencionalnijem snimanju s početka karijere, pa je *Norte, kraj* kraći, u boji, s elaboriranim pokretima kamere, te brižno posložene, koncizne naracije.

Ako su njegova radikalna djela nosila improvizirajuću sirovost nezavisnog filma, novi je film narativno jednostavniji i prohodniji, s otvorenijim emocionalnim ulogom za sve likove. Utoliko je *Norte, kraj povijesti* autorov eksperiment u realističkom pripovijedanju, no i dalje plijeni ambicioznošću strukture te zadržava mogućnost mnogostrukih čitanja. Ističe se i upečatljiva fotografija s izrazito mobilnom kamerom, kojom se autorove karakteristične statične kadrove sada zamjenjuje neprestanim polaganim kretanjima – zumiranjima, kranskim snimanjem i vožnjama. Redatelj tako stvara hipnotički ritam te suprotstavlja

likove urbanom i ruralnom pejzažu u kojemu se nalaze. Radijantnom uporabom scenografije i osvjetljenja u nekim scenama (u jednom dijelu i preko bliještećeg neona uličnih božićnih ukrasa), zamagljuje naturalizam glume te socijalni komentar filma čime djelo približava očuđujućoj paraboli.

Kao i u ranijim djelima i ovdje su likovi arhetipovi, likovi-metafore, pa je glavni lik prepotentni idealistički mladi intelektualac dobrostojećeg porijekla, Fabian (Sid Lucero), vlastitom odlukom u ratu sa svijetom, a pun ideja o potrebi za revolucijom o kojoj stalno komunicira s grupicom bogatih prijatelja. Njegova je zrcalna suprotnost Joaquín (Archie Alemania), mladi fizički radnik čija obitelj pokušava opstati u okrutnom svijetu. Njih povezuje lik stereotipno prikazane pohlepne lihvarke koju će intelektualac ubiti, ali će krivnja za to pasti na prostodušnog Joaquína. Ostatak filma pratimo na koji se način tri glavna lika (osim ubojice i krivo optuženoga, tu je i žena potonjega), nose sa situacijom. Dok majka (Angela Bayani) neumorno radi da bi prehranila dvoje maloljetne djece, otac skrušeno proživljava zatvorsku torturu, dok u isto vrijeme ubojica glavinja zemljom u pokušaju da se iskupi za svoje grijeh. Građansko intelektualiziranje koje se prelijeva u nasilje suprotstavljeno je tako tihoj, ali dostojanstvenoj egzistencijalnoj patnji proletari-

jata koja se svojom čistoćom u Diazovoj analizi diže na svetačku razinu. Ako bi se itko trebao buniti protiv društva, to su onda Joaquin i njegova obitelj. On pak bira potpuno podčinjavanje uvjetima života, ne diže glas, za razliku od okrutnog Fabiana.

Ekperimentalni dokumentarac velikog autora Jamesa Benninga, *Stemple Pass*, naslovljen je po šumskom predjelu u američkoj saveznoj državi Montani, gdje je tijekom 1970-ih i 80-ih u svojoj kolibi živio Unabomber koji je na razne adrese diljem SAD-a slao pošiljke s eksplozivnim napravama. Benning upotrebljava četiri polusatna statična kadra snimljena s istog mjesta, tijekom četiri različita godišnja doba. Iako naslov djela manipulativno sugerira drugačije, filmska se koliba ipak ne nalazi u Montani. Autor je sam, nedaleko od svoje kuće, sagradio kolibu koja vanjskim, ali i interijernim uređenjem simulira bombaševu, pa je, kako kaže u intervjuima, ispunio stotinama knjiga bliskih njegovu svjetonazoru. Benninga intrigiraju ideje moguće samodostatne autonomije pojedinca od društva, odnosa čovjeka s prirodom i tehnologijom, izopćeništva te pokušaja osobne utopije. Osobnu narav projekta naglašavaju u *off-u* čitani izvadci iz dnevnika, niske kvalitete zvuka, u kojima redatelj ponekad nešto pogrešno pročita, što samo naglašava intimnu spontanost iznošenja. U djelu pokazuje određenu simpatiju prema idealizmu bombaša, ali se opet ne ustručava iznijeti i izuzetno mračne pasuse iz zapisa koje je Kaczynski kodirao u strahu od FBI-a.

Četiri su kadra upravo prekrasne žive slike, prepune polaganog zbivanja koje se iznova odvija u poznatom, no promjenom godišnjeg doba izmijenjenom pejzažu. Naizgled bezdogađajni kadar postepeno otkriva mijene, kretanje namrgođenih, svilastih oblaka iznad nepravilnih linija stabala i nabubrenih krošanja, polagani nestanak zlaćanog preljeva ljetnog sunca preko zeleno-smečkastog gustiša, umirujući dim koji struji iz dimnjaka u jesenji dan. Vidljivi dio kolibe u donjem desnom kutu ka-

dra predstavlja utočište za gledateljev pogled, a ona u odabranoj redateljskoj slici ima višeznačan položaj. Ljepoti prirode daje pečat civilizacije, ljudske prisutnosti, a i posredno formira lik izopćenika koji u tišini svoje kolibe i šumskog pejzaža pronalazi osobni mir i utopijsku slobodu. Sve to prate zvukovi iz prirode, glasanje ptica, rominjanje kišice, vjetar, tihi žamor obližnjega potoka.

Poput Diazova egoističnog revolucionara koji (u svome umu) u činu nasilja simbolički kanalizira svu bijedu koju sije eksploatacija svih vjekova, tako i Unabomber sebi zadaje mesijansku ulogu obrane prirode i individualnog integriteta kojega gazi civilizacijski nagon stalne konsumpcije resursa i ljudstva. To čini, kako osobno priznaje u skrivenim ili kriptiranim dnevničkim zapisima, devastacijom tuđe imovine ili, pak, slanjem bombi određenim osobama koje vezuje uz uništenje prirode i osobnog mira. Izdvojeni od civilizacije u samostalnim odlukama izgnanstva (ubojica samotničkim urbanim životom, bombaš u divljini prirode), oni odbijaju moralni zakon koji nalaže nezadiranje u slobodu i prostor drugoga, a Unabomber u svome dnevniku kaže i da je moral tek pranje mozga kojim sustav kontrolira ljude. Ta ljubav prema ideji čovječanstva ili prirode, a mržnja prema ljudima, u nagonskom nasilju kojega čini Fabian (osim lihvarke ubija i njezinu kćer), ili u brižno planiranom terorizmu kojega čini Unabomber, potencira razbijanje moralnog kalupa i postavljanje osobnog pravilnika na pijedestal rasuđivanja. Filmaškim zadiranjem u njihovu psihopatologiju spoznajemo osobnosti koje iz gnjeva, nemoći i frustracije žele nasiljem potvrditi autonomiju od društva, a onda njime (možda) i vladati.

Izuzetnu važnost za oba autora ima pejzaž, pa se u naslovima i referiraju na toponime. Dok je kod Benninga pejzaž nositelj bukoličkog osjećaja spokoja u sudaru s okrutnom ljudskom naravi koja se nominalno bori za njega, kod Diaza su, u nizovima izuzetno dugih kadrova, likovi zarobljenici interijera i eksterije-

STIPE RADIĆ:
PREKO SVIH
GRANICA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Stemple
Pass (James
Benning, 2013)

ra. I *Norte, kraj povijesti* krije koncept u naslovu, a njime se referira na pokrajinu Ilocos Norte iz koje potječe glavni lik, ali i, nimalo slučajno, filipinski diktator Ferdinand Marcos. Redatelj u intervjuiima ističe da je Fabian dijelom personifikacija samoga diktatora, iako on u filmu, poput samog Unabombera, nema strogo definiran ideološki svjetonazor, već jednostavno naginje ideji radikalne individualnosti, pritom garnirane motivima sile, moći i nasilnog zavođenja reda.

Političko nasilje na liniji od jakobinaca, Georgesa Sorela ili Bakunjina, a koje se uvijek iznova aktualizira terorističkim činovima diljem svijeta, teorijski se opravdava kao odgovor na sistemsko nasilje, nepravdu i nejednakost, eksploataciju i agresiju, sve u ime neke pravednije budućnosti. Po toj mračnoj logici na suprotnoj, neprijateljskoj strani nema puno nedužnih, a to je tema koju propituje i Benningov i Diazov film. Fabian ubija i kćerku lihvarice, a Unabomber se veseli što je neki nesretni student, otvorivši njegovu pošiljku, ostao bez dijela šake. Promišljanja o osjećaju pravde i položaju onih siromašnih,

odbačenih, time odjekuju dvosmislenošću. Dogmatski pristup teoretskim idejama zbog kojega onda idealizam procvjeta u nasilju, pokazuje još jedan ovogodišnji film, *Slika koja nedostaje* (*L'image manquante*, Rithy Panh, 2013), koji se bavi monstruoznim zločinima Crvenih Kmera. Ideja bolje budućnosti koja u očima počinitelja opravdava sve zločine pritom ne vodi Fabiana i Unabombera. Oni nisu dio nikakve zajednice koja se bori za nekakvo bolje sutra, već osamljeni, shizofreni individualisti pogonjeni samo vlastitim gnjevom izniklim iz frustracije suvremenog svijeta.

Stemple Pass završava crnom pozadinom na kojoj se smjenjuju imena osoba koje je Unabomber ubio. Pesimistično finale filma *Norte, kraj povijesti* ne nudi mnogo utjehe svojim likovima kojima se na kraju neće isplatiti ni pokornost ni otpor. Joaquinoва žena pogiba u iznenadnoj prometnoj nesreći, dok Fabian, u nemogućnosti da spere grijehe, klizi spiralom nihilizma. Pred kraj stiže do svoje sestre, religiozne buržujke koja živi sama u velikom zdanju te upravlja farmom. Ona je simbol njegove privilegirane prošlosti s kojom će morati raskinuti,



Povijest moje
smrti (Albert
Serra, 2013)

kao i s emocionalnom prtljagom koja ga vezuje uz mladenaštvo, što će pokazati scena okrutnosti prema omiljenom psu. Fabian doseže kraj osobne povijesti, postaje čudovište, nadčovjek lišen ikakvih emocionalnih veza te objektivnog poimanja dobra. Ostavljamo ga smirenoga u kontemplirajućem pejzažu... jednoga će dana možda prigrabiti vlast na Filipinima.

Ipak, najsamosvojniji obol temi je na ovogodišnjem festivalu dan u prekrasnom filmu Alberta Serre *Povijest moje smrti*. Prpošni, stalno našminkani Casanova provodi dane u aristokratskim salonima 18. stoljeća, uživajući u šašavoj interakciji sa svojim slugama i služavkama. U drugoj polovici filma putuje u Transilvaniju, gdje se isprva odmara u liričnoj prirodi naganjajući lokalne djevojke. Jesen života slavnog ljubavnika nagoviješta misteriozni plemić u crnome iz obližnjeg dvorca koji se kreće šumom, sam Drakula. *Povijest moje smrti* povijesni je pastiš u kojemu se ukrštava antimimetički pristup Strauba i Huilletove s iščašenim humorom, uvjerljiva kostimografija i scenografija sa zrnatom, digitalnim slikom i magičnim prirodnim osvjetljenjem, te stilizirano

ranost glume s improvizirajućom naravi nastupa. To je djelo polaganog tempa, s izuzetnim autorskim fokusom na formiranje ugođaja, pogotovo u zadnjoj četvrtini, gdje je intenzitet atmosfere obilježen tmurnom ambijentalnom glazbenom podlogom. Serra je majstor rada s neprofesionalnim glumcima, a prednjači Vincenç Altaió kao egocentrični Casanova, oličje hedonističkog prekoračenja moralnih granica svojega društva.

Iako zaigrano proklamira da ide preko svih granica, on kao (u suštini apolitični) naprednjak koji je toliko osporavao malograđanski moral, sada postaje svjestan svijeta koji ga okružuje te naglašava revoluciju koja zasigurno nadolazi. Za razliku od De Sadeova spajanja slobode i seksualnosti s politikom i moći, njegov je odnos prema nadolazećemu dvosmisleniji. Autor pritom izbjegava formiranje jasnih značenja te se u eksperimentalno postavljenom narativu igra likovima i njihovom interakcijom. Naglašeni dolazak revolucije anticipira drugi dio djela i dolazak jezivog Drakule. Ako se njegovu liku oduzme mogući širi podtekstualni okvir – psihoanalitičke ko-

STIPE RADIĆ:
PREKO SVIH
GRANICA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

ordinate, kasnoviktorijanski kontekst nastanka romana, ali i moguća referenca na uspon romantizma, odnosno, industrijskog kapitalizma u narednom stoljeću – on kao prazna ljuštura koja se provlači kroz film i žeda za krvlju utoliko alegorički predstavlja krvavu revoluciju koju Casanova iščekuje. Rousseauovo idealističko čovjekoljublje i potraga za prav-

dom iz *Društvenog ugovora* doći će do svoje krajnosti u Francuskoj revoluciji, slično kao što će idealizam pokretati postupke Fabiana i Unabombera. Vlastita moralna vrlina i kult razuma jakobinaca kao preduvjet pravednijeg društva svoje će finale doživjeti u termidor-skom kupanju u krvi. Logika kao sat precizna, potvrđena svakim padom giljotine.

UDK: 791.633-051RUKAVINA, G."2013"(049.3)

Djeca jeseni

(Goran Rukavina, 2013)

Dugometražni prvijenac redatelja Gorana Rukavine atmosferska je obiteljska (melo)drاما psihološko-egzistencijalističkog predznaka o utopijskoj ljubavi kojoj naštetiti ne može ni smrt. Središnji protagonist svim silama nastoji očuvati uspomenu na izgubljenu suprugu Mašu (Ivana Roščić), pri čemu prelazi granicu zdravog razuma. On strahuje da će, nastavi li uobičajeno funkcionirati, obezvrijediti osjećaje prema voljenoj ženi, stoga tvrdoglavo ustrajava u svojoj tlapnji. U očistu nam je, dakle, osobni sunovrat liječnika mrtvozornika Marka Čovića (Leon Lučev) koji godinu za godinom vegetira na rubu stvarnosti i snoviđenja, rutiniziranih obaveza i jalovog samozavaravanja. Muškarac na pragu srednjih godina, destabiliziran nesvakidašnjom obiteljskom nesrećom, našao se u vakuumu iluzornih nadanja, pri čemu je posve obnevidio za realno, obmanjujući, u najboljoj namjeri, i vlastito dijete. Nije sposoban priznati sebi, a kamoli verbalizirati pred drugima, da je Mašin ostanak na drugom kraju svijeta tragično konačan. Njegova, pak, zrela i intuitivna desetogodišnja kći Marija (Ana Marija Mandić) naslućuje istinu i žudi za normalizacijom obiteljskih prilika u čemu se pomoći nada od očeve prijateljice i odvjetnice Lidije (Judita Franković). Malenoj nakon tri godine odsustva mati već pomalo iščekava iz pamćenja i spremna je na to da nova žena, koja ionako poprilično agresivno prodire u njihovu okrnjenu obiteljsku strukturu, preuzme ulogu njezine zamjenske matere. Upravo angažirane izvedbe glavnih glumaca donekle uspijevaju vitalizirati anemičan scenaristički predložak Zvonimira Munivrane.

Forte filma svakako je ozračje jesenje tjeskobe – referencija na poetičan naslov i simbolička vizualizacija unutarnjeg stanja protagoni-

sta. Slikovitost jedne urbane jeseni uvodi nas u maglovit pripovjedni svijet tajnovitog i neizrečenog. Dojmljiva je scenografska pozadina plastično-opipljivih tekstura, zagasitih boja i zemljanih tonova sjenovitih građanskih stanova i vlažnih haustora starog Zagreba. Sugestivna fotografija (Darko Drinovac) uz zvučnu podlogu autentičnih škriputavih zvukova svakodnevice kao i somnambulne glazbe Davora Devčića u ostvarivanju napetosti kompenzira podbačaje na razini dramaturške tehnike.

U prostornim kretanjima likova naglasak je na nekoliko interijera čime se ocrtava njihov društveni kontekst, ali i postiže komornost filmskog okvira. U Markovu slučaju to je njegovo radno mjesto, obdukcijaska dvorana, kao i klaustrofobičan, debelim sagovima i nizovima staklenih vitrina s ljudskim ostacima zvučno izoliran kabinet za primanje članova obitelji nestalih i identificiranih osoba. Lik Lidije se površno ocrtava kroz hektična protrčavanja vlastitim odvjetničkim uredom i poslovne telefonske razgovore, dok djevojčicu Mariju u klasičan djetinji kontekst smještaju scene interakcije s razrednim kolegama i učiteljicom. Poslovno tj. školsko okruženje i ugostiteljski objekti u kojima se protagonisti sporadično zatječu, kao metafora životne normalnosti kontrastirani su njihovoj intimnoj drami čijim manifestnim oblicima svjedočimo kad su na okupu, kod kuće. Otac i kći se iz dinamike vanjskog svijeta i ritma svakodnevnih obaveza neizbježno vraćaju u svoja četiri zida, koji odsustvom žene i majke, a pod teretom potiskivanih istina, postaju poprištem košmarnih epizoda na javi i u snu. Epicentar je kuhinja starinskog stana Čovićevih, nekoć zasigurno prostor obiteljskog okupljanja, a sada međusobnih izbjegavanja i neugodnih sučeljavanja oklaštene, no Lidijinom sveprisutnošću, alternativne tročlane obitelji.

Film nelinearno, metodom flešbekova u sretniju prošlost, ali i prikazom snova i umišljaja glavnog junaka, rekonstruira tragično prekinutu bračnu idilu. Od ugovca se očekuje da u prihvatljivom vremenskom roku svoju traumu stavi *ad acta*, baš kako odlaže spise riješenih slučajeva na

KINO-
REPERTOARHRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



poslu. Bolna transformacija ispunjenog supru-
ga i obiteljskog čovjeka u udovca i samohranog
oca neprihvatljiva mu je, pa ostaje u procijepu
između tih dvaju životnih statusa. Marko se kao
forenzični patolog svakodnevno suočava s emo-
cijama ožalošćenih obitelji; prezentacija i odma-
tanje smotuljaka tkanine s posmrtnim ostacima
i eventualnim osobnim predmetima umrlih na-
likuje kakvu kazališnom performansu. Prilikom
rutinizirane objave o pozitivnoj identifikaciji, na
njegovu je licu nemoguće iščitati ikakvu osjećaj-
nost. Spram pasivnih aktera situacije suočenima
s konačnom potvrdom svoga gubitka, odnosi se
profesionalno distancirano, no i on baš poput tih
ljudi priželjkuje da se njegova agonizirajuća ne-
izvjesnost okonča. Ipak, sve dok nema konkret-
nih dokaza o Mašinoj smrti, postoji nada koja
ga održava, ali još više tjera u ludilo. Je li Mar-
ko doista emocionalno otupio, ili se iza prividne
ravnodušnosti krije zavist onima koji u njegovu
kabinetu prolaze katarzu posljednjeg pozdra-
va? Lajtmotivski se kroz film provlači sekvenca
ispiranja alata za obdukciju, kuhinjskih noževa
i grabilica za juhu, što simbolikom pročišćenja

apostrofiraju Markovu frustraciju, jer on se tereta
vlastite tragedije nikako ne uspijeva osloboditi.

U jednom trenutku objektiv kao da se pri-
slanja na satinirano staklo, a filmski se kadar pre-
klapa s okvirom ostakljenih kuhinjskih vrata iza
kojih se nazire troje protagonista: Marko, Marija
i Lidija za trajanja su filma doista poput obris-
a iza mutnog stakla. Gledatelju je dozvoljena tek
pozicija voajera koji zahvalno hvata izlomljene
ekstrakte njihove privatnosti, dok će šira slika
ostati zamagljena. Markova supruga arheologi-
nja već se tri godine smatra nestalom u planina-
ma Bolivije. Scenarij nas drži u neizvjesnosti je
li međunarodna znanstvena ekspedicija, koje je
bila članicom, ubijena u kakvoj talačkoj krizi ili ih
je zatrpala lavina. Geneza Markova odnosa s Li-
dijom također ostaje u elipsi, a iz aktualnog i gle-
datelju prikazanog stanja stvari nije razvidno tko
je ona — Mašina, Markova ili njihova zajednička
prijateljica. Odvjetnica koja se s ocem i kćeri
možda zbližila tijekom rada na slučaju nestanka?
U daljnjem se razmišljanju nameće pitanje Lidiji-
ne motivacije: kako li se agilna i, čini se, poprilič-
no beskrupulozna odvjetnica uspjela vezati baš

za oštećenog muškarca nezavidne obiteljske situacije, zabludjelog u negativizam i autodestrukciju. Odabir zanimanja i specijalizacije (kazneno pravo) upućuje na racionalnost i proračunatost, pa je dodatno nerazumljivo kako se osoba takva psihološkog profila na nagovor čovjeka, u kojega je doduše zaljubljena, no kojemu je očito pomućen razum, upustila u lažiranje pisama njegovu djetetu, ispisujući ih u ime majke koje više nema. Naposljetku je, uvidjevši da nije neopasno inzistirati na takvoj opsjeni, djevojčici sugerirala što da o obiteljskim prilikama napiše u školskom sastavu, računajući na reakciju učiteljice. Tek njoj, pedagoginji i službenoj osobi izvan njihova zatvorenog, gotovo autističnog svijeta, uspijeva rasjeci čvor koji je ispleo sluđeni muškarac.

Istodobno, čini se da emocionalno labilni Marko, u svojoj pasivnoj agresivnosti gledatelju ne pretjerano pristupačan lik, Lidiju doživljava tek kao samorazumljivu pomoć u kući, ne opterećujući se time odakle uopće ta mlada žena u njegovoj privatnoj noćnoj mori. Tretira je poput plaćene dadilje – kad se ona pojavljuje u stanu, njemu je to redovito signal za odlazak. Automatizirano bježi ili se možda svjesno izmiče nasrtljivoj ženskoj energiji koja je u posvemašnjoj opreci sa snolikim ukazanjima njegove nestale supruge? Lidija ga preklinje da se trgne iz apatije, a on izmučen unutarnjim konfliktima ipak ustrajava u samokažnjavanju.

Širenje kadra sa središnjih figura na akcidentalne i nedovoljno razrađene epizode za posljedicu ima narušavanje dinamike tj. gubljenje ritma filmskog pripovijedanja. Ako ne suviše, onda svakako stilski neuklopljeno u velegradsku priču djeluju prizori Markovih halucinantnih snoviđenja. Riječ je o, kako s vremenom povezuje, zajedničkom snu oca i kćeri u kojemu se njih dvoje susreću. Budući da budni ne uspijevaju artikulirati svoju bol, san je prilika za opraštanje od majke i supruge za koju naslućuju da se neće vratiti, modus samoiscjeljenja i pripreme za nov početak. U tom pretežno akromatskom snu Marko i djevojčica se zatječu u parku, a nasuprot njima je Maša u vilinskoj spavaćici, uvijek u hori-

zontalnoj poziciji. Jedini upadljiviji element boje ondje je crveni Marijin kaputić, bljedunjava Maša je u bijelom, a Marko se u nebojama postavlja negdje između svijeta živih i mrtvih, što odgovara njegovoj stvarnoj situaciji – on je hodajući mrtvac, dok je Marija element vitalnosti. Pojednostavljenim onirizmom presijeca se narativni tijek, no simbolika pretapanja stvarnosti i snovitog sasvim je jasna.

Posve je nesvrhovito i inzistiranje na još dvjema fabularnim digresijama. Prva je ona neuspješne psihoterapeutske seanse seksualno disfunkcionalnog i do samog kraja za fabulu beznačajnog bračnog para iz Markova susjedstva (Csilla Barath Bastać i Željko Duvnjak) i njegova groteskno neugodnog susreta s njima kod zajedničkog terapeuta. Još jedan moment destruiranja narativne linije reminiscencija je Markova oca (Zijad Gračić) u maglovitoj zagrebačkoj noći o prvom susretu s njegovom majkom.

Drama *Djeca jeseni* gledatelja ostavlja s pomalo neugodnim osjećajem da mu je izmakao širi smisao, s obzirom da mu se sustavno uskraćuju poveznice potrebne za razumijevanje cjeline, što nije rezultat enigmatskog prosedeala koliko posljedica dramaturške nezgrapnosti. Za kraj valja reći kako je ipak riječ o dopadljivo atmosferičnom ostvarenju snažnog intimističnog senzibiliteta koje promišlja problematiku gubitka te posljedično svih vidova i faza žalovanja – od negiranja, depresije, iracionalnih stanja i patoloških ponašanja do konačnog prihvatanja situacije i mukotrpnog uspostavljanja zadovoljavajućeg životnog tijeka, pri čemu se vedra budućnost kao realno moguć epilog traume sugerira srce drapateljnim *happy endom*.

Vanja Kulaš

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 791.633-051VON TRIER, L."2013"(049.3)

Nimfomanka: 1. i 2. dio (*Nymphomaniac: Volume 1 and Volume 2*, Lars von Trier, 2013)

Dugo u noć... u zimsku, tihu noć... nimfomanka Joe pripovijeda svoju žalosnu priču ostarjelom, pomalo tužnom, ali vrlo obrazovanom i mudrom muškarcu. Joe (Charlotte Gainsbourg) želi starom Seligmanu (Stellan Skarsgård) objasniti kako je ona jako, jako zla osoba. Kroz samo jednu noć ona mu ispriča "cijeli svoj život".

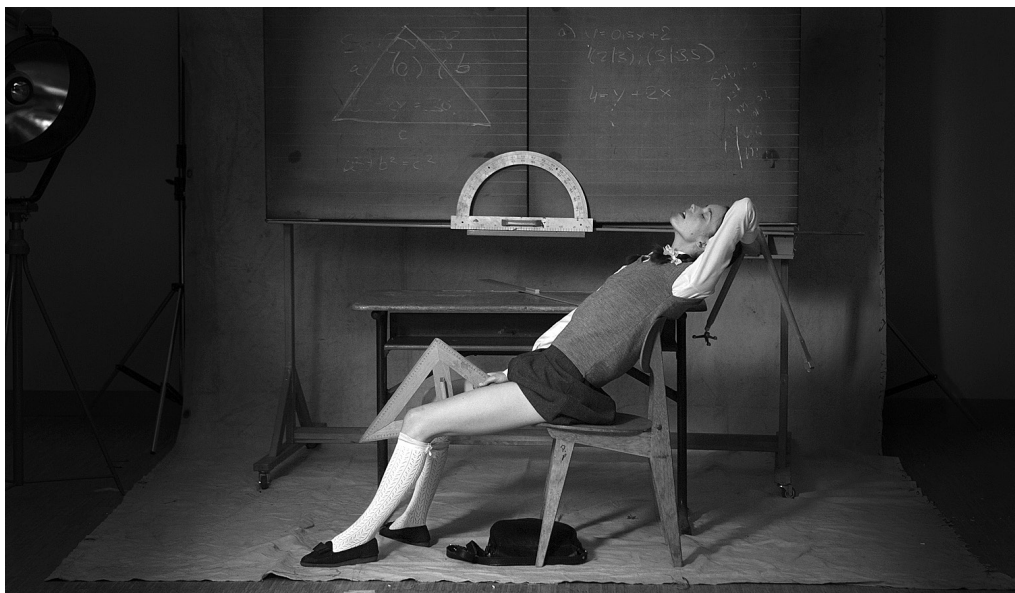
Ovakav šturi opis temeljne fabularne linije filma prikriva jednu uzbudljivu pripovijest. *Nimfomanka* je film Larsa von Triera kojom se završava njegova neformalna trilogija o depresiji – s protagonisticom koju utjelovljuje Charlotte Gainsbourg – začeta *Antikristom* (*Antichrist*, 2009), te nastavljena *Melankolijom* (*Melancholia*, 2011). Film se u kinima prikazuje kao svojevrsni diptih. Naime, izvornu autorovu namjeru da sklopi petosatni film, kinodistributeri su reducirali na par dvosatnih filmova, vjerojatno prvenstveno iz komercijalnih razloga. Riječ je, dakle, o dva fragmenta iste cjeline, za razliku od, na primjer, epske pripovijesti o političkoj i kulturološkoj ikoni 20. stoljeća *Cheu* u filmovima Stevena Soderbergha iz 2008, koji su, doista, dva filma.

Dugi uvodni kadrovi puni su tmurnog i tmastog ozračja i pomalo podsjećaju na šumu koja je činila okružje u *Antikristu*. Ipak, sada se radi o gradu. Ogojene fasade starih gradskih kuća preko kojih se prelijeva voda, dok polako sipi mokar snijeg. Ulazak u rupu (tama filmske dvorane?) otkriva nam tijelo žene na mokrome asfaltu. Lice joj je prekriveno krvlju dok beživotno leži. Ležat će tamo sve dok je ne pronađe Seligman, Židov-samac koji će je pozvati kod sebe na čaj s mlijekom.

Pretučena žena, dakle, pričat će nam svoju cjeloživotnu priču. U Seligmanu će pronaći ne samo zahvalnog slušatelja, nego i mudrog sugovornika koji će svaki potez u njezinu životu znati objasniti i protumačiti iz svojeg prebogatog enciklopedijskog znanja. Na početku će to biti usporedba ribičkog umijeća i umijeća zavođenja. Vrlo se precizno slažu matematičke strukture ribolova i seksa (nimfa je, naime, mamac na udici ribolovca). Prvi seks buduće nimfomanke von Trier će iskazati matematičkom zbrajalicom. 3 + 5 (tri puta u... i pet puta u...). Ova će se matematička formula na zaslonu filmskog ekrana pojaviti još jednom, negdje pri samome kraju.

I inače, tijekom cijeloga filma, ovaj "najveći redatelj na svijetu" – kako će samoga sebe nazvati na međunarodnom filmskom festivalu u Cannesu nakon projekcije *Antikrista* – razlambat će vizualnu strukturu tekstualnim upadicama, Fibonaccijevim brojkama ili, pak, notnim zapisima. Osim toga, glazbena podloga filma također je kontrapunktualno postavljena. Rammstein i Steppenwolf će se prema kraju prvog dijela filma sve više približavati Bachu i Wagneru.

Kakav je lik Joe? Naslovnu junakinju na početku vidimo kao pretučenu i samookrivljujuću osobu. Seligman ne vjeruje u tu krivnju i... počinje retrospekcija. Nakon nelijepe Charlotte Gainsbourg, susrećemo se s mladom "seksi-nimfetom", koju utjelovljuje debitantica Stacy Martin. Retrospekciju će sačinjavati cijeli niz njezinih seksualnih avantura, ali će radnja ići još i dalje u prošlost, u doba njezina djetinjstva (sedmogodišnju Joe tumači Maja Arsović, a desetogodišnju Ananya Berg). Nakon što je izgubila nevinost u svojoj petnaestoj godini, pokazat će se da je onaj koji joj je "uslišio želju" i oduzeo nevinost zapravo fatalan muškarac njezina života. Jérôme (Shia LaBeouf) izvest će na njoj svoj penetrirajući "3 + 5 eksperiment". Suprotno očekivanjima, bilo je to samo neugodno, akcidentalno iskustvo za Joe. Pa, ipak, seks će joj ostati najistinskijim doživljajem života. Sama će tako za sebe reći da je ono po čemu se razlikuje od drugih ljudi to što od zalaska sunca i njegova stapanja s horizontom



očekuje mnogo više spektakla negoli drugi ljudi. Njezin je spektakl, a kasnije i ovisnost, zapravo, tjelesna požuda.

A što je s ljubavlju? Iako na plakatu eksplicite stoji slogan: "Zaboravite na ljubav. Ovo je (goli) seks", čini se da von Trier ima i neke sasvim drukčije namjere. Čitav će postav *Nimfomanke* odisati neizmjernom čežnjom i tugom... tugom za osjećajem. Posebno je tužan dio nazvan "Delirij" u kojemu će Joe bdjeti nad krevetom smrtno bolesna oca. Uvod u njega pružit će sjetno starčevo navođenje stihova E. A. Poea iz pripovijetke *Pad kuće Usher*. Negdje pri kraju prvoga dijela filma, razgovor sa Seligmanom usmjerit će se prema trima ljubavnicima uspoređenih s tri bachovska glazbena ustrojstva. Između pasivnog "dobrice", koji joj udovoljava, te dominantnog *macho*-mužjaka, pojavit će se ponovno Jérôme. Između svih njezinih seksualnih avantura, jedino će se ona s njime učiniti smislenom. Zašto? Pa stoga što se ovdje, čini se, ipak radilo još od Joeina djevojaštva potisnutoj zaljubljenosti. U svojoj odiseji (prebogatoj penisima), jedino će njegov postati povlašten i, negdje pri kraju prvoga dijela, vidljivo penetrirati u nju. Začudo, jedina eksplicitna pornoslička u von Trierovu filmu jest (i) znak ljubavi.

Kako djeluje von Trierova *Nimfomanka* u prvome dijelu diptiha? Šokira li nas danski redatelj eksplicitnim seksom? Ili, možda, vizualnim i inim nasiljem? Bilo kakvim oblikom vizualne provokativnosti? Odgovor je na sva ova pitanja nedvosmisleno niječan. Zapravo, najbolje su epizode u prvome dijelu *Nimfomanke* one koje svojim talentom i sugestivnošću bôje dvoje vrsnih i slavni glumaca. Lik Joeina oca tumači Christian Slater. Njegova je rola senzibilnog znanstvenika, doktora i pjesnika vrlo emotivno uobličena. Poetske priče o jasenu, kao pokazatelj iskrene ljubavi prema prirodi, ostavit će traga i na Joe. Njezine duge šetnje šumom podsjećaju je na oca koji u predsmrtnom deliriju uzrokovanom rakom umire na bolesničkoj postelji. Još je upečatljivija epizoda s Umom Thurman. Ona tumači gospođu H., čiji suprug – zbog Joe – odlučuje napustiti nju i njihovo troje djece. Kako bi iz sebe izvukla svu gorčinu, jad, na koncu, i bijes, ona ljubavnike stavlja u neugodnu situaciju koja se groteskno odvija u Joeinu stanu. To su trenuci kada von Trier doista uspijeva i zabaviti i nasmijati. Urnebesno smiješno, međutim, približava se dubokoj tragediji, a sve zbog glumačkog genija Ume Thurman.

Prvi dio ostavlja nas s pitanjima: Tko je pretukao Joe? te zašto ona na koncu uspaničeno,

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

tijekom snošaja sa svojim Jerômeom, ponavlja: “Ne osjećam ništa... ne osjećam ništa!” Drugi dio *Nimfomanke* stoga bi se mogao nasloviti i kao *U potrazi za izgubljenim (seksualnim) osjetilom*.

Osim već naslovom istaknute preuzetne opsesivnosti ljudskom seksualnošću, i fenomen religijskog bit će stalnim pratiteljem von Trierovih filmskih eseja. Presudno je, međutim, naglasiti da tematiziranje vjere kod njega nikada nije lišeno doze osebujnog humora. Seligman će tako zainteresiranoj Joe pokušati protumačiti razliku između zapadne, rimokatoličke verzije kršćanstva i one istočne, pravoslavne. S obzirom na temeljno pitanje krivnje koja će stalno opsjedati “grešnu” Joe – a sve zbog neutažive potrage za stalno novim i novim tjelesnim strastima – židovski je gospodin izrekao jednu pojednostavljenu opreku tih dvaju konfesija. Naime, katoličanstvo je religija patnje, dok je pravoslavlje ispovijedanje sreće. Ovaj iskaz svakako provocira. No kako teolozi ni ovoga puta neće zaobiljno tematizirati von Trierov film, čini mi se da ovaj njegov iskaz treba ostaviti bez daljnjeg elaboriranja.

Joe je lik koji se nekoliko puta tijekom filma – a to se vidi iz njene retrospekcije – pokušava “pokajati”. Ali njezina je kompulzivna nimfomanija zapravo izraz beskrajne vjere... vjere u životnost samu. Njezina je “patnja” zapravo više “fizička” negoli “metafizička”. Naime, što? Iskaz da od zalaska sunca očekuje mnogo više negoli drugi ljudi, što je njezin najveći grijeh, upućuje nas na odgovor o uzroku te patnje. Uzrok nije u njoj, nego u drugima, u društvu, u svima ostalima. Nimfomanija jest opsesija, ali je to i pulsiranje života sama. Dojmljiva sekvenca u kojoj se ona uspinje na vrh planine da bi se suočila sa savijenim, ali ne i slomljenim stablom, glavna je alegorijska slika filma.

Drugi dio von Trierova filma kudikamo je mračnije intoniran od prvog dijela. Negdje na početku tog dijela, Joe se susreće s dvojicom mračnih tipova, s “kmicama”, “crnjama” (gdje li je ženska seksualna fantazma više prisutna negoli tu? – provocira Trier). No svojom će intelektualnom ekvilibristikom autor filma skočiti u

teoriju. Glede pogrdnih naziva za crnce, povest će rasprava o sukusu tzv. političke korektnosti. Jezik seksualnosti opet se pokazuje neprijeporno nadmoćnijim od ideologije političke korektnosti. Iako eksperiment s crncima ne uspijeva Joe vratiti izgubljeni osjećaj seksualnog užitka, on će joj ipak otvoriti nove horizonte nakon sunčeva zalaska. Joe u drugome dijelu, uglavnom, inkarnira Charlotte Gainsbourg. Vidljivo starija i manje lijepa od Stacy Martin. Joe se sada upušta u mračne ambise u potrazi za izgubljenim orgazmom, a sadomazohističke seanse s mlađahnim K. om (Jamie Bell) spadaju u najdojmljivije dijele filma. I, začudo, Joe ponovno uživa. Njezina se vagina vlaži zbog prebijanja. Koliko opskuran, ovaj je moment presudno važan za von Trierovu poetiku. Jer, nisu li *eros* i *thanatos* dva komplementarna poriva još od pamtivijeka?

Prema kraju svoje životne priče ispričane Seligmanu Joe se odaje kriminalu i subverziji samog društvenog poretka. Gainsbourgičin partner iz *Antikrista*, Willem Dafoe, tumači gospodina L. – “poduzetnika” koji utjeruje dugove – dok se sadomazohizam i Joeina probuđena seksualnost pretaču u svijet kriminala. Ona postaje iznudičica. Na koncu će obučiti i nasljednicu. To će biti petnaestogodišnja P. (Mia Goth) koja će naposljetku biti i uzročnicom njezina konačna debakla (neću ispričati kraj filma jer bi mogao narušiti osebujni trierovski *suspense*).

Von Trier, otkrit će se, u *Nimfomanki* supostavlja seksualno promiskuitetnu protagonisticu intelektualcu koji nikada nije izgubio nevinost. Između tih dviju krajnosti odnosa prema seksualnosti, zbiva se život, (barem) ovoga filma. Von Trier nesporno ima sposobnost da nas uvuče u svoj filmski svijet, zavede (i odbaci?!), što je nesumnjiv dokaz njegova talenta i filmske magije. Režijski, pak, radi se o, ovome autoru svojstvenoj, montaži atrakcija. Ako von Trier i nije “najveći svjetski redatelj”, svakako znade ponuditi četiri sata filma bez dosade (toliko traje skraćena i “cenzurirana” verzija za kinodistribuciju, što će fanove zasigurno naputiti u potragu za zamišljenom integralnom inačicom djela). *Nimfomanka*

je film o svačemu... i ničemu. Ali iz tog "ništa" svakako nastaje "ono nešto", onaj "mračni predmet žudnje", što seksualnost za svakoga doista jest. Ovaj je film blizak kakvoj filmskoj transpoziciji Foucaultove *Historije seksualnosti* iz *Arheologije znanja*, ali kroz vizuru de Sadeove *Filozofije u budoaru*. Preuzetno? Ma, naravno... no nadam se da će (se) barem netko nakon čitanja ovog napisa (napaliti i) pogledati film.

Marijan Krivak

UDK: 791.633-051OGRESTA, Z"2013"(049.3)

Projekcije (Zrinko Ogresta, 2013)

Ogrestin najnoviji film kod mnogih je u prvom redu svratio pozornost na nešto drugačiji filmski jezik od onog na koji smo navikli, osobito u hrvatskom filmu. *Projekcije* ostvaruju jedinstvo mjesta, vremena i radnje, pritom pretežno koristeći subjektivne kadrove. Od prvog kadra, u kojem vidimo perspektivu psihijatrice Simone (Jelena Miholjević), koja hoda prema prostoriji gdje se odvija edukacija iz grupne psihoterapije, pa do završnog kadra kada s leđa gledamo njezin hod u istoj prostoriji, gledatelj je uvučen u 80 minuta realnog i filmskog vremena, u jednom prostoru, u kojem sudjeluje gotovo ravnopravno kao i ostalih osam edukanata. Treba naglasiti i izvrstan scenarij Lade Kaštelan koji britkim i slojevitim dijalozima intrigira gledatelja i uvlači ga u vlastite projekcije.

Sadržajno, film prati jednu seansu na završnoj godini edukacije iz grupne psihoterapije koja će se pokazati kao prekretnica za sve polaznike. S obzirom da voditelj edukacije po prvi put kasni, njegovo izbivanje pokreće burnu dinamiku odnosa među članovima koja prijeti uništenjem cijele grupe. Njeni su članovi psihijatri, pedagozi i psiholozi koji su po mnogočemu različiti – od očitih karakternih razlika, preko različitog socijalnog statusa, pogleda na svijet, stupnja obrazovanja pa sve do različitih nacionalnosti. Ove različitosti uzrok su njihovim nesuglasicama i sarkastičnim dosjetkama što dovodi do toga da, u odsustvu autoriteta, međusobno krenu s optuživanjima, što je posljedica njihovih vlastitih projekcija.

Projekcije su vrlo prikladan naziv za ovaj film jer nedvosmisleno ocrtavaju temelj odnosa likova. U kontekstu ovog filma sam fenomen projekcije osobito je zanimljiv jer pomoću njih i mi kao gledatelji zapravo projiciramo vlastite

KINO-
REPERTOAR

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



sadržaje u likove, što može ponuditi višeznačno tumačenje naziva filma – projekcije kao projekcije likova u filmu, no i projekcije gledatelja, a možda i projekcije kreatora filma.

Pozicija u koju nas kao gledatelje stavljaju povremeni objektivni kadrovi, te pogled nadzorne kamere, također imaju znakovite učinke za naše gledateljsko iskustvo. U kontekstu terapije to su zapravo pozicije koje zauzima terapeut. Da bi seansa bila svrhovita, terapeut u grupi treba paralelno pratiti više procesa. Treba pratiti svakog člana grupe pojedinačno, treba sagledavati njihove odnose te treba imati svojevrsnu metapoziciju u kojoj razmatra što zbivanja u grupi znače za grupu u cjelini. U filmu smo u poziciju terapeuta stavljeni kada gledamo scene predložene objektivnim kadrovima u kojima kamera prolazi po prostoru i snima likove u njihovim interakcijama. Tada vidimo kako terapeut Benjamin Blau (Vladimir Jurc) zauzima poziciju promatrača i njegov pogled je znakovit pogled koji nam sugerira da obratimo pažnju na ono što on promatra. Iz perspektive njegova pogleda vidimo da on promatra agresivan stav frustrirane Alemke (Ksenija Marinković), njezino dopisivanje i subgrupiranje s Robertom (Luka Petrušić), kako promatra Barbarinu (Jasna Bilušić) narcisoidnu tiradu, Irenin (Ksenija Pajić) pogled pun divljenja

prema Barbari, Bojanov (Bojan Navojec) sram i uzrujanost, te Zdenkinu (Doris Šarić-Kukuljica) duhovnu neprisutnost u grupi.

Edukanti u filmu, iako su stručnjaci kojima je posao da pomažu drugima, čine sve da druge kolege prikažu lošijima od sebe, i to zato da se ne bi suočili sami sa sobom. Ako film sagledamo kao prikaz zadnje faze psihoterapijsko-edukacijske grupe, onda nam interpretacija dinamike odnosa između članova može otvoriti nekoliko zanimljivih značenjskih elemenata. Grupa općenito, ne samo terapijska ili edukacijska, u svom temelju ima dvije suprotstavljene težnje – prva se odnosi na potrebu grupe za vođom, a druga je suprotna njoj jer izražava potrebu da se vođa detronizira. O ovome je govorio i Freud u svojoj knjizi *Totem i tabu – neke podudarnosti u duševnom životu divljaka i neurotičara* (*Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, Hugo Heller, Wien 1913) gdje je postavio hipotezu da je čovjek već u hordi izražavao težnju za vođom (ocem), kojega prvo ustoličuje da bi ga potom svrgnuo.

Kvaliteta i zrelost grupe može se promatrati i po stupnju detronizacije vođe, odnosno, što je grupa zrelija, potreba da se vođa detronizira jača je, te se počinje javljati agresija prema njemu. No ako je agresija grupe umjesto na njega

(pre)usmjerena na određenoga “žrtvenog jarca”, onda imamo sličnu situaciju kao što je prikazana u filmu. Kašnjenje voditelja-terapeuta Blaua omogućava polaznicima međusobno sagledavanje, ali ovaj put bez autoriteta, zbog čega dolazi do pokretanja borbe za moć u grupi. U odsutnosti terapeuta Slovenka Natalija (Polona Juh), psihologica i organizatorica edukacije, postaje meta za sve frustracije koje su zbog izočnosti voditelja premještene na nju. Ona tako postaje “žrtvenim jarcem” kojega grupa napada jer se ne usudi napasti voditelja prema kome su agresivni osjećaji zaista usmjereni. U filmu se ovaj proces nije uspio pozitivno razriješiti pa voditelj, u nemogućnosti da se nosi s projekcijama članova, biva ušutkan i paraliziran, što je simbolički prikazano kroz njegovu iznenadnu smrt.

Osim što je pozicija autoriteta važna za cijelu grupu, to je intimno vrlo važna tema i za glavnu protagonisticu Simonu (Jelena Miholjević), najznačajniji lik kojim film počinje i svršava: početni (subjektivni) kadar prikazuje njezin pogled dok hoda prema dvorani, dok je završni kadar snimljen s leđa te prikazuje njezino koraćanje po prostoriji. Tijekom filma saznajemo da je njezin otac, s kojim je imala problematičan odnos, iznenada preminuo na premijeri svoje predstave na kojoj ona nije bila prisutna, ili barem tako tvrdi. S obzirom da voditelj edukacije analitički i simbolički funkcionira kao *imago* oca, njegova smrt dala je priliku Simonu da se pozicionira spram smrti vlastita oca. Ona jedina od svih u grupi preuzima odgovornost za pokušaj reanimacije voditelja te ujedno i proglašava njegovu smrt. Njezina prisutnost i kontakt s umirućim voditeljem svojevrsan je pokušaj obnavljanja odnosa s vlastitim ocem. U već spomenutom zadnjem (autorskom) kadru vidimo njezino uzbuđeno i ubrzano koraćanje, dok pored nje leži preminuli voditelj; kadar je praćen postupnim smirivanjem koraka i njezina disanja, gotovo do potpunog mira. Kamera se tu prekida i gledatelja se, nakon turbulencije i kaosa, umiruje. Time film dobiva zaokruženu strukturu koja sugerira nekakvu vrstu razrješenja, odnosno, promjene.

Što se tiče formalnih elemenata filma, oni nam sugeriraju da gledamo film u filmu i neprestano se poigrava s odnosom između stvarnog života i fikcije. Što se tiče opreke stvarnost/fikcija, Simona ne uspijeva razriješiti odnos s ocem u stvarnosti, ali ga rješava tijekom seanse koja zbog specifičnog *settinga* ipak nije istovjetna stvarnom životu te terapeut kojeg pokušava spasiti nije njen pravi, već simbolički, transferni otac. Mi, pak, kao gledatelji svjedočimo trima realnostima — jedna je realnost samo gledanje filma (realnost kinodvorane), druga je realnost seanse u kojoj sudjeluju likovi, no postoji i treća realnost, a ona je prikazana kadrovima snimaka nadzorne kamere. Prikazana seansa s jedne strane jest realnost u kojoj tijekom 80 minuta participiraju glumci, međutim, seansa nije istovjetna životu, specifičan *setting* psihoterapijske seanse odvaja seansu od realnog života. Dvorana u kojoj se odvija film dodatno pojačava tu sceničnost jer se seansa održava na pozornici čime se ukazuje na njezinu fikcionalnost i tek uvjetnu realističnost. Pritom nam nadzorna kamera daje do znanja da je to sve snimljeno i da je fikcionalnost života likova zapravo dvostruka, kao film u filmu, jer nam postaje jasno da gledamo snimljeni film koji se snima. Time se pojačava dojam da je cijeli život zapravo pozornica, kao što su i likovi u filmu doslovno na pozornici.

Nadalje, kadrovi također usmjeravaju gledateljsko iskustvo. Osim trostruke realnosti, pozicija gledatelja je također trostruka — s jedne strane mi smo u istoj poziciji s likovima, jer se kroz subjektivne kadrove identificiramo s njima i empatijski se možemo uživjeti u njihove pozicije, s druge strane smo povremenim objektivnim kadrovima stavljeni u poziciju devetog edukanta, te dobivamo dojam da sjedimo među njima i promatramo njihove interakcije, što nam, pak, omogućuje objektivniju poziciju i veći kontakt s nama samima. S treće strane smo pak strane kroz vizuru nadzorne kamere stavljeni u poziciju promatrača koji iz šire, povlaštene perspektive, može sagledati situaciju koja se pred njim zbiva. Zadnja pozicija svakako otvara i mogućnosti

KINO-
REPERTOARHRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

objektivnijeg doživljaja, svojevrsnog totala situacije bez emotivnog upliva.

Potvrdu za prvu poziciju možemo naći u ranije spomenutom transferu koji se, osim u psihoterapiji, također može pojaviti i prilikom uživanja u neko umjetničko djelo, bilo to knjiga, film, likovna umjetnost i dr. Ako povučemo paralelu s terapijskim transferom, u kojem pacijent projicira svoje potrebe na terapeuta koje su izvorno bile usmjerene prema roditeljima, i transferom koji se javlja prilikom gledanja filma, možemo vidjeti kako se u oba slučaja javljaju slobodne asocijacije, projekcije i intenzivno investiranje emocija.

Uzevši u obzir sve navedene interpretacijske momente, možemo reći da gledanje ovog filma nudi gledateljima specifično, pa čak i terapijsko iskustvo. Iskustvo proživljavanja osobnih pitanja kroz proces filmskog transfera te iskustvo bivanja u poziciji terapeuta. Specifična struktura kadriranja oblikuje strukturu gledateljeva pogleda a time i iskustva, te i on, osim likova, dobiva priliku da kroz svoje projekcije bude sudionik edukacije.

Zbog toga možemo otići i korak dalje od pitanja prikazuju li nam *Projekcije* seansu realno ili nerealno, zato što ovdje fikcija oblikuje zbilju kroz usmjeravanje gledateljeva doživljaja. Poigravanjem subjektivnim kadrovima otvara se mogućnost da film djeluje kao sredstvo za postizanje terapijskog učinka, kao predložak koji potiče gledatelja da evocira vlastite emocije i iskustva što terapijskom proradom može dovesti do promjene u kognitivnom i emotivnom doživljaju. I opet, ovaj film može imati trostruki terapijski učinak – za glumce koji u njemu glume i koji mogu procesima identifikacije i transfera povezati iskustva likova sa samima sobom, potom za gledatelje, koji po sličnim načelima mogu iskusiti kako je biti u terapiji, a na koncu i za kreatore filma, posebice redatelja i scenaristicu koji u procesu stvaranja imaju priliku preispitati svoje osobne teme.

Tijekom 2013. godine na hrvatskoj televiziji prikazivala se serija *Na terapiji* koja se sadržajno bavi identičnom temom kao i film *Projekcije* – psihoterapijom. Intrigantno je da oba ta medijska teksta jednako kritično pristupaju njezinoj

reprezentaciji. *Na terapiji* je serija neuobičajenog formata i tempa koja svakako cilja na publiku specifičnog senzibiliteta. Svaka epizoda traje 25 minuta i prikazuje psihoterapiju jednog pacijenta po danu, u istom prostoru, dok je petak dan u seriji rezerviran za terapeutovu superviziju. Svojoj supervizorici (Ana Karić) terapeut (Elvis Bošnjak) priznaje da se teško nosi sa svojim pacijentima, da bi ih katkada sve poslao kući, da ga iritiraju, da sumnja u svoje sposobnosti, te kao vrhunac, da krši temeljna etička načela psihoterapije. Terapeut, iako teorijski upoznat s konceptom psihoterapijskog transfera i kontratransfera, ipak u praksi podliježe njegovim mehanizmima i krši granice psihoterapijskog odnosa terapeut-pacijent/klijent. Što se recepcije struke tiče, u jednim je dnevnim novinama psihoanalitičar i psihoterapeut Stanislav Matačić rekao da serija čini štetu struci jer neadekvatno prikazuje psihoterapiju.

Serija *Na terapiji* i film *Projekcije*, kao trenutno jedini medijski tekstovi koji jasno i sadržajno dominantno tematiziraju psihoterapiju u Hrvatskoj, udaraju u "sveto mjesto" psihoterapijske struke. U oba medijska teksta terapeuti su ogoljeni, oni su ti koji su na terapiji, dok je terapija klijenata/pacijenata stavljena u drugi plan (*Na terapiji*) ili je niti nema (*Projekcije*). Zanimljivo je da su na domaćoj sceni, nakon desetljeća sustavnog zanemarivanja i nepostojanja govora o psihoterapiji, umjesto afirmativnih psihoterapijskih filmova, mjesto dobili medijski tekstovi koji demistificiraju psihoterapijsku djelatnost. Možda je onda jasnije zbog čega psihoterapeuti nisu pokazali otvoreno oduševljenje ovakvim kritičkim pristupom psihoterapiji. Naš je poznati psihoterapeut Eduard Klain tako na pretpremijeri filma upriličenoj posebno za terapeute rekao da terapeuti nisu prikazani realno, a čini mi se da je i reakcija ostalih gledatelja-terapeutu tijekom filma i po njegovu kraju bila prilično suzdržana. Međutim, *Projekcije* su jako dobar film, mjestimice vrlo provokativan, za koji s pravom možemo reći da je vrlo inovativan za suvremenu domaću produkciju.

Iva Žurić Jakovina

UDK: 791.224(410)(049.3)

Antonija Primorac

FILOZOFSKI FAKULTET SVEUČILIŠTA U SPLITU

Ništa kontra “filma baštine”: Claire Monk o raznorodnosti ljubitelja kostimirane drame

Claire Monk, 2011, *Heritage Film Audiences: Period Films
and Contemporary Audiences in the UK*, Edinburgh:
Edinburgh University Press

U prvoj polovini 1990-ih, međunarodno uspješni filmovi koji su nudili nostalgičan prikaz britanske imperijalne povijesti, počevši od patriotski intoniranog *Vatrene kočije* (*Chariots of Fire*, 1981) Hugh Hudsona preko filmskih adaptacija književnih klasika s prijelaza stoljeća, posebno romana E. M. Forstera i Henryja Jamesa u produkciji Merchant-Ivory s kraja 1980-ih do onih s početka 1990-ih, prepoznati su u britanskim medijima i filmološkim krugovima kao zaseban žanr: “film baštine” ili, rjeđe, “kinematografija baštine (*heritage film* / *heritage cinema*). Fenomen je uskoro inspirirao i pregršt podrugljivih naziva, kao što su “film bijelog flanela” (zbog u njemu dominantne kolonijalne mode s početka 20. stoljeća) ili “škola filma à la Laura Ashley”, upozorivši pritom – među ostalim – i na gotovo fetišističku ulogu odjeće u ovom podžanru kostimirane drame i povijesnoga filma. Da su odjeća i detalji mizanscene bili presudni potvrdio je i Martin Scorsese u intervjuu povodom premijere vlastita filma *Doba nevinosti* (*Age of Innocence*, 1993), kazavši kako je u njegovoj adaptaciji romana Edith Wharton i “dekor morao postati jedan od likova” (cit. iz Vincendeau, 2001: xxi).

Napadi i obrana

Putem oštire debate u britanskim medijima, ali i strukovnim filmskim časopisima o svrsi, ulozi i značenju (nostalgičnih) prikaza povijesti u ovim filmovima, problematični naziv “film baštine” tijekom vremena uvriježio se kao samorazumljiva etiketa za sve veći – i šarolikiji – broj kostimiranih drama kojih je popularnost rasla tijekom 1990-ih, dosegnuvši svojevrсни vrhunac 1995. i 1996. kroz niz globalno popularnih filmskih i televizijskih adaptacija romana Jane Austen (BBC-jeva serija *Ponos i predrasude* / *Pride and Prejudice*/ scenarista Andrewa Daviesa u režiji Simona Langtona; film *Razum i osjećaji* / *Sense and Sensibility*/ redatelja Anga Leeja i scenaristice Emme Thompson, *Emma* redatelja Douglasa McGratha, ali i televizijska *Emma* redatelja Diarmuida Lawrencea te suvremena verzija *Djevojke s Beverly Hillsa* / *Clueless*/ Amy Heckerling, kao i u nas manje poznata BBC-jeva adaptacija romana *Pod tuđim utjecajem* / *Persuasion*/ redatelja Rogera Michella). Rasprava o filmu baštine započela je izrazito negativnim kritikama iz pera Cairns Craiga, filmskoga kritičara časopisa *Sight & Sound* (“Sobe bez pogleda”, 1991) te se nastavila u sličnom tonu radovima Tane Wollen (1991) i Andrewa Higsona (vidi posebno monografiju *English*

Heritage, English Cinema: Costume Drama since 1980 iz 2003, nastalu na temelju njegovih prethodno objavljenih radova tijekom 1990-ih). Propitujući etičku i ideološku motivaciju u pozadini njegove blještave estetike, kritičari filma baštine smatrali su ga inherentno konzervativnim žanrom, zaključujući kako oštrica potencijalno subverzivnih intervencija redatelja neizbježno otupljuje pod bremenom luksuzne mizanscene, bogatih kostima i prikaza pažljivo rekonstruiranih društvenih rituala više klase. Međutim, raspravu o ulozi i značenju ovoga žanra u kulturnome životu Britanije još je složenijim učinio nastavak popularnosti filma baštine i nakon pada konzervativne vlade Johna Majora, te njegova percepcija kao ključnoga elementa britanske kulturne industrije u doba Blairove laburističke vlade.

Claire Monk uključila se u debatu o filmu baštine sredinom 1990-ih oštro napavši sklonost kritičara prema osuđivanju popularnosti žanra kod publike te njihovu sklonost da, govoreći o filmu baštine, homogeniziraju u načelu vrlo raznolike filmove i otpisuju ih kao konzervativne i nostalgичne prikaze prošlosti. Monk je istaknula dva važna aspekta filma baštine proizašla upravo iz razmatranja popularnosti žanra: kao prvo, primijetila je da, u odnosu na prosjek, velik broj važnih, ako već ne glavnih, uloga u filmu baštine imaju inače zanemarene manjine – npr. starije žene ili gay muškarci – i da negativna kritika ovoga žanra, zaokupljena raspravom o ulozi filma baštine za izgradnju hegemonijskog nacionalnog identiteta, često previđa užitak koji oni nude kako britanskoj tako i međunarodnoj publici. Pritom je, kao drugo, skrenula pozornost na činjenicu da su filmovi baštine najvećim dijelom proizvodi međunarodnih koprodukcija i kao takvi nipošto jednoznačni proizvodi britanske/engleske kulturne industrije, usmjereni i proizvedeni samo na britansku/englesku publiku.

Zanimanje Claire Monk za ulogu medijskih publika u razvoju popularnosti te konzumaciji filma baštine rezultiralo je najavom

istraživanja i monografije na istu temu potkraj 1990-ih. Spletom okolnosti, međutim, rezultat njezina kvalitativnog istraživanja provedenoga 1997. i 1998. tiskan je u obliku monografije tek 2011. pod nazivom *Publike filma baštine: povijesni filmovi i suvremene publike u Ujedinjenom Kraljevstvu* (*Heritage Film Audiences: Period Films and Contemporary Audiences in the UK*). Knjiga se sastoji od osam poglavlja i kratkog uvoda (str. 1–9) koje najavljuje glavnu temu istraživanja: propitivanje pretpostavke o postojanju jedinstvene publike filma baštine i analizu šireg filmskog ukusa njegovih obožavatelja.

Detaljno o filmu baštine

Prvo poglavlje navedene knjige, naslovljeno “Debata o filmu baštine: od tekstualne kritike prema publici” (str. 10–28) daje iscrpan uvid u javnu i akademsku debatu o filmu baštine i političko-društveni kontekst iz koje je proizašla, te mapira njezin razvoj prema analizi tzv. “poslijebaštinskog” (*post-heritage*) filma i alternativnih filmova baštine s kraja 1990-ih i početka 21. stoljeća, ističući promjene u samom žanru kao i u njegovoj percepciji i recepciji. Poglavlje “Upitnik o publici baštine: metodologija i teme” (str. 29–46) detaljno opisuje upitnik na temelju kojeg je provedeno kvalitativno istraživanje. Monk je krenula od pretpostavke da su “stvarne publike koje uživaju u ‘filmovima baštine’ i ostalim ‘kvalitetnim’ povijesnim filmovima znatno raznorodnije – demografski, kulturološki, politički i po svojim širim filmskim ukusima” (str. 33) od pretpostavljene publike filma baštine o kojoj se raspravljalo početkom 1990-ih i za koju se pretpostavljalo da je starija, konzervativna i nacionalistički orijentirana. Upitnik je bio oglašen u londonskome časopisu *Time Out*, usmjerenom na mlađu, urbanu publiku te kroz lokalne podružnice zaklade National Trust, članstvo koje je u prosjeku znatno starije i ruralnije. Budući da se oslanjalo na dobrovoljne sudionike, istraživanje je privuklo relativno mali broj ispitanika: analiza uključuje 31 valjano ispunjen upitnik čitatelja

Time Outa i 62 prihvatljivo ispunjena upitnika članova National Trusta.

U poglavlju “Demografija i identiteti: portret ispitanika” (str. 47–77), Monk opisuje profil ispitanika i razlaže prednosti svog pristupa pred već postojećim cehovskim istraživanjima (tipa *Caviar*), ističući kako su potonja orijentirana isključivo na *mainstream* publiku multipleksa koja ne uključuje starije dobne skupine (posebno ne skupine starijih žena), manjinske skupine kao ni ljubitelje art kina. Oslanjajući se na Bourdieuove teze o društveno zadanim distinkcijama i temeljima ukusa, te na ulogu obrazovnog kapitala, Monk je pretpostavila slojevitije – društveno i kulturološki protumačeno – razumijevanje razloga zbog kojih gledatelj/ce preferiraju film baštine. U poglavlju “Filmološke navike i habitus ispitanika” (str. 78–91) istaknut je hibridni, *cross-over* položaj filmova baštine, pozicioniran na ne uvijek tako jasnoj razmeci art kina i *mainstream* kostimiranih drama (uključujući i televizijske filmove i serije). Analizom odgovora ispitanika zaključila je da gledateljske navike mlađe, urbane publike uključuju znatno širi spektar interesa, i da nema izravne i jednoznačne korelacije između zanimanja za film baštine i umjetničke ili nezavisne filmove. Poglavlje “Uzorci filmskog ukusa: povijesni i ne-povijesni filmovi” (str. 92–115) se detaljnije bavi ovim problemom, zaključujući da je za mlađe ispitanike film baštine samo dio šireg spektra interesa, dok kod starije skupine predstavlja dominantni žanr. Razlozi odabira filma baštine analizirani su u poglavlju “Užici, stavovi i perspektive publike I: vizualni užitak i ‘autentičnost’, angažman i eskapizam” (str. 116–40). Monk zaključuje kako je užitak u vizualnom aspektu ovoga žanra te zanimanje za složene i društveno relevantne fabule ključan za većinu mlađih ispitanika, dok je za starije presudan dojam “autentične” rekonstrukcije prošlosti i kulturni kapital koji posjeduju adaptacije književnih klasika. Pritom je dio mlađih ispitanika pokazao i svijest o postojanju kritičke debate o filmu baštine vezane uz prikaz

prošlosti, dok je za starije ispitanike kulturni prestiž ovoga žanra bio presudan zbog pretpostavljenog kulturnog kapitala.

Poglavlje “Užici, stavovi i perspektive publike II: ‘kvaliteta’, književni užici, adaptacija i kulturna vrijednost” (str. 141–164) pokazuje kako je većina starijih ispitanika iz istih razloga sklonija smatrati filmove baštine “kvalitetnima” (što “autentičniji” i vjerniji književnom predlošku i povijesnim detaljima, to bolji), za razliku od mlađih ispitanika koji su iste filmove više cijenili zbog njihove “literarnosti” te “složenosti i inteligencije” (str. 141). Stariji su ispitanici također bili naklonjeniji ovome žanru i zbog njegova poimanja kao (domaće, nacionalne, na književnoj tradiciji utemeljene) antiteze hollywoodskim filmovima. Monk zaključuje kako nalazi istraživanja pobijaju teze kritičara filma baštine o konzervativnoj i nacionalističkoj publici, budući da samo mali dio ispitanika pokazuje takva stajališta, dok većina pokazuje iznimnu raznorodnost razloga zanimanja za ovaj žanr. Činjenica da su mlađi ispitanici upoznati s debatom o filmu baštine, ističe Monk, dodatno pobija determinističke pretpostavke kritičara kao što je Cairns Craig i upućuje na složenost razloga popularnosti žanra kod različitih naraštaja publike. Monk pritom naglašava i sljedeći paradoks proizišao iz analize odgovora ispitanika: mlađi, urbaniji ljubitelji filma baštine pokazuju šire poznavanje književnosti i filma, te film baštine percipiraju kritički kao samo jedan od omiljenih žanrova, dok upravo stariji ispitanici – čije je zanimanje za književnost i film ograničenije, a upućenost u debatu o filmu baštine minimalna – fanatičnije pridaju važnost kulturnom prestižu filma baštine.

U zadnjem poglavlju naslovljenom “Zaključci: publike povijesnog filma, debata o filmu baštine i studiji publika (*audience studies*)” (str. 165–82), Monk sumira rezultate istraživanja i zaključuje kako ne možemo govoriti o jedinstvenoj, ujednačenoj publici filma baštine. Umjesto toga, složivši se s Andrewom Higsonom, Claire Monk rezimira kako se – po-

ANTONIJA
PRIMORAC:
NIŠTA KONTRA
“FILMA
BAŠTINE”

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

sebno u današnje doba rasprostranjene konzumacije digitalnih medija – “masovne publike” nužno sastoje od aglomeracija niša” (str. 167) čiji se razlozi uživanja u filmu baštine mogu značajno razlikovati i uključivati kako konzervativne zagovornike britanske kulturne tradicije i imperijalne ideologije tako i kritički nastrojene pripadnike manjina i supkultura.

Različite publike

“Kumulativni dokazi”, ističe Monk, “izrije kom pokazuju kako filmski ukus ne definira različite publike filma baštine, kao što ni filmovi u kojima uživaju ne ‘proizvode’ njihova gledateljska stajališta” (str. 170). Štoviše, uzorci ponašanja i ukusa mlađe, urbane skupine ispitanika pokazuju kako isti pripadaju filmskoj *mainstream* publici svjesnoj debate o filmu baštine (očite i kroz dozu nelagode zbog vlastita zanimanja za žanr). Starija, pak, mahom ruralna, skupina ispitanika čini subalternu (a ne, *pace* Hebidge, subverzivnu) supkulturu *podređenu* elitnoj klasi budući da je sačinjavaju pripadnici niže srednje klase (a ne pripadnici viših slojeva), koji svoju društvenu ulogu vide u obrani, po njima, ugroženih “konzervativnih, etabliranih vrijednosti – i poimanja kulturne vrijednosti” (173).

Monk je najviše iznenadila upoznatost publike različitih dobni skupina s debatom o filmu baštine: dok su stariji ispitanici o vlastitu zanimanju za žanr progovarali koristeći se postojećim tradicionalističkim, konzervativnim diskursom, izbjegavajući iznošenje sudova o vlastitu ukusu i pretpostavljajući samorazumljivu vrijednost književnih klasika i iz nje

pretpostavljeni prestiž i važnost žanra, mlađi ispitanici pokazivali su izrazitu nelagodu pri izražavanju osobnog uživanja u žanru (do mjere da ih Monk naziva “publikom koja je previše znala”). Pokazujući kako pretpostavke (i predrasude) tekstualne kritike filma baštine o jedinstvenoj, konzervativnoj i nacionalistički orijentiranoj publici ne drže vodu, Monk u zaključku zagovara umjereni pristup upozoravajući i na opasnosti proizašle iz druge krajnosti pristupa ovoj problematici: “pretjeranog naglašavanja [uloge] autonomije i slobode filmskih publika” (181).

Usprkos problematičnom uzorku ispitanika (samo dvije ciljane skupine te neproporcionalnost u njihovu broju ispitanika), knjiga *Heritage Film Audiences* Claire Monk pažljivo je i odmjereno izrađena studija. Međutim, nerasazmjer između pridjeva “suvremene” u podnaslovu i stvarnih publika kojima se Monk bavi u knjizi najslabija je točka knjige. Čitateljima koji očekuju uvid u recentnu situaciju stoga će ova studija biti veliko razočaranje, budući da se bavi ispitanicima iz tehnološki udaljenog razdoblja – doba netom prije pojave DVD-a i digitalne televizije u Britaniji. Samim time ova knjiga nema posebnu ulogu u trenutačnoj raspravi o filmu baštine. Međutim, ona može poslužiti kao vrijedna dopuna rasprave o filmu baštine 1990-ih i, zahvaljujući sažetom i temeljitom prikazu razvoja rasprave o filmu baštine 1990-ih i početkom 21. stoljeća, kao izvrstan uvod u ključne teme i probleme rasprave o samome žanru.

LITERATURA

Craig, Cairns, 2001, "Rooms Without a View", u: Vincendeau, Ginette (ur.), *Film/Literature/Heritage: A Sight and Sound Reader*, London: British Film Institute, str. 3–6.

Higson, Andrew, 2003, *English Heritage, English Cinema: Costume Drama since 1980*, Oxford: Oxford University Press

Monk, Claire, 2011, *Heritage Film Audiences: Period Films and Contemporary Audiences in the UK*, Edinburgh: Edinburgh University Press

Vincendeau, Ginette, 2001, "Introduction", u: Vincendeau, Ginette (ur.), *Film/Literature/Heritage: A Sight and Sound Reader*, London: British Film Institute, str. xi–xxiv.

Wollen, Tana, 1991, "Over our shoulders: Nostalgic screen fictions for the 1980s", u: Corner, John i Sylvia Hardy (ur.), *Enterprise and Heritage: Crosscurrents of National Culture*, London: Routledge, str. 178–93.

ANTONIJA
PRIMORAC:
NIŠTA KONTRA
"FILMA
BAŠTINE"

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

UDK: 316.774(091)(049.3)

Nino Kovačić

Nezaobilazna literatura s ponekim nedostacimaAsa Briggs i Peter Burke, 2011, *Socijalna povijest medija:**od Gutenberga do interneta*, preveo Marko Gregorić,

Zagreb: Naklada Pelago

Otkad je 2002. prvi put objavljena na engleskome, *Socijalna povijest medija* nezaobilazna je stručna literatura za, kao što njezin naslov sugerira, sociologe, povjesničare i teoretičare medijske kulture te istraživače u širim okvirima društveno-humanističkih znanosti. Autorski dvojac Peter Burke (1937) i Asa Briggs (1921) poznati su britanski povjesničari prilično širokih interesa, specijalizirani u područjima poput talijanske renesanse i kulturalnih studija (Burke), te viktorijanskoga doba i povijesti britanskoga radija i televizije (Briggs), pa su i rad na knjizi podijelili u skladu sa svojim primarnim područjima istraživanja. Burke je najzaslužniji za prva tri poglavlja, Briggs za dio od petoga do osmoga, dok su spisateljske snage udružili u zajedničkome četvrtome ("Tehnologije i revolucije"). Treće izdanje, koje se pojavilo u hrvatskome prijevodu u sklopu Naklade Pelago, ima u potpunosti preinačeno četvrto i osmo poglavlje te ažuriranu bibliografiju. Kao vrlo poopćenu svrhu knjige autori ističu "relevantnost prošlosti za sadašnjost unoseći povijest u medijske studije i medije u povijest", iskazujući pritom optimizam s obzirom na budućnost knjige kao medija i najavivši novu podjelu rada među medijima.

Od komunikacije do industrijalizacije

U uvodnome poglavlju Burke kreće od pojma koji je, prema njegovu mišljenju, pretodio mediju – komunikacije. Upitavši što u nju ne spada, Burke "suzuje" interes na komunikaciju "informacija, ideja i zabave u riječima i slikama posredstvom govora, pisma, glazbe, tiska, telegrafije i telefonije, radija, televizije i interneta ... i fizičku komunikaciju". Takva istraživanja, upozorava, "moraju povijest uzeti ozbiljno", s obzirom na razvoj područja interdisciplinarnih teorija medija, kulturalnih studija i komunikologije od 1950-ih do danas, kao što, *vice versa*, povjesničari moraju ozbiljno shvatiti teoriju i tehnologije komunikacije. Tako se u povijesti uočavaju slični fenomeni u medijima, kao i ponavljanja obrazaca rasprava poput "osude novih medija". Stoga autori, ovom knjigom usredotočenom na promjene više nego na kontinuitet u medijima od druge polovine 15. stoljeća naovamo, žele izbjeći "stav da je sve otišlo nagore i pretpostavku o neprestanom napretku" i pritom povlastiti teme uloge javne sfere, prikupljanja i širenja informacija, te razvoj mreža i uspon medijski posredovane zabave.

Kroz drugo poglavlje, "Tiskarstvo u svojim kontekstima", fokusirano na revolucionarnu pojavu tiskarske tehnologije, koje kronološki pokriva razdoblje od izuma tiska polovinom 15. stoljeća do kraja 18. stoljeća i Francuske

76 / 2013

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

revolucije te početaka industrijalizacije, neprestance se provlači pitanje što je čemu posljedica, a što uzrok – medijske ili društvene promjene – dokazujući pritom kako su oba tipa promjena povezana. Nabranjem povijesnih primjera funkcioniranja tiska izvan zapadnoeuropskoga kulturnog kruga (Kina, Rusija, Osmansko carstvo), te teoretskih modela poput “tiskarskog kapitalizma” (Benedict Anderson), “duge revolucije” (Raymond Williams) ili “nepoznate revolucije” (Elizabeth Eisenstein), kao i informacijske “eksplozije” i “tiskom izazvanog rascjepa između glave i srca” (Marshall McLuhan), otvara se rasprava o problemu neujednačenosti mišljenja kad je riječ o ulozi tiskarske tehnologije u prijenosu (demokratizaciji) znanja i širenju kritike crkvenih i vladarskih autoriteta (a time i medijskog uzroka političke emancipacije nižih staleža i narodnih masa). Burke se slaže s Eisenstein da je tisak standardizirao, sačuvao i fluidizirao znanje te dao poticaj kritici autoriteta, no ističe i dalje veliku važnost supostojećeg usmene komunikacije, definirajući tisak kao “katalizator koji više podupire društvene promjene nego što ih uzrokuje”.

U gotovo zabavnom asocijativnom nizaњу različitih povijesno-kulturnih epizoda i činjenica u društveno-političkome ključu, među ostalim saznajemo važnost problema fizičkoga prijenosa poruka (kao i odakle naziv za taxi), zatim ulogu usmenih “masmedija” (Zygmunt Bauman) poput crkvenih propovijedi, ali i glasila i pučkih balada, kojih su glavna komunikacijska središta bile gostionice, javne kupelji i, kasnije, kavane. Nadalje, ne zanemaruje se ni uloga tiska u standardizaciji narodnih jezika i vizualnim medijima poput mehanički reproduciranih grafika (“najdublja promjena u vizualnoj komunikaciji”), zatim parada, crkvenih procesija i različitih kazališnih formi kao komunikacijskih multimedija, a da bi se pritom naglasilo njihovo supostojanje i interaktivnost koja je posljedica što istodobno utječe na različite društveno-kulturne uvjete. Dijelovi poglavlja o cenzuri, usponu tržišta, utjecajima

dnevni novina, komercijalizaciji dokolice te intelektualnom vlasništvu i piratstvu posebno su zanimljivi jer upućuju na potrebu poznavanja ranog razvoja medija i argumentiranog povlačenja povijesnih paralela u aktualnijim pitanjima i raspravama o suodnosu društva i medija.

Pojavu dnevnih novina, s kojima je tisak postao svakodnevnica, kao ključnog medija za oblikovanje “javnoga mijenja”, Burke teorijski povezuje s Habermasovom “javnom sferom” te u trećem poglavlju govori o usponu racionalizma i kritičkih rasprava unutar proširene sfere liberalnog građanstva, društvenim reformama izazvanima reformacijom, prosvjetiteljstvom i političko-vjerskim sukobima (16–18. stoljeće). Ispituje kako su mediji pridonosili političkoj kulturi (zajedničke informacije, stajališta i vrijednosti) pojedinih europskih društava ili socijalnih skupina, tj. kako su događanja utjecala na promjene medijskog sustava.

Napredak znanstvenih metoda rada i industrijskih tehnologija posljedica je revolucionarnih godina i medija, te time i dubokih strukturalnih društveno-ekonomskih promjena, premreživanjem kojih se dvojica autora bave u zajedničkom četvrtome poglavlju. Kako je industrijska revolucija prethodila komunikacijskoj, Burke i Briggs, započinju pregled dugog procesa industrijalizacije od izuma strojeva na paru (do elektrifikacije), upozorivši na konceptualizaciju izuma, tj. inovacije kao sredstva povećavanja bogatstva, s malim promišljanjem dugoročnih društvenih posljedica. Takvom je diskursu ponajprije pridonijelo medijsko veličanje. Razvoj prometnica, tj. fizičkih komunikacijskih kanala, ponajviše željeznice, ključan je u priči o socijalnoj povijesti medija tijekom industrijske revolucije. Favoriziranje brzine i pokretljivosti kao znakova napretka i modernoga doba je uvelike ostvareno u medijskoj sprezi. Zbog vremena apologije industrijalizacije kao društvenog napretka, najjače urbanizacije pojavom novih društvenih skupina i njihova gomilanja u gradovima i time

NINO KOVAČIĆ:
NEZAIBILAZNA
LITERATURA
S PONEKIM
NEDOSTACIMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

političko-ekonomskih teoretiziranja socijalnih darvinista i najpotpunijega kritičara “novoga poretka” Karla Marxa, novine se, zbog utjecaja na javno mnijenje, nazivaju “socijalnih strojevima”. S jedne strane preše izlaze jeftine popularne novine (*penny press*), a s druge romani socijalnog realizma najvećih europskih pisaca poput Charlesa Dickensa i Émilea Zole. Otvaraju se prve javne knjižnice i donose zakoni o nacionalnom obrazovanju, dok države uspoređuju svoje moći na velikim međunarodnim izložbama industrije i formiraju uvjete za potrošačko društvo.

Prema suvremenosti

Peto poglavlje, kojim otpočinje Briggsovo dio knjige, fokusirano je na tehnološki napredak komunikacijskih izuma: željeznički promet uzima se kao medij koji izaziva promjenu u navikama cjelokupnog društva, dok unutar samoga “medija” nastaje specifičan žanr “željezničke” književnosti, otvaraju se kolodvorske knjižare i javlja, putovanjem omogućena, “kolonijalna” knjiga. Osim željeznice, bitan komunikacijski napredak kojim se fetišizira brzina, javlja se u brodskoj tehnologiji (“oceanske željeznice”), a u oba prometna načina ključan je komunikacijski doprinos pošte kao kanala, te trgovačko-poslovnih interesa kao, uz političke interese, osnovnih inicijatora napretka.

Telegrafija, nazvana “misaonom prometnicom”, prvi je veliki električni proboj u komunikacijama. Omogućila je dotad neusporedivo savladavanje “tiranije (fizičke) daljine” i postala novo političko oruđe i faktor obuhvatnijeg tržišnog povezivanja bržim prijenosom informacija i vijesti. Prema Briggsu, pojavom telegrafa postavlja se osnovno pitanje uloge javnog i privatnog poduzetništva, odnosa države i tržišta. Dok je za jedne telegrafija “živčani sustav” tržišta, drugima ona predstavlja primarno političko, a ne komercijalno sredstvo. Tu osnovnu dihotomiju Briggs izlaže u primjerima Velike Britanije i SAD-a. Dok u Velikoj Britaniji državna pošta preuzima tele-

grafske kompanije i tisak brani taj tip pripremanja i državnog komunikacijskog monopola zbog poštanskih privilegija koje “potiču javni interes za novosti”, u SAD-u telegrafski “biznis” ostaje u rukama privatnog monopolista, tvrtke *Western Union*.

Pojavom telefona najavljena je “nova organizacija društva” i vizija “sveopće mreže” te, mada je u početnoj fazi često služio kao medij za slušanje pretplatničkih zabavnih programa (radiodifuzija) i u Europi se sporo integrirao u kućanstva, njegov izumitelj Alexander G. Bell točno mu je definirao budućnost kao medij za dvosmjernu komunikaciju namijenjen izravnoj konverzaciji. Poput telegrafije, britanska pošta preuzima nadzor nad telefonijom i time država propisuje telekomunikacijsku politiku (što je općenito postao europski model), dok se u SAD-u stvara još veći privatni telekomunikacijski monopol gigantske tvrtke AT&T.

Nadalje, opći je diskurs o medijima u potpunosti izmijenila pojava novih vizualnih medija: fotografije, filma i televizije. Fotografsko bilježenje i čuvanje slika olakšalo je napredovanje znanosti i preusmjerilo povijest umjetnosti i novinarstva, a trgovačkom vještinom Kodaka fotografija je u potpunosti komercijalizirana. Na temelju pokretnih fotografija izumljen je film, koji je odmah krenuo kao komercijalizirana prikazivačka djelatnost. Briggs na nekoliko stranica sažima dobro poznatu ranu filmsku povijest do 1950-ih, napomenuvši kako su u SAD-u korporacijske strukture filmske industrije brzo otvrdnule i postavile novi medij u okvire tržišnog financiranja. Zanimljiv je podatak kako je Japan 1930-ih brojem filmova konkurirao Hollywoodu, kojega je društveni značaj prepoznat jer njegova kinematografija “utječe na načine mišljenja, doživljavanja i maštanja u posve različitim socijalnim kontekstima”. To otprilike sumira i epohalni značaj filmskoga medija. Autor nastavlja skicama o ranoj televiziji i brzinski završava poglavlje o napretku fizičke komunikacije odlomkom o biciklima, automobilima i zrakoplovima.

Koncept trojne zadaće modernih masovnih medija Briggs propituje u šestome poglavlju, "Informiranje, obrazovanje, zabava". Tek napomenuvši moderne fenomene poput veće količine slobodnog vremena i njegove komercijalizacije pojavama poput masovnog turizma, kao i komercijalne profesionalizacije sporta i premreženosti medijskih programa s korporacijskim interesima u sportskim spektaklima, analizira fluktuacije u suodnosima medijskog "trojstva" (poput *infotainmenta*) na primjerima tiska, radija i televizije, ali nadodavši i teorijsko-kritičku dimenziju.

Citatom Anthony Smitha (*Goodbye Gutenberg*, 1980) o tisku kao mediju koji odražava i oblikuje interese društva, kao i istraživačko novinarstvo kao njegov najcjenjeniji oblik, pozornost nam se odmah skreće na ključni čimbenik društvene odgovornosti tiska (i drugih medija), kao "društvene sile", na koji se nadovezuje i pitanje medijske slobode, tj. regulacije, cenzure ili deregulacije specifične za zemlje s modelima "slobodnog tržišta ideja" (SAD). Pratimo sustavno popuštanje ideala "informirane javnosti" (koji je išao uz koncept masovne pismenosti kao nacionalnog interesa) tržištu zabave, uglavnom na primjerima SAD-a i Velike Britanije, ali i ključnu opreku između američkoga tržišnog modela dereguliranih medija i europskih primjera državne kontrole. Spomenutu problematiku odgovornosti, novinarskih ideala kao i obrazovanja novinara Briggs izlaže nižući izjave i mišljenja istaknutih američkih i britanskih novinara i urednika, pretendirajući onima koji naglašavaju emancipacijski karakter i profesionalniji pristup. Nadalje, kroz primjere utjecaja tiska, vijestima koje, sponzorirajući ih, stvara sam, ili pak njihove sprege s politikom (poput izravne potpore *Daily Maila* Mosleyevim fašistima), stiže se do aktualnijih primjera kako, prema kraju 20. stoljeća, spajanjem različitih medija i tvrtki nastaju medijske korporacije i korporativni mediji (kao promotivni dio tvrtke), s tendencijom porasta privatnih monopola (pr.

Rupert Murdoch). Iako se o krizi novinskog izdavaštva govori u posljednjem desetljeću zbog interneta, Briggs nas kratko i bitno podsjeća da je tiskovno novinarstvo manje-više u krizi gotovo cijelo stoljeće, ponajprije zbog radija i televizije, te je stalno podložno promjenama, fluktuacijama naklada i oglasa, ali se prilagođava propitujući utjecaje i zadaće te, najbitnije, opstaje i supostoji uz ostale medije. U nastavku Briggs daje oduška svojoj specijalizaciji, tj. povijesti emitiranja radija i televizije u Velikoj Britaniji, s fokusom, naravno, na BBC.

Od propagandnih karaktera, preko utjecaja rata na deregulaciju do fragmentacije programa i slušateljstva, otkrivamo kriterije BBC-ja, zasnovane u doba kada je direktor bio John Reith, kojima je BBC stekao vrhunsku reputaciju; odbijanjem svođenja programa na "najniži zajednički nazivnik", otklonom od tržišnih procjena kao strateških smjernica, inzistiranjem na karakteru "nezavisnosti" javne službe. Naravno, BBC nikad nije bio toliko idealan kao što je predstavljen, ali se barem u prezentaciji tih ideala činio uvjerljivijim od ostalih. Nadalje, Briggs primjenjuje istu metodu komparativnog izlaganja, koja je ipak uvjerljivo anglocentrična, i na radio, gdje se još jasnije očituje vlasnička dihotomija i politička uloga medija u SAD-u naspram (bitnijih) europskih, uz spomene kanadskoga i japanskoga primjera. Zanimljivo je saznati kako su se već u počecima radijskoga emitiranja postavljala pitanja prava na eter.

Masovna pojava i utjecaj najproučavanijega i najkontroverznijega medija u povijesti, televizije, Briggs svodi na svega petnaestak stranica. Držeći se opće komparativne povijesti kao u dosadašnjem izlaganju, ovaj dio poglavlja je istraživačima televizije zanimljiv otprilike koliko i filmolozima dio o filmu. Sporiji proboj TV-a u javnu sferu, blokade radija pa američki bum 1950-ih i pogotovo 1960-ih, sporija implementacija u Europi, fenomen javnoga gledanja, pitanje regulacije i komercijalne konkurencije kroz komparativne prakse, televizijski žanrovi, stavovi o "proždrljivom oku" i

NINO KOVAČIĆ:
NEZAIBILAZNA
LITERATURA
S PONEKIM
NEDOSTACIMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

stereotipiziranoj zabavi, te “zaštita djece” vode nas do dijela o kritici i istraživanjima izravno nastalima na fenomenu televizijskoga medija. Od osnivanja odsjeka za medijske studije na Columbiji (New York) i u Glasgowu, preko glasovite i ključne birminghamske škole (Hoggart, Williams, Hall), do preleta teorija francuskih filozofa (Debord, Baudrillard, Bourdieu), “frankfurtovaca” (Adorno, Horkheimer, Habermas) i McLuhana, dobiva se dojam vrlo udžbenički nabacanih primjera. Presjek širih istraživanja Briggs daje u zanimljivim primjerima iz bibliografije kojom se služio, od kojih su neki naslovi možda i nepravedno ispali s popisa obavezne literature. Zanimljiv je i spomen UNESCO-ve kampanje da osamdesetih godina pokuša pozvati države na odgovornost za aktivnosti vlastitih medija. Ključna pitanja o vlasništvu, sadržaju, strukturama i tehnologiji medija prelijevaju se u sljedeće poglavlje o medijskim konvergencijama.

Sedmo poglavlje o procesu konvergencije medija, tj. preciznije, medijskih i telekomunikacijskih industrija, najaktualnijih i teorijski najkompleksnijih procesa, velikim je dijelom obrađeno kroz prizmu korporacijske povijesti pa je tako ostalo nedostatno analizirano. No, kroz povijest razvoja računala, mikroprocesora, tranzistora, čipova, videoigara, satelita, kabela i videoteksta dolazimo do interneta, dobivajući postupni pregled nastajanja informacijsko-digitalnog “doba” medija. Također, zanimljivo je u toj “priči” saznati odakle ključna terminologija poput *information highway* ili *digital compression*. Proces usložnjavanja različitih medija u cjelinu, kao i pojava manje hijerarhiziranog i “inovativnijeg” poslovanja, kontekstualizirani su zajedno s razvojem potrošačke kulture “obilja” i tehnologije zasnovane na zahtjevima dostupnosti i mobilnosti. Briggs ispravno ističe nemjerljiv utjecaj računala kao “poticatelja niza medijskih aktivnosti”, ali i redefinicije i proizvodnje “starijih” medija prema računalnim rutinama. Kao i u prijašnjim slučajevima, ponavljaju se obrasci pitanja: što

sad sa starijim medijima, koji je javni interes, regulacija ili ne. O problematici videoigara, njihov inventivni, etički, ovisnički karakter koji redefinira percepciju realnosti, korištenje slobodnog vremena i međuljudske odnose, ima vrlo malo te ih se spominje u ključu medijskih tendencija interaktivnosti i umrežavanja. Televizijske pak tendencije, njihova konvergencija sa satelitskom tehnologijom, koja je istodobno pridonijela promociji svemirskih istraživanja u sadržaju samog medija, rezultale su pak, među ostalim, pojavom kabelskih televizija i golemom programskom diversifikacijom. Zanimljiv je politički slučaj nastanka europske televizijske mreže kao promotivnog medija europskoga integracijskoga procesa kroz kulturne programe. Nadalje, privatizacijski i komercijalizacijski aspekt kabelskih televizija suštinski je promijenio medij, stvarajući uvjete za privatne monopole, kao i za daljnju fragmentaciju gledateljstva specijaliziranim programima.

Slučaj medijskog magnata Ruperta Murdochha amblematičan je pak za razumijevanje korporativne konvergencije medija, funkcioniranja medija u sklopu izričitog interesa profita. Drugi amblematičan slučaj sprege privatnih medija, ekonomskih interesa i političke karijere, onaj bivšega talijanskoga premijera Berlusconi, nije obrađen. Fenomen mobitela, po velikom broju kojih je notorna upravo Italija, također je vrlo kratko obrađen. Afričke zemlje, koje u knjizi gotovo da i nisu spomenute, ponuđene su kao primjeri videoinvazije, no na sociološka istraživanja medijskih učinaka Briggs se ne poziva.

Za teoretičare kulture korisno je Briggsovo podsjećanje na još jedan termin koji je izašao iz upotrebe: tehnopol (“predaja kulture tehnologiji”) Neila Postmana. Zanimljiv usputni podatak za povjesničare filma jest spominjanje sovjetskog hologrfskog filma Dennisa Gabora iz 1976. Nadalje, videotekst, zastarjeli termin koji opisuje tehnološki početak konvergencije elektroničke slike i teksta,

služi kao okvir za različite konvergencije koje će postati masovnom pojavom popularizacijom interneta. Početno postavljene ideje izumitelja weba Tima Berners-Leea, o neprofitnom, otvorenom i slobodnom mediju, koji su stvorili mit o internetu koji se svakim danom sve više dovodi u pitanje, bitni su za razmatranje toga pitanja. Emancipacijski potencijal interneta, kao i tehnološki vrhunac potrošačke revolucije, zatim obrazovni imperativ medijske pismenosti potaknut internetizacijom, pa i dostupnost internetskoj vezi kao novomu ljudskom pravu. Usto, Briggs skreće pozornost na novostvorenu dominaciju zabavnog sadržaja u mediji, na "lakoću" pretvaranja informacije u zabavu, "glavnu sirovinu vizualnih medija", što povlači i problem koji je postavio američki kritičar David Halberstam "o kulturi postavki i tvrdnji na štetu starije kulture provjere", uzrokovanoj obiljem i ubrzanim procesuiranjem informacija. Poglavlje završava dvojbom konceptom globalizacije i pitanjima interpretacijskih pouzdanosti prikazivanja medijski transponiranih događaja i širenja izvan nadzora mogućnosti obrazovanja posredovanjem interneta, sa zaključim upozorenjem oko bitne konvergencije jezika oglašavanja i jezika obrazovanja.

"U cyber svijetu i izvan njega", posljednji je prilog knjizi koja kronologiju završava 2008/2009. i počecima posljednje velike ekonomske krize. Okvir poglavlja kreće od početka tisućljeća, s posebnim osvrtom na medijske posljedice rušenja newyorških "blizanaca" 2001. U tom razdoblju digitalizacija i razvoj brže i jeftinije širokopojasna mreže postaju državni prioriteti u razvoju medijske i komunikacijske tehnologije. Početnim uronom u razvoj cyber svijeta, odnosno virtualnu realnost i "zadiranja tehnologije na teritoriju stvarnog". Posljedice interneta na kategoriju dječjih korisnika dobar je primjer uočavanja kako se sadržaji filtriraju i

prilagođavaju, te kao i u svim primjerima dodat ostaje jedan od glavnih čimbenika ograničavanja sadržaja.

Ponovno slijedi kratka korporacijska povijest, ovaj put Googlea, Yahooa, Applea, Facebooka i drugih, dok su Twitter i Wikipedia spomenuti kao internetski fenomeni koji mijenjaju komunikacijske i obrazovne medije te uzajamno utječu na starije medije i njihove principe. Jedna od glavnih značajki novih tehnologija jest prioritet da tehnologija bude mobilna, a informacija uvijek i svugdje dostupna. Goruća problematika redefiniranja glazbene i filmske industrije kroz pitanja autorskih prava nedostavno je obrađena, kao i ambivalentan odnos interneta i različitih procesa demokratizacije, no to je razumljivo s obzirom da je riječ o trenutačno vrlo aktualnim temama. Simulakrumska narav interneta, mnogo specifičnija od televizijske, ostaje nepropitana. Rezanja budžeta i posljedice komercijalizacije javnih televizija, digitalizacija tiska i pojava besplatnih novina temeljenih na oglašavanju, utjecaj interneta na politiku ostaju otvorenim pitanjima u koja je uronjena naša svakodnevnica.

Čitateljski pristupačna i protočna, u dijelovima previše digresivna i tek fragmentarno analitična, ali zasigurno plod zaigrane erudicije, *Socijalna povijest medija* najviše je nedostatna sa "socijalnog", odnosno sociološkog aspekta analize. Također, može zasmetati velik broj referenci bez fusnota i izravnih uputa na izvore, a akademski početnici trebat će, s vremena na vrijeme, posegnuti za dodatnom literaturom kao pomoć u vezi s terminologijom. S obzirom na zahvaćeno područje istraživanja i golem opseg tema, ova knjiga je zasigurno nedovoljno obuhvatna, ali kao početni referentni okvir vrlo bitna (iako primarno iz anglosaksonske perspektive) za daljnja istraživanja mediološke tematike.

NINO KOVAČIĆ:
NEZAOBILAZNA
LITERATURA
S PONEKIM
NEDOSTACIMA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS



Johnny Depp i
Winona Ryder
u filmu *Edward
Škaroruki* (Tim
Burton, 1990)

Ana Đorđić

Metodički pristup analizi i interpretaciji filma *Edward Škaroruki* kao nastavne jedinice u srednjoj školi

SAŽETAK: Ovaj je rad namijenjen srednjoškolskim nastavnicima i iznosi prijedlog metodičke obrade nastavne jedinice *Edward Škaroruki* (*Edward Scissorhands*, Tim Burton, 1990) u srednjoj školi.

KLJUČNE RIJEČI: *Edward Škaroruki*, film strave, filmski plan, filmski prostor, kostimografija, karakterizacija lika

1. Uvod

Film *Edward Škaroruki* (*Edward Scissorhands*, Tim Burton, 1990) primjeren je za analizu i interpretaciju u svim razredima srednje škole, a učenicima će biti zanimljiv zbog svoje bajkovite atmosfere, vizualne dojmljivosti i neočekivana kraja, te zbog njima uglavnom poznata autorskog imena Tima Burtona.

Taj bi film bilo dobro obraditi potkraj drugoga ili početkom trećega razreda jer se tada on može povezati s nastavom hrvatskoga jezika, to jest s predmetnim područjem književnosti. Naime, iskustvo pokazuje da se, iako se nalazi u nastavnome programu hrvatskoga jezika za druge razrede, zbog općenito vrlo opširna programa i nedovoljnog broja sati, književnopovijesno razdoblje romantizma obrađuje obično tek početkom trećega razreda, a ikonografija ovoga filma može se povezati sa žanrom horora koji svoje podrijetlo pronalazi u romantičarskoj književnosti (gotički roman, Mary Shelley, Edgar Allan Poe), ali i u njemačkome ekspresionizmu.

S obzirom na to da ovaj film zapravo ne pripada žanru filma strave, može poslužiti i kao dobar temelj za razgovor o samome pojmu filmskoga žanra, o klasifikaciji žanrova, ali

i o činjenici da se žanr u postmodernizmu ne može strogo odrediti upravo zato što nije uvijek "čist". U prvome ili drugome razredu srednje škole obrada ove nastavne jedinice svoju polazišnu točku može imati u filmskim izražajnim sredstvima poput scenografije, kostimografije i maske. Također, film se može interpretirati iz perspektive postmodernizma, čime bi se mogao povezati s predmetnim područjem nastave književnosti u četvrtome razredu.

2. Struktura nastavnoga sata

Kada je riječ o strukturi nastavnoga sata koji se temelji na samome filmskom djelu, uvijek valja uzeti u obzir trajanje filma s obzirom na značajnu i nezaobilaznu preporuku da se film gleda u cijelosti i bez prekidanja u za to optimalnim uvjetima. *Edward Škaroruki* traje 105 minuta pa su za obradu ove nastavne jedinice potrebna četiri školska sata. S obzirom na vječan nedostatak novca u proračunu za mnoge kreativne ideje, ali i nužna tehničko-materijalna poboljšanja u obrazovanju, u današnjim uvjetima rada u školi (rad u smjenama, nedostatak prostora i tehničkih uvjeta, velika satnica u kojoj se ostavlja minimalno mjesta za fakultativnu nastavu) vrlo je teško, gotovo nemoguće, održati četiri sata nastave fakultativnog predmeta zaredom, stoga je najbolje u jednome terminu gledati film bez prekidanja, a u drugome se posvetiti analizi i interpretaciji filma podsjećajući učenike na filmsko djelo odgovarajućim insertima.

Cilj nastavnoga sata (u trećem razredu srednje škole) jest navesti, prepoznati te razumjeti izražajna i sadržajna obilježja filma



Edward Škaroruki (posebice važnost filmskog prostora i kostimografije u oblikovanju priče), povezati njegovu ikonografiju sa žanrom filma strave te svoje spoznaje sintetizirati u interpretaciji koja omogućuje cjelovito razumijevanje filma i stjecanje znanja o Burtonovoj stvaralačkoj poetici.

Ovakav se cilj može ostvariti tipom nastavnoga sata koji obuhvaća interpretaciju filmskoga djela i obradu novoga gradiva. Filmskoobrazovne zadaće jesu: prepoznati filmske planove i njihovu funkciju u oblikovanju filmskoga prostora, odrediti značaj filmskoga prostora i kostimografije za stvaranje filmske priče i karakterizaciju likova, okarakterizirati junaka te odrediti zajednička obilježja filmskoga i romantičarskoga junaka, odrediti motive, temu i ideju filma, upoznati nadžanr filmova fantastike te žanr filma strave i njegovu ikonografiju, te povezati poetiku njemačkoga ekspresionizma s nastankom horora kao žanra. Odgojne su zadaće: razvijati učeničko zanimanje za filmsku umjetnost, poticati učenike na razmišljanje o posljedicama izolacije

i odbačenosti, o odnosu prema “slabijima” te općenito o moralnim vrijednostima našega društva, usmjeravati učeničku svijest na njegovanje vlastita mišljenja u atmosferi moralne panike i psihologije mase te apostrofirati važnost odlučnog nepristajanja na konformizam kao lakši put. Funkcionalne su zadaće: poticati učeničko kritičko mišljenje temeljeno na argumentiranu iznošenju stajališta, upozoravati na važnost sintetiziranja vlastitih spoznaja te razvijati sposobnost oblikovanja i izricanja misli te sposobnosti doživljavanja, povezivanja i zaključivanja.

2.1. Motivacija

Prikladna motivacija za gledanje filma *Edward Škaroruki* jest Burtonov kratki animirani film *Vincent* (1982), nastao tehnikom stop-animacije, te kratak razgovor nakon projekcije. Naime, *Vincent* se istodobno može povezati s romantičarskom književnošću – s Edgarom Allanom Poeom (čime se ostvaruje korelacija s predmetnim područjem književnosti unutar nastave hrvatskoga jezika), s filmovima stra-

ve, ali i s *Edwardom Škarorukim* (Vincent Price i ikonografija horora). Učenici također mogu dobiti zadatak da *Vincenta* usporede s Poeovim *Gavranom* ili da pokušaju objasniti u kakvoj su vezi Poe, film strave i Burton.

Drugi je prijedlog motivacije za obradu ovoga filmskog djela vođena diskusija temeljena na pitanjima o odnosu prema različitim od nas, o tome što znači biti različit, imamo li pravo biti različiti i možemo li to pravo kome osporiti te, ako možemo, zašto; te o pitanju kakav je odnos društva prema različitim. Osuđujemo li olako one koji se razlikuju od nas te je li realno očekivati od drugih da razmišljaju, izgledaju i ponašaju se poput nas; u kakvoj je sve to vezi s tolerancijom te ima li ona granicu i čime se ta granica, ako postoji, određuje, ali i tko je taj tko je određuje?

Motivacija se može ostvariti i tako (ovo je treći prijedlog) da učenici u skupinama pokušaju sastaviti popis svih filmskih androida kojih se mogu sjetiti te da odrede žanrove filmova u kojima se pojavljuju navedeni androidi.

Četvrti prijedlog motivacije prikladniji je za niže razrede srednje škole, a temelji se na naslovu filma kao konačnom odgovoru u unaprijed pripremljenoj igri asocijacija na nastavnim listićima ili na ploči (primjerice rješenja pojedinih stupaca u igri asocijacija mogu biti škare, snijeg, ljudi izumitelj i Johnny Depp ili škare, snijeg, Edward i Tim Burton, a na temelju navedenih rješenja stupaca učenici trebaju doći do konačnog rješenja igre time što će zaključiti o kojem je filmu riječ).

2.2. Najava teme, projekcija filma i iznošenje doživljaja

Burton svoje uzore posredno pronalazi u gotičkoj književnosti te neposredno u filmovima strave, a za njegovu su stvaralačku poetiku karakteristični upravo junaci autsajdera. Takav je i naslovni junak njegova filma *Edward Škaroruki*. Film pripada američkoj nacionalnoj kinematografiji i bio je nominiran za Akademijinu nagradu u kategoriji najbolje ma-

ske te je osvojio sedam nagrada na različitim filmskim festivalima (usp. IMDb).

Učenike bi trebalo uputiti na to da tijekom projekcije filma razmisle o značaju filmskog prostora te kostimografije i maske u oblikovanju filmske priče. Nakon projekcije, potrebno je dosljedno primijeniti metodičko načelo slobodnog iznošenja mišljenja i doživljaja učenika kako bi se učenici iz subjektivne sfere emocionalne uvučenosti u film otvorili za racionalan pristup analizi i interpretaciji, temeljenoj na argumentiranim tezama (usp. Težak, 2002: 119).

2.3. Analiza i interpretacija

Najavna špica filma počinje amblerom produkcijske kuće 20th Century Fox, znakovito prekrivenim snijegom te (uz naslov filma, koji se "razdvaja" podsjećajući na škare, i ostale natpise koji se odnose na popis filmske ekipe) sadrži podšpicu (usp. Turković, 2008: 163) ispunjenu kadrovima tamnih i relativno slabije raspoznatljivih detalja teških starih drvenih vrata punih udubina i ogrebotina, jezivih skulptura obavijenih paučinom, strmih i trošnih stuba, čudnovatih i pomalo zastrašujućih strojeva iz kojih izlazi para i istih takvih izuma, kadra ruku te snježnih pahuljica. Sve su to kadrovi koji upućuju na tvorbene elemente priče koja slijedi i koji će postati u potpunosti jasni tek nakon gledanja filma. Na podšpicu filma evidentno je utjecao film strave, s obzirom na to da ona varira različite elemente njegove ikonografije.

U skladu je s ikonografijom horora i prvi kadar nakon špice koji je pretapanjem povezan s prethodnim kadrom snježnih pahuljica. Riječ je o totalu mračnoga dvorca sa šiljastim gotičkim tornjicama, koji se nalazi na izoliranome strmom brežuljku. *Filmska enciklopedija* navodi zatvorene prostore poput starih dvoraca i ukletih kuća kao prepoznatljiva mjesta radnje filma strave (usp. Munitić, 1986: 403). Taj je kadar indikativan jer gledatelja upozorava na važnost filmskog prostora (staroga dvorca)

ANA ĐORDIĆ:
METODIČKI
PRISTUP
ANALIZI I
INTERPRETACIJI
FILMA EDWARD
ŠKARORUKI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

za priču koja će tek slijediti, a total kao plan ima i svrhu daljnje prostorne orijentacije (usp. Peterlić, 1982: 70).

Odzumom kroz prozor gledateljeva se pozornost usmjerava iz eksterijera (dvorac i brežuljak) na interijer (soba u kojoj se nalaze baka i unuka). Idilična zimska večer u toploj sobi, ugrijanoj vatrom iz kamina, iz koje se pruža pogled na mračan dvorac, pogodna je za pričanje priče koja je inicirana unukinom znatiželjom i pitanjem o tome kako nastaje snijeg. Odabir djetetove znatiželje kao pokretačkog motiva jest znakovit, posebice ako uzmemo u obzir činjenicu da je djetinja znatiželja pokretač cjelokupnoga ljudskog napretka od filozofije do same znanosti. Baka udovoljava unukinoj znatiželji i time postaje naratorica¹ priče o nastanku snijega (i o samome Edwardu).

Zatim se gledateljeva pozornost, gotovo istim postupkom kojim je usmjerena na interijer (sobu u kojoj se nalaze baka i unuka), vožnjom kamere ponovno usmjerava na eksterijer (u dugačkom kadru predgrađa i dvorca koji se uzdiže na brežuljku iznad predgrađa), a iz eksterijera kamera, nakon pretapanja koje upućuje na početak priče o nastanku snijega, novim kadrom gledatelja ponovno uvodi u interijer kroz prozor, no ovaj put u dvorac. Istodobno, dogodila se i promjena perspektive (sada Edward kroz prozor dvorca gleda predgrađe, a prošli je put baka kroz prozor svoga doma gledala dvorac), a s promjenom perspektive nestao je i *voice-over* (bakin naratorski glas), a pripovijedanje su "preuzeli" sami likovi bakine priče.

Film završava razgovorom bake i unuke, čime je ostvarena uokvirena kompozicija, te kadrovima Edwarda u sadašnjem vremenu koji, izrađujući skulpture od blokova leda, stvara snijeg. Tek na kraju filma postaje evidentno

da je priča o Edwardu i nastanku snijega retrospektivna; dio je bakina sjećanja, a baka je zapravo homodijegetična naratorica jer je i sama sudjelovala u zbivanjima o kojima pripovijeda.

U suprotnosti s interijerom i eksterijerom gotičkoga dvorca jest kadar kojime počinje retrospektivna priča o Edwardu, a u kojem u polutotalu vidimo ulicu kolorističkoga predgrađa i njemu pripadajuće kuće pastelnih boja (zelene, ružičaste, žute i plave). Osim što se razlikuju prema boji fasada, sve kuće izgledaju isto, svi su travnjaci jednako pokošeni i sva dvorišta nalikuju jedno na drugo. Kada se uzme u obzir spoj gotičkoga mračnoga dvorca na vrhu strma, gotovo zlokobna brežuljka i pastelnoga predgrađa s uniformiranim jednakim kućama (i istim takvim stanovnicima), dobivamo kontrast dvaju nespojivih svjetova koji oblikuju fantastičan filmski prostor, no koji unatoč toj svojoj osobini fantastičnosti gledatelju djeluje blizak. Fantastičnosti filmom prikazana svijeta pridonosi i vrijeme radnje: prema odjeći, frizurama i automobilima, vrijeme radnje smješteno je u otprilike kasne 1950-e, no videorekorderi u kućnoj uporabi i aerobik-centri šire se tek od 1980-ih pa zaključujemo da se radnja odvija izvan nama poznatoga vremena i prostora.

U pastelnome predgrađu živi Peg, lokalna zastupnica Avonove kozmetike, koja nakon neuspješnoga radnog jutra odluči otići u mračan gotički dvorac i ondje okušati sreću s prodajom kozmetike. Konvencija dolaska "namjernika" u dvorac također je dio ikonografije filma strave: "film strave zapravo uvijek razvija istu osnovnu priču, bez obzira da li namjernik (vrlo čest lik u takvim filmovima) stiže (najčešći početak filмова) u vampirov dvorac, u motel (*Psiho*, 1960, *A Hitchcocka*) ili u hotel" (Munitić, 1986: 403). U dvorcu Peg ne pronalazi potencijalno-

¹ Uporaba pojma naracija u filmu je često dvoznačna: katkada se primjenjuje za pripovijedanje kao takvo (pa je narator isto što i pripovjedač), a

katkada, kao u ovom tekstu, koristi se u značenju glasa komentara koji vodi gledatelja kroz filmsku priču.



ga kupca Avonove kozmetike jer ondje sam, na tavanu, živi uplašen i usamljen mladić Edward. Taj je mladić zapravo nedovršen android: njegov je Izumitelj umro prije nego mu je uspio podariti svoj posljednji dar – ljudske ruke – umjesto kojih su Edwardu ostale oštre i opasne škare koje su trebale biti samo privremeni nadomjestak.

Izumitelja u filmu igra Vincent Price, poznat glumac starih filmova strave i Burtonov idol iz mladenačkih dana kojemu je ovo bila jedna od posljednjih značajnih uloga (usp. IMDb). Također, učenicima valja spomenuti i to da je Price narator u Burtonovu animiranome filmu *Vincent*, posebice ako je taj film bio dio motivacije za gledanje *Edwarda Škarorukog*. Odabir Pricea za ulogu Izumitelja nikako nije slučajna i još je jedan dokaz tome da Burton svoju inspiraciju crpi iz filmova strave.

Otkako je umro Izumitelj, o kojem doznajemo iz Edwardovih sjećanja koja su zapravo retrospekcija unutar retrospekcije (retrospekcije se uvode vožnjom kamere prema liku i zumom), Edward u velikome gotičkom dvorcu živi sam sve dok ga Peg ne pronađe. Ona

Edwarda dovodi u pastelno predgrađe i tada počinju njegove nevolje zbog činjenice da se ne uspijeva uklopiti u malograđansku, licemjernu i prijetvornu pastelnu sredinu.

Njegov dolazak u pastelno predgrađe pokreće niz događaja u kojima se ne snalazi najbolje zbog svoje iskrenosti, infantilnosti, naivnosti, neiskvarenosti i ranjivosti koje su posljedice njegova djetinjeg neiskustva i, vjerojatno dugogodišnje, izolacije. Upravo zbog izolirana i usamljena života u golemu dvorcu, Edward nije upoznao norme ponašanja u neiskrenom i malograđanskom miljeu niti je navikao na ikakav kontakt s drugim ljudima, a za fizički je kontakt gotovo nesposoban jer bi osobu koju dodirne rukama/škarama mogao porezati (što se nekoliko puta i dogodilo).

On je autsajder, odbačen, neshvaćen, umjetnički nadaren (svojim rukama/škarama stvara neobične frizure te skulpture od živice i leda, ali i snijeg koji ga podsjeća na Kim: nezaboravan je kadar njezina plesa, uz prepoznatljivu neprizornu glazbu Dannyja Elfmana, ispod ledene skulpture anđela koju on u tom trenutku stvara, pri čemu na Kim poput pahulja pada-

ANA ĐORDIĆ:
METODIČKI
PRISTUP
ANALIZI I
INTERPRETACIJI
FILMA EDWARD
ŠKARORUKI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

ju komadići leda), osjećajan je i hipersenzibilan pojedinac, što ga približava književnim likovima romantizma (o čemu će vjerojatno učenici vrlo brzo samostalno donijeti zaključak).

Edwardovu karakterizaciju u znatnoj mjeri određuje prostor u kojem obitava (stari gotički dvorac), ali i njegov fizički izgled. Naime, Edward je umjetno stvoren čovjek, izrazito blijede puti, crnih podočnjaka, raščupane crne kose i lica punog ožiljaka koje si je sam nanio nespretno rukujući svojim ostrim škarama, zapravo rukama. Odjeven je u crnu kožu koja je povezana remenjem i koja djeluje kao integralni dio njegova umjetno stvorena tijela. Maska i kostim u ovome filmu imaju izrazitu dramaturšku funkciju, s obzirom na to da uvelike oblikuju karakter junaka.

Karakter junaka oblikuje i filmski prostor, konkretno, gotički dvorac kao Edwardov dom se vizualno ne uklapa u pastelno predgrađe, baš kao što se ni Edward ne uklapa među stanovnike toga predgrađa. Cjelokupan je prostor, temeljen na kontrastu, zapravo alegorija našega svijeta; alegorija diktature prosječne većine kojoj je temeljni ideal konformizam i koja izopćuje sve one koji se ne uklapaju u njezin isprazan sustav vrijednosti. Time filmski prostor postaje sukreator značenja i ideje filma. Edward se silno trudi uklopiti u taj umjetan, prazan, dosadan, prijetvoran i licemjerman pastelni svijet, no postaje meta ogovaranja, spletki, izopćenja i, na kraju, nasilja.

Često ne razumije pastelno društvo u koje se želi uklopiti (ne razumije šale ni postupke ljudi kojima je okružen), a njegova ranjivost i iskrenost najviše dolaze do izražaja za gostovanja na televiziji, kada usred izravnog prijenosa, zbunjen pitanjem, slučajno izazove kratak spoj ne uspijevajući sakriti svoje emocije (činjenicu da je zaljubljen u Kim). Tijekom gostovanja na televiziji postavlja mu se i pitanje je li svjestan toga da bi bez svojih ruku u obliku škara bio običan i prosječan, a Edward odgovara da jest, jer on zapravo želi biti poput svih ostalih.

Njegovi pastelni susjedi su stereotipni likovi: od dokonih kućanica koje nadgledaju i revno komentiraju zbivanja u susjedstvu te usamljene kućanice zavodnice (Joyce) do fanatične vjernice (Esmeralda) i muškaraca koji jutrom odlaze na posao, a poslijepodne uređuju svoje travnjake. Prvobitno dobroćudni pastelni susjedi iz predgrađa iskazuju svoju spremnost da prihvate onoga koji je drugačiji, različit, poseban i "izniman" (kako Edwarda u početku naziva Joyce, a što je zapravo eufemizam za njegov hendikep), no tu spremnost, u strahu od nepoznatog, odbacuju čim je minimalno narušena njihova uljuljkanost u vlastitu sigurnost.

Edwarda se odriču upravo zbog njegovih osobina koje su dotad smatrali njegovim vrlinama, a zbog njega se odriču i njegove nove obitelji (supružnika Peg i Billa te njihove djece Kim i Kevina) izbjegavajući dolazak na njihovu tradicionalnu božićnu zabavu. Moralna panika koju stvaraju pastelni susjedi ubrzo se pretvara u psihologiju neartikulirane mase koja u srednjovjekovnoj maniri traži takozvanu pravdu, a Edward tada bježi u sigurnost svojega gotičkog dvorca hineći da je mrtav. Noćna sekvenca razularene pastelne mase koja stiže do Edwardova dvorca vrlo je znakovita jer se njome apostrofira kontrast predgrađa i dvorca, mase i pojedinca, te upotpunjuje alegorična vizija nas samih.

Iz perspektive pastelnih ljudi u odlučnoj potjeri, gotički dvorac i dvorište ispred njega djeluju napušteno, ukleto i ispunjeno kojekakvim užasima. Približavanjem dvorcu, dvorište se postupno pretvara u uređeno i uljuđeno mjesto kojim dominiraju fascinantne skulpture od živice koje je Edward stvorio vlastitim škarama/rukama. Unutrašnje se bogatstvo ponekad skriva iza neugledne mračne vanjštine, a iza ugledne i svijetle vanjštine ponekad se nalazi duhovno siromaštvo. Dakle, stravično postaje normalno, a oku ugodno – stravično.

Na najavnu špicu filma, izgled mračnoga gotičkog dvorca te na likove Izumitelja i

Edwarda utjecao je film strave, žanr koji svoje utemeljenje nalazi u opusu Edgara Allana Poea, u romantičarskome gotičkom romanu i u njemačkome ekspresionizmu. Njemački ekspresionizam jest filmska stilska struja nastala početkom 20. stoljeća, koja korespondira s ekspresionizmom u drugim umjetnostima, i na nastanak koje su utjecale posljedice netom završena Prvoga svjetskoga rata. "Ipak, riječ je o duljoj tradiciji koja počinje još od romantizma, koji se zaokupljao 'svojstvima noći' (Novalis) i u kojemu su postojali i gotički elementi." (Peterlić, 2008: 120)

Ekspresionizam umjetnost doživljava kao ekspresiju unutrašnjih stanja umjesto kao odraz zbilje, a ta se ekspresija u filmu ostvaruje igrom svjetla i sjene, atmosferom straha i karakterističnim junacima (vampiri, čudovišta, ljudi znanstvenici i podvojene ličnosti). Najznačajnija filmska djela ekspresionizma jesu: *Kabinet dr. Caligarija* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920), *Nosferatu, simfonija užasa* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1922) i *Dr. Mabuse kockar* (*Dr. Mabuse, der Spieler – Ein Bild der Zeit*, Fritz Lang, 1922).

Gilić tvrdi da je *Edward Škaroruki* film "u kojem se koristi veći dio naslijeđa ikonografije gotičkog podžanra strave (uključujući i lik glumca Vincenta Pricea u ulozi znanstvenika koji sklapa Edwarda), ali koji ipak nije horor. Temeljni su, naime, ugođaji i emocije Burtonovog postmodernističkog filma melanholija i sjeta, a ne strah i ugroženost" (2007: 111). Burton se majstorski poigrava ikonografijom horora kako bi u potpunosti obrnuo uloge i zamijenio teze. Naime, navedeni ikonografski elementi horora u ovome filmu postaju simboli dobrote i nježnosti, a lijepo i uredno pastelno predgrađe za junaka na kraju filma predstavlja horor u punom smislu te riječi.

Edward zaista jest ljudsko biće, unatoč tome što je, uvjetno rečeno, čudovište (umjetno je stvoren te umjesto ruku ima škaru), a pastelni su ljudi, u nedostatku iskonske huma-

nosti, pokazali da se njihova pastelna ljudskost ne može mjeriti s Edwardovom. Gotički dvojac tako postaje oaza sigurnosti (mjesto gdje Edwarda nitko ne može povrijediti i gdje on ne može druge okrznuti svojim ostrim rukama), a pastelno predgrađe simbol konformističkog društva nespremnog na kompromise s onima koji su drugačiji. Time prostor fantazije postaje naš realan životni prostor, a neodređenost vremena u kojem se filmska priča odvija postaje znak univerzalnosti i neomeđenosti povijesnim trenutkom.

Još je jedan tematski sloj na koji se valja osvrnuti, a to je pitanje položaja umjetnika u svijetu. Edward na jednoj od interpretativnih razina simbolizira i umjetnika koji se ne snalazi među ljudima, izdiže se iz prosječne mase svojom genijalnošću, slobodan je samo u svome stvaranju, značaja kojega nije zapravo ni svjestan, i stvara u samoći, o čemu svjedoči njegovo najveće umjetničko djelo – ljepota snježnih pahulja. Također, priča o Edwardu može se shvatiti i kao metafora odrastanja jer on je adolescent koji je, ne svojom voljom, u sukobu sa svijetom koji ga okružuje, tipično se adolescentski zaljubljuje te tijekom filma sazrijeva spoznajući svijet onakvim kakav zaista jest, ali spoznajući i sebe samoga.

Navedeni su tematski slojevi oblikovani antitetičkim motivima poput društva i pojedinca, netolerancije i tolerancije, uniformiranosti i različitosti, prosječnosti i iznimnosti, realiteta i fikcije te strave i komedije. Naime, humor se stvara duhovitim dijalozima, gegom (niz situacija u kojima Edward nespretno rukuje svojim škarama), karikaturalnošću pojedinih likova (Joyce koja poput kakve srednjoškolske baca stvari po sobi spremajući se upoznati Edwarda, Esmeralda koja poput propovjednika upozorava na Sotonu) i groteskom (frizure kojima su žene oduševljene), stoga zaključujemo da ovaj film sadrži i elemente komedije te da, unatoč svojem, uvjetno rečeno, nesretnom završetku, ostaje pozitivan jer pokazuje da svako iskustvo može obogatiti (pastelne ljude ljepo-

tom snijega, a Edwarda uzvraćenom ljubavlju), te da i oni najusamljeniji mogu pronaći ispu-njenje te smisao u stvaranju i sjećanju.

2.4. Sinteza

Edward Škaroruki je postmodernistički film koji pripada nadžanru filmova fantastike, a oni se katkada dijele na bajku, znanstvenofantastični film i film strave (usp. Peterlić, 1986: 371).² Naime, ovo filmsko djelo sadrži elemente horora (gotički dvorac, lik ludog znanstvenika, lik takozvanog čudovišta, konvencija dolaska u stari dvorac na početku filma), znanstvenofantastičnu premisu (znanstvenik stvara androi-da) te elemente bajke (obiteljski odnosi i meta-fora odrastanja, usp. Gilić, 2007: 106). Također, zbog toga što obiluje humorom i razotkriva nesavršenosti ljudske prirode (usp. Turković, 2003: 304), sadrži i neka obilježja komedije.

Upravo je ovo filmsko djelo primjer činje-nice da žanr, osobito u postmodernizmu, nije nužno fiksno odrediv te da se “uvijek može ja-viti pojedini film koji se ne uklapa idealno ni u jedan ustoličeni podžanr” (Turković, 2005: 54). Miješanje žanrova u istome djelu jest jedno od obilježja postmodernizma, stilske epohe koja se javlja i u drugim umjetnostima i koju, među ostalim, karakteriziraju “umnožavanje, često suprotstavljenih, stilskih trendova” (Kragić, Gilić, 2003: 528), povratak priči i stvaranje nove mitologije, začudni likovi te povijesno neodredivi vrijeme i mjesto radnje.

Tim Burton je američki autor i jedan “od najvažnijih autora filmskoga postmodernizma” (Gilić, 2003: 71), a njegovi su najpoznatiji filmovi, osim *Edwarda Škarorukog*, i *Bubimir* (*Beetlejuice*, 1988), *Batman* (1989), *Batmanov po-vratak* (*Batman Returns*, 1992), *Ed Wood* (1994), *Sanjiva dolina* (*Sleepy Hollow*, 1999), *Krupna riba*

(*Big Fish*, 2003), *Mrtva nevjesta* (*Corpse Bride*, 2005), *Sweeney Todd* (*Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street*, 2007) i *Alisa u zemlji čude-sa* (*Alice in Wonderland*, 2010).

Obilježja Burtonove poetike, na koju su snažno utjecali ekspresionizam, znanstvena fantastika i filmovi strave (usp. Gilić, 2003: 71), jesu osebujan i prepoznatljiv vizualan stil (kojemu, među ostalim, pridonosi i pozornost koju posvećuje kostimima, maski i scenogra-fiji), crn humor, istodobno gotički mračna i bajkovita atmosfera, neobični i začudni junaci koji, “doimajući se poput živih mrtvaca, dotiču strahove u društvu obično regulirane bajkama, karnevalom, cirkusom i popularnom kultu-rom” (ibid.) te česta suradnja s istim glumcima.

2.5. Zadavanje zadataka za samostalan rad kod kuće

Nekoliko je prijedloga zadataka za sa-mostalan rad kod kuće. Učenicima se može zadati zadatak da pogledaju Burtonov film po svome izboru te da, na temelju usporedbe toga filma i filma *Edward Škaroruki*, napišu esej o Burtonovoj poetici, čime se uspostavlja kore-lacija s nastavom hrvatskoga jezika, točnije, s predmetnim područjem jezičnoga izražavanja.

Kako bi se, uz predmetno područje je-zičnoga izražavanja, uspostavila korelacija i s predmetnim područjem književnosti, učenici mogu dobiti zadatak da pročitaju Poeovu pri-povijetku *Pad kuće Usher* i usporede je s istoi-menim filmom iz 1960 (*House of Usher*, Roger Corman, 1960), u kojem glumi Vincent Price. Pritom se učenike može uputiti i na istoimen Epsteinov film (*La chute de la maison Usher*, Jean Epstein, 1928).

Ako se ova nastavna jedinica obrađuje u okviru primjerice nastave engleskoga jezika,

² Gilić (2007) u *Filmskim vrstama i rodovima* ne usvaja tu podjelu, obrazlažući usput i zašto ona nije uvijek funkcionalna – neki filmovi strave uopće nisu fantastični, a znanstvena fantastika polazi

od racionalističkih pretpostavki i utemeljenosti na stvarnom svijetu, a ne od fantastike – novih zakonitosti koje odudaraju od poznatih nam zakona stvarnoga svijeta.



što bi moglo biti osobito svrhovito u jezičnim gimnazijama, navedeni zadaci mogu uspostaviti korelaciju i s nastavom engleskoga jezika ako učenici dobiju zadatak da svoje eseje pišu upravo na tome jeziku.

3. Zaključak

Edward Škaroruki izvrstan je izbor za nastavu filmske umjetnosti u srednjoj školi zbog svojega postmodernističkoga karaktera koji pokazuje kako se autori mogu poigravati žanrovskim kanonima, zbog toga što ga je moguće neposredno povezati s poetikom postmodernizma, a posredno i s poetikom njemačkoga ekspresionizma, ali i zbog činjenice da je dobar primjer toga kako filmski prostor, kostimografija i maska mogu utjecati na oblikovanje filmske priče.

Nije na odmet spomenuti i to da je *Edward Škaroruki* izvrstan izbor za srednjoškolsku nastavu i zbog još jedne relevantne karakteristike – dopadljivosti koja učenike može motivirati na to da i samostalno zavire u njima uglavnom nepoznat burtonovski filmski svijet umjesto u već poznat svijet omiljenih akcijskih filmova i tinejdžerskih komedija.

Ako samoinicijativno učeničko gledanje kojeg drugog Burtonova filma bude jedini uspjeh ove nastavne jedinice, možemo biti zadovoljni postignutim. Dodajmo tome i nadu da za učenike snijeg više neće biti puka meteorološka pojava, nego i simbol toga da se ljepota može pronaći i na onim mjestima na kojima se to najmanje očekuje.

ANA ĐORDIĆ:
METODIČKI
PRISTUP
ANALIZI I
INTERPRETACIJI
FILMA EDWARD
ŠKARORUKI

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

LITERATURA

Gilić, Nikica, 2003, "Burton, Tim", u: Kragić, Bruno i Gilić, Nikica (ur.), *Filmski leksikon*, str. 71
Gilić, Nikica, 2007, *Filmske vrste i rodovi*, Zagreb: AGM
Kragić, Bruno i Gilić, Nikica (ur.), 2003, *Filmski leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža
Munitić, Ranko, 1986, "Film strave", u: Peterlić, Ante (gl. ur.), *Filmska enciklopedija I*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, str. 403.
Peterlić, Ante, 1986, "Fantastika na filmu", u: Peterlić, Ante (gl. ur.), *Filmska enciklopedija I*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, str. 371.

INTERNETSKIE STRANICE

Edward Scissorhands, <http://www.imdb.com/title/tt0099487/?ref_=nm_flmg_prd_19>, posjet: 31. listopada 2013.
Vincent, <http://www.imdb.com/title/tt0084868/?ref_=nm_flmg_dr_25>, posjet: 31. listopada 2013.

Peterlić, Ante, 1982, *Osnove teorije filma*, Zagreb: Filmoteka 16

Peterlić, Ante, 2008, *Povijest filma: rano i klasično razdoblje*, Zagreb: Hrvatski filmski savez

Težak, Stjepko, 2002, *Metodika nastave filma*, Zagreb: Školska knjiga

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

Turković, Hrvoje, 2003, "Komedija", u: Kragić, Bruno i Gilić, Nikica (ur.), *Filmski leksikon*, str. 304.

Turković, Hrvoje, 2008, *Retoričke regulacije*, Zagreb: AGM

Vincent Price, <<http://www.imdb.com/name/nm0001637/>>, posjet: 1. studenoga 2013.

Juraj Kukoč

Kronika

08. 08. Beograd

U 83. godini života umro je filmski povjesničar Dejan Kosanović.

16.-24. 08. Sarajevo

Na 19. Sarajevo Film Festivalu dugometražni igrani film *Obrana i zaštita* Bobe Jelčića osvojio je Posebnu nagradu žirija i Srce Sarajeva za najboljeg glumca (Bogdan Diklić). Dokumentarni film *U braku sa švicarcem* Arsena Oremovića osvojio je Nagradu za ljudska prava, dokumentarni film *Presuda* Đure Gavranu nagradu za poticanje talentiranih filmaša u regiji EDN Talent Grant, a kratkometražni igrani film Barbare Vekarić *Moja! Moja! Moja sobica!* nagradu British Councila. Prikazan je izbor najboljih filmova programa Kockice, natjecateljskog program Zagreb Film Festivala posvećenog hrvatskom kratkometražnom filmu.

19. 08. Rovinj

U 75. godini života umro je književnik i scenarist Mirko Kovač.

19.-24. 08. Opuzen

U kinima Pjaca, Riva i Likovni salon održan je 3. Opuzen Film Festival. Prema glasovima publike nagradu u kategoriji dokumentarnog filma dobio je hrvatski film *Teatar Chaplin* Zorana Kreme, u kategoriji kratkog filma *Volti* Antonia De Pala, u kategoriji hrvatskog kratkog filma *Muški film* Nebojše Slijepčevića, u kategoriji animiranog filma *Neuspješna smrt* Dimitrija Voloshina, a u kategoriji dugometražnog igranog filma *Cezar mora umrijeti* braće Taviani. Između ostalog, prikazan je izbor filmova Obrada Gluščevića uz predavanje Daniela Rafaelića o redatelju te održana filmska radionica.

19.-29. 08. Čakovec

U Centru za kulturu i u prostorijama Regionalne razvojne agencije Međimurje održana je 15. škola medijske kulture Ante Peterlić, tokom koje su polaznici, većinom nastavnici osnovnih i srednjih škola, sudjelovali u brojnim radionicama, predavanjima i diskusijama nakon projekcija filmova.

23.-24. 08. Batina

Na Zelenom otoku održan je 1. Baranja Animation Festivala. Po izboru publike Grand Prix dobio je film

Fear of Flying Conora Finnegan, a Specijalni nagradu hrvatski film *Sotonin sin* Marka Dješka.

24.-31. 08. Zadar

U otvorenim kinima na Forumu i na Poljani Branka Stojakovića te u Kazalištu lutaka Zadar održan je 4. Avantura Festival Film Forum Zadar. Nagradu za najbolju koprodukciju osvojio je film *Tango libre* Frédérica Fonteynea, Nagradu za najbolji prvi ili drugi film *The Cutoff* Man Idana Hubela, a Nagradu za najbolji kratki film *A Story for the Modlins* Sergia Oksmana. Nagradu Tomislav Pinter za izniman doprinos filmskoj umjetnosti dobio je skladatelj Shigeru Umebayashi. Dodijeljene su i ostale nagrade.

25. 08. Vranje

Na 3. internacionalnom festivalu dječjeg animiranog filma Zlatni puž film *Čovjek koji je volio fučkati* Škole animiranog filma Čakovec osvojio je Grand Prix festivala, a film *Kameno cvijeće* Varaždina Filmsko-kreativnog studija VANIMA Prvu nagradu u kategoriji 15 do 19 godina.

28.-31. 08. Ičići

U otvorenom kinu u ičićanskoj lučici održan je 11. Liburnia Film festival, posvećen hrvatskom dokumentarnom filmu. Glavnu nagradu osvojio je film *Autofocus* Borisa Poljaka, Nagradu publike *Park ljubavi* Lane Kosovac, Posebno priznanje film *Kak' je doma* Kaje Šišmanović, a Nagradu za najbolji regionalni film podijelili su *Polazište za čekanje* Maše Drndić i *Terasa Sanje* i Vedrana Šamanovića. Nagradu za najboljeg redatelja dobio je film *Presuda* Đure Gavranu, Nagrade za montažu i kameru film *Autofokus* (Damir Čučić, Boris Poljak), a Nagradu za najbolji dizajn zvuka film *Čedo* (Davor Tatić). Održano je nekoliko radionica.

28. 08.-01. 09. Vukovar

Na terasi Agencije za vodne putove, u Perivoju dvorca Eltz, dvorani Ružičkine kuće, kinu Borovo, na Dunavskom pješčanom otoku Adi i ladanjskom imanju Principovac održan je 7. Vukovar Film Festival – festival podunavskih zemalja. Nagradu Zlatni šlep za najbolji dugometražni igrani film dobio je *Poza djeteta* Calina Petera Netzera, za najbolji kratki igrani film *Ljulačka za grobara* Elmara Imanova, a za najbolji dokumentarni film *U braku sa švicarcem* Arsena Oremovića. Nagradu Krsto Papić za pojedinačni doprinos hrvatskom filmu dobio je Goran Navojec za ulogu u filmu *Visoka modna napetost* Filipa Šovagovića. U konkurenciji su bili i hrvatski kratki igrani filmovi *Ljepotan* Saše Bana i *Terarij* Hane Jušić te dokumentarni filmovi *Pun kufer* Tomislava Jelinčića i *Gangster te voli* Nebojše Slijepčevića. Održano je nekoliko radionica.

31. 08. Široki brijeg

Na 14. Mediteran Film Festivalu dokumentarni film *Presuda Đure Gavrana* osvojio je Nagradu za najbolji kratkometražni film. Nagradu publike dobio je film *Gangster te voli* Nebojše Slijepčevića.

31. 08. Fieberbrunn, Austrija

Na 75. festivalu Svjetske organizacije neprofесиjske kinematografije UNICA kratki igrani film *Goli sati* Igora Bezinovića nagrađen je Srebrnom medaljom, dok je animirani film *Finili su Mare bali* Natka Stipaničeva osvojio Brončanu medalju.

01. 09. Novi Sad

Na 6. internacionalnom filmskom festivalu u Novom Sadu Cinema City najboljim filmom prema mišljenju publike proglašen je film *Pismo ćaći* Damira Čučića.

04.-08. 09. Ston

U otvorenom kinu Placa, poluotvorenom kinu Orsan, Kneževom dvoru i na tvrđavi Arcimon održan je 4. međunarodni gastronomski filmski festival Kinookus s temom *Sjeme slobode*. Glasovanjem publike Veliku kamenicu za najbolji dugometražni film dobio je dokumentarni film *Po mjeri čovjeka* Andreasa Moldalgaarda, a Malu kamenicu za najbolji kratki film animirani film *Naučiti ribati* Teemua Auersaloea.

05. 09. Varna, Bugarska

Na 21. međunarodnom filmskom festivalu u Varni film *Halimin put* Arsena Antona Ostojića nagrađen je Nagradom kritike.

04.-08. 09. Vinkovci

U lapidariju Gradskog muzeja Vinkovci održane su 1. antičke filmske večeri, koje su se sastojale od projekcija filmova, radionica te izložbe plakata i fotografija prikazanih filmova.

05. 09. Zagreb

U 56. godini života umro je multimedijalni umjetnik, kazališni, filmski i televizijski scenograf Željko Zorica.

07.-14. 09. Orašje

Održani su 18. dani hrvatskog filma, posvećeni recen-tnom hrvatskom dugometražnom igranom filmu.

10.-13. 09. Zagreb

U sklopu 2. festivala bosanskohercegovačke umjetnosti Ja BiH ... pet dana Sarajeva u Zagrebu u kinu Tuškamac održan je filmski program.

11.-14. 09. Karlovac

U dvorani Gradskog kazališta Zorin dom, kinu Edison, na Starom gradu Dubovcu, u Gradskom muzeju i Knjižnici za mlade održani su 18. filmska revija mladeži i 6. Four River Film Festival. Grand Prix je osvojio dokumentarni film *Kak' je doma* Kaje Šišmanović. Nagradu publike osvojio je film *Plima vremena* skupine Station Next. Nagradu Žuta zastava za najbolji film koji doprinosi nenasilju na filmu osvojio je film *Igra* portugalske skupine Montemoro-novo. U sklopu revije nagrade po kategorijama osvojili su filmovi *Galeb* Škole likovnih umjetnosti iz Splita (animirani film), *Samo jedno mjesto na svijetu se zove dom?* skupine Almodovarci iz Osijeka (dokumentarni film), *Harampije* Studia kreativnih ideja Gunja (igrani film) te *Ekvinocij* udruge UM SAVE iz Poreča (kategorija slobodnog stila). U sklopu festivala nagrade po kategorijama osvojili su filmovi *Lov* skupine Electric December iz Velike Britanije (animirani film), *C&C – film o ljubavi* norveške skupine Tvibit (dokumentarni film), *Čudan grad* udruge Cinema en cursa iz Barcelone (igrani film) te *Osobna aplikacija* Stephana Bohuna (kategorija slobodnog stila). Između ostalog, u programu Neka laureati Revije i Festivala, a danas? prikazani su filmovi Brune Mustića i Jude Chebab, održana je debata *Može li se filmom utjecati na razinu prava manjina* i okrugli stol na temu filmskog stvaralaštva mladih te razne radionice. Također, od 09. do 12. 09. održan je 2. europski seminar o filmskom stvaralaštvu mladih.

13. 09. Zagreb

Komisija Hrvatskog društva filmskih djelatnika odlučila je da će film *Halimin put* Arsena Antona Ostojića biti hrvatski predstavnik u selekcijskom procesu za nagradu Oscar u kategoriji *Najbolji strani film*.

13. 09. Zagreb

U 87. godini života umrla je televizijska urednica dramskog i ostalih programa Palma Katalinić.

13.-14. 09. Varaždin

U kinu Galerija i otvorenom kinu na Kapucinskom trgu održan je 8. Trash Film Festival. Tema festivala bio je znanstveno-fantastični film. Nagradu *Zlatna motor-ka* za najbolji SF film i nagradu publike dobio je *The Tale of the Wall Habitants* Andreja Boke, nagradu za najbolji akcijski film *Itihasa*, za najbolji horor film *Horizonte*, a za najbolji borilački film hrvatski film *Čik Boris protiv mučke đubradi* 3 Hrvoja Podobnika.

13.-17. 09. Mostar

U Cinestaru Mostar održani su 7. dani filma u Mostaru, posvećeni filmovima iz regije. Prikazani su hrvatski filmovi *Obrana i zaštita* Bobe Jelčića, *Projekcije* Zrinka

Ogreste, *Hitac* Roberta Orhela, *Nije sve u lovi* Darija Pleića, *Kauboji* Tomislava Mršića i *Šuti* Lukasa Nole. Nagradu za životno djelo Stablo ljubavi dobili su Nada Đurevska i Bogdan Diklić.

14. 09. Karlovac

U kinu Edison održan je 3. festival speleološkog filma.

14.-15. 09. Umag

U umaškoj kino dvorani održan je 3. Moj film festival, revija amaterskog filma i videa. Glavnu nagradu osvojio je film *Alice Mourns* Hrvoja Zuanica, a nagradu publike film *Teške boje* Joze Jozipovića i Lea Vitasovića. Dodijeljene su i ostale nagrade.

14.-21. 09. Split

U kinima Central, Karaman i Zlatna vrata te u prostoru Doma mladeži MKC-a održan je 18. međunarodni festival novog filma Splitski filmski festival. Tema festivala je bila Optimizam-Odgovornost-Tolerancija. Grand Prix za najbolji dugometražni film osvojio je film *Radnici* Josea Luisa Vallea, a Posebne nagrade filmovi *Moj pas Killer* Mire Fomay i *Yumen* redatelja J. P. Sniadecki, Xu Ruotao i Huang Xiang. Grand Prix za najbolji kratkometražni film osvojio je film *Nuklearni otpad* Myroslava Slaboshpitdkiya. U konkurenciji kratkog filma bili su i hrvatski filmovi *Presuda* Đure Gavrana, *Poincareov triptih* Elvisa Popovića i *Fronta* Gorana Škofića. Posebnu nagradu festivala za izniman doprinos razvoju umjetnosti pokretnih slika dobio je redatelj Petar Kubelka. Između ostalog, održani su program hrvatskih dugometražnih filmova i radionica 3-D stereoskopskog filma.

15. 09. Beč

Na Festivalu srednjoeuropskog i istočnjoeuropskog filma Let's Cee u Beču producent Branko Lustig dobio je nagradu za životno djelo.

17.-18. 09. Zagreb

U sklopu Kratkog utorka Filmskih programa u kinu Tuškanac prikazani su filmovi mađarskog studija Béla Balázs i održan razgovor s direktorom studijskog arhiva Sebástyenom Kodolányijem.

17.-19. 09. Osijek

U sklopu Drava Festa, u kinu Urania održan je Modern Silence Festival, posvećen nijemom filmu.

19. 09. Istanbul

Na 3. Međunarodnom filmskom festivalu Zločin i kazna film *Ljudožder vegetarijanac* Branka Schmidta podijelio je glavnu nagradu s filmom *Koma* Archila Kavtaradzea.

19. 09. Zagreb

U Hrvatskom državnom arhivu, u sklopu programa Filmski četvrtak, posvećenog hrvatskim filmovima iz zbirke Hrvatskog filmskog arhiva, prikazan je program animiranih filmova Best of Zagreb film I.dio.

19.-26. 09. Zagreb

U kinu Tuškanac održan je Tjedan makedonskog filma, u sklopu kojeg je prikazana i restaurirana verzija filma *Tri Ane* Branka Bauera.

19.-29. 09. Zagreb

U multipleksu Cineplexx Centar Kaptol održana je 7. revija recentne europske i svjetske kinematografije MAXtv Filmomanija 7.

20. 09. Rijeka

U Art-kinu Croatia održana je premijera srednjemetražnog igranog filma *Slučajno* Tanje Golić.

22. 09. Tuzla

Na Tuzla Film Festivalu, posvećenom južnoslavenskom filmu, *Obrana i zaštita* Bobe Jelčića proglašen je najboljim dugometražnim igranim filmom.

22. 09. Adana, Turska

Na 20. festivalu kratkometražnog filma Golden Boll igrani film *Balavica* Igora Mirkovića osvojio je glavnu nagradu.

22.-29. 09. Zagreb

U kinu Europa održan je filmski ciklus hrvatskih direktora fotografije *Filmska estetika 60-ih*, u sklopu kojeg su prikazani filmovi *Deveti krug*, *Ponedjeljak ili utorak*, *Gravitacija ili fantastična mladost činovnika Horvata*, *Rondo*, *Događaj*, *Kad čuješ zvona*, *Breza* i *Imam dvije mame i dva tate*.

23. 09. Zagreb

U multipleksu Cinestar Branimir Centar održana je repertoarna premijera dugometražnog igranog filma *Obrana i zaštita* Bobe Jelčića.

26.-29. 09. Zagreb

U kinu Studentski centar, kazalištu &TD i Multimedijalnom centru održan je 9. Internacionalni festival eksperimentalnog filma i videa 25 FPS. Grand Prix su osvojili filmovi *Tisuću sunaca* Mati Diop, *Dubhouse: doživljaj u materijalu br. 52* Keija Shichirija i Ryojija Suzukijia i *Cvjetanje* Naoko Tasaka. Posebna priznanja dobili su filmovi *Dubhouse: doživljaj u materijalu br. 52*, *Tisuću sunaca* i *Izviđanje* Johanna Lurfa. Žiri kritike glavnu nagradu dodijelio je filmu *Maska smrti iz Buffala* Mikea Hoolbooma, a posebna priznanja fil-

JURAJ KUKOČ:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

movima *Autofokus* Borisa Poljaka i *Između pravilnosti i nepravilnosti* Masahiroa Tsutanija. Nagradu publike osvojio je film *Tisuću sunaca*, a nagradu Green DCP, koju dodjeljuju organizatorice i selektorice festivala, dobio je film *Autofokus*. U natjecateljskom programu prikazani su hrvatski filmovi *Autofokus*, *Razglednice* Ane Hušman, *Najmanji* Tomislava Šobana i *Sitna ptica* Dane Komljenja. Između ostalog, prikazan je program *Refleksije* posvećen recentnom hrvatskom eksperimentalnom filmu.

26.-29. 09. Beč

U kinu Schikaneder, klubu OST-klub i hrvatskom kulturnom centru održano je predstavljanje programa festivala dokumentarnog rock filma DORF iz Vinkovaca s naglaskom na hrvatskim dokumentarnim filmovima.

26. 09.-12.10. Zagreb

U potkrovlju Galerije SC, u sklopu programa Školsko kino, kojim se publici prezentiraju video/filmski radovi važnijih hrvatskih umjetnika, prezentirani su video radovi Ivana Faktora.

27. 09. Zagreb

U kinu Tuškanac održana je premijera dokumentarnog filma *Ovrha* Nevena Hitreca.

27.-29. 09. Rovinj

U Multimedijalnom centru Rovinj, hotelu Istra na otoku Sv. Andrija i otvorenom kinu ispred hotela Istra održan je 4. međunarodni festival podvodnog filma i fotografije Bijeli lav. Grand Prix osvojio je film *Planet Ocean* Yanna Arthusa-Bertranda i Micheala Pitiota.

28. 09. Zagreb

U kinu Tuškanac održana je projekcija filmova bosansko-hercegovačkog redatelja Nenada Dizdarevića *Magareće godine*, *Četvrti dio mozga* i *Lost years* te održan razgovor s redateljem.

01.-05. 10. Rijeka

U dvorani Transdrije, Kongresnoj dvorani Euroherca i Prirodoslovnog muzeju Rijeka održan je 1. zeleni filmski festival (ZEFF), posvećen promicanju održivog razvoja i zaštite prirode.

01.-12. 10. Split

U Kinoteci Zlatna vrata obilježena je 20. godišnjica smrti Federica Fellinija filmskim programom i izložbom Fellinijevih crteža.

02.-05. 10. Rijeka

U Art-kinu Croatia održan je ciklus filmova *Utopijsko nasljeđe socijalizma* i predavanje *Utopijski aspekti sovjetskih filmova* Olge Papash.

03. 10. Zaprešić

U kino dvorani Pučkog otvorenog učilišta održana je projekcija godišnje produkcije Foto kino video kluba Zaprešić.

03.-06. 10. Kutina

U kino dvorani Pučkog otvorenog učilišta održana je 51. revija hrvatskog filmskog stvaralaštva djece. Ocjenjivački sud odraslih najboljim igranim filmom proglasio je film *Nasilnik* Blank_filmskog inkubatora iz Zagreba, najboljim animiranim filmom *Spavač* Škole animiranog filma Čakovec, najboljim dokumentarnim filmom *Sreća u tami* OŠ Rudeš iz Zagreba, najboljom TV reportažom *Moji prijatelji kao ja* OŠ Rudeš i najboljim radioničkim filmom *Prikaze* s radionice Zagreb Film Festivala. Dječji ocjenjivački sud najboljim je igranim filmom proglasio film *Prvi ples* OŠ Stjepana Kefelje iz Kutine, najboljim animiranim filmom *Pucica z črlenom kapicom* Foto kino video kluba Zaprešić, najboljim dokumentarnim filmom *Sreća u tami*, najboljom TV reportažom *Moji prijatelji kao ja*, najboljim filmom u Otvorenoj kategoriji 1001 razlog Dramsko-medijske grupe Dr@me iz OŠ Cestica i najboljim radioničkim filmom *Prikaze*. Proglašene su i druge i treće nagrade.

03. 10.-17. 01. Zagreb

U organizaciji Restarta održana je Škola dokumentarnog filma pod vodstvom stranih i domaćih tutora.

04. 10. Pula

U kinu Valli održan je 15. Manhattan Short Film Festival koji se istodobno održava u tristotinjak zemalja svijeta.

05.-11. 10. Bjelovar

U dvorani Doma kulture održan je 8. DokuArt, međunarodna smotra dokumentarnih filmova. Nagradu publike dobio je film *Gangster te voli* Nebojše Slijepčevića. Održano je predavanje producentice Zdenke Gold. Održan je i Mali DokuArt, a Grand prix je osvojio film *Totalno drukčiji od drugih* Filmske grupe OŠ Bartola Kašića iz Zagreba. Proglašene su i sporedne nagrade.

06. 10. London

Na 21. filmskom festivalu Raindance film *Halimin put* Arsena Antona Ostojića osvojio je Nagradu za najbolji film u Međunarodnom programu.

09. 10., 16. 10. Pula

U Klubu Pulske filmske tvornice održano je dvodijelno predavanje Deana Cukona *Uvod u nove medijske kulture*.

09.-17. 10. Zagreb

U kinu Tuškanac, u sklopu istraživačkog projekta *Žena u gradu, grad na filmu*, održane su projekcije prigodnih filmova, među kojima su bili i hrvatski filmovi *Slučajni život*, *Živa istina*, *Nedjelja* i *Od 3 do 22*.

09. 10. Zagreb

U multipleksu Cinestar Branimir Centar održana je repertoarna premijera dugometražnog igranog filma *Kauboji* Tomislava Mršića.

10. 10. Kutina

U Pučkom otvorenom učilištu prigodnim programom i projekcijom filma *Kauboji* Tomislava Mršića svečano je obilježen završetak projekta Digitalizacija nezavisnih kina i početak rada na projektu formiranja mreže nezavisnih kina.

10.-16. 10. Zagreb

U kinu Europa održan je 20. tjedan češkog filma.

10.-18. 10. Rijeka

U Art-kinu Croatia održani su Dani talijanskog filma.

15. 10. Zabok

U knjižnici *Ksaver Šandor Gjalski* počeo je redovni program projekcija kratkometražnih filmova iz cijeloga svijeta.

15. 10. Zagreb

U Knjižari Matice hrvatske održano je predstavljanje zbornika *60 godina Festivala igranog filma u Puli i hrvatski film*.

15. 10. Zagreb

U sklopu Kratkog utorka Filmskih programa u kinu Tuškanac prikazani su filmovi Danijela Šuljića i održan razgovor s redateljem.

15. 10. Zagreb

U Galeriji Klovićevi dvori, u sklopu izložbe *Alegorija i arkadija – antički motivi u umjetnosti hrvatske moderne*, održano je predavanje *Antički film de siècle* Daniela Rafaelića.

16. 10. Zagreb

U kinu Metropolis Muzeja suvremene umjetnosti održana je repertoarna premijera hrvatske manjinske produkcije *Falsifikator* Gorana Markovića.

17. 10. Zagreb

U kinu Europa održana je premijera dugometražnog igranog filma *Tajni agent Flint (priča o filmu)* Borisa Greinera.

17. 10. London

Na koprodukcijskom sajmu The Pixel Market, u sklopu manifestacije Cross-Media, multimedijски projekt *Moj dida je vanzemaljac* Irene Krčelić osvojio je nagrade beActive i PRIME4Kids&Family za najbolji projekt za djecu.

17. 10. Pula

U Klubu Pulske filmske tvornice održana je retrospektiva Daniela Šuljića uz gostovanje redatelja putem videolinka.

17. 10. Zagreb

U Hrvatskom državnom arhivu, u sklopu programa Filmski četvrtak posvećenog hrvatskim filmovima iz zbirke Hrvatskog filmskog arhiva, prikazan je igrani film *Kapetan Mikula Mali* Obrada Gluščevića.

17.-20. 10. Dubrovnik

U kinu Sloboda održan je 2. festival filma djece i mladeži zemalja Mediterana DUFF, posvećen djeci s posebnim potrebama – “djeci leptirima” iz Udruge Debra. Veliku nagradu dobio je film *Gdje to idemo* grupe autora iz Libanona, koji je osvojio i nagradu za najbolji dokumentarni film u kategoriji od 16 do 20 godina. U otvorenoj kategoriji najboljim je proglašen film *Ekvinocij* Vere Čočaj iz Poreča. Nagradu za najbolji animirani film u kategoriji od 10 do 15 godina dobio je film *Gospodin u muzeju* grupe autora iz Francuske, a u kategoriji od 16 do 20 film *Galeb* Paole Grbić iz Splita. Najboljim igranim filmovima proglašeni su *Nasilnik* grupe autora iz Zagreba i *Teške boje* druge grupe autora iz Zagreba. Najboljim dokumentarnim filmom u kategoriji od 10 do 15 godina proglašen je film *Ne ustajem na lijevu nogu* grupe autora iz zagrebačke OŠ Marija Jurić Zagorka. Prema glasovima publike najbolji je animirani film *Prljavi grad* Rajne Međimurec iz Čakovca. Održano je nekoliko filmskih radionica na raznim lokacijama.

18. 10. Osijek

U Gradskoj galeriji Kazamat održana je premijera animiranog filma sjenama *Ptica* Martine Livović.

19. 10. Zagreb

U Maloj dvorani kina Tuškanac održana je promocija dvobroja 73-74. Hrvatskog filmskog ljetopisa i tribina o temi broja, filmologu Hrvoju Turkoviću. Učesnici tribine bili su Petar Krelja, Hrvoje Turković i Nikica Gilić.

JURAJ KUKOČ:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

19.-27. 10. Kijev

U sklopu 43. kijevskog međunarodnog filmskog festivala Molodist održane su projekcije igranog filma *Okupacija u 26 slika* Lordana Zafranovića i dokumentarnog filma *Okupacija*, 27. slika Pave Marinkovića.

20. 10. Zagreb

U kinu Tuškanac, povodom Svjetskog dana animacije, održan je okrugli stol *Američki nezavisni animirani film* i projekcija filmova gosta okruglog stola Erica Leisera.

20.-27. 10. Zagreb

U kinima Europa, Tuškanac i Metropolis Muzeja suvremene umjetnosti te u Zagrebačkom plesnom centru i Zagrebačkom kazalištu lutaka održan je 11. Zagreb Film Festival. Nagradu Zlatna kolica za najbolji dugometražni igrani film dobio je film *Pogrešna dostava* Ritesha Batre, za najbolji kratkometražni igrani film *U Akvariju* Tudora Cristiana Jurgiu te za najbolji dokumentarni film *Kapetan i njegov gusar* Andyja Wolffa. Posebno priznanje za dugometražni igrani film dobio je film *Vis-à-Vis* Nevija Marasovića, za dokumentarni film *Drugi susret autora* Željka Mirkovića, a za kratkometražni igrani film *Dolina kitova* Guðmundura Arnara Guðmundssona. U programu hrvatskih kratkometražnih igranih filmova *Kockice* glavnu nagradu osvojio je film *Ko da to nisi ti* Ivana Sikavice, a posebno priznanje film *Srami se* Darije Blažević.

Izvan konkurencije prikazan je hrvatski kratki igrani film *Bijela* Zvonimira Jurića, a u dokumentarnoj konkurenciji hrvatski filmovi *Goranov Wimbledon* Leona Rizmaula i *Vidimo se za godinu dana* Marka Stanića. Između ostalog, u sklopu programa *Istočnoeuropski SF* prikazan je film *Tajna starog tavana* Vladimira Tadeja. Nagrada Albert Kapović Povjerenstva Hrvatske udruge producenata za izniman doprinos hrvatskoj kinematografiji dodijeljena je producentici Ankici Jurić Tilić. Na scenarijskoj radionici Palunko glavnu nagradu osvojio je scenarij Nevena Dužaneca, prema kojem će biti snimljen film u produkciji Hrvatskog filmskog saveza. Održani su nekoliko filmskih radionica, Multiplatformska poslovna škola za marketing te predavanja dokumentarista Srđana Golubovića i Srđana Koljevića.

21.-22. 10. Rijeka

U Art-kinu Croatia održan je novosadski 11. međunarodni filmski festival *Uhvati sa mnom ovaj dan! Uhvati film!*, koji predstavlja filmove na temu invalidnosti i filmove čiji su autori osobe sa invaliditetom.

23. 10. Zagreb

U Maloj vijećnici Hrvatskog sabora Hrvatski audiovizualni centar predstavio je projekt *Filmski turizam* kroz prezentaciju studije Instituta za javne financije *Gospodarski i fiskalni učinci audiovizualne djelatnosti i državne potpore* te prezentaciju potencijala projekta *Filmski turizam*.

23. 10. Slavonski Brod

U 34. godini života umrla je televizijska, filmska i kazališna glumica Dolores Lambaša.

25. 10. Zagreb

U dvorani Vijenac Nadbiskupijskog pastoralnog instituta projekcijom filma *Građanin Kane* Orsona Wellesa i razgovorom o filmu sa stalnim voditeljima Tomislavom Čegirom i Irenom Sever započeo je novi ciklus tribina o filmovima kršćanske tematike s temom *Deset božjih zapovjedi*.

26. 10. Samobor

U kafiću Havana održan je 1. Samobor Film Music Festival posvećen filmskoj glazbi. Nagradu Crystal Pine za glazbenu partituru u dugometražnom filmu osvojio je Amit Poznansky za film *He'arat Shulayim*, u dokumentarnom filmu Ivan Palomares za film *A World Apart*, a u kratkometražnom filmu Flemming Nordkrog za film *Le Livre des Morts*. Odlučeno je da se Nagrada za životno djelo Golden Pine dodijeli Clintu Eastwoodu, Ryuichiju Sakamotu i Gerald Friedu. Dodijeljene su i ostale nagrade.

26. 10. Zagreb

U 75. godini života umro je autor neprofesijskih filmova Ivica Hripko.

26. 10. Pula

U Multimedijalnom centru Luka održana je premijera dokumentarnog filma *Melting Street* Ivane Hrelja i razgovor s redateljicom.

27. 10. Varaždin

Prikazivanjem filma *Ekstaza* Gustava Machatýa, u kojem glumi Zvonimir Rogoz, obilježena je prva godišnjica kina Galerija.

28. 10. Zagreb

U kinu Europa započela je distribucija hrvatske ma-njinske koprodukcije *Krugovi* Srđana Golubovića, dugometražnog igranog filma koji je hrvatsku premijeru imao na Zagreb film festivalu.

28.-31. 10. Zagreb

U sklopu Tjedna Arhiva Republike Slovenije u kinu Tuškanac održani su Dani Slovenskog filmskog arhiva. Dani su otvoreni predstavljanjem novo restaurirane kopije hrvatsko-slovenskog filma *Crne ptice* Eduarda Galića, koje se sastojalo od projekcije filma i tribine s ekipom filma te hrvatskim i slovenskim voditeljima restauracije filma. Prikazan je i izbor Galićevih dokumentarnih filmova.

28. 10.-03. 11. Leipzig

U sklopu 56. Međunarodnog festivala dokumentarnog i animiranog filma DOK Leipzig prvi put je održan program *SEED – South East European Documentaries*, kojeg je pokrenula hrvatska producerska kuća Restart u suradnji s Hrvatskim audiovizualnim centrom i s nekoliko regionalnih partnera. Cilj programa je skrenuti pozornost na regionalne koprodukcijske potencijale, predstaviti najnovije filmske naslove i poticati umrežavanje među dokumentaristima unutar regije i izvan nje.

29. 10. Zagreb

U multipleksu Cineplexx Centar Kaptol održana je repertoarna premijera dugometražnog igranog filma *Nije sve u lovi* Darija Pleića.

29. 10. Jihlava, Češka

Na 17. međunarodnom festivalu dokumentarnog filma u Jihlavi dugometražni dokumentarno-igrano-eksperimentalni film *Zimsko čudo* Željke Sukove i Gustava Becka osvojio je nagradu za najbolji film Srednje i Istočne Europe.

31. 10. Pula

U Klubu Pulske filmske tvornice projekcijom filma *Komba* Tina Žanića predstavljen je Kino klub Zagreb.

31. 10.-02. 11. London

U kinu LOST Theatre održana je revija suvremenog hrvatskog filma *Croatian Film Festival – Welcome Croatia*, organizirana povodom hrvatskog pristupanja Europskoj uniji. U sklopu revije prikazani su filmovi *Pismo ćaci* Damira Čučića, *Sonja i bik* Vlatke Vorkapić, *Nije kraj* Vinka Brešana, *Neka ostane među nama* Rajka Grlića, *Lea i Darija* Branka Ivande, *Ljudožder vegetarijanac* Branka Schmidta, *Na putu* Jasmile Žbanić i *Od do* Mirande Herceg.

31. 10.-03. 11. London

U Britanskoj filmskoj i televizijskoj akademiji, u sklopu 7. europskog psihoanalitičkog filmskog festivala, prikazani su filmovi *Halim* i *put* Arsena Antona Ostojića i *Nije ti život pjesma* Havaja Dane Budisavljević. Filmovi

ve su predstavili autori i njihov izbornik, psihoanalitičar Stanislav Matačić.

01.-10. 11. Solun

Na 54. međunarodnom filmskom festivalu u Solunu, u sklopu sekcije Balkan Survey, film *Svećenikova djeca* Vinka Brešana dobio je nagradu publike, a održana je i retrospektiva balkanskog filma od 1994. do 2013. U sklopu retrospektive prikazani su filmovi *Kako je počeo rat na mom otoku* Vinka Brešana i *Grbavica* Jasmile Žbanić.

02. 11. Rijeka

Projekcijom programa hrvatskih kratkometražnih igranih filmova *Kockice* sa Zagreb film festivala 2013, u sklopu Art-kina Croatia, otvoreno je Mini Art-kino, posvećeno prikazivanju dokumentarnih i eksperimentalnih filmova.

03. 11. Chicago

Na 30. međunarodnom festivalu dječjeg filma u Chicagu hrvatski manjinski animirani omnibus *Otac Veljka Popovića* i ostalih autora osvojio je Prvu američku nagradu za najbolji animirano-dokumentarni film, a *Hranidbeni lanac* Mateje Bačan Peškiri i Lucije Matijević dobio je Posebnu festivalsku nagradu Kenneth and Harle Montgomery za najbolju dječju produkciju.

05. 11. Zagreb

U multipleksu CineStar Banimir Centar održana je repertoarna premijera dugometražnog igranog filma *Šegrt Hlapić* Silvija Petranovića.

05.-07. 11. Zagreb

U Kulturno-informativnom centru održani su Dani Zvonimira Berkovića. U sklopu manifestacije održano je predstavljanje knjige Zvonimira Berkovića *O glazbi*, izložba filmskih plakata i fotografija iz autorovih filmova *4 filma*, *4 desetljeća* te tribina o Zvonimiru Berkoviću, na kojoj su učestvovali Marko Grčić, Božo Kovačević, Nenad Polimac i Goran Trbuljak. Također, prikazani su Berkovićevi filmovi *Moj stan*, *Putovanje na mjesto nesreće* i *Moje ljeto s Monikom*.

05.-07. 11. Solin

U sklopu 20. međunarodne smotre turizma, filma i krajobraza INTERSTAS u hotelu President održan je 16. međunarodni festival turističkog filma ITF CRO 2013. Grand Prix festivala dobio je film *Warm Welcome is All Around* Turističke organizacije Tajlanda. Najboljim filmom festivala u kategoriji filmova do 60 minuta proglašen je *U potrazi za Markom Polom* Mire Brankovića, a u kategoriji filmova do 3 minute *Gutty* Seyeda Sajada Moosavija. Nagradu Trofej Dujam za

JURAJ KUKOČ:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

najbolji promotivni film dobio je film *Czech Republic – Symphony For the Senses* Nacionalne turističke organizacije Češke. Dodijeljene su i ostale nagrade i diplome, među kojima je Nagradu za najbolju montažu dobio film *Lošinj – Island of Vitality* Turističke Zajednice grada Maloga Lošinja, Nagradu za najbolju kameru Dean Bjelinski za film *Turizam bez zapreka* Nikole Jurića i Nagradu za najbolju glazbu film *Lovrečeva u Krku* Turističke Zajednice grada Krka.

05.-10. 11. Braunschweig, Njemačka

Na 27. međunarodnom filmskom festivalu u Braunschweigu, povodom pristupanja Hrvatske Europskoj uniji prikazan je program *Croatia Goes Europe*. U sklopu programa prikazani su filmovi *Obrana i zaštita* Bobe Jelčića, *Halimin put* Arsena Antona Ostojića, *Ljudožder vegetarijanac* Branka Schimdt, *Nije ti život pjesma* Havaja Dane Budisavljević, *Kotlovina* Tomislava Radića, *Polazište za čekanje* Maše Drndić, *Djeca jeseni* Gorana Rukavine i sedam kratkometražnih filmova.

07. 11. Čakovec

U Centru za kulturu Čakovec obilježeno je stoljeće filma u Čakovcu postavljanjem spomen-ploče na mjestu gdje se nalazio prvi stalni kinematograf u vlasništvu Maksimilijana Heinricha i izložbom *Stoljeće filma u Čakovcu 1913.-2013.*, koju je svečano otvorio otvoriti Petar Krelja.

07.-09. 11. Zagreb

U dvorani Centra za kulturu Trešnjevka održan je 7. festival nijemog filma *Pssst! s projekcijama filmova* uz živu glazbenu pratnju. Glavnu nagradu Veliki Brcko osvojio je animirani film *Vjetar* Roberta Löbela, a nagradu publike igrani film *Trenutak u meni* Davida M. Lorenza. Između ostalog, prikazani su program *Zagreb na filmu*, koji se sastojao od projekcija nijemih snimaka Zagreba i tribine s gostima Carmen Lhotkom, Tomislavom Vujnovićem i Branimirom Špoljarićem, te retrospektiva japanskog nijemog filma.

09. 11. Sevilla

Film *Svećenikova djeca* Vinka Brešana nominiran je za Europsku filmsku nagradu u kategoriji najbolje europske komedije.

09.-13. 11. Rijeka

U Art-kinu Croatia održani su Dani poljskog filma.

10. 11. Rijeka

U Art-kinu Croatia održana je premijera dokumentarnog filma Bernardina Modrića *Vojotove storije o Vjekoslavu Voji Radoičiću*.

10. 11. New York

Hrvatski manjinski dokumentarni film *Posljednja ambulanta kola Sofije* Iliana Meteva nominiran je za nagradu dokumentarnog filma *Cinema Eye* u kategoriji najboljeg debitantskog ostvarenja.

10. 11. Pariz

Na 9. međunarodnom festivalu kratkometražnog filma *Courts Devants* igrani film *Balavica* Igora Mirkovića dobio je glavnu nagradu.

11. 11. Zagreb

U multipleksu Cinestar Branimir Centar održana je repertoarna premijera hrvatskog manjinskog dugometražnog igranog filma *Goltzius i Pelikanova družina* Petera Greenaway.

12. 11. Zagreb

U sklopu Kratkog utorka Filmskih programa u kinu Tuškanac održana je retrospektiva kratkometražnih filmova Ivice Matića.

12. 11. Zagreb

U sklopu Zagreb! festivala, ispred zgrade u Ilici 8, postavljen je spomenik u obliku izljevenih stopa, spomen na performans Tomislava Gotovca *Zagreb, volim te* iz 1981.

12.-13. 11. Rijeka

U prostorima udruge Molekula održan je simpozij *Perspektive kulturnih industrija u Hrvatskoj* na kojemu se raspravljalo i o filmskoj industriji.

12.-14. 11. Split

U Kinoteci Zlatna vrata održan je program *Sjećanje na Vanču Kljakovića*, koji se sastojao od projekcija redateljevih filmskih i televizijskih radova *Mali libar* Marka Uvodića *Splicanina*, *Marjuča ili smrt*, *Buža* i *Giovanni*.

13.-14. 11. Katowice, Poljska

U sklopu manifestacije *Dani hrvatskog filma i kulture* u kinu Kosmos prikazani su dugometražni igrani filmovi *Kino Lika*, *Kotlovina*, *Crnci* i *Šuma summarum*.

14. 11. Zagreb

Započela je kino distribucija hrvatskog manjinskog dugometražnog igranog filma *Adria Blues* Miroslava Mandića.

14.-16. 11. Zagreb

U kinu Europa, u sklopu ciklusa *Fil(m)harmonija* održane su projekcije filma *Krstarica Potemkin* Sergeja Ejzenštejna uz glazbenu pratnju uživo Zagrebačke filharmonije.

14.-19. 11. Zagreb

U sklopu 7. Vox Feminae festivala, posvećenog promoviranju feminističkih teorija i praksi, u kinu Europa održan je filmski program festivala.

14.-19. 11. St. Louis

Na 22. međunarodnom filmskom festivalu u St. Louisu film *Halimin put* Arsena Antona Ostojića osvojio je Posebno priznanje za promicanje etičkih, socijalnih i društvenih vrijednosti, a redatelj je dobio počasnu nagradu Contemporary Cinema za filmaše koji u zreloj fazi karijere snimaju izazovne i inovativne radove. Također, u sklopu festivalskog programa *Dvadeset godina poslije – duhovi prošlosti, vizije budućnosti*, posvećenog recentnoj produkciji iz bivših jugoslavenskih zemalja, prikazan je Ostojićev film *Ta divna splitska noć* te studentski filmovi iz regije.

15. 11. Rijeka

U Art-kinu Croatia održana je premijera dugometražnog dokumentarno-igrano-eksperimentalnog filma *Zimsko čudo* Željke Sukove i Gustava Becka.

17. 11. Rim

Na 8. međunarodnom filmskom festivalu u Rimu hrvatska manjinska koprodukcija *Tir* Alberta Fasula osvojila je glavnu nagradu Zlatnog Marka Aurelija, a Johannes Hiroshi Nakajama nagrađen je za najbolju montažu.

17. 11. Ljubljana

Na 24. međunarodnom filmskom festivalu u Ljubljani film *Obrana i zaštita* Bobe Jelčića osvojio je posebno priznanje u dugometražnoj konkurenciji, a film *Terarij* Hane Jušić osvojio je nagradu za najbolji kratkometražni film u programu *Europe in Short*.

17.-20. 11. Koprivnica

U kinu Velebit održan je inkluzivni 5. festival o pravima djece, posvećen čitanju i ekranizaciji književnih djela. Festivalske projekcije paralelno su održane i u multipleksima Cinestar u Zagrebu, Rijeci, Splitu, Osijeku, Šibeniku, Zadru, Varaždinu, Slavonskom Brodu i Dubrovniku.

18.-23. 11. Zagreb

U kinu Tuškanac, u sklopu Filmskih programa, održana je 8. smotra novog talijanskog filma.

20. 11. Malatya

Na 4. međunarodnom filmskom festivalu u Malaty glumcu Radi Šerbedžiji dodijeljena je Počasna nagrada za ukupni doprinos filmu.

20. 11.-01. 12. Amsterdam

Na 26. međunarodnom festivalu dokumentarnog filma u Amsterdamu u natjecateljskom programu srednjometražnih filmova prikazana je hrvatska manjinska koprodukcija *Kismet* Nine Marije Paschalidou.

21. 11. Zagreb

U Hrvatskom državnom arhivu, u sklopu programa Filmski četvrtak, posvećenog hrvatskim filmovima iz zbirke Hrvatskog filmskog arhiva, prikazan je program animiranih filmova *Best of Zagreb film II. dio*.

21. 11. Zagreb

U sklopu Filmskih večeri u klubu Močvara održana je prezentacija Festivala dokumentarnog rock filma DORF uz prigodni filmski program i razgovor s organizatorima festivala i autorima prikazanih filmova.

22. 11. Zagreb

Projekcijom filma *Fuck for Forest* Michaela Marcza i razgovorom s redateljem započeo je rad Dokukina, posvećenog dokumentarnom filmu, na novoj lokaciji u Art-kinu Grič.

22.-24. 11. Pula

U kinu Valli održana je 45. revija hrvatskog filmskog stvaralaštva. Prvu nagradu osvojio je igrani film *Pinkio* Tome Šimundže. Drugu nagradu osvojili su igrani film *Snijeg u Splitu* Igora Jelinovića, eksperimentalni film *Ethan* Elvise Lenića, dokumentarni film *Tamo gdje živi Nada* Darija Bukovskog i eksperimentalni film *+topia* Petra Novaka. Treću nagradu dobili su animirani film *Inanibus* Jadranka Lopatića, dokumentarni film *Park ljubavi* Lane Kosovac, igrani film *Iz košmara* Marka Majerskog i dokumentarni film *Laminati* Ivane Rupić. Specijalne diplome osvojili su eksperimentalni film *Pokret* Tamare Bilankov i *Vjetar puše kamo hoće* Filipa Mojzeša. Između ostalog, održana je radionica *Brendiranje projekata filmskih organizacija*.

22.-24. 11. Berlin

Na pročelju zgrade Collegium Hungaricum, u sklopu festivala Kroatien Kreativ 2013, održan je program *Medijske fasade* u sklopu kojeg su prikazani radovi hrvatskih video i medijskih umjetnika.

23. 11.-23. 02. Paks, Mađarska

U muzeju Paksi Képtár održana je retrospektivna izložba Ivana Ladislava Galete *Krajolik nulte točke*.

25. 11. Zagreb

U Maloj dvorani kina Tuškanac započeo je redoviti mjesečni filmsko-terapijski seminar na kojem se polaznike uči dramaturškoj i psihološkoj analizi filma te

JURAJ KUKOČ:
KRONIKA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

primjeni analize filma u razumijevanju i ispravljanju vlastitih stanja i odnosa. Prva tema seminara bila je djetinjstvo, a analizirani film *Kolja*.

25. 11. Zagreb

U Cineplexu Centra Kaptol održana je repertoarna premijera filma *Visoka modna napetost* Filipa Šovagovića.

25.-30. 11. Zagreb

U kinu Europa održani su 6. dani bosanskohercegovačkog filma s programom novih filmova i klasika. Dani su svečano otvoreni filmom *Epizoda u životu berača željeza* Danisa Tanovića.

25. 11.-01. 12. Zagreb

U Teatru &TD održana je 12. Revija amaterskog filma (RAF).

25. 11.-05. 12. Zagreb, Rijeka

U kinu Tuškanac, Art-kinu Croatia u Rijeci te prostorima Akademije dramskih umjetnosti i Akademije likovnih umjetnosti održane su 7. filmske mutacije – festival nevidljivog filma s nizom predavanja i filmskih projekcija vezanih za temu *Slika kapital*. Među predavačima i učesnicima diskusija bili su Jonathan Beller, Jean-Claude Rousseau, Claudia Siefen, Jurij Meden, Varja Močnik, Toni D'Angela, Neil Young i Michael Pattison.

26. 11. Dubrovnik

U Umjetničkoj galeriji Dubrovnik održana je premijera dokumentarnog filma *Trostmann – svjetla Mediterana* Milana Bešlića.

28. 11. Pula

U Klubu Pulske filmske tvornice prikazani su filmovi Đurice Ciganovića.

28. 11.-01. 12. Bukurešt

U kinu Elvira Popescu održan je ciklus hrvatskog filma, u sklopu kojeg su prikazani filmovi *Pjevajte nešto ljubavno*, *Iza stakla*, *Volim te*, *Ljubavni život domobrana*, *Koko i duhovi*, *Nije kraj*, *Josef*, *Moram spavat' anđele* i *Metastaze*.

29. 11. Rijeka

U Art-kinu Croatia održana je premijera dokumentarnog filma *Zoffski grč* Zorana Kreme o Zoranu Štajduharu Zoffu.

29. 11.-01. 12. Subotica, Tavankut

U sklopu Ciklusa hrvatskog filma u Vojvodini u Art kinu Lifka u Subotici prikazani su filmovi vezani za

Tomislava Gotovca *Živjeti art 77*, *Fotoni prošlosti – beogradska ljubavna priča*, *Balkanska pita*, *Završni krug* i *Alamo*, a u prostorijama HKPD "Matija Gubec" u Tavankutu prikazani su dokumentarni filmovi Branka Ištvančića, podrijetlom Tavankućanina, *Plašitelj kormorana*, *Teta Liza* i *Bunarman*.

01. 12. Terna, Italija

Na 9. filmskom festivalu naroda i vjera film *Svećenikova djeca* Vinka Brešana proglašena je najboljim filmom u dugometražnoj igranoj konkurenciji.

01.-04. 12. Berlin

U kinu Arsenal, u sklopu programa *Nijanse prošlosti* festivala Kroatien Kreativ 2013, održana je retrospektiva redatelja Gorana Devića i Zvonimira Jurića.

01.-06. 12. Zagreb

U kinu Europa održan je 5. tjedan izraelskog filma.

02. 12. Zagreb

U multiplexu Cinestar Branimir Centar održana je repertoarna premijera dugometražnog igranog filma *Djeca jeseni* Gorana Rukavine.

02. 12. Zagreb

U galeriji Greta održana je projekcija novih eksperimentalnih filmova Dalibora Barića.

03. 12. Beograd

Na 19. festivalu autorskog filma u Beogradu film *Obrana i zaštita* Bobe Jelčića osvojio je nagradu za najbolju režiju.

04. 12. Zagreb

U francuskom veleposlanstvu ravnatelju Hrvatskog audiovizualnog centra Hrvoju Hribaru dodijeljeno je odličje Viteza reda umjetnosti i književnosti za 2013. godinu za njegove zasluge u međukulturnoj suradnji i jačanju veza hrvatskog i francuskog audiovizualnog sektora.

05. 12. Pula

U sklopu pulskog sajma knjiga održano je predstavljanje knjige *Kuda idu divlje svinje – Subverzivna poetika Ive Štivičića* i Ivana Hetricha Silvija Mirošničenka.

05.-07. 12. Zagreb

U Art-kinu Grič održan je 9. Mini Snowboard Film Festival.

06. 12. Rijeka

U Art-kinu Croatia prikazani su filmovi iz radionice sisačkog kolektiva B.A.K.A.

06.-07. 12. Zagreb

U kinu Tuškanac, u sklopu Filmskih programa, održan je Vikend hrvatskog filma, u sklopu kojeg su u programu *Zlatno desetljeće hrvatskog filma za djecu* prikazani filmovi *Družba Pere Kvržice*, *Vuk samotnjak*, *Kapetan Mikula Mali* i *Vlak u snijegu*.

07. 12. Rijeka

U Art kinu Croatia održana je 44. kvarnerska revija amaterskog filma KRAF. Grand Prix je dobio film *All inclusive* Beate Hecher i Markusa Keima, a nagradu publike film *Fenomen* Stevana Aleksića. Dodijeljene su i ostale nagrade.

07. 12. Osijek

U atriju Arheološkog odjela Muzeja Slavonije održana je Svečana sjednica Skupštine Video kluba Mursa kojom je obilježeno 40 godina postojanja kluba.

08.-16. 12. Zagreb, 17.-21. 12. Rijeka

U kinu Europa i kinu Metropolis MSU-a u Zagrebu te u Art-kinu Croatia u Rijeci održan je 11. Human Rights Film Festival s temom ekološke krize.

12. 12. Zagreb

Projekcijom filma *Hobit: Smaugova pustoš* Petera Jacksona u multiplexu CineStar Arena Zagreb svečano je otvoreno 4D kino, prva kino dvorana u Hrvatskoj u kojoj se filmovi prikazuju u 4D formatu.

12. 12. Pula

U Klubu Pulske filmske tvornice prikazani su filmovi Marka Jovanovića i Saše Bestulića.

12.-13. 12. Sisak

U Domu kulture Kristalna kocka vedrine Sisak održana je 8. revija dokumentarnog filma Fibula. Glavnu nagradu publike osvojio je film *Dvije peći za Josipa Trojka* Gorana Devića. Između ostalog, premijerno je prikazan prvi film novoosnovanog Kino kluba Sisak *Temudjin Zatoichi*.

12.-15. 12. Zagreb, Samobor

U Hrvatskom društvu pisaca, Hrvatskom društvu filmskih djelatnika i kafiću Felix u Samoboru održani su Dani književnosti na filmu, u sklopu kojih su prikazane filmske adaptacije hrvatskih književnih djela *Horvatov izbor* Eduarda Galića, *Konjanik* Branka Ivande i *Duh u močvari* Branka Ištvančića te održani razgovori s redateljima i scenaristima filmova.

13. 12. Zagreb

U Dokukinu Grič održano je predavanje Wojciecha Starona *Gdje dokumentarac susreće fikciju* i projekcija njegovih filmova.

13. 12. Les Arcs, Francuska

U sklopu Festivala europskog filma u Les Arcsu prikazan je program *Focus on Yugoslavian Countries*, u sklopu kojeg su prikazani hrvatski filmovi *Metastaze* Branka Schmidta, *Živi i mrtvi* Kristijana Milića, *Armin* Ognjena Sviličića, *Sin* Ivana Sikavice i *Sotonin sin* Marka Dječke.

16. 12. Zagreb

U Arhivu TD održano je predavanje *Tošo Dabac i film* Ive Prošli.

16. 12. Zagreb

U maloj dvorani kina Tuškanac održano je predavljanje knjige *Film esej* Ivane Keser Battista.

16. 12. Zagreb

U kinu Europa održana je repertoarna premijera dugometražnog igranog filma *Šuti* Lukasa Nole.

18. 12. Zagreb

U sklopu Filmskih večeri u klubu Močvara prikazan je dokumentarni film *Mima i Marta – aktivistički ljubavni film* Damira Radića i održan razgovor s Mimom Simić i Damirom Radićem.

18. 12. Zagreb

U kinu Europa održana je premijera novih filmova udruge Blank.

19. 12. Zagreb

Projekcijom filma *Salesman* Davida i Alberta Mayslesa uz kratko predavanje Đure Gavranu u Dokukinu je započela nova sezona ciklusa klasika dokumentarnog filma *Hall of Fame*.

19. 12. Beograd

U 79. godini života umrla je filmska, televizijska i kazališna glumica Ružica Sokić.

19.-22. 12. Zagreb

U Multimedijalnom centru SC-a održana je radionica animiranog filma *Crtanje na staklo* pod vodstvom Michaela Müller.

20. 12. Vilnius, Litva

Održana je premijera filma *Kako ukrasti suprugu* Donatasa Ulvydasa, snimljenog prema kazališnoj komediji Mire Gavranu *Papučari*.

20. 12. Zagreb

U Udruzi 25 FPS započeo je s radom infocentar i medijateka za kratkometražni film *Kratka baza*, koja obuhvaća radove i publikacije posvećene suvremenom eksperimentalnom filmu i videu, ali i drugim filmskim rodovima.

20. 12. Zagreb

U kinu Tuškanac održana je 10. revija jednogminutnog filma *60 sekundi hrvatskog filma*. Prvu nagradu osvojio je film *Mrav* Damira Altera Matijevića, drugu nagradu film *U dim sve odlazi* Zorana Božičevića, a treću nagradu film *Alamo – kv* Željka Radivoja.

21. 12.

U 25 nezavisnih kina u 23 hrvatska grada održan je 1. Najkraći dan u godini, maraton kratkometražnih filmova, koji čini dio međunarodne manifestacije *Le jour le plus Court* kojom se na dan zimskog solsticija u zemljama diljem svijeta promovira stvaralaštvo kratkometražnog filma.

21. 12. Vukovar

Svečanim otvorenjem u trgovačkom centru Golubica Mall započeo je s radom multipleks CineStar Vukovar s tri kino dvorane.

21. 12. Zagreb

U Dokukinu Grič održano je predavanje Filipa Remunde *Doku-mentalna komedija* i projekcija njegovih filmova.

21.-22. 12. Subotica

U sklopu Ciklusa hrvatskog filma u Vojvodini u Art kinu Liffa prikazani su kratkometražni filmovi *Ive Škrabala* i dokumentarni film *Pod udarom cenzure* Silvija Mirošničenka.

Duško Popović

Tekuća bibliografija filmskih publikacija

KNJIGE

Ivana Keser Battista

Film esej / Nakladnik Leykam international d.o.o., Zagreb / Za nakladnika Jürgen Ehgartner / Urednica Eugenia Ehgartner / Recenzenti dr. sc. Nikica Gilić, dr. sc. Leonida Kovač / Lektura, korektura i izrada kazala Neli Mindoljević / Oblikovanje računalnog sloga Kolumna d.o.o., Zagreb / Grafičko oblikovanje fotografija Aleksandar Battista Ilić / Grafičko oblikovanje naslovnice Nina Kallay / Fotografija na naslovnici: Radovan Tadić: Mali izabrani komadi (Petits morceaux choisis, 2004) / 262 stranice, fotografije / Zagreb, srpnja 2013. ISBN 978-953-340-005-1

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 848371

Sadržaj: Predgovor / Uvod / 1. Razmišljanje u odlomcima / Film esej i nefikcionalni film / Dokumentarni film i film esej / Objektivno i subjektivno u dokumentarnom filmu / Osnovne značajke filmskog esejizma / 2. Raspravljačke strukture filmskog esej / Intertekstualnost, intermedijalnost i interdisciplinarnost u filmskom eseju / 3. Subjektivni filmski iskaz / Autorefleksivnost i autoreferencijalnost / Filmsko-esejistička gesta / 4. Elementi esejizma u filmskim rodovima / Elementi esejizma u igranom filmu / Elementi esejizma u dokumentarnom filmu / Elementi esejizma u eksperimentalnom filmu / Zaključak / Literatura / Preporučena filmografija / Kazalo osobnih imena / Kazalo pojmova / Fotografije / Bilješka o autorici

Mate Maras

Grgur Ninski / scenarij za igrani film / Nakladnik Ex libris d.o.o. / Za nakladnika Jelena Hekman / Glavna urednica Vesna Solar / Priprema Ex libris d.o.o. / Na naslovnici: Celestin Medović, Splitski crkveni sabor 925. / 118 stranica / rujna 2013. ISBN 978-953-284-097-1

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu

Kazalo: 1. Kamenjar u Dalmatinskoj zagori / 2. Put prema Ninu / 3. Višenova kuća / 4. Crkva Svetoga križa u Ninu / 5. Ispred Višenove kuće / 6. Pred crkvom Svetoga križa / 7. Put kroz dalmatinski krš / 8. Put pred Skradinom / 9. Portal biskupskoga dvora u Skra-

dinu / 10. Blagovaonica biskupskoga dvora u Skradinu / 11. Kapela uz biskupski dvor u Skradinu / 12. Rijeka Krka / 13. Dvorište Tomislavova dvora / 14. Put blizu Tomislavova dvora / 15. Blagovaonica u Tomislavovu dvoru / 16. Riznica Tomislavova dvora / 17. Dvorište Tomislavova dvora / 18. Dvorište Tomislavova dvora / 19. Put prema Bosni / 20. Vojnički tabor / 21. Vojnički tabor / 22. Tomislavov šator / 23. Vojnički tabor / 24. Negdje u Bosni / 25. Pred Crvenim klancem / 26. Bitka / 27. Poslije bitke / 28. Riznica Tomislavova dvora / 29. Povratak iz boja / 30. Ložnica u Tomislavovu dvoru / 31. Put nadomak Tomislavova dvora / 32. Ložnica u Tomislavovu dvoru / 33. Kuhinja u Tomislavovu dvoru / 34. Prostorija u Tomislavovu dvoru / 35. Blagovaonica u Tomislavovu dvoru / 36. Dvorište Tomislavova dvora / 37. Ložnica u Tomislavovu dvoru / 38. Kapela na Tomislavovu dvoru / 39. Kraj puta u kamenjaru / 40. Dioklecijanova palača / 41. Rezidencija nadbiskupa Ivana u Splitu / 42. Splitska katedrala / 43. Splitska katedrala / 44. Podrumi Dioklecijanove palače / 45. Soba u Dioklecijanovoj palači / 46. Podrumi Dioklecijanove palače / 47. Skradinski buk / Bilješka o nastanku

Silvio Mirošničenko

Kuda idu divlje svinje / Subverzivna poetika Ive Štivičića i Ivana Hetricha / Biblioteka Filmska kultura / Izdavač Udruga za audiovizualno stvaralaštvo Artizana / Za izdavača Irena Škorić / Urednik Irena Škorić / Lektura i korektura Iva Cikojević / Grafičko oblikovanje Branko Gredelj / Fotografije iz arhiva Ive Štivičića, Suzane Hetrich i Marka Čolića / 343 stranice, fotografije / Zagreb, studenoga 2013.

ISBN 978-953-56467-2-3

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 863010

Sadržaj: Prvi dio / Subverzivna poetika Ive Štivičića i Ivana Hetricha / Uvod: Revalorizacija subverzivne dramske serije / Kuda idu divlje svinje u u kontekstu socijalističke kinematografije i televizijske produkcije / Uspješno festivalsko predstavljanje na Bledu / Produkcijske okolnosti i koprodukcija s Jadran filmom / Dvije godine rada na scenariju i priprema za snimanje / Neizvjesna budućnost televizijskog scenarista / Razložno i razlogom iskazano događanje / Scenarist u raljama glumačke psihoartikulacije / Razočaravajuća indolentnost kriminalne periferije / Jezična heterogenost kao specifičnost serije / Opasni momci između dviju fronti / Subverzivna poetika dramske serije Kuda idu divlje svinje / Tragičan završetak tročlane bande s periferije / Prožimanje dramskog i komediografskog / Nova gledateljska revalorizacija u borbi s oštrom konkurencijom / Političke kontroverze i moralne dvojbe /

Kuda idu divlje svinje kao značajan doprinos poetici crnog vala / Prva hrvatska serija na tragu film-noira i gangsterskih filmova / Divlje svinje kao najtočnija slika rasapa endehazijskog režima / Više glavnih junaka u seriji o podzemlju s periferije / Usporedba strip izdanja Crni Roko i serije Kuda idu divlje svinje / Štivičićeve neostvarene ideje i projekti / Ženski likovi kao odmori za umorne otpadnike / Izmjena akcijskih i intimističkih sekvenci / Divlje i obične svinje kao višeznačna simbolika / Fabijan Šovagović kao nezaboravni Mile Vrbica / Parada za podnarednika / Ivo Serdar kao prepredeni kicoš Šojka / Karakterno nesavršeni tipovi / Poseban inkognito osvrt Zorana Zeca / Montažerka Radojka Tanhofer i noćna pregledavanja grubo montiranih scena / Osobni autorski stil uz malu pomoć vrijedne ekipe / Crni Rok kao arhetip gubitnika / Ljudske karakteristike negativnih heroja / Ivan Hetrich protiv simpatičnog negativca / Intrigantna dramaturgija televizijskog formata / Reakcije nakon završetka emitiranja serije / Drugi dio: Razgovori / Kuda idu divlje svinje u bogatom opusu scenarističkog stvaralaštva: Razgovor s Ivom Štivičićem / Kuda idu divlje svinje – ponovno na okupu: Razgovor Ive Štivičića i Ljubiše Samardžića / Razgovor s Ljubišom Samardžićem – Crnim Rokom / Ivan Hetrich kao neponovljiva stvaralačka snaga Divljih svinja: Razgovor sa Suzanom Hetrich / Treći dio: Tragovima divljih svinja / Ivan Hetrich – najsvestranija osobnost Televizije Zagreb / Kuda idu divlje svinje – najosnovniji podaci vezani za seriju / Ivo Štivičić: Život prepun drama i dramskih serija / Ivo Štivičić – Filmografija i nagrade / Kazalo / Literatura / Bilješka o autoru

Daniel Rafaelić

Kinematografija u NDH / Biblioteka Kultura i civilizacija / Izdavač Naklada Ljevak, d.o.o. / Za izdavača Petra Ljevaka / Urednik Nenad Rizvanović / Lektura i korektura Valentina Sabo / Izrada kazala Ivana Majer / Dizajn naslovnice Vesna Baranović / Prijelom RAM / 335 stranica, fotografije / Zagreb, prosinac 2013.

ISBN 978-953-303-640-3

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 864010

Sadržaj: Umjesto uvoda / Predgovor / PRVI DIO: 1941. / Uspostava profesionalne, čiste kinematografije / Prvi film Nezavisne Države Hrvatske / Svečani dan 13. VI. 1941. i Dan hrvatskog junaka / Promet u Zagrebu / Filmski žurnal Hrvatska u rieči i slici – početak prave propagande / Poglavnikovo kućno kino / Međunarodna slikopisna komora / Menschen im Sturm / Kraj prve kinematografske godine / DRUGI DIO: 1942. / Škola narodnog zdravlja u NDH – između struke i reciklaže / Državni slikopisni zavod "Hrvatski slikopis"

(Croatia film) / Časopis Hrvatski slikopis / Otvorenje Hrvatskog državnog sabora, Poglavnikov govor na završnoj sjednici Hrvatskog državnog sabora i Misa zadušnica za hrvatske velikane / Koncert Ustaške mladeži u Glazbenom zavodu / 2200 seljaka iz Velike župe Vuka daruju Poglavnika / Ustaška Hrvatska slavi mrtve velikane / Hrvatski šport zimi / Kako se stvaraju izložbe – osnove filmskog antisemitizma / Slavlje slobode – trijumf filmske volje / Zagrebačka opera u Italiji – amaterski film u profesionalnom okruženju / NDH na filmskom festivalu u Veneciji / Straža na Drini / Barok u Hrvatskoj / Poseban broj filmskog žurnala Hrvatska u rieči i slici / Mladost Hrvatske / Radna služba Ustaške Mladeži / Talijansko-hrvatski kinematografski odnosi / FRA-MA-FU i NDH / Veliki kralj i G.P.U. u Zagrebu – propagandni (ne)uspjeh / Kinematografski život u NDH 1942. godine / TREĆI DIO: 1943. / Cjelovečernja NDH i filmski grad / Kinematografsko stanje 1943. godine / Filmsko obrazovanje – tečajevi i literatura / Filmska proizvodnja u 1943. / Domovina / Uz čašu piva / Poglavljenik i narod / Posebni broj HURIS: Hrvatska u rieči i slici broj 100 / Oktavijan Miletić i Joseph Goebbels / 25. godišnjica UFA-e i filmovi u boji / John Ford u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj – sudbina američkih filmova / Raj Amerika / Pad Italije i uspon dalmatinskih kultur filmova / ČETVRTI DIO: 1944. / Lisinski – najveće poglavlje endehaškog filma / Vjenčanje Branka Špoljara / Tamburica / Borci za Hrvatsku – posljednji udarac neprijateljskim glasinama / PETI DIO: 1945. / Vodviljem Tito protiv partizana / Veliki filmski natječaj – s malo izgleda / Dubrovnik, posljednji dovršeni film NDH / Radium – izvor zraka – od ustaškog do komunističkog zdravstvenog odgoja / Boljševici oslobađaju Zagreb – Ustaše ih snimaju / Izvori / Literatura / Imensko kazalo / Bilješka o piscu

Nicole Hewitt

In Time / Nakladnik/Publisher Hrvatski filmski savez / Croatian Film Association / Za nakladnika/For the publisher Vera Robić Škarica / Urednica/Editor Diana Nenadić / Recenzentice/Reviewers Leonida Kovač, Ivana Meštrović / Korektura Christian Bushill / Dizajn/Design Damir Gamulin, Nicole Hewitt / 314 stranice, fotografije, DVD / Zagreb, December 2013.

ISBN 978-953-7033-43-9

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem/A CIP catalogue record for this book is available in the Online Catalogue of the National and University Library in Zagreb as 864280.

Sadržaj/Contents: Acknowledgements / Preface prefaced / Preface / Introduction Summary / Introduction / Chapter 1 / Chapter 2 / Chapter 3 / Chapter 4 /

Chapter 5 / Conclusion / List of Images / Bibliography / Appendix

KATALOZI

51. revija hrvatskog filmskog stvaralaštva djece / Kutina, 3. – 6. listopada 2013. / Izdavač Hrvatski filmski savez, Osnovna škola Stjepana Kefelje / Za izdavača Vera Robić Škarica, Ivan Čorak / Urednice Vera Robić Škarica, Marija Ratković Vidaković / Grafičko oblikovanje Aleksandar Plečko / Autori tekstova Duško Popović, Marija Ratković Vidaković / Lektorica i korektorica Ivančica Šebalj / Za potrebe kataloga korištene su fotografije iz arhiva HFS-a, Osnovne škole Stjepana Kefelje, privatnih arhiva Filipa Treznara i Tomislava Štimca / 118 stranica, fotografije / Zagreb, listopad 2013.

Sadržaj: Glavni i odgovorni za to što držite u rukama Impressum i sadržaj / Tko je tko / 51 reviju hrvatskog filmskog i videostvaralaštva djece pripremi su... / Umjesto uvodnika / Domaćini nam dragi: Grad Kutina / Domaćini nam dragi: Osnovna škola Stjepana Kefelje / Tko to tamo sudi? Ocjenjivački sud / Gdje? Kako? Kada? Zašto? Revijski programi / 70 veličanstvenih – animirani film / – dokumentarni film / – igrani film / – otvorena kategorija / – tv reportaža / Pronađi svoj film! Revijske projekcije / Kako nam je bilo Na 50. reviji? / Festival prijatelj Festival o pravima djece / Traži, traži, pa ćeš naći! Adresar / Tko je sve htio sudjelovati na 51 reviji Prijavljeni filmovi / Zzzzz...Statistika / Bez njih ne bi bilo niti nas Partneri i sponzori / Vidimo se! U Varaždinu

45. revija hrvatskog filmskog stvaralaštva / Pula, 22. – 24. studenoga 2013. / Izdavači: Hrvatski filmski savez i Pulska filmska tvornica / Za izdavače: Vera Robić Škarica i Marko Zdravković Kunac / Urednici: Marija Ratković Vidaković i Marko Zdravković Kunac / Grafički urednik: Igor Zirojević / Suradnici na katalogu: Sanda Letonja-Marjanović, Tamara Martinović, Duško Popović, Ivana-Nataša Turković / Lektorica i korektorica: Ivančica Šebalj / Fotografije: Iz arhiva Hrvatskog filmskog saveza i Pulske filmske tvornice / 50 stranica, fotografije / Zagreb, studenoga 2013.

Sadržaj: Priređivački odbor / Uvodna riječ / Pulska filmska tvornica – klub domaćin / Ocjenjivački sud / Revijski program / Revijske projekcije / Filmovi u konkurenciji UNICA 2013. godine / Popis prijavljenih filmova na 45. reviju / Adresar svih klubova, udruga, ustanova, produkcijskih kuća i samostalnih autora / Statistički podaci o 45. Reviji

Filmski programi / filmski ciklusi zima/proljeće 2014. / br. 38 / Nakladnik Hrvatski filmski savez / Za nakladnika Hrvoje Turković / Urednica Agar Pata / Suradnica Viktorija Krčelić / Oblikovanje Fiktiv / 60 stranica, fotografije / Zagreb, 2014.
ISSN 1334-529X

Sadržaj: Treći čovjek/Treća žena / Beč/Zagreb / Treći čovjek u posjeti trećoj ženi / Biografija redatelja / Filmografija / Biografija redatelja / Filmografija / In memoriam Dennis Farina / SAD / Dragan Rubeša: Dennis Farina – policajac ispred i iza kamere / Biografija glumca / Filmografija / In memoriam Eleanor Parker / SAD / Josip Grozdanić: Eleanor Parker i detektivska priča / Biografija glumice / Filmografija / In memoriam Sarita Montiel / Španjolska / Dragan Rubeša: Sarita Montiel – prva Španjolka u Hollywoodu / Biografija glumice / Filmografija / In memoriam Giuliano Gemma / Italija / Josip Grozdanić: Giuliano Gemma – sinonim za špageti vesterne / Biografija glumca / Filmografija / 50 godina od smrti Colea Portera / SAD / Dragan Rubeša: Cole Porter – skladateljska legenda / Biografija skladatelja / Izabrana filmografija / In memoriam Bigas Luna / Španjolska / Josip Grozdanić: Bigas Luna – kontroverzni Španjolac / Biografija redatelja / Redateljska filmografija / In memoriam Ružica Sokić / Srbija / Nenad Polimac, Jutarnji list: Proslavila se dramama crnog vala, a voljeli su je i hrvatski redatelji / Biografija glumice / Filmografija / In memoriam Joan Fontaine / SAD / Josip Grozdanić: Joan Fontaine – pismo nepoznata žene / Biografija glumice / Filmografija / In memoriam Edouard Molinaro / Francuska / Dragan Rubeša: Edouard Molinaro – kultni akter inteligentnog queer crowdpleasera / Biografija redatelja / Filmografija / In memoriam Pete O'Toole / Velika Britanija / Dragan Rubeša: Peter O'Toole – glumačka ikona Velike Britanije / Biografija glumca / Filmografija / In memoriam Georges Lautner / Francuska / Dragan Rubeša: Georges Lautner – šezdeset godina karijere i četrdeset filmova / Biografija redatelja / Filmografija / In memoriam James Gandolfini / SAD / Josip Grozdanić: James Gandolfini – legendarni Tony Soprano / Biografija glumca / Filmografija / Ciklus crnogorskih filmova / Tomislav Kurelec: Dani crnogorskog filma u kinu Tuškanac / Biografija redatelja / Filmografija / Aleksandar Petrović Dovženko / Ukrajina / Bruno Kragić, FP programska knjižica br. 20: Jedan od najvećih romantika filma / Biografija redatelja / Filmografija / Program filmskih projekcija od 21. siječnja do 15. ožujka 2014.

DUŠKO POPOVIĆ:
TEKUĆA
BIBLIOGRAFIJA
FILMSKIH
PUBLIKACIJA

HRVATSKI
FILMSKI
LJETOPIS

English Summaries

SCREEN ACTING

ANTONIO NUIĆ

Role of Fabijan Šovagović in the film *Rhythm of a Crime* by Zoran Tadić

This paper tackles Fabijan Šovagović's acting on the example of his performance in the film *Rhythm of a Crime* by Zoran Tadić. Apart from the brief overview of the actor's roles and techniques in the films *An Event* (Vatroslav Mimica, 1969), *1573 Peasants' Revolt* (Vatroslav Mimica, 1975), *The Pine Tree in the Mountain* (Antun Vrdoljak, 1971), *Handcuffs* (Krstó Papić, 1969), *The Journalist* (Fadil Hadžić, 1979) and *I Have Two Mothers and Two Fathers* (Krešo Golik, 1968), the author of the paper dedicates special attention to Šovagović's acting approach to the character of Valentin Knez in *Rhythm of a Crime*. Šovagović's approach arises from the teachings of Branko Gavella, the actor's earlier stage, screen and non-diegetic experience, as well as his own acting considerations. Under the strong influence of stage tradition, Šovagović was an actor who showed respect for dramaturgical structure. However, he questioned this structure – applying unique physical and voice-related acting techniques, he enriched the characters he played, which turned him into an exceptional screen figure on the territory of the former Yugoslavia.

Key words: screen acting, acting techniques, Fabijan Šovagović, *Rhythm of a Crime*, Branko Gavella

IGOR BEZINOVIĆ

On faces, persons and actors: Nanni Moretti's and Luigi Pirandello's modernism

Modernist films by Nanni Moretti and metatheatrical plays by Luigi Pirandello have one thing in common: tackling the relationship between art and reality. By means of their humorous approach, both authors play with the relationship between characters and actors that embody them. At the same time, both of them put the creative process itself before the action. Although they create in different mediums, their original stylistic principals make them related artists with related approach to acting and fictional characters.

Key words: humour, modernism, metatheatre, metalepsis, actor, character, Nanni Moretti, Luigi Pirandello

JURAJ LEROTIĆ

"Never work with children or animals" – children as screen actors

Finding a talented child, preparing him for the role and making a film starring a child actor is a process which is different from the process of preparing and making a film with a grown-up person trained in acting. Each phase of this process is specific. In terms of casting, one has to visit children's theatre companies and organize several auditions to find the child that fits the role. The methods of organizing and carrying out auditions, i.e. testing the talent, have to be adjusted to children. At the same time, one has to bear in mind that one could be faced with some difficulties, such as the usual lack of time in the preproduction phase. In terms of rehearsals, the child has to be prepared for the role which is very often completely outside his experience. Furthermore, the child has to be introduced to the acting techniques that should help him. The shooting period, a longer period during which the child is surrounded by unknown people and faced with up until that point unfamiliar tasks, is also full of atypical situations. This papers, based on the experience of the director and children actors, aims at outlining the mentioned specific situations, problems, solutions at hand and generalizations they lead to.

Key words: child-actor, character, casting, audition, rehearsal, shooting

FROM THE HISTORY OF CROATIAN FILM

SLAVEN ZEČEVIĆ

Has the classical Croatian film got a classical hero?

Explaining the basic characteristics of the directorial work of Nikola Tanhofer, especially in the film *It Was Not in Vain* from 1957 (director's feature-length debut), the paper tackles general questions of film narration, with a special emphasis on the question of the hero, which is generally brought up when discussing Croatian film, usually marked by the passivity of the hero or the domination of the antihero. Discussing the quality of integration of the characters in the film *It Was Not in Vain* into the landscape and the ideological characteristics of the socialism of the 1950s, the paper offers a broader contextual picture of narratological and specifically filomological problems it deals with, referring to the basic characteristics of *historiographic* research of the period in which the film was made.

Key words: classical Croatian film, *It Was Not in Vain*, Nikola Tanhofer, hero

STUDIES

IVANA KESER BATTISTA

European contemporary feature film: contexts and tendencies

A study on European feature film made during the last fifty years represents the introduction to the context, tendencies and guidelines of the European contemporary film, the definitions of which encompass only indications, sensibility location, spontaneous phenomena, and only rarely manifestos and programmes. For decades, European film had been explored partially through national cinemas, whereas recently, prompted by the single European market and co-productions, it is being more and more often perceived as the common European cultural heritage. The characteristics of European contemporary film span from author's distancing from politics to socially engaged film, i.e. worrying about current social issues: from exile, poverty and moral questions to transcendental film in which directors prefer to distance themselves from reality and to refuse to specify neuralgic points in the society. With the domination of safe genres, films with pronounced narration – historical romances, comedies, action films and literary adaptations – European film still shows a tendency to experiment and introduce innovations, to refuse to follow prescribed rules as regards mainstream narration. European film continues the tendency of the film as a personal statement, i. e. small budget that enables directors to question film conventions. In the European context, filmmaking represents finding structures, determining categories and continuities and less likely defining creative keys and appropriate frameworks aimed at categorizing versatile European production.

Key words: European film, identity, contemporary film, postmodern film, national film, transnational film, production models, narrative strategies

MATERIALS FOR FILM AND
MEDIA CULTURE EDUCATION

ANA ĐORDIĆ

Methodological approach to the analysis and interpretation of the film *Edward Scissorhands* as a secondary school teaching unit

This paper is intended for secondary school teachers and it proposes a methodological approach for the teaching unit *Edward Scissorhands* (Tim Burton, 1990).

Key words: *Edward Scissorhands*, horror film, field size, film scene, costume design, characterization

O suradnicima

Igor Bezinović (Rijeka, 1983), diplomirao je filozofiju, sociologiju i komparativnu književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu te filmsku i TV režiju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Filmom se bavi profesionalno i amaterski. Režirao je desetak kratkometražnih filmova i dugometražni dokumentarac *Blokada* (2012).

Ana Đorđić (Zagreb, 1983), diplomirala je kroatistiku i filozofiju na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, gdje studira na Poslijediplomskom doktorskom studiju književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Trenutno radi kao nastavnica Hrvatskog jezika i Filmske umjetnosti te kao voditeljica dramske skupine u XIII. Gimnaziji u Zagrebu.

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.

Ivana Keser Battista (Zagreb, 1967), diplomirala je slikarstvo na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, bavi se multimedijalnom umjetnošću te izlaže u zemlji i inozemstvu. Na Filozofskom fakultetu u Zagrebu doktorirala je filmologiju (2009), radi kao docentica na Akademiji likovnih umjetnosti, a predaje i na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Objavila je filmološku knjigu *Film esej* (2013).

Nino Kovačić (Čakovec, 1982), diplomirao je komparativnu književnost i povijest na Filozofskom fakultetu u Zagrebu te magistrirao na Central European University u Budimpešti. Filmske recenzije i osvrte objavljuje u *Filmonautu*, *Zarezu*, *Zapisu* te na Trećem programu Hrvatskog radija. Suradnik je i brojnih online portala (<kulturpunkt.hr>, <palunko.org>, <nisimazine.eu> i dr.).

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* i dr.).

Vanja Kulaš (Zagreb, 1979), diplomirala njemački i francuski jezik i književnost te bibliotekarstvo na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je studentica Poslijediplomskog doktorskog studija književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture. Objavljuje u *Zarezu*.

Juraj Lerotić (Kiel, 1978), diplomirao predškolski odgoj na Filozofskom fakultetu u Zadru te filmsku i TV režiju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Režirao je kratkometražne filmove *Stup* (2002) i *12* (2004) te srednjometražni film *Onda vidim Tanju* (2010, Grand Prix Dana hrvatskog filma; Oktavijan za najbolji igrani film). Suradnik je Hrvatske radio televizije.

Antonio Nuić (Sarajevo, 1977), diplomirao je režiju na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, gdje predaje kao vanjski suradnik. Autor je dvaju cjelovečernih igranih filmova *Sve džaba* (2006, Velika Zlatna Arena za najbolji film; dobitnik Zlatnih Arena za najbolju režiju i za najbolji scenarij) i *Kenjac* (2009, Zlatna arena za najbolji scenarij). Suredatelj je omnibusa *Sex, piće i krvoproliće* (s Borisom T. Matićem i Zvonimirom Jurićem, 2004). Režirao je glazbene spotove, televizijske emisije i sinkronizacije animiranih filmova. Od 2010. je predsjednik Hrvatskog društva filmskih redatelja.

Duško Popović (Vukovar, 1952), od 1981. se bavi novinarstvom. Bio je tajnik Kinokluba Zagreb, radio u Školi narodnog zdravlja Andrija Stampar. Autor je više videofilmova. Uredio je monografiju *Kinoklub Zagreb – filmovi snimljeni od 1928. do 2003.* (2003).

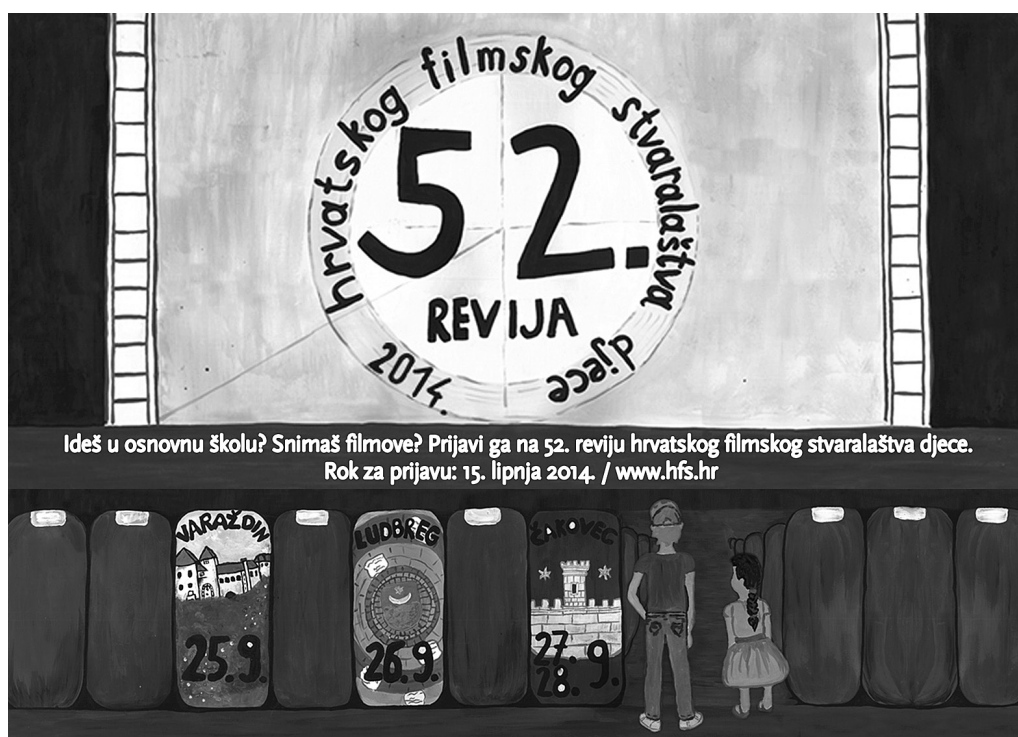
Antonija Primorac (Zagreb, 1976), diplomirala je engleski jezik i književnost i etnologiju na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je magistrirala (2004) i doktorirala (2011) tezom "Suvremena filmska čitanja ženskog subjektiviteta u engleskom romanu devetnaestog stoljeća". Predaje na Odsjeku za engleski jezik i književnost Filozofskog fakulteta u Splitu. Suradnica je Trećeg programa Hrvatskog radija, za koji je prevela niz tekstova i uredila nekoliko emisija o suvremenoj kanadskoj prozi. Urednica je knjige *Život na sjeveru: Antologija kanadske kratke priče* (2009).

Stipe Radić (Šibenik, 1987), student je politologije u Zagrebu, završio preddiplomski studij novinarstva. Objavljuje i poeziju.

Slaven Zečević (1967, Dar-Es-Salaam), diplomirao montažu na Akademiji dramske umjetnosti te magistrirao na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Montirao je brojne filmove istaknutih hrvatskih redatelja (Lukas Nola, Neven Hitrec, Hrvoje Hribar, Damir Čučić, Petar Krelja, Zdravko Mustać i dr.). Za

montažu je dva puta nagrađivan na Danima hrvatskog filma, a Zlatnu arenu za montažu osvaja za filmove *Snivaj, zlato moje* (N. Hitrec, 2005), *Koko i Duhovi* (D. Kušan, 2011), te *Šuti* (L. Nola, 2013). Suosnivač je časopisa *Kinoteka*, a objavljivao je u *Oku*, *Quorumu*, *Nacionalu*, *Jutarnjem listu* i drugdje. Predavao je na Studiju dizajna u Zagrebu. Povjerenik je za komplementarne djelatnosti pri HAVC-u.

Iva Žurić Jakovina (Zagreb, 1979), diplomirala je komparativnu književnost i sociologiju na Filozofskom fakultetu te je apsolvirala Filozofskog fakulteta Družbe Isusove Sveučilišta u Zagrebu. Doktorirala je na Poslijediplomskom doktorskom studiju književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture (2013). Od 2008. radi kao asistentica/znanstvena novakinja na Odsjeku za kulturalne studije na Filozofskom fakultetu u Rijeci. Područja istraživanja: identiteti (narrativna konstrukcija identiteta), popularna psihologija (priručnici za samopomoć i psihoterapijske tehnike), teorija književnosti, suvremena književnost, filmska teorija (australska kinematografija i teorija znanstvene fantastike), biblioterapija, psihologija književnosti.



www.hfs.hr/kristina@hfs.hr



151

Upute suradnicima

HRVATSKI FILMSKI LJETOPIŠ kvartalni je časopis za filmologiju i filmsku kritiku, koji objavljuje filmske studije, rasprave, eseje, kritike, izvještaje, prikaze i recenzije.

Hrvatski filmski ljetopis u načelu ne objavljuje tekstove koji su prethodno bili objavljeni na internetskim stranicama, online-časopisima, u zbornicima i drugim tiskovinama, te molimo suradnike da izbjegavaju višestruko predavanje tekstova. Ukoliko neki autor želi ponovno objaviti tekst izvorno tiskan u *Hrvatskom filmskom ljetopisu*, molimo da to uradi samo uz dopuštenje uredništva, uz navođenje prvoga objavljivanja u našem časopisu. Ukoliko je tekst ponuđen *Hrvatskom filmskom ljetopisu* čitan na radiju, molimo da se to navede u bilješci.

Mole se autori studija i eseja da uz rad prilože sažetak (može ga se staviti na početak teksta). Preporučljivo je da autori sami prilože ilustracije koje odgovaraju tekstu ili predlože kako ilustrirati tekst (ukoliko je to potrebno), s tim da ilustracije trebaju biti u dovoljno visokim rezolucijama za tisak (15 cm širine, 300dpi), radi čega se s materijalima mogu obratiti uredništvu. Ilustracije trebaju biti popraćene legendama.

TEHNIČKE UPUTE: Svi prilozi trebaju biti predani u digitalnom obliku kao Wordov dokument (.rtf, .doc) na kojem je provedena temeljna pravopisna provjera. Preporučuje se upotreba fonta Times New Roman veličine slova 12 točaka, u proredu od 1.5 retka, s marginama stranice od 2.54 cm. Naslovi i podnaslovi teksta pišu se podebljano (boldom), dok se kurzivno pišu strane riječi i svi naslovi samostalnih djela (filmova, knjiga, časopisa, kompozicija itd.); naslovi nesamostalnih djela (članaka u časopisima, poglavlja u knjigama i zbornicima) pišu se u navodnicima. Citati se donose ispravno, u gornjim navodnicima ("), a citati unutar citata u polunavodnicima (').

CITIRANJE: Filmovi se citiraju tako da se navede hrvatski naslov, a u zagradi izvorni naslov filma, redatelj i godina, npr. *Pomrčina* (*L'eclisse*, Michelangelo Antonioni, 1962).

Literatura se navodi na kraju članka u sljedećem obliku, za knjige, članke u periodici, u knjigama ili zbornicima te na internetu:

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

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

Kragić, Bruno, 2006, "Ford, Peterlić i mi", u: Gilić, Nikica (ur.), 3-2-1, *kreni! zbornik radova u povodu 70. rođendana Ante Peterlića*, Zagreb: FF press, str. 103-117.

Kukuljica, Mato, 2004, "Kratki pregled povijesti hrvatskog filma (1896–1990)", *Zapis*, god. XII, posebni broj (6. škola medijske kulture), <http://www.hfs.hr/hfs/zapis_list.asp>, posjet 15. lipnja 2010.

Reference se navode unutar teksta članka, u zagradi s prezimenom autora, godinom izdanja i stranicom (Turković, 2009: 15). Ako je autor spomenut u tekstu, onda se u zagradi stavlja godina izdanja i broj stranice (2009: 15). Za više uzastopnih upućivanja stavlja se oznaka *ibidem*: (*ibid.*, 17); za parafraziranje i opće upućivanje stavlja se: *usp.* Turković, 2009. Ako je pojedini autor u istoj godini objavio više radova, uz godinu se dodaju oznake a, b, c... (npr. Turković, 2009a; Turković, 2009b). Bilješke se pišu na dnu stranice, veličinom fonta od 10 točaka, arapski numerirane, a u njima se navode zapažanja, komentari i dodatna objašnjenja.